

Universitat de Lleida

El teatro infantil en la primera mitad del siglo XX: Implicaciones pedagógicas en la obra de Elena Fortún, Magda Donato y Concha Méndez

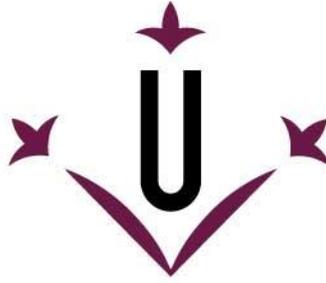
Raquel Molina Angulo

<http://hdl.handle.net/10803/668701>



El teatro infantil en la primera mitad del siglo XX: Implicaciones pedagógicas en la obra de Elena Fortún, Magda Donato y Concha Méndez està subjecte a una llicència de [Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 4.0 No adaptada de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

(c) 2019, Raquel Molina Angulo



Universitat de Lleida

TESIS DOCTORAL

**El teatro infantil en la primera mitad del siglo
XX: Implicaciones pedagógicas en la obra de
Elena Fortún, Magda Donato y Concha Méndez**

Raquel Molina Angulo

Memoria presentada para optar al grado de Doctora por la Universitat de
Lleida

Programa de Doctorado en Educación, Sociedad y Calidad de Vida

Director

Dr. Moisés Selfa Sastre

2019

¿No has visto, mujer, soltar palomas mensajeras? Suben muy alto y empiezan a dar vueltas y vueltas sobre el lugar de su partida; a veces se pierden, casi, en lo azul de los cielos, y vuelven después a bajar, desorientadas y aturdidas. Parece que van a caer, pero otra vez remontan el vuelo y tornan a dar vueltas y vueltas; hasta que, al fin, un instinto maravilloso les señala el camino en la inmensidad del espacio, y ya, seguras de la dirección, parten orientadas y decididas.

Elena Fortún

Fragmento de *Cartas a la mujer tinerfeña* publicado en *La prensa*, 3 de abril de 1926

Agradecimientos

Umberto Eco decía que «la tesis puede vivirse como un juego, como una apuesta, como una búsqueda del tesoro». Este viaje de búsqueda hubiera sido imposible realizarlo sin una extensa tripulación que me ha acompañado. A ellos les agradezco haber llegado hasta aquí, aunque a veces no supieran con certeza cual era el destino de este vuelo.

En primer lugar, quisiera agradecer de manera muy sincera a mi director de tesis, Moisés Selfa Sastre, por su calidad humana y profesional. Sin su dedicación, sus orientaciones, su empatía y la confianza que me ha concedido esta tesis no hubiera sido posible.

A los miembros del Departamento de Didácticas Específicas de la Facultad de Educación de la Universitat de Lleida y, en especial, a Montse Nòria, porque las conversaciones con ella han sido claves para estimular y potenciar mi interés por la investigación en la literatura infantil y por el teatro infantil en particular.

Gracias, también, a Enric Falguera, Nayra Llonch, Eduard López, Verónica Parisi y Marisa Torres, porque con ellos y de ellos he aprendido el valor y la pasión por la investigación y la docencia.

Quiero agradecer también a mis profesores y profesoras de Filología Hispánica y Catalana de la Facultad de Letras de la Universitat de Lleida y de la Universitat de Barcelona, así como a mis compañeras y compañeros de carrera y máster. Todos ellos me abrieron ventanas al conocimiento y tengo un recuerdo maravilloso de aquellos años de descubrimientos de teorías lingüísticas, literarias y lecturas que han influido a ser quien soy y también, sin duda, a que esta tesis haya sido posible. Muchas gracias, de manera especial, a Rafael Mérida por escucharme y darme la oportunidad de iniciarme en el camino de la investigación.

Agradezco enormemente al profesor James Valender, yerno de la hija de Concha Méndez y a Paloma Altolaguirre Méndez, hija de Concha Méndez, por la autorización para poder anexar en esta tesis el documento inédito *Un teatro para niños*, así como a Alfredo Valverde y al Archivo Concha Méndez del Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes por facilitarme dicho documento.

También agradezco a la Biblioteca Nacional de España las facilidades que me han dado para consultar su fondo bibliográfico y los documentos que me han hecho llegar.

Igualmente agradecida le estoy a Tània Balló por responder tan amablemente a mis preguntas y por crear un proyecto tan necesario como el de *Las Sinsombrero*. Conocer la historia y reconocer los grandes logros de estas mujeres silenciadas por la historia es, sin duda, una motivación para seguir leyendo, investigando y divulgando más sobre ellas.

A Beatriz Luque Cardenal, la diseñadora de la cubierta de esta tesis, por contribuir con su arte a visibilizar a las escritoras de esta investigación y a tantas otras.

A mis amigos y amigas les agradezco los momentos de desconexión y de amparo. Con Ares tuve la suerte de compartir en la infancia libros, cuentos y teatro y ahora tengo la suerte de seguir pedaleando con ella. A Clara y Víctor para que su sintonía me siga acompañando. A Isa por su saber vivir y compartir conmigo momentos y lecturas imprescindibles. Y «a los de siempre», amigos del alma, por estar siempre ahí.

Finalmente, quisiera agradecer de una manera muy especial a mi familia su amor y su apoyo:

A Fran, por el placer de caminar y sumar pasos contigo.

A mis abuelos (en el recuerdo) y a mis yayos por su bondad infinita.

A mis padres, porque si bien es cierto que «hechos son amores y no buenas razones» no quiero dejar de agradecer por escrito todo lo que habéis hecho por mí, vuestro amor y apoyo incondicional y vuestra fortaleza.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

Visión del conjunto y estado de la cuestión. Orígenes del teatro infantil y contextualización histórica, social y literaria 1

CAPÍTULO 2. OBJETIVOS, HIPÓTESIS, MÉTODO, MATERIALES Y RESULTADOS

2.1. Objetivos y marco teórico 13

2.2. Hipótesis, descripción de los objetivos, método de estudio y materiales 29

2.3. Resultados esperados 35

CAPÍTULO 3. ELENA FORTÚN

- 3.1. Encarnación Aragonese Urquijo y Elena Fortún: semblanza de una metamorfosis vital y nominal 37
- 3.2. Situación de la escena española femenina (1918-1936): Elena Fortún y el *Teatro para niños* (1936) 45
- 3.3. Técnica teatral y lenguaje en *Teatro para niños* (1936) 52
- 3.4. El tratamiento de los personajes y del humor en *Teatro para niños* (1936) 60
- 3.5. Resumen 78

CAPÍTULO 4. MAGDA DONATO

- 4.1. Carmen Eva Nelken y Magda Donato: Dos nombres para una de las *modernas* de Madrid 80
- 4.2. Los primeros pasos de Magda Donato en el teatro infantil: *El cuento de la buena Pipa* (1925); *El duquesito de Rataplán* (1925) y *Pipo y Pipa contra Gurriato* (1934) 88

4.3. El teatro infantil de Magda Donato: <i>Pipo y Pipa y el lobo Tragalo todo</i> (1935) y <i>Pinocho en el país de los cuentos</i> (1942)	117
4.4. Técnica teatral y lenguaje en <i>Pipo y Pipa y el lobo Tragalo todo</i> (1935) y <i>Pinocho en el país de los cuentos</i> (1942)	122
4.5. El tratamiento del humor en <i>Pipo y Pipa y el lobo Tragalo todo</i> (1935) y <i>Pinocho en el país de los cuentos</i> (1942)	144
4.6. Resumen	159

CAPÍTULO 5. CONCHA MÉNDEZ

5.1. Concha Méndez (1898-1986): una de las modernas y <i>sinsombrero</i> de la España de entreguerras	161
5.2. El teatro infantil de Concha Méndez: <i>El ángel cartero</i> (1931), <i>El pez engañado</i> (1933), <i>Ha corrido una estrella</i> (1934), <i>El carbón y la rosa</i> (1935), <i>Prólogo El nacimiento</i> (1938) y <i>Las barandillas del cielo</i> (1938)	167
5.3. Técnica teatral y lenguaje en el teatro infantil de Concha Méndez	171

5.4. El tratamiento de los personajes y del humor en el teatro infantil de Concha Méndez	222
5.5. Resumen	249
6. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES	254
BIBLIOGRAFÍA	287
ANEXOS	304
ANEXO I. Corpus de las obras teatrales infantiles de Elena Fortún (1886-1952), Magda Donato (1886-1966) y Concha Méndez (1898-1986)	304
ANEXO II. Páginas del semanario infantil <i>Pinocho</i> en las que se publicó la obra <i>El cuento de la buena Pipa</i>	314
ANEXO III. Transcripción e imágenes del original del texto <i>Un teatro para niños</i> por Concha Méndez (manuscrito mecanografiado CM-6.2) y correspondencia de autorización para adjuntarlo	318
ANEXO IV. Dibujo de Concha Méndez para el decorado de <i>Las barandillas del cielo</i>	351

ANEXO V. Imagen de «Une matinée, la danse des nymphes» (1850), Jean-Baptiste Camille Corot	352
ANEXO VI. Anuncio publicitario en la revista <i>Pinocho</i>	353
ANEXO VII. Entrevista a Tània Balló (5/11/2018)	354

RESUMEN

El teatro infantil del siglo XIX y de los primeros años del siglo XX se caracterizaba por su marcado carácter moralizante y adoctrinador. Era fruto de la continuidad de una larga tradición en la que las obras teatrales estaban intrínsecamente ligadas a la religión y en muchos casos eran utilizadas como un medio para transmitir valores, más que como finalidad artística en sí mismas. Los años 20 del siglo pasado trajeron consigo una renovación para el panorama teatral infantil español. Tres de las impulsoras y creadoras de este cambio de paradigma son Elena Fortún, Magda Donato y Concha Méndez. Esta tesis doctoral pretende ofrecer un análisis de las obras de teatro infantil de estas tres autoras que contribuyeron a la renovación del teatro infantil español.

PALABRAS CLAVE: teatro femenino, Literatura Infantil, Elena Fortún, Magda Donato, Concha Méndez.

ABSTRACT

Children's theatre in the 19th century and throughout the early years of the 20th century was characterised by its highly moralising and indoctrinating character. This was the result of a long tradition in which plays were intricately linked to religion and, in many cases, were used for conveying values. Such plays were not always an artistic purpose in themselves. The 1920s saw a renewal in children's theatre in Spain. Three writers who were key in bringing about this change were Elena Fortún, Magda Donato and Concha Méndez. This Ph. D. dissertation analyses children's plays written by these three authors, all of whom favoured the renewal of Spanish children's theatre.

KEY WORDS: women's theatre, Children's Literature, Elena Fortún, Magda Donato, Concha Méndez.

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

VISIÓN DEL CONJUNTO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN. ORÍGENES DEL TEATRO INFANTIL Y CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA, SOCIAL Y LITERARIA

El teatro y, en particular, el teatro infantil han tenido una gran importancia en la sociedad desde tiempos vetustos. La dramatización ha estado ligada a las sociedades humanas, ha formado parte intrínseca de las celebraciones y tradiciones de todas las culturas. El papel de los niños¹ en estas dramatizaciones, partícipes y en algunos casos protagonistas, residía en la importancia que se le daba a que dichas tradiciones perduraran en el tiempo y que generación tras generación se perpetuara dicho acervo. Como muestra de ello cabe mencionar los temas fundamentales del teatro medieval: los tropos, la Sibila, el teatro hagiográfico y el obispillo, de los que Juan Cervera ha realizado un estudio detallado en su *Historia Crítica del teatro infantil español*². En los orígenes del teatro infantil y como prueba del carácter doctrinal que ha tenido a lo largo del tiempo este tipo de teatro se encuentra el teatro en las universidades y el teatro escolar. Así no se debe

¹ Es conveniente precisar que en la presente tesis en ocasiones se hace uso del genérico *niños* para referirse tanto a los niños como a las niñas.

² Cervera, J. (1982). *Historia crítica del teatro infantil español*. Madrid: Editora Nacional.

olvidar la importancia de las instituciones de la Iglesia y la Universidad en las raíces de esta tipología teatral que perseguía fundamentalmente una intención catequística en la que cabe remarcar la importancia del teatro jesuítico a mediados del siglo XVI conformado por elementos clásicos y de la tradición medieval, religiosa y alegórica, así como de la tradición popular con la inclusión de danzas, entremeses, églogas, pastoriles y villancicos. En las raíces del teatro infantil Cervera (1982: 83-119) destaca las representaciones de los Milagros de San Vicente Ferrer cuyos inicios se remontan al siglo XV y que tenía lugar en las calles de Valencia. La transición del teatro escolar más próximo a aspectos clásicos hacia el teatro más cercano al niño se personaliza con la figura de José de Villarroya (1714-1753): «lo que realmente para nosotros marca la transición entre el *teatro escolar* y el *infantil tradicional* posterior son sus entremeses, separados ya de los autos y parábolas propios del teatro escolar y de la fórmula de las comedias hispanolatinas que le son propias» (Cervera, 1982: 120). Como exponentes del teatro infantil tradicional, siguiendo la estela de José de Villarroya, destacan autores como Juan Nicasio Gallego (1777-1853), Juan Eugenio de Hartzenbusch (1806-1880), Eleuterio Llofriu y Sagrera (1835-1880), Teodoro Guerrero (1824-1904) y Manuel Ossorio Bernard (1839-

1904). En lo que hace referencia al teatro femenino del primer tercio del siglo XX, el teatro infantil se consideraba como el más apropiado para la mujer, «dado que la misión de la mujer era educar a la infancia. Este tipo de teatro recibió muy buena acogida en los círculos católicos, y especialmente en los colegios religiosos, en donde las funciones de niños y niñas servían para el adoctrinamiento moral y religioso a la vez que se ofrecía un esparcimiento a los alumnos» (González Santamera, 2003: 2505). En *Historia del teatro español. Del Siglo XVIII a la época actual*, de la editorial Gredos, en el capítulo sobre el teatro femenino elaborado por Felicidad González Santamera, destacan figuras del teatro convencional tales como Sor Felisa Girauta que escribió 50 obras de teatro, Pilar Contreras (1861-1930) que escribió 39 obras y que también aparece en la *Historia crítica del teatro infantil español* de Juan Cervera, y Carolina Soto y Corro (1860-1924) que escribió 38 obras.

Uno de los nombres clave de la historia del teatro infantil y precursor en el otorgamiento del valor literario que merece este tipo de teatro fue Jacinto Benavente (1866-1954) con su aportación *Teatro de los niños* en 1909, un proyecto para acercar a los más pequeños el teatro sin hacer

distinciones. Tuvo colaboradores de la talla de Valle-Inclán, Eduardo Marquina y Álvarez Quintero.

En la contextualización del teatro infantil en el período de entreguerras, no se puede obviar la trilogía de Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) *Tablado de marionetas para educación de príncipes* publicada en 1926 y reeditada en 1930, que comprende las obras siguientes: *Farsa infantil de la Cabeza del Dragón*, previamente publicada en 1910; *Farsa italiana de la enamorada del rey*, previamente publicada en 1920 y *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, previamente publicada en 1920. La obra acoge un público amplio, no exclusivamente el infantil, puesto que Valle-Inclán la dedicó tanto a los niños espectadores y a los acompañantes de estos. En su temática también se refleja esta amplitud de destinatarios puesto que es un juego entre la fantasía y la crítica contra la sociedad del momento.

Al llegar a la figura de Jacinto Benavente (1866-1954) es necesario hacer un alto en el camino, no solo porque se trata del creador del *Teatro de los Niños*, sino también por su desprecio a la figura de la mujer escritora, evidenciado en algunas de sus declaraciones y que sirven de reflejo para comprender mejor la situación de la literatura escrita por mujeres en la época: «Para escribir un buen cuento de niños hay que tener alma de madre.

Lo que es lo mismo, ser un gran artista, verdadero artista... Género de arte en que debían triunfar las mujeres, si no fuera porque la mayoría de las mujeres escritoras tiene muy poco de femenino» (Benavente, 1969: 968).

En lo que hace referencia al proyecto *Teatro de los niños*, cabe destacar que supuso un impulso para el teatro infantil, le proporcionó profesionalidad, ya no era solo territorio de la escuela y de las parroquias, había entrado a teatros comerciales, y los niños habían dejado de actuar para dar paso a actores y actrices profesionales. Además destaca la calidad literaria de los autores de las obras. Otra de las novedades relevantes del *Teatro de los niños* es la importancia que le otorga Benavente al niño como receptor principal de sus obras. Algunas de las obras más destacadas del teatro infantil de Benavente son las siguientes: *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, *La princesa sin corazón*, *Y va de cuento o la ilusión de amor*, *Ganarse la vida*, *El nietecito*, *La Cenicienta o la contaminación*, *La novia de nieve o la fantasía imposible*.

Entre los colaboradores más destacados del *Teatro de los niños*, además del ya mencionado anteriormente Ramón del Valle Inclán, encontramos Serafín (1871-1938) y Joaquín Álvarez Quintero (1873-1944) (los Hermanos Álvarez Quintero) cuya obra más destacada es *La muela del*

Rey Farfán, una zarzuela infantil que mezcla comedia y fantasía. Otro de los colaboradores de Benavente fue Eduardo Marquina (1879-1946), que además de declamar poemas, estrenó su obra *La muñeca irrompible*, aunque como señala Cervera (1982: 368) «el propio Marquina no quedaría muy orgulloso de su participación, a juzgar por la escasa importancia que le da».

Del teatro infantil de los años 20 del siglo pasado cabe destacar el nombre de Fernando José de Larra (1882-1967) y su colección de doce obras infantiles –el mismo número de obras que recoge *Teatro para niños* de Elena Fortún – titulada *La farándula, niña*. El título de las obras y la breve explicación que nos indica de ellas Cervera reflejan el propósito claro y definido de estas y la variedad de los temas:

- El dinero de las niñas*. A propósito en defensa del ahorro infantil.
- La fiesta del árbol*. Discurso infantil con apostillas cómicas.
- Sueño de Carnaval*. Bailable infantil de gran espectáculo.
- La nueva escuela*. Monólogo para la inauguración de un edificio escolar.
- Las figuras del Belén*. Auto infantil de Navidad.
- El retrato*. Monólogo para público infantil.
- El campo y la ciudad*. Diálogo trascendental. Premio en el concurso de la revista Blanco y Negro.
- La libertad de los muñecos*. Farsa para niños ricos.
- La fiesta de la flor*. Diálogos de circunstancias.
- Los charlatanes*. Escena callejera tomada al natural.
- El soldadito*. Monólogo patriótico.
- La fuente de los amores*. Comedia ingenua para capullos de mujer. (Cervera, 1982: 147)

En la Generación del 27 también tuvo su lugar el teatro infantil, cabe recordar que Concha Méndez perteneció a dicho elenco de artistas, aunque especialmente en obras de hace unos años no aparezca su nombre en el apartado dedicado a la Generación del 27 como ocurre en el caso de *Historia Crítica del Teatro infantil español* de Juan Cervera. En cambio, sí aparecen los nombres de Federico García Lorca, de Rafael Alberti y de Alejandro Casona.

Aunque Federico García Lorca (1898-1936) no aporta propiamente obras de teatro infantil sí que encontramos en algunas de sus obras dramáticas y poéticas rasgos de dramaturgia infantiles, como en su Teatro de Cristobalico, cuya primera representación tuvo lugar en su casa de Granada el 5 de enero de 1923 (Salvat, Ciurans y Salvat: 72); además de *Los títeres de Cachiporra* y *Retablillo de Don Cristóbal*.

De Rafael Alberti (1902-1999) cabe destacar el espectáculo para marionetas *La Pájara Pinta* gracias al apoyo del músico Óscar Esplá y la inspiración de las representaciones de Vittorio Prodecca en Madrid. No llegó a concluir su obra hasta después del exilio. Esta fue recuperada por Marrast en 1964 y por Ruiz Silva en 1982. Su primera representación con marionetas

tuvo lugar en el año 1987 dirigida por Gonzalo Cañas y con composición musical de Bernaola.

Alejandro Casona (1903-1965) compuso *El lindo Don Gato*, *¡A Belén, pastores!* y *Retablo jovial*. La primera destaca por la aparición de elementos musicales y por estar interpretada por niños; en la segunda destacan los elementos tradicionales y populares al tener ambientación navideña. La tercera está compuesta por cinco farsas en un acto, en la que las dos primeras (*Sancho Panza en la ínsula* y *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*) fueron escritas para las Misiones pedagógicas con más de trescientas representaciones, se inspira en autores de renombre para la literatura universal como Cervantes, Juan Manuel y Bocaccio, así como en cuentos populares (Cervera: 1982: 393-397).

Este acercamiento más específicamente al público infantil es el que consiguieron las tres autoras objeto de investigación de la presente tesis doctoral: Elena Fortún, Magda Donato y Concha Méndez. Son tres nombres clave que conforman lo que Pilar Nieva de la Paz denomina como «teatro

infantil renovador»³: «tres escritoras comprometidas con los afanes reformistas de la República que tras la Guerra partieron al exilio (a México marcharon Donato y Méndez; Fortún pasó algunos años en Argentina), rompiendo de algún modo la cadena de profunda renovación del teatro infantil tan cuidadosamente elaborada durante la década de los treinta» (1993a: 267). Esta ruptura de la renovación del teatro infantil de la que habla Nieva de la Paz es tal vez la que ha provocado un cierto vacío de estudios sobre estas autoras tan relevantes para la historia pasada y para el presente y futuro del teatro infantil. Como ya apuntaba Cervera a principios de los años ochenta (1982: 132-133) el género teatral infantil prácticamente carecía de crítica y aún hoy estas carencias no han sido del todo superadas como demuestra la dificultad por encontrar publicadas obras de dichas autoras. Como señalaba Cervera: «la sociedad no ha manifestado interés excesivo por el tema. En la Biblioteca Nacional no ha existido sección de literatura infantil hasta 1970, lo que significa que las entradas de teatro infantil anteriores a esta fecha hay que buscarlas dispersas por otras secciones cuando realmente llegaron a realizarse» (1982: 133). Aunque si bien es

³ Nieva de la Paz, P. (1993). *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*. Madrid: CSIC.

cierto que en los últimos años ha habido un cierto auge de publicaciones de teatro infantil de las autoras objeto de esta investigación, como es el caso de Elena Fortún en Editorial Renacimiento⁴ o Concha Méndez y Magda Donato en Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España⁵, la ausencia de estudios exhaustivos sobre el triple tema ya de *per se* habitualmente condenado al ostracismo (teatro, infantil y mujer) y la relevancia que considero que merece es lo que ha suscitado mi interés por el estudio de esta cuestión que presento a continuación.

⁴ Fortún, E. (2013 y 2018). *Teatro para niños*. Sevilla: Editorial Renacimiento (Espuela de plata). En la edición de 2018 se añadió el prólogo de Purificació Mascarell.

⁵ Donato, M. (2000). *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo / Pinocho en el país de los cuentos*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Méndez, Concha (2006). *El pez engañado. Ha corrido una estrella. Las barandillas del cielo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

CAPÍTULO 2. OBJETIVOS, HIPÓTESIS, MÉTODO, MATERIALES Y RESULTADOS

2.1. OBJETIVOS Y MARCO TEÓRICO

La presente investigación desarrolla un análisis riguroso de las obras dramáticas infantiles de Elena Fortún, Magda Donato y Concha Méndez desde el punto de vista literario, social y pedagógico. En segundo lugar, esta tesis doctoral ambiciona profundizar en las características innovadoras del teatro de dichas autoras, los cambios en la concepción del niño, cómo marcó un antes y un después respecto al teatro que le precedió y la influencia que ha ejercido en el teatro contemporáneo. En la obra dramática infantil de dichas autoras resulta evidente la intención de romper moldes tanto en los aspectos formales y escénicos con recursos plásticos renovadores como en los aspectos del contenido de las obras, usando un lenguaje ágil y vivo y, en algunas ocasiones, creando un teatro que podía ser disfrutado tanto por los niños como por los adultos.

Elena Fortún (Madrid, 1886- Madrid, 1952) –pseudónimo literario de Encarnación Aragoneses de Urquijo– además de teatro, escribió

esencialmente narraciones destinadas a niños, en las que cabe destacar la serie *Celia* (1928-1987).

En los años veinte del siglo pasado y animada por María Lejárraga a partir del contacto con Torcuato Luca de Tena, Encarna empezará a publicar en *Gente Menuda*, suplemento infantil de la revista *Blanco y negro*. Otro dato que cabe destacar para conocer mejor el contexto social del momento y la idiosincrasia de la autora que nos ocupa y de su obra es la pertenencia al Lyceum Club Femenino, una asociación de mujeres que tuvo su sede en Madrid entre los años 1926 y 1939. Algunas de sus integrantes fueron: María de Maeztu –presidenta e impulsora–; Zenobia Camprubí y María Goyri de Menéndez Pidal.

Aragoneses empezó a utilizar el pseudónimo de Elena Fortún en publicaciones de revistas culturales, como por ejemplo *La Moda Práctica* y colaboraciones relacionadas con la literatura infantil en *Gente Menuda*, *Pinocho*, *Crónica*, *Estampa*, *Cosmópolis* y *El Perro, el Ratón y El Gato*.

La obra teatral infantil de Elena Fortún está formada por doce comedias en un único acto que se recogen en *Teatro para niños*. Fueron escritas en 1936, la primera edición localizada es de 1942 y fue reeditada en 2013 por la Editorial Renacimiento. Con la composición de estas obras,

Fortún rompe con los esquemas moralizadores del teatro infantil que hasta la fecha venía publicándose en la España de preguerra. A partir de un lenguaje vivo y ágil, del uso de una técnica teatral en la que predominan los juegos y las canciones, y de la desmitificación de los personajes de obras clásicas a través del humor, Fortún se acerca al público infantil con la finalidad de mostrar un espectáculo que lo haga disfrutar y divertirse, huyendo de la intención moralizante que perseguía el teatro infantil de tipo religioso y doctrinal del primer tercio del siglo XX.

Sobre la figura de Magda Donato cabe remarcar que su lugar de nacimiento fue Madrid pero la fecha es aún en la actualidad una incertidumbre entre la bibliografía dedicada al estudio de su persona. La fecha y lugar de fallecimiento sí que se han definido con claridad: Ciudad de México en el año 1966.

De dicha autora cabe destacar su labor como actriz que compaginó con notables puestas en escena de teatro infantil de las que se destaca su carácter renovador como apuntan diversos investigadores, de entre los que cabe citar el artículo de C. Bados Ciria (2009): «Intelectuales de la Edad de Plata. Magda Donato», publicado en el Centro Virtual Cervantes.

Donato se estrenó en el teatro infantil con dos piezas breves que fueron publicadas en la revista *Pinocho* en el año 1925: *El duquesito de Rataplán. Comedia bruja representable* y *El cuento de la buena pipa*⁶. *Comedia infantil en tres cuadros.*

En lo que atañe al carácter renovador del teatro de Donato cabe destacar la saga de obras teatrales que tienen como referente a Pipo y Pipa, personajes que creó su esposo Bartolozzi a finales de los años 20. Junto a él realizó numerosos proyectos artísticos.

La primogénita de esta serie de obras codirigida por Donato junto a Bartolozzi fue *Pinocho en el país de los juguetes*, una comedia estrenada en el año 1933 en el Teatro Beatriz de Madrid y que consta de dos actos. Otra obra perteneciente a la saga es *Aventuras de Pipo y Pipa o La duquesita y el dragón*, estrenada el 28 de enero de 1934. En este mismo año se escenifican: *Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa*, estrenada en el Teatro Cómico de Madrid (18-3-1934); *Pipo y Pipa contra Gurriato* (22-4-1934) y *Pipo, Pipa y los Reyes Magos* (23-12-1934). En el año siguiente se estrenan *Pipo y Pipa en el fondo del mar*, comedia infantil en 2 actos y 8 cuadros;

⁶ En el anexo II de esta tesis figuran imágenes de las páginas de la revista *Pinocho* en las que se publicó *El cuento de la buena Pipa*.

Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo (7-11-35) y *Pipo, Pipa y los muñecos* (29-12-1935), obra en 10 cuadros. En 1936, se estrena *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos* (12-3-1936). Posteriormente, desde su exilio en México, Donato escribe y estrena para el público infantil *Pinocho en el país de los cuentos* (1942), comedia infantil en 2 actos divididos en 9 cuadros e ilustrada por Bartolozzi.

De las piezas teatrales citadas anteriormente destacan *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo* (1935) y *Pinocho en el país de los cuentos* (1942) por su marcado carácter innovador. En ellas se aprecia una reforma de los cuentos tradicionales proporcionando una nueva visión de los personajes infantiles, erigiéndoles como agentes activos en la resolución de los conflictos y otorgando de esta manera aspectos de marcado carácter transgresor a las obras.

En lo que hace referencia a la obra de Concha Méndez (Madrid, 1898-México, 1986) cabe destacar que sus producciones dirigidas al público infantil fueron el inicio de su andadura como autora dramática. Destacan *El ángel cartero* de 1931; *El carbón y la rosa* (1935) y el prólogo *El nacimiento* (1938) de la trilogía *El solitario* que se puede adscribir al teatro infantil, a diferencia de sus otras dos partes *Amor* (1941) y *Soledad* (1945),

que desarrollan un trasfondo existencial y filosófico. Su obra teatral infantil se complementa con *El pez engañado* (1933); *Ha corrido una estrella* (1934) y *Las barandillas del cielo* (1938), inéditas hasta 2006 momento en el que fueron publicadas por la Asociación de Directores de Escena de España con la edición a cargo de Margherita Bernard. Cabe añadir los siguientes textos inéditos: un texto manuscrito en cuartetos octosilábicos, de fecha dudosa, cuyo título es *Noche de Reyes* y la obra alegórica que lleva por título *Teatro de fantasía. La Caña y el Tabaco. Alegoría antillana* de 1942 y de dudosa adscripción al género infantil como señala Margherita Bernard en el prólogo de *El pez engañado. Ha corrido una estrella. Las barandillas del cielo* (publicaciones de la ADE, Madrid, 2006).

Sobre la figura de Concha Méndez es necesario recalcar su pertenencia a la Generación del 27. La relación sentimental de siete años con Luis Buñuel y su amistad con Maruja Mallo, Rafael Alberti, Federico García Lorca y Luis Cernuda influyeron en su trayectoria personal y profesional. Además de su labor como dramaturga destaca su producción poética que se refleja en el lenguaje utilizado en su teatro infantil.

Es reseñable su manera de reflexionar sobre la necesidad del teatro en la edad infantil que deja patente en «Historia de un teatro», una conferencia

que redacta en 1942 después de haber estado tres años exiliada en la Habana y en el texto inédito «Un teatro para niños» que se encuentra en el Archivo Concha Méndez de la Residencia de Estudiantes de Madrid y del que se puede encontrar la transcripción y el texto original en el anexo III de esta tesis.

De su teatro para edades tempranas destaca la influencia de otras artes como el cine, la música y la danza que conjuga de manera magistral para que convivan armoniosamente pero a la vez la importancia de la palabra a través de textos cuidados y elaborados concienzudamente. Unos textos que albergan innovación y modernidad –con elementos incluso surrealistas– sin olvidar la huella de tradiciones literarias y artísticas anteriores. Buena parte de su visión amplia y transdisciplinaria del teatro infantil se debe a sus estancias en Londres en 1929 y en 1933 en las que se familiarizó con los espectáculos teatrales infantiles que se llevaban a cabo en la capital británica.

Su modo particular de mezclar fantasía y realidad marcan la seña de identidad del teatro infantil de Méndez que comporta su adscripción a este tipo de teatro renovador en el que también se caracteriza su afán por documentarse ampliamente sobre los temas que trata y su inclinación por las

cuestiones científicas. Como afirma Margherita Bernard (2006: 54) «en el mundo creado por Concha Méndez en sus obras para la infancia cabe el error, el imprevisto doloroso y hasta la angustia, pero todo se resuelve en fin por medio de la aceptación de nuestros límites y con la colaboración de los amigos».

Los aspectos vitales y profesionales de las autoras confieren un binomio destacable en la historia de la literatura española, les unen circunstancias y actitudes como las nombradas a continuación que se desarrollarán de manera más extensa a lo largo del presente estudio: las obras que fueron llevadas a escena son pocas, a pesar de la importancia que las autoras otorgaron a los aspectos escenográficos en sus obras; la influencia poética del lenguaje utilizado por ellas es evidente, con rimas, canciones y juegos que denotan también un interés notable por la tradición que no está reñido con los rasgos renovadores que también marcan la idiosincrasia de su teatro, en el que destaca la fuerza y el protagonismo de los personajes femeninos. Cabe no olvidar que las tres autoras son partícipes de movimientos que contribuyen a la emancipación de la mujer y a su visibilidad en el panorama intelectual de su época como el Lyceum Club

Femenino y, por último, un aspecto común y relevante de sus vidas que dejará huella en sus obras: los viajes y sus exilios políticos.

Después de este breve recorrido por las características principales de las obras infantiles de estas autoras queda patente su importante contribución y relevancia en la literatura infantil. El vacío que aún existe en la investigación y análisis de las obras de teatro infantil de Elena Fortún, Magda Donato y Concha Méndez es evidente. La obra de investigación de Juan Cervera, *Historia crítica del teatro infantil español*, es un estudio exhaustivo y riguroso del panorama teatral infantil español que abarca desde sus orígenes a los albores de 1976. Su trabajo, además de ser imprescindible como exposición cronológica del panorama teatral infantil, nos proporciona de manera crítica lo que las aportaciones teatrales en menor o mayor medida han significado, los orígenes y las influencias y nos hace repensar el concepto de teatro infantil a partir de algunos estudios de los que parte, como los *Cuadernos de teatro infantil* de Alfonso Sastre⁷ o *El niño y el teatro* de María Signorelli⁸. El trabajo de Cervera inició un precedente importantísimo para dar el lugar que merece el estudio del teatro infantil

⁷ Sastre, A. (1970). *Cuadernos de teatro infantil, I*. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza. Madrid.

⁸ Signorelli, M. (1963). *El niño y el teatro*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

español. Como el propio investigador señala hasta el momento se obviaba casi por completo dicho ámbito. Cervera señala a Elena Fortún como la artífice de la transición del teatro infantil tradicional hacia otra trayectoria del teatro con más amplitud de miras⁹. Destaca su *Teatro para niños* (1936) como una «aportación significativa al teatro infantil» (1982: 162), desgrana las características más importantes de su teatro de manera general y nombra cada una de las obras que lo integran aportando un brevísimo comentario de no más de cinco líneas de modo esencialmente subjetivo, si bien se extiende algo más en el comentario de algunas obras como *La hermosa hilandera* y *los siete pretendientes* y especialmente en *Una aventura de Celia*, de la que dice que «es sin duda la obra más larga del libro y con más pretensiones» (1980: 164). En el caso de Magda Donato, solo se refiere a ella en el apartado que dedica a Salvador Bartolozzi y lo hace en una línea escasa: «En este guiñol [refiriéndose a Pinocho] Bartolozzi y su esposa y colaboradora Magda Donato, mantendrían un prestigio y popularidad que raramente alcanzan los escritores de literatura infantil» (1982: 217). La obra teatral infantil de Concha Méndez ni siquiera es mencionada, el vacío resulta aún más flagrante si tenemos en cuenta que dedica un apartado a la Generación

⁹ Cervera, J. (1982). *Historia crítica del teatro infantil español*. Madrid: Editora Nacional, 162-165.

del 27, a la que la autora perteneció, e incluso dedica un apartado a Federico García Lorca cuya aportación al teatro infantil fue mucho menor que la de Concha Méndez.

El primer estudio riguroso a la producción teatral de las escritoras dramáticas de los años 20 y 30 llegó de la mano de Pilar Nieva de la Paz (1993) con *Autoras dramáticas españolas entre 1918-1936*. La obra parte de la reelaboración de su tesis doctoral titulada *La presencia de la mujer en el teatro español entre 1918 y 1936* realizada en el Instituto de Filología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas bajo la dirección de la Dra. María Francisca Vilches de Frutos. En dicha obra, Nieva de la Paz recupera más de un centenar de títulos escritos por más de setenta mujeres silenciadas hasta el momento. Además, el estudio supone la contextualización del momento histórico tratado y los temas recurrentes en las obras teatrales escritas por las autoras que responden a las preocupaciones sociales tales como la familia, el matrimonio, la maternidad, la educación y el trabajo y la ideología, política y moral.¹⁰ En los siguientes tres capítulos centra su investigación en los diferentes géneros teatrales y las autoras más

¹⁰ A dichos aspectos dedica los dos primeros capítulos de la obra de investigación: «La situación social de la mujer española durante los años de preguerra» (37-63) y «Preocupaciones sociales y temas recurrentes en las obras teatrales escritas por las autoras» (85-157).

importantes que cultivaron dichos géneros así como la mención y breve análisis de las obras más relevantes de las autoras¹¹. El último capítulo está dedicado a la recepción periodística y bibliográfica de las autoras¹².

El apartado de la obra de Pilar Nieva de la Paz dedicado al teatro infantil renovador¹³ y su artículo en *Revista de Literatura* intitulado «Las escritoras españolas y el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez»¹⁴ han motivado la necesidad de una indagación más profunda en las obras de dichas autoras y lo que han significado en la historia del teatro infantil español. Se ha de tener en cuenta que, además, en la actualidad se puede contar con ediciones y reediciones de algunas obras como *Teatro para niños* de Elena Fortún reeditado en 2013 y 2018 por la Editorial Renacimiento¹⁵, de Magda Donato¹⁶ y obras de Concha Méndez¹⁷ inéditas aún en 1993.

¹¹ «Las escritoras teatrales y las modalidades dramáticas: dramas y tragedias» (157-177); «Las escritoras teatrales y el género cómico: comedias, sainetes y juguetes cómicos» (203-231) y «El teatro infantil. Otros géneros» (249-267).

¹² Nieva, 1993: 287-299.

¹³ *Ibid.*, pp. 255-266.

¹⁴ Tomo LV, núm. 109, 1993.

¹⁵ En la edición de 2013 consta en la revisión y corrección del texto Ángela Olmedo Ayuso; en la reedición del 2018 constan como las directoras de la colección «Biblioteca Elena Fortún» Núria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga.

¹⁶ *Pipo y Pipa y el lobo tragalotodo* junto con *Pincho en el país de los cuentos* cuenta con la edición de César de Vicente Hernando en «Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España» del año 2000. Como señala el editor (2000: 41) para la obra *Pipo y Pipa y el lobo tragalotodo* se ha utilizado la única edición existente publicada en La Farsa en 1936 y para *Pinocho en el país de los cuentos* se ha

Para la realización de la presente investigación es de conocimiento obligado la obra *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*¹⁸ fruto de la investigación dirigida por Juan Antonio Hormigón que recoge un vasto nombre de autoras y de obras. En esta investigación se expone de cada autora una breve biografía, las obras más relevantes junto con el título y se reseña la fecha de edición, el estreno, el género, los espacios de la obra, la nómina de personajes, el argumento y el comentario de las obras. De Elena Fortún¹⁹ aparecen las doce obras que conforman *Teatro para niños* además de las obras inéditas *La merienda de Blas* y *Celia dice*. De Magda Donato²⁰ aparecen las obras de teatro infantil: *El cuento de la buena Pipa*, *El duquesito Rataplán*, *Pinocho en el país de los juguetes*, *Pinocho vence a los malos*, *Aventuras de Pipo y Pipa*, o *La duquesita y el dragón*, *Pipo y Pipa contra Gurriato*, *Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa*, *Pipo y Pipa y los Reyes Magos*, *Pipo y Pipa en el fondo del mar*, *Pipo y pipá en la boda*

reproducido la copia mecanografiada registrada el 3 de marzo de 1942 en la Unión Nacional de Autores de México a la que le falta la página 12.

¹⁷ «[Concha Méndez] publicó dos títulos de teatro infantil, *El ángel cartero* (1931) y *El carbón y la rosa* (1935), pero se sabe que escribió varios títulos más que no llegaron a publicarse. Entre ellos, las comedias infantiles *El pez engañado* y *Ha corrido una estrella*» (Nieva de la Paz, 1993b: 124). *El pez engañado* y *Ha corrido una estrella* junto con la obra de guiñol *Las barandillas del cielo* ya cuenta con la edición de Margherita Bernard en Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España de 2006 para su edición como indica la editora (2006: 55) ha utilizado los originales inéditos que se encuentran en el Archivo Concha Méndez de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

¹⁸ Hormigón, J. A. (1997). *Autoras de la historia del teatro español (1500-1994)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

¹⁹ Hormigón, 1997: 219-232.

²⁰ *Ibid.*, p. 913-927.

de Cucuruchito, Pipo y Pipa y el Lobo Tragalotodo, Pipo y Pipa y los muñecos, Pipo y Pipa en el país de los borriquitos y Pinocho en el país de los cuentos. Además de las obras no adscritas al teatro infantil ¡Maldita sea mi cara! y Aquella noche.

En el caso de Concha Méndez²¹ las obras de teatro infantil que se recogen son: *El ángel cartero, Ha corrido una estrella, El pez engañado, El carbón y la rosa, Prólogo de El Solitario (El Nacimiento)*. Y las no adscritas al teatro infantil: *El personaje presentido, El solitario (Amor), El solitario (soledad) y La caña y el tabaco.*

En la elaboración del marco teórico previo a la presente tesis doctoral es necesaria la consulta de la *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual* editado por Gredos en el año 2003 en Madrid, concretamente el capítulo dedicado a «El teatro femenino» de Felicidad González Santamera (2003: 2502-2525). Al teatro infantil de Fortún, Donato y Méndez no dedica demasiada atención. De Elena Fortún apenas dedica tres líneas: «Elena Fortún, seudónimo de Elena Aragonese Urquijo (1886-1952), es más conocida por sus narraciones de Celia, Cuchifritín y Matonkiki. Su *Teatro para niños*, escrito antes de la Guerra, se editó en

²¹ *Ibid.*, pp. 817-828.

1942» (2003: 2520). El teatro infantil de Magda Donato es al que más atención dedica Santamera y le reconoce de manera más clara que otros investigadores como Cervera el mismo peso que Salvador Bartolozzi en el éxito de «Teatro Pinocho»:

Bartolozzi creó en la revista *Estampa* dos nuevos personajes infantiles, Pipo y Pipa, enfrentados siempre al malvado Gurriato.

De las revistas ilustradas estos personajes pasaron al escenario gracias a Magda Donato, quien escribió cerca de una docena de obras con destino al teatro de marionetas creado por Bartolozzi y por ella, el «Teatro Pinocho», que gozó de extraordinario éxito en los años treinta y que, tras la guerra, continuó en el exilio mexicano de ambos. (2003: 2520)

Pese a esta especial atención a Donato, no hace referencia a la edición de las obras *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo y Pinocho en el país de los cuentos* que ya se habían editado tres años antes.

De Concha Méndez hace un breve apunte sobre su vinculación con el teatro infantil:

Además, [Concha Méndez] cultivó el teatro infantil en obras como *El ángel certero*²² [sic] (representada en 1929), *Ha corrido una estrella*, *El pez engañado* (inéditas y no representadas) y *El carbón y la rosa* (editada en 1935). La primera y la última se representaron en el Lyceum Club, en 1929 y en 1936, respectivamente. Es un teatro que renueva toda la

²² Creemos que se trata de un error puesto que el título original de la obra que aparece en la edición de la obra por parte de la Imprenta de Galo Sáez en 1931 es *El ángel cartero* y no «certero», además por el argumento de la obra presenta más lógica que sea «cartero».

imagería del mundo infantil: los Reyes Magos aparecen como aviadores en *El ángel certero* [sic]. En *El carbón y la rosa* los cuentos infantiles se trasladan a un mundo simbólico de fuerte influjo maeterlinckiano. (2003: 2519-2520)

Aunque sea concisa la referencia al teatro infantil de estas tres autoras por parte de Santamera, sí que las sitúa como autoras que «emprendieron la renovación de un teatro infantil que venía siendo patrimonio de escritoras muy tradicionales» (2003: 2520).

Una vez establecido el marco teórico y estado de la cuestión considero necesario mitigar el vacío que aún existe en la investigación y análisis de las obras de teatro infantil de Elena Fortún, Magda Donato y Concha Méndez, seguir la senda abierta por investigadoras como Nieva de la Paz y profundizar en la figura y obras de estas tres autoras fundamentales para la literatura.

2.2. HIPÓTESIS, DESCRIPCIÓN DE LOS OBJETIVOS, MÉTODO DE ESTUDIO Y MATERIALES

A partir del análisis riguroso de las obras dramáticas infantiles de Elena Fortún, Magda Donato y Concha Méndez desde el punto de vista literario, social y pedagógico, se profundiza en las características innovadoras del teatro de dichas autoras y los cambios en la concepción del niño. Todo ello para contrastar las siguientes hipótesis: las obras teatrales infantiles de Elena Fortún, Magda Donato y Concha Méndez por su singularidad tanto en técnicas teatrales como en las temáticas significaron un punto de inflexión de profunda trascendencia respecto al teatro que les precedió.

Además de los objetivos principales anteriormente mencionados, para la presente tesis doctoral planteo los siguientes objetivos concretos:

- Establecer el marco teórico pertinente sobre la investigación consultando las fuentes primarias y las secundarias del objeto de estudio para conocer el estado de la investigación en cuestión.
- Analizar el contexto teatral infantil del momento que propicia que

surja el teatro de las autoras objeto de estudio y la relación con los autores coetáneos.²³

- Explicar la influencia del contexto social y político en la obra y en la vida de Elena Fortún, Magda Donato y Concha Méndez. En lo que hace referencia al contexto, cabe destacar que las tres autoras se vieron forzadas al exilio por sus ideas políticas.
- Evaluar el valor pedagógico de las obras de las autoras con especial ahínco en aquellas que muestran la idiosincrasia de sus producciones: una nueva forma de entender y de hacer teatro evidenciada, por ejemplo, con la ausencia de moralejas o, en otros casos, con una presencia más sutil de ellas.
- Analizar los cambios en la concepción y valoración del niño, como pasa a ser protagonista, hecho que se evidencia en la manera de conseguir empatizar más con él, no buscar su adoctrinamiento, sino el disfrute y en muchas ocasiones despertar su pensamiento crítico de una manera más libre que en las obras teatrales anteriores. Un cambio de rumbo que ya fue iniciado con el «Teatro de los niños» de Jacinto

²³ Para obtener una visión amplia y diacrónica de la historia del teatro para niños se partirá de la obra *Historia crítica del teatro infantil*, de Juan Cervera (1982), por su relevancia en dicho campo de investigación.

Benavente.

- Comprender la importancia que adquiere la cuestión del género. La literatura escrita por mujeres ha sido frecuentemente denostada a lo largo de la historia y en concreto en el período en el que vivieron las tres autoras. La vida y la obra de Fortún, Donato y Méndez demuestra la visión crítica que tenían sobre ello con la pertenencia a asociaciones femeninas, como el *Lyceum Club Femenino* del que fueron miembros Elena Fortún y Concha Méndez.
- Demostrar la relevancia internacional de las tres autoras y como sus viajes y el exilio marcaron la obra y vida de las tres mujeres²⁴.
- Establecer relaciones de las producciones teatrales infantiles de las tres autoras con el conjunto de sus obras²⁵.
- Analizar la importancia de los aspectos lingüísticos en las obras de las tres autoras. La importancia de la renovación en su teatro no solo reside en el cambio de las temáticas hasta en el momento tratadas y la

²⁴ Argentina para Elena Fortún; Londres, Montevideo y Buenos Aires fueron ciudades de acogida en el primer exilio de Concha Méndez, también residió en Bélgica y Francia y en Cuba hasta 1943, año en el que se trasladó a México donde residiría en Coyoacán hasta el final de sus días; México, también fue país de acogida para Magda Donato, lugar en el que tuvo que trasladarse después de la Guerra Civil Española hasta su muerte en 1966.

²⁵ Puesto que en el corpus de las escritoras podemos encontrar que su pluma se desplazó por diversos géneros literarios que repercutieron en su manera de escribir teatro: destaca la prosa en Elena Fortún y Magda Donato y la poesía en Concha Méndez.

intención que se persigue con su quehacer, sino que también se ve reflejada en los aspectos lingüísticos, como por ejemplo en un lenguaje con rasgos que se acercan más a los niños pero que a la vez no eximen los rasgos poéticos y la belleza del artificio. Cabe añadir, además, la incorporación de elementos tradicionales como los juegos y las canciones, combinando de esta manera el presente con el pasado.

- Comparar los elementos propios de la escritura dramática que caracterizan las obras de Fortún, Donato y Méndez, teniendo en cuenta los diversos marcos espaciales, los personajes y las acciones que se llevan a cabo, así como los elementos discursivos y las acotaciones.

El método epistemológico que he seguido para llevar a cabo la investigación se enmarca en la metodología cualitativa, propia de la disciplina social y literaria, caracterizado por ser multimetódico y por tener un enfoque interpretativo. Ello me ha permitido adecuar mejor nuestra investigación al objeto de estudio, más que los métodos empiristas y positivistas. Es decir, se ha utilizado un método inductivo: de exploración, análisis y descripción para generar perspectivas teóricas.

El marco referencial de la investigación ha consistido en reunir el corpus necesario para conocer en profundidad el estado de la cuestión, los estudios previos y de referencia para conformar el marco teórico. Se ha analizado e interpretado la bibliografía necesaria para conseguir los objetivos planteados al inicio y contrastar la hipótesis inicial, dando respuestas a las diferentes preguntas que se vayan planteando en la investigación.

El análisis de la escritura dramática es esencial en la investigación, dado que es imprescindible tener en cuenta los elementos propios de la semiología dramaturgica para analizar las obras, así como el marco espacial.

El marco histórico está asimismo presente: se analiza el contexto social, especialmente lo relacionado con la pedagogía y la literatura infantil del momento, y se analizan las posibles influencias de dicho contexto en sus obras, y a la vez, como influyeron ellas al panorama social y literario infantil del momento.

La recogida y el análisis del corpus bibliográfico tanto de las fuentes primarias como de las secundarias son esenciales para la investigación, así como la recogida de datos en información de obras inéditas conservadas en bibliotecas y archivos.

2.3. RESULTADOS ESPERADOS

Tras el desarrollo de la presente tesis se espera mostrar:

- La consolidación de un marco teórico sólido sobre el objeto de investigación.
- El conocimiento del contexto teatral infantil del momento que ha propiciado el surgimiento del teatro de las autoras objeto de estudio y la relación con los autores coetáneos.
- La explicación de la influencia del contexto social y político en la obra y en la vida de Elena Fortún, Magda Donato y Concha Méndez.
- La puesta en alza del valor pedagógico de las obras de las autoras con especial ahínco en aquellas que muestran la idiosincrasia de sus producciones: los cambios en la concepción y valoración del niño, como pasa a ser protagonista.
- La muestra de la importancia que adquiere la cuestión del género.
- La evidencia de la relevancia internacional de las tres autoras y como sus viajes y el exilio marcaron la obra y vida de las tres mujeres.
- El análisis y las relaciones de las producciones teatrales infantiles de las tres autoras con el conjunto de sus obras.

- La importancia de los aspectos lingüísticos en las obras de las tres autoras.
- El análisis de los elementos propios de la escritura dramática que caracterizan las obras de Fortún, Donato y Méndez, teniendo en cuenta los diversos marcos espaciales, los personajes y las acciones que se llevan a cabo, así como los elementos discursivos y las acotaciones.

CAPÍTULO 3. ELENA FORTÚN

3.1. ENCARNACIÓN ARAGONESES URQUIJO Y ELENA FORTÚN: SEMBLANZA DE UNA METAMORFOSIS VITAL Y NOMINAL

Encarnación Gertrudis Jacoba Aragoneses y de Urquijo (Madrid, 1886 - Madrid, 1952), más conocida por el pseudónimo literario de Elena Fortún²⁶, es una de las más destacadas escritoras españolas de teatro infantil de preguerra junto a otras plumas como Magda Donato y Concha Méndez (Nieva de la Paz, 1993b: 113-128). Además de teatro, escribió principalmente narraciones para niños, entre las que destaca la serie *Celia* (1928-1987)²⁷ (Uría, 2000: 289), que Martín Gaité calificó como un mito nacido sin vocación de vitrina (Martín Gaité, 2004: 8-9).

El tránsito de Encarnación Aragoneses, una mujer de preguerra como tantas otras dedicada mayormente al cuidado de su familia, a Elena Fortún, una escritora independiente y entregada a quehaceres culturales y artísticos

²⁶ Elena Fortún adoptó este seudónimo literario de una novela histórica que escribió su marido Eusebio de Gorbea en 1922: *Los mil años de Elena Fortún*. Además de este seudónimo utilizó otros como los de Doña Quimera y La Madrina, pero con el tiempo se decantó por el de Elena Fortún (Capdevila-Argüelles, 2005: 266).

²⁷El último título de la serie, *Celia en la revolución*, fue publicado en 1987 por Aguilar, 35 años después de la muerte de su autora. Este último título cuenta las vivencias de Celia en la Guerra Civil Española.

de volada, no se entiende sin conocer los entresijos vitales que dibujan la figura de una intelectual con una exquisita sensibilidad por la psicología infantil y el mundo de la cultura y las letras.

De madre vasca y padre segoviano, Encarnación Aragonese pasó temporadas estivales de su infancia y adolescencia en Abades (Segovia), el pueblo natal de su padre don Leocadio Aragonese (Dorao, 1999: 15, 21). En 1904 aparece en su vida Eusebio de Gorbea Lemmi, un primo segundo suyo, con el que se casó en 1906. Tenía ella 21 años y él 25²⁸. Tuvieron 2 hijos, Luis y Manuel, a los que Aragonese se consagró totalmente como madre²⁹. El matrimonio, debido a los primeros destinos profesionales de Eusebio de Gorbea, se vio obligado a sufrir frecuentes separaciones dada la edad temprana de sus de sus hijos. Encarna permanece en Madrid y frecuenta el parque de El Retiro acompañada de sus pequeños. Allí, se convierte en una apasionada espectadora de los juegos infantiles, de la ingenuidad de los niños, de sus riñas y peleas, que Aragonese va anotando en unos cuadernos escolares. En estos cuadernillos escolares es donde

²⁸Eusebio de Gorbea fue un militar de carrera, si bien su verdadera vocación fue la literatura, que cultivó, sobre todo, con la escritura de textos teatrales (Dorao, 1999: 31). Uno de los textos más conocidos de este autor es *Los que no perdonan* (Premio Fastenrath, 1928), publicado en Madrid por Mundo Libro. Es un drama en cuatro actos estrenado en el teatro Eslava, de Madrid, el día 29 de septiembre de 1928.

²⁹Tal fue la dedicación de Encarnación Aragonese a sus hijos que, al quedar herido uno de ellos, Luis, tras manipular una escopeta junto a su hermano, para que no perdiese el curso y pudiese examinarse por libre, se convirtió en maestra de este preparando a conciencia cada una de las lecciones que debía estudiar (Dorao, 1999: 70).

empieza a gestarse la figura de Elena Fortún (Dorao, 1999: 33) y donde se inicia su vocación de escritora, si bien sus primeras publicaciones se harán esperar aún unos años.

1919 es el año en el que Encarnación Aragoneses entra en contacto con personajes relevantes de la cultura madrileña del momento. La familia Gorbea Aragoneses se instala en el número 19 de la calle Ponzano y allí conocen a Santiago Regidor, un catedrático de dibujo y habitual colaborador en la revista *Blanco y Negro*. Con este y con otras personalidades culturales, entre las que hay que destacar la figura de Matilde Ras³⁰, la familia entabla una estrecha amistad que será duradera y, sobre todo, muy fecunda³¹. Para entonces, Encarnación Aragoneses participa en tertulias organizadas por su marido en las que comienza a conocer a ciertas figuras relevantes de las letras y, en general, de la intelectualidad madrileña de la época (Dorao, 1999: 47-48).

En estos mismos años, Encarnación Aragoneses conoce a María Lejárraga de Martínez Sierra, una mujer que marcará profundamente su vida

³⁰ Según Capdevila-Argüelles, ambas autoras «vivieron una singular relación con la palabra escrita y difíciles procesos creativos entre la pujante modernidad de las vanguardias y el feminismo y el peso de la tradición, presente también en sus vidas» (2014: XIII).

³¹ Santiago Regidor (Madrid, 1866-1942) fue un pintor e ilustrador español formado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Como ilustrador destacó su colaboración en la revista *Blanco y Negro*, en la que ilustró capítulos de *Celia lo que dice* (1928), de Elena Fortún. Expuso sus obras en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y fue distinguido con mención honorífica en las ediciones de 1895 y 1897.

y acelerará su proceso de formación como escritora de Literatura Infantil. Fue precisamente esta quien animaría a Encarna a publicar, a partir del contacto con Torcuato Luca de Tena, el contenido de todos aquellos cuadernillos anotados en El Retiro en *Gente Menuda*, el suplemento infantil de la Revista *Blanco y Negro* (Dorao, 1999: 81; Uría, 2004: 29). Además de Lejárraga de Martínez Sierra, en 1922 Aragonese forja una intensa amistad con la tinerfeña Mercedes Hernández, esposa del militar Eduardo Díez del Corral, compañero y amigo de su marido (Dorao, 1999: 65-70). La amistad con la familia Díez del Corral Hernández fue tal que uno de sus miembros, la niña Florinda Díez Hernández, inspiró el personaje de *Celia* que Aragonese creó para la serie de narrativa infantil *Celia* (1928-1987).

En noviembre de 1924, Encarnación Aragonese y su familia regresan de Tenerife a Madrid. Instalada en la capital, frecuenta la Asociación de Mujeres Amigas de los Ciegos, de la que es secretaria y donde estudia Braille. Allí conoce un grupo de mujeres cultas e inteligentes que se reunían en ambientes intelectuales femeninos a los que Aragonese asiste con gusto. Entra, además, a formar parte de la Sociedad Teosófica de Madrid y estudia Biblioteconomía en el Instituto Internacional de Boston en Madrid. Fue

miembro del Lyceum Club³², «nido del feminismo español» (Martín Gaité, 2004: 81), entre cuyas integrantes se encontraban María de Maeztu, Zenobia Camprubí y María Goyri de Menéndez Pidal.

Es en estos años de intensa actividad intelectual en asociaciones culturales³³, años también de estudio y en los que situamos sus primeras publicaciones³⁴, en los que el proceso de metamorfosis vital y nominal de Encarnación Aragonese Urquijo, mujer casada y madre (Otero, 1999), a Elena Fortún, periodista y reconocida escritora de gran éxito entre el público más joven (García Padrino, 1986: 31-54), se consolida definitivamente.

El 14 de febrero del año 1932 (Hormigón, 1997: 222) fue estrenada su obra titulada *La merienda de Blas*, «en una representación única patrocinada por la sección de “Gente Menuda” de *Blanco y Negro* en el Teatro de la Comedia. Los populares personajes creados por la autora para el semanario (Celia, Roenuces y el mago Pirulo) protagonizaban la obra de Fortún escrita *ex profeso* para la fiesta, según se dice en la reseña de estreno de ABC» (Nieva de la Paz: 1993a: 262). Nieva de la Paz (1993a: 262) también

³² Una explicación exhaustiva de lo que fue el Lyceum Club y de quiénes integraban esta institución podrá encontrarse en Dorao (1999: 84-89), Hurtado (1999), Fagoaga (2002), Martín Gaité (2004: 18-26), Mangini (2006), Aguilera Sastre (2011), Eiroa (2015: 197-226), González Naranjo (2015: 736-747) y Moreno Lago (2015: 241-252).

³³ Martín Gaité califica a Encarnación Aragonese como una de las socias “más asiduas y hasta viciosas del Lyceum Club” (Martín Gaité, 2004: 20).

³⁴ Este proceso de metamorfosis se afianzó de una vez para siempre con la publicación de 24 de junio 1928, en la revista *Blanco y Negro*, del primer capítulo de *Celia lo que dice*.

reseña el estreno de otra obra inédita titulada *Celia lo que dice....*. Esta obra fue representada en el 6 de enero de 1936 con motivo de la fiesta de Reyes en el Teatro Paloma, de la casa de los marqueses de Luca de Tena (propietarios de la revista *Blanco y negro*).

Las primeras colaboraciones firmadas con el pseudónimo de Elena Fortún aparecen en revistas culturales, como por ejemplo *La Moda Práctica* (Fraga, 2013: 157)³⁵. Tras estas primeras publicaciones aparecen otras en revistas como *Gente Menuda*, *Pinocho*, *Crónica*, *Estampa*, *Cosmópolis* y *El Perro*, *el Ratón* y *El Gato* (García Padrino, 2001: 67). Pero sin duda, lo que originó que Elena Fortún se hiciese un hueco entre la nómina de escritoras de preguerra fue el éxito que tuvo con *Celia lo que dice* (1928), relatos breves que narran pequeños cuadros en los que la niña Celia Gálvez de Montalbán, dotada de una imaginación aguda, vive en un mundo de adultos de los años 20 del siglo pasado a los que no comprende (Franco, 2005: 261-267; Caamaño, 2007).

El éxito no se hizo esperar y la Editorial Aguilar, en 1932, adquirió los derechos de publicación de los libros de Celia, cuya serie *Celia y su Mundo* estará formada por once títulos, los seis primeros entresacados de sus

³⁵ Anterior a esta reciente publicación, son de consulta imprescindible para conocer la actividad periodística de Elena Fortún los trabajos de Bravo-Guerreira y Maharg-Bravo (2003).

publicaciones semanales en *Gente Menuda*. El primero que se publica es *Celia, lo que dice* (1928). Después se editan, a medida que Elena Fortún va publicando anticipos en *Gente Menuda*, otros títulos continuadores de esta serie narrativa infantil: *Celia en el colegio* (1932), *Celia novelista* y *Celia en el mundo* (1934).

Como señala Dorao:

Para la feria del libro de 1934, [Elena Fortún] ya se había comprometido a entregar cuatro libros más: uno de ellos era el último de Celia, *Celia y sus amigos*, con preciosas ilustraciones de Gori Muñoz, y otro era el primero de Cuchifritín, que iría dedicado a Félix, el niño que lo inspiró; en otro, titulado *El bazar de todas las cosas*, había reunido todas las labores, construcciones, etc., que llevaba publicadas en revistas, y el cuarto sería uno de comedias infantiles, *Teatro para niños* (Dorao, 1999: 105).

Este libro, que reúne doce comedias en un acto e ilustrado por Dubón, vio la luz en 1936 (Madrid, Aguilar, s.a.) tal y como refleja la publicación especializada en producción libresca *Gaceta del libro*³⁶, pero solo se halló una edición posterior, sin fecha, que se ha podido datar en 1942 (VV. AA., 1997: 221). En 2013 la editorial Renacimiento reeditó esta obra en la colección Espuela de Plata y en el año 2018 se realizó otra edición de la

³⁶ De la Vega, E. (Febrero 1936). «El libro infantil: los últimos juguetes de papel y tinta». *Gaceta del libro*, III, 16, 6.

mano de la misma editorial con el prólogo de Purificació Mascarell esta vez en la colección Biblioteca Elena Fortún dirigida por Núria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga.

Es pues en este momento histórico y vital de intensa actividad creadora en el que debe entenderse esta incursión de Elena Fortún en el mundo del teatro infantil.

3.2. SITUACIÓN DE LA ESCENA ESPAÑOLA FEMENINA (1918-1936): ELENA FORTÚN Y EL *TEATRO PARA NIÑOS* (1936)

La situación del teatro infantil escrito por mujeres en el periodo de entreguerras (1918-1936) no se entiende sin «la tradicional división entre un teatro fundamentalmente pedagógico, escolar, centrado en la educación moral y religiosa de los niños, y otro grupo de obras pensadas sobre todo para la diversión y el entretenimiento del público infantil» (Nieva de la Paz, 1993b: 114). El teatro de tipo tradicional tuvo muy buena acogida en los círculos católicos y en colegios religiosos. Su función era doble: por un lado, el adoctrinamiento moral y religioso de la prole frente a modelos de conducta que eran censurables; por otro, era un tipo de texto destinado a la representación y que ofrecía una ocasión de esparcimiento para los que acudían a las representaciones de este (González Santamera, 2003: 2505). Heredero del teatro decimonónico, este tipo de representaciones se escriben mayormente en verso, presenta unos diálogos excesivamente retóricos y el nivel lingüístico del texto era del todo inadecuado para el público al que iba

destinado³⁷ (Nieva de la Paz, 1993a: 252). Entre las autoras de este teatro moralizante hay que citar a Cristina Aguilá, Pilar Contreras, Micaela de Peñaranda, Matilde Ribot y Carolina de Soto.

Frente a las autoras que buscaron el éxito en representaciones que no iban más allá de mostrar personajes moralizantes y que eran modelos a seguir, algunas escritoras propusieron nuevos caminos para la escritura teatral. Esta búsqueda de nuevos caminos está asociada a la aparición de la nueva *mujer moderna* en la sociedad española de la época (Regueiro, 2015) y que constituye un desafío a los modelos tradicionales de mujer (Vílches de Frutos y Dougherty, 1997: 23), en los que el papel de esta estaba relegado a su función vital de esposa y madre. Estos aires de renovación, lógicamente, encontraron su eco en el teatro como en otro tipo de artes (Mangini, 2001). Entre las autoras de este tipo de teatro infantil renovador encontramos a Elena Fortún, a Magda Donato –pseudónimo de Carmen Eva Nelken (Branciforte, 2012; Nieva de la Paz, 1993a: 255-260)– y a Concha Méndez (Miró, 1992: 439-451; Nieva de la Paz, 1993a: 262-267; González

³⁷ Contra el enfoque excesivamente pedagógico de este tipo de teatro se alzaron voces autorizadas de la época como Jacinto Benavente y, posteriormente, Rafael Alberti y Federico García Lorca (Nieva de la Paz, 1993b: 114-115).

Santamera, 2003: 2519-2520)³⁸, tres autoras que, tras la Guerra Civil, tuvieron que exiliarse quedando inacabada la reforma del teatro infantil iniciada en la República³⁹.

La figura de Elena Fortún, poco presente en los escenarios teatrales de preguerra (Nieva de la Paz, 1993a: 260)⁴⁰, representa la transición hacia un nuevo tipo de teatro en el que los temas y el tratamiento que hace de estos permiten hablar de la concepción abierta y novedosa de este género. No se trata de un teatro completamente innovador respecto al que se iba escribiendo y representando en la época, pero sí que observamos elementos novedosos que dan un nuevo aire a la escena española femenina de los años 20 y 30 del siglo pasado. Entre estos elementos destacan el uso de un lenguaje ágil, vivo, muy próximo al lenguaje infantil y desligado de la dicción del verso; la inclusión de elementos populares como dichos y

³⁸ Otras autoras destacadas de este tipo de teatro renovador pero que dirigieron mayormente sus obras al público adulto son: María de la O Lejárraga, María Teresa Borrágán, Halma Angélico –pseudónimo de M^a Francisca Clar –, Matilda Ras, Angélica del Diablo –pseudónimo de María Palomeras Mallofré–, Carmen Baroja, Isabel Oyarzábal, Pilar de Valderrama, María Luz Morales, Esperanza González, María Teresa León, Irene Falcón y Carlota O'Neill (González Santamera, 2003: 2510-2519; 2521-2523).

³⁹ Elena Fortún, junto a Magda Donato, formaron parte como vocales de la Comisión del Teatro de los Niños creada por una Orden del Ministerio de Instrucción Pública, fechada el 6 de enero de 1938 y publicada en la *Gaceta de la República* el 18 de enero de 1938. Esta Comisión estaba presidida por Benavente (Aznar, 1993: 215).

⁴⁰ Muchas de sus obras teatrales se estrenaron, como buena parte del teatro infantil del primer tercio del siglo XX, en el marco de fiestas escolares, teatros de arte y salones particulares (Dorao, 1999: 96).

canciones populares⁴¹; las frecuentes acotaciones que nos dan una idea exacta de cómo es toda la escenografía que rodea la obra teatral; la progresiva desmitificación de los personajes de cuentos infantiles pero sin llegar a despojarlos de su halo fantástico; y la alusión frecuente al recurso del humor con el que los personajes suelen expresarse de un modo ingenuo y sin miedo (Cervera, 1982: 162).

Su *Teatro para niños*, escrito en 1936 y cuya primera edición localizada es de 1942 (Franco, 2005: 266), es una publicación que recoge doce obras teatrales en un acto: *Las narices del mago Pirulo*⁴²; *El palacio de la Felicidad*⁴³; *Moñitos*⁴⁴; *La Bruja Piñonate*⁴⁵; *Miguelito, posadero*⁴⁶; *Circo a domicilio*⁴⁷; *El milagro de San Nicolás*⁴⁸; *Caperucita Encarnada*⁴⁹; *La hermosa hilandera y los siete pretendientes*⁵⁰; *Una aventura de Celia*⁵¹; *El manto bisiesto*⁵² y *Luna Lunera*⁵³.⁵⁴

⁴¹ El interés de Elena Fortún por la música se demuestra, por ejemplo, en el recopilatorio de canciones infantiles que hizo junto con María Rodrigo editado por la Editorial Aguilar en 1934 y reeditado por la Editorial Renacimiento en 2019 bajo la dirección de Núria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga con prólogo de Ana Vega Toscano.

⁴² Estrenada en la Sala Ariel de Madrid por los alumnos de las Escuelas Profesionales de la C.N.T. el 15 de noviembre de 1938 (VV. AA., 1997: 228).

⁴³ No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1996: 226).

⁴⁴ Representada en las Escuelas de Arte del Sindicato Único del Espectáculo en Madrid por los alumnos de las Escuelas Profesionales de la C.N.T. el 15 de agosto de 1938 (VV. AA, 1996: 230).

⁴⁵ No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1997: 227).

⁴⁶ No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1997: 229).

⁴⁷ No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1997: 224).

⁴⁸ No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1997: 225).

⁴⁹ No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1997: 223).

⁵⁰ No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1997: 228).

Como explica Fortún en el prólogo, el *Teatro para niños* es una obra dirigida a los niños. De hecho, al inicio de dicho prólogo los interpela directamente. Ya en esta presentación de la obra la autora quiere remarcar la intención de erigir en protagonistas a los niños con sus piezas teatrales. Todo está pensado para que el niño sea el centro: el aspecto formal de las piezas teatrales; el decorado y el vestuario dispuesto para su representación, y las ocasiones y los lugares en que estas se representarán. Fortún refleja las intenciones que la han llevado a escribir el *Teatro para niños*: convertir al niño en el protagonista, fomentar su autonomía y que este no se convierta en la sombra del adulto. Para ello, les facilita la propuesta de un vestuario sencillo que pueden encontrar o elaborar ellos mismos:

algunas [de las doce comedias] podréis hacerlas en casa las tardes en que la lluvia o el frío no permitan salir, y sin auxilio de mayores, con algunas telas por fondo, los muebles de vuestro cuarto, los vestidos viejos de mamá y algunos recortes graciosos de papel de seda. (Fortún, 2013: 9)

⁵¹ No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1997: 231).

⁵² No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1997: 224).

⁵³ Estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid, el 16 de febrero de 1930 (VV. AA, 1997: 220; Vilches de Frutos y Dougherty, 1997: 486).

⁵⁴ *El palacio de la felicidad* fue la primera pieza que apareció en 1931 en la revista infantil *Gente menuda* cuyo encabezamiento era «Teatro representable». Posteriormente, publica *Las narices del mago Pirulo*, *Moñitos*, *Miguelito, posadero*, *La bruja Piñonate*, *El milagro de San Nicolás*, *Circo a domicilio*, *El manto bisiestro*, *Caperucita encarnada* y *Luna, lunera*. Estas obras se recogen en el libro de 1942 en el que se añaden *Una aventura de Celia* y *La hermosa hilandera y los siete pretendientes*, alcanzando así las doce obras. En el año 1948 vio la luz una segunda edición en Buenos Aires, ciudad donde la editorial Aguilar tenía una filial, pero se omitió *Una aventura de Celia*, posiblemente por ser la obra más problemática respecto a la censura de la primera edición. (Sotomayor, 2013).

Además tiene en cuenta la duración de las obras –un acto– según el tiempo en el que la atención de los niños puede fijarse. Pese a la intención adoctrinadora de algunas de las obras recogidas en *Teatro para niños*, en otras, Fortún insinúa cierta transgresión:

Otras comedias podrán ser útiles en las fiestas del Colegio. Habéis visto a los profesores y al director, terriblemente preocupados algunas veces, revolviendo libros viejos y revistas modernas para encontrar una comedia menos ñoña que las conocidas y sin esa atroz moraleja, casi siempre estúpida, dulzona y empalagosa. (Fortún, 2013: 9)

La autora es consciente de que para atraer la atención de los niños a sus creaciones los ha de tratar como iguales y otorgarles confianza, mostrarles que sabe que tienen criterio. Por eso les expresa que si lo desean pueden cambiar el orden de las obras presentadas en *Teatro para niños* puesto que afirma que dicha clasificación es algo caprichosa.

El texto inicial sigue las características de los exordios: la modestia y la prudencia están presentes al final del prólogo en el que vuelve a remarcar que ha escrito las obras pensando en los niños: «contando con que habéis de corregirme, en esto y en todo, y colaborar conmigo como buenos y antiguos amigos que somos, entrego en vuestras amables manos esta docena de comedias que he escrito pensando en vosotros». (Fortún: 2013: 10).

El hecho de anteponer el niño al adulto, la complicidad que busca con el público infantil y el deseo de querer alejarse de obras caducas, de moraleja atroz, estúpida, dulzona y empalagosa –como ella misma las denomina–, marca el inicio de la transición hacia un nuevo tipo de teatro. La intención de Fortún es postular una relación de igual a igual con su público, alejarse de la relación jerárquica vertical, en la que el adulto buscaba el adoctrinamiento del niño a través de piezas teatrales de marcado carácter moralizador.

3.3. TÉCNICA TEATRAL Y LENGUAJE EN *TEATRO PARA NIÑOS* (1936)

Para convertir al niño en el eje vertebrador de su obra, Fortún no solo escribe las obras teatrales pensando en los niños como receptores, sino que además serán ellos los que las representarán. Por este motivo, se sirve de un lenguaje ágil, vivo, muy próximo al lenguaje infantil y desligado de la dicción del verso. Esta será una de las características que, como indica Cervera (1982: 162), marcarán la transición hacia una nueva manera de escribir teatro. De las doce obras que conforman *Teatro para niños*, nueve de ellas⁵⁵ están escritas en prosa y tres⁵⁶ en verso. Estas últimas, tal y como remarca Fortún en el prólogo, están escritas «en sencillos pareados» (Fortún, 2013: 9). El hecho de desligarse de la dicción del verso en la mayoría de las obras y de escribir otras en versos sencillos dará lugar a que los niños que representan las obras memoricen con mayor facilidad el texto que tengan que verbalizar. Asimismo, los niños que presencien las obras como público comprenderán de una manera más sencilla y amena el argumento de la pieza

⁵⁵*Las narices del mago Pirulo; El palacio de la felicidad; Moñitos; La bruja Piñonate; Miguelito, posadero; Circo a domicilio; Caperucita encarnada; Una aventura de Celia; Luna lunera.*

⁵⁶*El milagro de San Nicolás; La hermosa hilandera y los siete pretendientes; El manto bisiesto.*

teatral. Otro de los elementos facilitadores para la memorización y la comprensión de los textos teatrales es la inclusión de elementos populares como dichos y canciones. Además de cumplir las funciones anteriormente remarcadas, esta técnica teatral aportará un elemento socializador tanto para los niños-actores y actrices que representen la obra como para el público que la presencie, puesto que producirá un sentimiento de pertenencia e identificación a una misma comunidad. Así, por ejemplo, podemos encontrar juegos lingüísticos y literarios que desafían el ingenio y la imaginación como las adivinanzas⁵⁷, que además buscan captar una mayor atención de los espectadores. Un ejemplo de canción popular sería la «La buena viejecita», cantada en el juego que lleva el mismo nombre y que unos niños entonan al principio de la obra *Moñitos*:

A la buena viejecita
de este lugar,
que cosía y fregaba
y sabía guisar.
Buena viejecita,
¿dónde has ido?
OTRA VOZ. - La buena viejecita
se marchó.
El ángel del Señor
se la llevó.
¡Arriba el telón! (Fortún, 2013: 39-40)

⁵⁷ Hada amarilla. –¿Qué cosa es que mientras más se mira menos se ve? [...] / Gnomo 1º. –Como no sea la oscuridad... / Hada ex amarilla. –¡Eso es! ¿Y una cosa que lleva la camisa por dentro y la carne fuera?/Gnomo 3º. –¡Yo lo sé, yo lo sé! ¡La vela! (Elena Fortún, 2013: 31-32).

En este juego escénico infantil, de diferentes variantes (Medina Padilla, 1987: 72-73), se coloca en el centro la «viejita» que es rodeada por el coro con el que dialoga. En cada una de las estrofas un niño distinto interviene en la conversación.

La canción y el juego también están presentes en la obra *Luna lunera*. En este caso se trata del popular juego de azar *echar a chinas*⁵⁸, en el que dos brujitos compiten por ver quién acompaña a la bruja a palacio:

Tita, tita, laritón,
tres gallinas y un capón;
el capón estaba muerto,
las gallinas en el huerto.
Ris, ras,
en ésta está. (Fortún, 2013: 226)

En la obra *La bruja piñonate* encontramos otro ejemplo de canción al final de la obra. Se trata de un canto con una rima sencilla y una letra poco compleja, con algunas creaciones de palabras y con cierto tono macabra, puesto que en ella algunos personajes se regocijan de la muerte de la bruja:

⁵⁸*Ris, ras,*
en ésta está. (Elena Fortún, 2013: 226).

La bruja ya se ha muerto, carabí
la llevan a enterrar, carabí, urí, urá.
Elisá, Elisá de Mambrú.
La caja era de plata, carabí,
con tapa de cristal; carabí, urí, urá,
Elisá, Elisá de Mambrú.
Encima de la tapa, carabí,
dos pajaritos van, carabí, urí, urá.
Elisá, Elisá de Mambrú. (Fortún, 2013: 64)

Uno de los elementos propios de la tradición oral presente en este volumen de teatro de Elena Fortún es la nana. Una de las nanas más interesantes que ofrece Fortún es la que aparece justo antes de que se cierre el telón en la comedia de Navidad *Miguelito, posadero*. Esta nana, como colofón final de la obra con motivos navideños, remarca el lazo con la tradición oral que mantiene Fortún, pero a la vez es una muestra del toque de comicidad e ironía que aporta con sus obras al cambiar el posesivo *mi* por la conjunción copulativa negativa *ni*:

A la naninananá,
nanita ea.
Ni Jesús tiene sueño, ¡bendito sea! (Elena Fortún,
2013: 78)

Otro de los aspectos más destacables de la técnica teatral de Elena Fortún son las frecuentes acotaciones que nos dan una idea exacta de cómo es toda la escenografía que rodea la obra teatral, ya que facilitan que los

niños y niñas representen las piezas teatrales sin demasiada dificultad. En *Teatro para niños* las acotaciones siguen un esquema fijo: primeramente, aparece el listado de personajes; en la mitad⁵⁹ de las obras aparece únicamente el nombre de los personajes, pero en la otra mitad⁶⁰ encontramos también una breve pero precisa explicación de cómo se han de caracterizar dichos personajes. Además se explica de una manera muy didáctica los recursos que pueden seguir los niños para encontrar el vestuario de los personajes. A continuación, al comienzo de cada acto y escena encontramos las acotaciones más extensas en las que se describe el decorado donde se llevará a cabo la acción. Por último, intercaladas en el texto, aparecen diversas acotaciones y referencias o alusiones deícticas para indicar la escenografía, el movimiento de los personajes, su expresión facial y sus emociones.

En todas las acotaciones predomina la objetividad. No se caracterizan por su valor literario, su funcionalidad es de carácter pragmático, ya que han sido escritas para facilitar la labor de los niños. Para ello la autora se sirve de

⁵⁹*El palacio de la felicidad; Moñitos; Circo a domicilio; El milagro de San Nicolás; La hermosa hilandera y los siete pretendientes; El manto bisiesto.*

⁶⁰*Las narices del mago Pirulo; La bruja Piñonante; Miguelito, posadero; Caperucita encarnada; Una aventura de Celia; Luna, lunera* (en esta comedia solo aparece la caracterización de dos de los personajes: «La luna» y «Galopón»).

diferentes recursos lingüísticos como las comparaciones⁶¹. Asimismo, encontramos acotaciones que hacen referencia a hitos de la literatura universal, como el *Fausto* de Goethe, para explicar cómo se ha de caracterizar al niño que represente el personaje del diablo en *La hermosa hilandera* y *Los siete pretendientes*: «El niño que haga el papel de Diablo debe ser el más alto y delgado de la Compañía. El traje será lo más parecido posible al de Mefisto, de *Fausto*» (Fortún, 2013: 136).

La manera de escribir acotaciones de Elena Fortún es una muestra más del cambio de paradigma del teatro que aporta la autora. La minuciosidad por la descripción y el didactismo utilizado rigen la idiosincrasia de las acotaciones de la dramaturga infantil. Como ya se ha dicho anteriormente, las acotaciones no se caracterizan por su valor literario, si bien sí que se pueden encontrar en ellas detalles simbólicos que a su vez muestran la importancia que la autora otorga al valor estético. Para ello, Fortún se sirve de recursos sencillos y cotidianos pero de gran efectividad⁶². La minuciosidad por los aspectos visuales de las representaciones se refleja además en las características físicas de los niños y niñas que representan la

⁶¹«Todo él brilla a la luz de millares de luces como las casitas cubiertas de escarcha de los Nacimientos» (Fortún, 2013: 31); «la hilandera será una niña de once a trece años, que sea muy bonita, y llevará las mejillas pintadas con chapas rojas como una muñeca» (Fortún, 2013: 129).

⁶²«San Nicolás, en medio, y los niños rodeándole, forman un grupo que debe iluminarse con una bombilla de luz potente oculta hasta este momento» (Fortún, 2013: 110).

obra y que la autora indica en las acotaciones para que las obras sean lo más verosímiles posibles⁶³. Esta verosimilitud es a la vez reforzada por el simbolismo propio del teatro y el pacto ficcional que se establece entre actores y actrices y espectadores. Uno de los aspectos más evidentes que ejemplifican el pacto ficcional es el hecho de fingir que un niño es un adulto. Para ello, Elena Fortún utiliza diversos recursos como, por ejemplo, los que encontramos en la obra *El milagro de San Nicolás*: «El carnicero debe ser un niño gordo, con mandil blanco y barba negrísima, que puede hacerse esponjando un buen trozo de crepé» (Fortún, 2013: 101). O el siguiente ejemplo: «por fin, aparta las manos de la cara y se ve que tiene la barba enteramente blanca. (Esta barba puede hacerse de algodón en rama.)» (Fortún, 2013: 105).

En lo que se refiere al lenguaje empleado en *Teatro para niños*, este se caracteriza por ser muy próximo al de los niños. Así, por ejemplo, predomina la agilidad verbal. Con la inclusión de elementos populares como dichos y canciones populares, Fortún consigue empatizar con el público infantil del momento puesto que muchas de las canciones que aparecen en

⁶³“Pero es indispensable que sea el niño más alto de todos los actores que representan esta comedia. La MAMÁ, que también debe ser una niña alta [...]”. (Elena Fortún, 2013: 83); “San Nicolás será un niño rubio.” (Fortún, 2013: 109).

sus obras son las que utilizan los niños en sus juegos (Cervera, 1982: 162-165 y Nieva, 1993: 260-262), todo ello para consolidar el objetivo de hacer de los niños los protagonistas de su obra:

El humor, la agilidad de los diálogos, la abundante presencia de canciones, juegos infantiles y dichos populares, el movimiento de personajes y la atinada funcionalidad de las acotaciones son rasgos característicos de este nuevo teatro que puede ser leído, visto o representado por niños. Es muy significativo el hecho de que Elena Fortún, en la edición de su *Teatro para niños*, advierta que algunas de las piezas puedan utilizarse para representar en la escuela: aunque estas reflexiones no constan en la edición en *Gente menuda*, no cabe duda, incluso aquí, de que fueron escritas pensando en los intereses y gustos de los niños reales, considerados como seres autónomos y no sólo como «sujetos educables» (VV .AA., 2008: 100).

En segundo lugar, las frecuentes y precisas acotaciones facilitan a los más pequeños representar las obras con la ayuda mínima de los adultos o incluso sin ella. Además, facilita a los espectadores la comprensión de las obras y a los lectores les proporciona una idea exacta de cómo es toda la escenografía que rodea la obra teatral.

3.4. EL TRATAMIENTO DE LOS PERSONAJES Y DEL HUMOR EN TEATRO PARA NIÑOS (1936)

Cervera (1982: 162) destaca dos elementos como novedosos en la dramaturgia de Elena Fortún respecto al teatro que se había escrito y representado hasta la fecha: la progresiva desmitificación de los personajes de cuentos infantiles, pero sin llegar a despojarlos de su halo fantástico y la alusión frecuente al recurso del humor con el que los personajes suelen expresarse de un modo ingenuo y sin miedo.

En *Teatro para niños* encontramos reminiscencias de la tradición como adaptaciones de cuentos y obras ambientadas en fiestas tradicionales y en motivos sacros, pero a la vez descubrimos ese aire nuevo que marca la transición a un nuevo teatro con el tratamiento distinto de estos motivos religiosos y con el humor como eje principal de este cambio. Son tres las obras donde especialmente se puede observar este péndulo oscilante entre tradición y modernidad: *Miguelito, posadero*, que es una comedia ambientada en la Navidad; *El milagro de San Nicolás*, un entremés guiñolesco con motivos sacros y *Caperucita encarnada*, comedia en un acto que es la adaptación escénica del cuento popular.

Esta progresiva desmitificación de los personajes de cuentos infantiles se lleva a cabo de una forma muy similar a como se desmitifican los personajes del ámbito sacro. En algunas de las obras de Fortún los personajes sacros aparecen con poca solemnidad. Así, por ejemplo, en *Miguelito, posadero*, la Virgen María y San José no aparecen de manera física en la escena, sino que están presentes en la obra a través de la voz de Miguelito que avisa a su abuela de su llegada pidiendo asilo. La abuela, desconfiada porque anteriormente un hombre ya había engañado a su nieto con el fin de robarle dinero, le ordena que no les abra la puerta. Otro personaje bíblico que sí aparece físicamente en la obra es el ángel Gabriel. Este personaje se muestra cercano y terrenal pidiendo ayuda a Miguel porque está herido por algo tan banal como el hecho de haber olvidado que tenía alas: «Estoy herido, Miguel. Se me ha roto un ala... Me había sentado en un árbol verde, sobre los tres pastores que comen migas..., se me olvidó que tenía alas y me rompí ésta...» (Fortún, 2013: 74).

Miguelito posadero ofrece una doble moraleja que agudiza el ingenio del espectador y del lector, puesto que huye de la simple moraleja clásica y dogmática y se sirve de las ambivalencias y contradicciones que presenta la condición humana. La doble moraleja plantea, por una parte, la clásica

advertencia que siempre se les ha inculcado a los niños en fábulas y cuentos: no hay que fiarse demasiado de los desconocidos, ya que el protagonista es engañado al principio de la trama por un desconocido que le acaba robando después de ganarse su confianza. Por otra parte, siendo también esta una manera de regalar al espectador un desenlace sorpresivo, la otra cara de esta moraleja aboga por no ser demasiado desconfiados, puesto que Miguel y su abuela, por no dar posada a la Virgen María y San José, acaban teniendo parte de culpa de que el niño Jesús nazca en un establo. Con esta moraleja de doble cara, que también aparece en otras obras, Fortún huye del maniqueísmo presente hasta el momento en el teatro infantil escolar de carácter más doctrinal. La dramaturga parece confiar nuevamente en su público infantil: confía en la capacidad de los niños y en su voluntad de entender que el punto medio, tan alabado en las teorías aristotélicas, es la solución al problema planteado en la trama de la obra teatral.

El milagro de San Nicolás, como *Miguelito, posadero*, es una pieza con motivos sacros, en la cual aparece un santo –san Nicolás– y se presenta de una manera muy cercana. El milagro provocará la resurrección de los tres niños que el carnicero había hecho picadillo. Este hecho sobrenatural se presenta de una manera muy sencilla, siendo esta una muestra de la

desmitificación que Fortún emplea con sus personajes, incluso con los personajes bíblicos:

SAN NICOLÁS.– En nombre del Padre, yo te resucito.
NIÑO 1º.- (Sale de la artesa desperezándose.)
¿Me llaman? ¡Despierto! ¡Que buen sueñecito!
le ayuda a salir y el NIÑO se agarra a su manto.
SAN NICOLÁS. – (Poniendo los dedos en el borde de la artesa.)
Despierta tú ahora, mi Niño querido.
NIÑO 2º.- (Sacando la cabeza de la artesa.)
¿Es ya de mañana? ¡Qué bien he dormido!

SAN NICOLÁS le ayuda a salir y el NIÑO se coge del otro lado de su manto.
SAN NICOLÁS. – (Pone un dedo en el borde de la artesa.)
Es tu vez, muchacho, y acabe esta historia.
¡Despierta!
NIÑO 3º. – ¡Soñaba que estaba en la Gloria! (Fortún, 2013: 110).

Caperucita encarnada es una adaptación del cuento *Caperucita Roja* recogido por primera vez por Charles Perrault y versionado por distintos autores⁶⁴. En el título de la obra teatral advertimos que Fortún ha optado por el adjetivo *encarnada* en vez de *roja*. El color *rojo/encarnado* con connotaciones ideológicas puede llevarnos a la cuestión de por qué ha utilizado un adjetivo y no otro. Aunque en los años recientes se ha popularizado el adjetivo *roja* para el título de dicho cuento, años atrás el

⁶⁴Entre las versiones más conocidas, se encuentra sin duda la de los Hermanos Grimm que data de 1812.

adjetivo más utilizado era *encarnada*. En el siglo XIX la traducción habitual era «Caperucilla/Caperuchita/Caperucita Encarnada», exceptuando a traductores como Baró 1883 que prefieren la traducción «Caperucita Roja» (Martens, 2016: 204).

Caperucita encarnada de Elena Fortún es una adaptación híbrida entre la versión recogida por Perrault y la de los Hermanos Grimm. Como en la versión de Perrault, la abuela es comida por el lobo y, a diferencia de la versión de los Hermanos Grimm, no aparece ningún cazador que logre sacar a la abuela sana y salva de la panza del lobo. Pero a diferencia de la adaptación de Perrault, Caperucita no es comida por el lobo. Por lo tanto se conserva en parte el final feliz de los Hermanos Grimm. El hecho de que Caperucita no sea devorada por el lobo lleva implícita una carga de simbolismo: el lobo, al ver reflejada la imagen de Caperucita en un espejo, se acaba comiendo el espejo pensando que se come a Caperucita y, en consecuencia, muere. No todo es lo que parece y los matices vuelven a estar presentes en la obra de la dramaturga madrileña que, con el tratamiento de los personajes, el humor y la ironía, consigue aportar cierta transgresión al mensaje del cuento original. La moraleja sigue siendo prácticamente la misma: la advertencia a los niños para que no hablen con desconocidos y,

como en el cuento tradicional, Fortún hace hincapié en la culpa de Caperucita por hablar más de la cuenta, pero lo hace aportando a la situación una dosis de humor:

CAPERUCITA.- ¡Madre! ¡Aquí estoy! El lobo se tragó un espejo porque en él vio mi imagen...
MAMÁ.- Pero, ¿tú qué hiciste, desgraciada?
EL LEÑADOR.- (Saliendo.) Hablar, señora, hablar más que un sacamuelas... (Fortún, 2013: 123)

Si bien es cierto que en la obra teatral no se exime de culpa y de ingenuidad a Caperucita por hablar más de la cuenta con desconocidos y por entretenerse demasiado por el camino, la Caperucita de Fortún se muestra mucho más contestataria y rebelde que la tradicional en su enfrentamiento con el lobo:

CAPERUCITA.- ¡Tú sí que eres tonto!
LOBO.- Cuando me vea tu abuela no dirá eso y me dará torta...
CAPERUCITA. - ¡Huy, qué tonto eres! Te crearás tú que mi abuelita te va a dejar entrar... Cuando yo llegue le diré que atranque bien la puerta. (Fortún, 2013:120)

Moñitos y *Una aventura de Celia* son dos obras en las que las niñas se erigen como protagonistas. Las protagonistas femeninas son muy diferentes la una de la otra. Mientras que *Moñitos* es el prototipo de *niña buena* que se desenvuelve con destreza y máxima pulcritud en las tareas del hogar, Celia

es una niña rebelde que se muestra transgresora y traviesa con los adultos que la rodean.

En *Moñitos* encontramos elementos fantásticos: los animales hablan y su comportamiento es parecido al de los humanos. Pero a la vez nos encontramos con la progresiva desmitificación de los personajes de cuentos infantiles de la que hablaba Cervera (1982: 162), puesto que los animales se muestran poco hábiles en las tareas domésticas, no saben hacer nada y se sienten desprotegidos si no hay ningún humano que les ayude. Además de elementos fantásticos encontramos otras alusiones a los cuentos tradicionales, como la casita en el bosque que descubre la protagonista mientras recuerda que en todos los bosques hay una casita, produciéndose así un momento metaliterario: «¡Huy, una casita! Es la casita del bosque... Porque en todos los bosques hay una casita. Unas veces dentro de la casita vive un viejo; otras, vive un ogro; otras, un hada; otras..., los ladrones...» (Fortún, 2013: 43).

El humor está muy presente en la obra, sobre todo en la imagen cómica de los animales intentando realizar las tareas del hogar con resultados desastrosos, y en la figura del grillo con sus canciones burlonas.

El personaje de Moñitos se asemeja a otros personajes femeninos del imaginario tradicional como Blancanieves. Se trata de jóvenes que se encuentran solas y sin hogar –en el caso de *Moñitos*, como ella misma dice, «no tiene padre ni madre ni perrito que le ladre» (Elena Fortún, 2013: 43)– y que acaban siendo acogidas en una casa a cambio de realizar las tareas del hogar y cuidar de sus inquilinos: los siete enanitos en el caso de Blancanieves, y del gallito, la mona y el gato en el caso de *Moñitos*. Se trata de una aparente simbiosis que realza el tradicional concepto de la importancia de saber desenvolverse a la perfección en las tareas domésticas.

Como sostiene Nieva de la Paz⁶⁵, *Una aventura de Celia* es una de las obras más destacadas de este volumen de teatro infantil por la relevancia del personaje de Celia. A este respecto Carmen Martín Gaité señala que «el 24 de junio de 1928, aparecía impreso por primera vez el nombre de Celia en un cuentecito breve firmado por *Luisa* que se titulaba *Celia dice a su madre*, y escrito totalmente en forma de diálogo» (2004: 33). Esta obra, de la misma manera que ocurrió con el prólogo, tuvo problemas con la censura, como afirma Sotomayor: se consideraba que tenía «frases desacertadas e

⁶⁵ «Aguilar publicó en 1948 otra edición de la citada antología en la que no aparece recogida *La aventura de Celia*, tal vez la obra más conseguida. Llena de encanto y humor, presenta las mil y una travesuras de una Celia en vacaciones enfrentándose sin temor a los insufribles adultos que la rodean» (Nieva de la Paz, 1993b: 122).

irrespetuosas [...] que no son buen ejemplo para los niños» (Sotomayor, 2005: 409).

Es significativo que esta primera aparición de Celia esté escrita totalmente de manera dialogada y que en los sucesivos cuentos protagonizados por Celia el diálogo tenga un papel primordial. Este podría ser un indicio del deseo de Fortún de teatralizar las aventuras de Celia y que hizo realidad en la obra teatral a la que hemos hecho referencia.

El personaje de Celia muestra con su mezcla de ingenuidad, sinceridad y rebeldía el contraste entre la sociedad burguesa acomodada y la obrera. Saca a la luz estas diferencias de una manera crítica, sirviéndose del humor y la ironía. La ostentosa merienda que ofrece la abuelita de María Luisa, una amiga de Celia, muestra el deseo de aparentar, de presumir, de pertenecer a la sociedad bien estante. En cambio, Celia es contestona, sincera y rebelde, algo que escandalizará a la abuelita de María Luisa y a sus invitados. Las situaciones y el tratamiento de los personajes de esta obra van acompañados de una fuerte carga humorística y una ironía que recuerda a la del teatro del absurdo, tal como podemos ver en la ingenuidad de la niña María Luisa que confunde el sentido literal de expresiones y dichos con el figurado, dando lugar a cómicos juegos lingüísticos. Según Martín Gaité

(2004: 41) el hecho de aplicar la lógica infantil para desmontar las frases hechas es una de las modalidades estilísticas de Elena Fortún que la vincula con el código de lo surrealista. Un ejemplo de esta técnica lo encontramos en este diálogo entre nieta y abuela:

ABUELITA.- ¡Mira qué cuadro!
MARÍA LUISA.- (*Mirando a las paredes.*) No lo veo.
¿Dónde está?
ABUELITA.- ¿Dónde miras, tonta? Mira a la mesa
(Fortún, 2013: 144).

Este recurso cómico también está presente en el siguiente diálogo entre Romualdo, uno de los invitados a la casa de la abuela de María Luisa, y la niña:

ROMUALDO.- Deja a esa niña. Las manzanas podridas pican a las sanas.
MARÍA LUISA.- ¡Qué tonto! ¿De qué manzana habla, si aún no han madurado las de la huerta? (Fortún, 2013: 152).

Otro ejemplo de ironía fina y más difícil de captar por el público infantil son estas palabras de Romualdo, uno de los invitados a casa de la abuela de María Luisa: «Yo soy muy bueno, no lo puedo remediar. En

cuanto veo un chico mal educado le molería a palos, aunque no me lo agradeciera...Soy así...» (Fortún, 2013: 151).

Como se puede apreciar en esta obra teatral y en todo el ciclo de *Celia*, la actitud de Celia tiene un trasfondo más allá de amenizar y divertir con sus ocurrencias a lectores y espectadores, y esto se refleja en el hecho de hacer tambalear los dogmas de una sociedad hipócrita y pasiva. La actitud de Celia es reprehendida por algunos adultos, representantes sobre todo de la sociedad más clasista y tradicionalista, pero también es defendida por otros, como por ejemplo su tío Rodrigo que acaba dando la razón a su sobrina al final de la obra y por la que da la cara ante el poder eclesiástico representado por las monjas que rigen el colegio de Celia.

En *Una aventura de Celia* se pueden apreciar rasgos característicos de la escritura de Elena Fortún, como la aparición de elementos fantásticos – animales personificados– mezclados con la cotidianeidad, si bien en esta obra teatral encontramos una técnica inversa: la explicación lógica de hechos fantásticos, tal como puede apreciarse en una conversación entre Celia y la cigüeña:

CIGÜEÑA.- ¡Eres una niña!
CELIA.- ¡Naturalmente! ¿Qué querías que fuera?
CIGÜEÑA.- Nunca las personas hablan con las cigüeñas.
CELIA.- ¿No? Lo creo, porque las personas son medio tontas.
CIGÜEÑA.- Por eso nosotras no hablamos nunca...
CELIA.- ¡Qué aburrido debe ser eso! No sé cómo no se os olvida hablar.
CIGÜEÑA.- Algunas lo han olvidado... (Fortún, 2013: 153).

Siguiendo con la temática del protagonismo infantil y de las visitas de los niños a casa de sus amigos, encontramos la obra *Circo a domicilio*, en la que el humor se basa sobre todo en los enredos que se producen. Un elemento importante en lo que a comicidad se refiere es el doctor con sus intervenciones irónicas e hilarantes y la expresión «yo no respondo» utilizada casi al final de cada frase que emite: «Sí, señora muy malito. Si sigue así estirará la pata. Si estira las dos, síntoma de crecimiento...; si estira una primero y luego otra..., no respondo» (Fortún, 2013: 85).

Los ejes temáticos principales de la obra son la amistad y el metateatro, siendo la representación del circo que le ofrecen sus amigos a Fiquito lo que sanará al niño.

En este compendio teatral destinado a los niños destacan también las obras teatrales que siguen la tradición de reyes, magos, brujas, hadas y personajes fabulísticos. Todo ello mezclado con el peculiar tratamiento

humorístico que desprende la pluma de Fortún. Dentro de este grupo temático se pueden distinguir obras como *Las narices del mago Pirulo*, en la que los rasgos de la comedia de enredos y el teatro del absurdo están muy presentes. Ejemplo de ello es el lenguaje cómico y los diálogos hilarantes y surrealistas de los distintos personajes que aparecen en la obra:

SOLDADITO.- ¡Tararí! ¡Píiiii!... ¡Píiiii!... Perdone usted, pero estoy acostumbrado a los toques de corneta y no puedo hablar seguido si no los oigo...
ROENUECES.- Bueno, pues explíquese usted, y entretanto yo tocaré la corneta. ¡Tararíiiii! ¡Tararíiiii!... (Fortún, 2013: 17).

El final de la obra adquiere un valor significativo a nivel sentimental que percibirán mejor los adultos que los niños:

El SOLDADITO toca la corneta: «Tararí, píii, píii»; el MAGO baila, recogiendo las faldas, y ROENUECES está muy contento.
BISMUTO.- (Entrando.) ¡Formalidad, formalidad, formalidad! Precisamente cuando se es feliz importa conservar la ecuanimidad y el ánimo sereno. Mucho vale una nariz, pero más vale el juicio...
TODOS.- ¡Fuera el doctor Bismuto, fueraaaaa! (Fortún, 2013: 22)

El palacio de la felicidad, estructurado en un acto y dos cuadros, es una de las obras más breves de *Teatro para niños*. En ella están comprimidas ideas y sensibilidades con las que, como sucede también en

Las narices del mago Pirulo, los adultos se sentirán más identificados que los niños: sentimientos humanos como el egoísmo, el afán por aparentar y hacer las cosas por los demás teniendo una existencia vicaria, el deseo de rebelarse, de querer ir a contracorriente⁶⁶ y el humor que no es del todo políticamente correcto⁶⁷.

La bruja piñonate y *Luna lunera* son las dos obras de *Teatro para niños* en las que aparece uno de los personajes fantásticos más recurrentes en la literatura infantil: la bruja. En *La bruja piñonate* encontramos un parecido notable con el cuento *Hansel y Gretel* y con otros tantos del imaginario colectivo, en los que la bruja alimenta a una niña con el fin de hacerla engordar para comérsela posteriormente. Otra de las similitudes con el cuento recogido por los hermanos Grimm es el lugar donde vivía la bruja: «en el bosque en su casita de turrón» (Elena Fortún, 2013: 58). Como hemos visto anteriormente, el hecho de beber de fuentes literarias anteriores y a la vez mezclarlas con estos recursos estilísticos propios, transgresores y

⁶⁶HADA ROSA. –Vamos. Poneos en fila de dos en dos...

GNOMO 3º. –¿De dos en dos? ¿Y por qué no en fila india?

GNOMO 1º. –Yo no quiero ir en fila... Vayamos andando sencillamente, que ya llegaremos.

⁶⁷HADA VIOLETA. –¡Felicidad absoluta! ¡Felicidad única! ¡Divina felicidad!

GNOMO 1º. –¡Vamos, anda!... ¡So cursi!...

HADA ROSA. –No le hagas caso. Hace muchos años que vivía en la bodega de una taberna..., y todo se pega menos la hermosura.

GNOMO 1º. –¿Y tú, ¿dónde has vivido, princesa? Detrás del dosel de una escuela, y te has hecho tan indigesta como la maestra... (Fortún, 2013: 28).

humorísticos, es una seña de identidad del teatro Elena Fortún. En el final de *La bruja Piñonate* encontramos un giro argumental al cuento *El príncipe rana*, también recopilado por los hermanos Grimm. En este caso la bruja se convierte en una rana.

La ironía⁶⁸, la metalengua⁶⁹ y los juegos de malentendidos lingüísticos⁷⁰ son clave en esta obra como recurso cómico y para crear conciencia lingüística.

Luna lunera, estrenada antes de la guerra, con diecinueve personajes, es la obra con el número de personajes más elevado y una de las más extensas. Según Cervera este hecho resulta algo negativo para la puesta en escena:

a pesar de que la autora la haya escrito para muñecos de guiñol parece haber acumulado demasiados personajes que indudablemente dificultarán este tipo de puesta en escena. Por la misma razón puede quedar la acción un tanto dispersa al montarla actores o niños (Cervera, 1982: 165).

⁶⁸«Pues no hay nada, a no ser que haya algo». (Elena Fortún, 2013: 59).

⁶⁹«Las faltas de respeto son casi tan grandes como las de ortografía... Si se pone sin acento una palabra que lo lleva...». (Fortún, 2013: 58).

⁷⁰TONTILINDÓN. –Es una buena mujer...

MARIBEL. –No, papá, al revés...

TONTILINDÓN. –Una mujer buena... Sí, el sentido varía cuando el adjetivo sigue al nombre en lugar de precederle.

MARIBEL. –(*Desesperada.*) ¡No me haces caso! Te digo que Piñonate era una bruja... (Elena Fortún, 2013: 66).

En esta pieza teatral encontramos elementos fantásticos y personajes que siguen la tradición de brujas, reyes y príncipes, presentados de una manera maniquea. El argumento se desarrollará en torno a las artimañas de la bruja por usurpar el trono. Finalmente, será vencida por el príncipe con la ayuda de la Luna.

En el tratamiento del personaje de la bruja, se puede observar alguna frase truculenta que confiere un cierto dramatismo a la situación representada, un rasgo que encontramos de manera similar en la trama de *Miguelito, posadero*: «¡El Príncipe Pepito no aparecerá nunca! He mandado buscarle a dos ladrones, que le matarán y me traerán su corazón para que me lo coma con salsa de tomate...» (Elena Fortún, 2013: 227).

La hermosa hilandera y los siete pretendientes, junto con *El manto bisiesto*, conforman un binomio que sigue la tradición de los pretendientes que han de superar pruebas u obstáculos para conseguir a su amado o amada. En la concepción más tradicionalista es normalmente el hombre quien ha de superar estas pruebas para conquistar a su amada, convirtiéndose la mujer en una especie de trofeo.

La hermosa hilandera y los siete pretendientes, basada en un cuento de Matilde Ras⁷¹, sigue esta concepción tradicional de la mujer como trofeo a la que intentan conquistar un numeroso elenco de pretendientes (el boyero, el leñador, el bohemio, el señor, el cazador, el diablo). Finalmente, la hilandera escoge al estudiante que le ofrece «un corazoncito que tiembla de amor» (Fortún, 2013: 138). Se puede percibir en la personalidad de la hilandera cierta transgresión de la tradición heteropatriarcal, puesto que es ella quien toma la decisión de elegir al pretendiente y lo hace movida por el amor, sin pretensiones materiales.

De la parte formal, como indica Cervera, «los ripios a que da lugar la versificación en pareados resultan graciosos en todo momento» (Cervera, 1982: 164).

En la obra *El manto bisiesto* se pueden encontrar ciertos paralelismos con *Luna lunera*: ambas tienen un elevado número de personajes –diecinueve la primera y dieciocho la segunda– convirtiéndose en las dos más numerosas de *Teatro para niños* en lo que a personajes se refiere. Otro

⁷¹ ABC (Madrid). (14/06/1936), 53.

Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1936/06/14/053.html> y Cervera (1982: 164).

aspecto en común es el lugar: gran parte de la acción de las dos obras se lleva a cabo en palacio.

El manto bisiesto es una especie de proceso de Penélope a la inversa: la Reina, que tiene trescientos sesenta y cinco mantos, ofrece casar a su hijo con la que le teja un manto de un nuevo tejido para el día que sobra del año bisiesto. La moraleja es convencional y sigue el hilo de la mencionada anteriormente: vence la sencillez y el amor puro, representado por la figura de la pescadora que tejió el manto con el pelo de sus trenzas, frente al afán de ostentar de las princesas más ricas de diversos países del mundo. Como señala Cervera al referirse a esta obra, «aparte la exaltación de la persona humilde, muy en la línea paternalista al uso, hay una alusión de tipo humano interesante y es cuando la reina rechaza un manto de perlas porque para hacerlo se habían perdido vidas humanas» (Cervera, 1982: 165).

3.5. RESUMEN

Elena Fortún es, gracias a la serie narrativa *Celia* (1928-1987) y a *Teatro para niños* (1936), una de las autoras de Literatura Infantil más representativas de la literatura española de preguerra. Escritora de vocación tardía, no empieza a publicar hasta 1928. Su obra literaria obtuvo un rápido reconocimiento y gozó de una gran aceptación entre el público infantil, al que Fortún se dirigió con un lenguaje y gracia que rápidamente captó la atención de este.

Destacó como narradora pero también como autora teatral. Con su *Teatro para niños*, se apartó de la intención moralizante de la dramaturgia que mayormente había triunfado en la escena española para niños a lo largo del primer tercio del siglo XX. Su voluntad de renovar el género le impulsa a escribir piezas teatrales en las que predomina un lenguaje ágil y vivo, y en las que las canciones y los juegos verbales cobran una importancia trascendental.

El análisis de las obras que conforman *Teatro para niños* desvela una de las intenciones primordiales de Elena Fortún al escribir sus piezas teatrales: llegar de la manera más directa posible al público infantil. Para

llevar a cabo este propósito, se sirve de variados recursos, entre los que destaca el marcado tono humorístico e irónico con los que trata situaciones y personajes, a los que caracteriza particularmente; la mezcla de elementos tradicionales y modernos; así como la inclusión de elementos fantásticos en situaciones reales. Por último, en su afán de crear un teatro renovador y que haga reflexionar al niño, destacan las moralejas presentes en sus obras, mucho más complejas en su forma y contenido que las de la tradición más dogmática.

CAPÍTULO 4. MAGDA DONATO

4.1. CARMEN EVA NELKEN Y MAGDA DONATO: DOS NOMBRES PARA UNA DE LAS *MODERNAS DE MADRID*

Carmen Eva Nelken, más conocida con el pseudónimo de Magda Donato, es una de las más destacadas intelectuales del primer tercio del siglo XX en los círculos artísticos, literarios y culturales de Madrid, donde todavía prevalecían los aires decimonónicos de finales del siglo XIX. Es en este periodo de 30 años, sobre todo a partir de los años 20, que la clase social burguesa, la de Madrid pero también la de otras ciudades cosmopolitas españolas (Kirkpatrick, 2003: 7-21), ve nacer a un nuevo tipo de mujer al que Mangini (2001: 77) califica de *moderna*:

La mujer moderna que era escritora o artista podía ser vanguardista, o sea, practicante de los *ismos* en vigencia en aquella época [...] En Madrid eran mujeres de la burguesía o de la clase alta, [...], que lucharon años y a veces de modo independiente por lograr una voz (o un estilo) fuera del movimiento vigente. Muchas de las modernas eran feministas o por lo menos tenían nociones sobre la emancipación feminista. Todas eran cultas y tenían una conciencia política liberal, de tradición krausista en su mayoría.

Así era, en líneas generales, Magda Donato, una mujer periodista, actriz y escritora sobre cuya vida y obra existen numerosos problemas no resueltos a causa de dos razones fundamentales: la ausencia de datos sobre su itinerario vital y los numerosos equívocos sobre su fecha de nacimiento, estancias en el extranjero y relaciones familiares (De Vicente, 2000: 9).

La fecha de nacimiento de Magda Donato no es del todo clara. Sí se sabe con certeza que nació en Madrid, en la Plaza de Santa Cruz, pero el año de nacimiento es a día de hoy motivo de discusión entre la bibliografía especializada en el tema. Rodrigo (1999: 35) apunta la fecha de 1898, Nieva de la Paz (1993a: 255) propone la fecha de 1900, Sanz (1999, citado por De Vicente, 2000: 9) afirma que la fecha de nacimiento es la de 1903 y Ceballos (1998) establece la fecha de 1904. Sea como fuere, se trata de un personaje que nace en un momento clave para el devenir de una España que quiere dejar atrás el desastre del 98 y avanzar según las corrientes de pensamiento europeas próximas a los movimientos de vanguardia (Valcárcel, 1998).

Magda Donato recibió una esmerada educación, como correspondía a una hija de familia bien posicionada y adinerada. Su familia, dedicada al negocio de joyas y relojes, era de origen judío, lo que provocó que fuese víctima de un profundo antisemitismo (Rodrigo, 1999: 35-36; Garzón y De

la Puerta, 2000). No obstante, a pesar de la marginación social, sus padres, Julio Nelken y Juana Esther Mansberger, les inculcaron a ella y a su hermana Margarita Nelken un profundo amor por las lecturas, las letras y el aprendizaje de idiomas. Los continuos viajes de la familia al extranjero y la asistencia a diversos actos culturales favorecieron la formación de un espíritu crítico en la conciencia de Donato (Ramos, 2010: 177-178).

El pseudónimo de Magda Donato se explica como un acto de autoafirmación de Carmen Eva Nelken. Su hermana, la famosa escritora Margarita Nelken (Martínez-Gutiérrez, 1997), había prácticamente monopolizado el apellido paterno, por lo que Donato decide adoptar una nueva seña de identidad. El nombre de *Magda* tiene su origen en el nombre de pila de Magdalena que Margarita Nelken puso a su hija. El de *Donato* parece que fue sugerido por Salvador Bartolozzi, ilustrador con el que Magda Donato tuvo una relación profesional y sentimental (Rodrigo, 1998: 38-39).

La actividad periodística de Magda Donato comienza en 1917 en las páginas de *El Imparcial* con una «croniquilla, según la definición de la autora, en clave de humor» (Rodrigo, 1999: 39). La moda era un tema que con cierta reiteración tenía cabida en las páginas que la prensa dedicaba a la

mujer. Sin embargo, Donato no se dedicó exclusivamente a este tipo de periodismo, sino que la gran mayoría de sus escritos, publicados en los años 20 y 30 del siglo pasado, son un claro posicionamiento de esta autora a favor del discurso político republicano, de compromiso social de signo reformista y de defensa de las medidas que la nueva España impulsaba a favor de las mujeres (Caamaño, 2011: 31). Es entonces cuando se aprueba el voto femenino, el matrimonio civil y el divorcio. En efecto, Magda Donato abordará con profundidad estos temas en rotativos y revistas como *El Liberal*, *Heraldo de Madrid*, *Mundo Gráfico*, *Informaciones*, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *Ahora*, *Ondas*, *La Voz de Córdoba* y *Mi Revista* (Ramos, 2010: 179-180). Asimismo, cabe destacar de su labor periodística el trabajo realizado con sus “reportajes vividos” que fueron publicados entre los años 1932 y 1936 en *Ahora*:

la periodista vivía de incógnito en un determinado ambiente por algún tiempo y luego relataba a los lectores sus experiencias y sus impresiones. Estos artículos fueron saliendo a lo largo de cuatro años (1932-1936) y se interrumpieron a causa de la Guerra Civil; son en su mayoría un testimonio del interés de la escritora por participar en un proyecto político que se proponía la mejora de las condiciones de vida de las clases populares. Donato muestra desde adentro la vida en un manicomio, en la cárcel de mujeres, en un comedor para indigentes y en un albergue de mendigas. Otros reportajes abordan temas menos

dramáticos como las giras de las compañías teatrales de baja categoría o la cirugía estética. (Bernard, 2014)

Con el estallido de la Guerra Civil Española, Donato colabora en la revista semanal *Estampa*, en la que aborda el tema de la mujer en la retaguardia y con entrevistas a personajes políticos y culturales del momento.

1914 es un año determinante en la vida de Magda Donato, ya que conoce al dibujante, ilustrador y escritor Salvador Bartolozzi. Bartolozzi será quien introducirá a Donato en el ambiente cultural e intelectual de Madrid. Se conocieron en la Editorial Calleja donde ambos trabajaban. Se inicia una relación que irá más allá de lo profesional y que se consolidará desde un punto de vista afectivo (De Vicente, 2000: 17-19).

Bartolozzi empieza ilustrando los cuentos que Magda Donato publica en *Los Lunes de El Imparcial*. Además, juntos trabajan en la introducción del personaje de *Pinocho*, creado por el florentino Carlo Lorenzini (1826-1890), en España a partir de la composición de 48 cuentos iniciados en 1917 (García Padrino, 2002). Magda Donato adapta, traduce y escribe mano a mano con Bartolozzi, y juntos van caracterizando y dotando de vida al

personaje infantil. El éxito del *Pinocho* de Bartolozzi y Donato fue rotundo en España y América (Rodrigo, 1998: 42).

El 3 de enero de 1928 aparece el primer número de la revista *Estampa*, en la que Donato y Bartolozzi colaboran activamente con diferentes escritos e ilustraciones. Donato firma un artículo sobre moda femenina. Además, publica entrevistas y reportajes de temas muy variados: a reclusas que están en la cárcel, a residentes de un manicomio, entre otros colectivos. Pero, sobre todo, en *Estampa*, Donato es la gran colaboradora de Bartolozzi, su compañero, con quien publica cuentos, historietas ilustradas y las célebres *Aventuras de Pipo y Pipa* (Ramos, 2010: 179). A estas aventuras siguieron las de *Pipo y Pipa y los enanitos de don Cominito*, *Pipo y Pipa y el mago doña Roñica*, *Pipo y Pipa y en busca del principito don Tintilintín* y *Pipo y Pipa contra el infame Gurriato*.

Las frecuentes colaboraciones entre Donato y Bartolozzi han provocado dos opiniones contrarias acerca de la verdadera autoría de estas obras: por un lado, los que opinan que Bartolozzi es el único autor, además de ilustrador, de las obras que equivocadamente se atribuyen a Donato debido a la poca costumbre que tenía Bartolozzi de firmar sus obras; por otro, los que afirman que Bartolozzi solo fue el ilustrador de las obras

infantiles cuya única autoría hay que atribuir a Magda Donato. Sea como fuere, como sostienen De Vicente (2000: 17), Cañamares et al. (2013: 95) y Vela (1996: 136), lo más lógico es hablar de un trabajo conjunto en el peso de la creación de la obra.

Magda Donato, además de periodista y escritora, también fue una destacada actriz teatral: primero, con su incorporación en 1921 al proyecto del Teatro de la Escuela Nueva; posteriormente, se une al proyecto de la Agrupación Teatral Caracol del director de escena Cipriano Rivas Cherif (1891-1967), un auténtico propulsor del teatro madrileño de los años veinte (Aguilera y Aznar, 1999). Este colectivo teatral, de carácter renovador, actuaba en la sala Rex, ubicada en la Calle Mayor. Para la Agrupación Teatral El Caracol, Magda Donato colaboró en la adaptación de diferentes textos teatrales hasta 1935.

Tras la finalización de la Guerra Civil Española, en 1939 Magda Donato y Salvador Bartolozzi parten hacia el exilio. Tras breves estancias en París y Casablanca, llegan a Veracruz a bordo del *Quanza*, el 20 de noviembre de 1941. En el país azteca, Donato estrena en 1942 dos espectáculos infantiles, en el Palacio de Bellas Artes. Con uno de estos espectáculos, *Aventuras de Pinocho* y *Cucuruchito*, se filma en México el

primer largometraje en color (Sotomayor, 2008: 102). Es también en los años 40 que Donato empieza a actuar en francés para la compañía *Les Comediants*. Interpretará obras de Molière, Obey y Vildrac, entre otros (Rodrigo, 1988: 56). Posteriormente, en 1960 interpreta el personaje de la Vieja (*Semírabis*) en la obra *Las sillas*, de Ionesco. Por esta actuación, se le concede el premio a la mejor actriz otorgado por la Agrupación de Críticos de Teatro. Tras su muerte, en 1966, se crea en México el *Premio Magda Donato* que premia la mejor obra escrita del año, premio que fue concedido por la Asociación Nacional de Directores y Actores (ANDA) hasta su desaparición en 1973.

La vida de Magda Donato es, como ha quedado expuesto en las líneas anteriores, la de una mujer que creyó en el progreso de la sociedad y en el papel determinante de la mujer para el desarrollo de este progreso (Nieva de la Paz: 1993b). Su intensa vida dedicada al periodismo, a la creación literaria y a la actuación teatral nos permite calificar su figura como la de una *moderna* en el Madrid de la época (Mangini, 2006: 125-140; Regueiro, 2015).

4.2. LOS PRIMEROS PASOS DE MAGDA DONATO EN EL TEATRO INFANTIL: *EL CUENTO DE LA BUENA PIPA* (1925); *EL DUQUESITO DE RATAPLÁN* (1925) Y *PIPO Y PIPA CONTRA GURRIATO* (1934)

Como hemos visto anteriormente la relación de Magda Donato con el teatro es amplia y se establece desde diferentes perspectivas, tanto sobre el escenario como con la pluma. Su faceta como creadora de obras dramáticas es muy prolífica. Asimismo, es destacable observar como incluso en algunas de sus obras en prosa encontramos rasgos del género teatral. Ocurre en el cuento *El bloqueo del castillo de Catapún* (1920) en el que, como veremos más adelante, destacan los numerosos diálogos y el dinamismo de la obra que nos hace pensar que estamos ante un cuento dramatizado, que será la antesala de su creación dramatúrgica posterior.

Gran parte de las obras de Donato, aunque fueron estrenadas, no llegaron a editarse o constan como pérdidas. En las siguientes líneas se

detalla el título de las obras inéditas y pérdidas y las referencias halladas sobre las mismas⁷²:

En la comedia infantil creada en colaboración con Salvador Bartolozzi *Pinocho en el país de los juguetes* que fue estrenada en el teatro Beatriz de Madrid, el 12 de marzo de 1933, pueden encontrarse referencias suyas en la información teatral de *La voz* y *El liberal*. Es la primera obra teatral infantil en la que la prensa reconoce la autoría de Donato y colaboradora en la dirección:

El nombre de Magda Donato ya era garantía de éxito. Y así fue. (*La Voz*).
Que no sea ésta la última obra infantil de ‘Magda Donato’. Su delicadeza, su tacto literario, la acercan a la sensibilidad del público infantil, y acaso sean esas funciones de las pocas que en Madrid frecuentan nutridamente los aficionados al teatro. (*El liberal*)
(Nieva de la Paz, 1993a: 256)

En el mismo año y estrenada en el mismo teatro, pero el 29 de enero y también creada junto a Salvador Bartolozzi, encontramos la obra *Pinocho vence a los malos*. Se encuentran datos de su estreno en *Heraldo de Madrid*, *El Liberal*, *La Libertad*, *El Sol* y *La voz*:

«Se estrena con gran éxito infantil *Pinocho vence a los malos*», *Heraldo de Madrid*, 30-01-1933, p.5.

⁷² Según los datos de Hormigón, J. A. (1997). *Autoras de la historia del teatro español (1500-1994)*. vol. II. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, págs. 913-927.

«Los Teatros», *El liberal*, 31-01-1933, p.8.

«Los Teatros», *La libertad*, 31-01-1933, p. 5.

«Teatros», *El Sol*, 31-01-1933, p. 12.

-M. Fernández Almagro, «Espectáculos para niños: El estreno de *Pinocho*» *La Voz*, 30-01-1933, p. 3. (Nieva de la Paz, 1993a: 331)

La obra *Aventuras de Pipo y Pipa o la duquesita y el dragón*, en colaboración con Bartolozzi, fue estrenada el 28 de enero de 1934. Se encuentran referencias en las crónicas de teatro del *Heraldo de Madrid* y *El Liberal*:

Con estos elementos, una escenografía adecuada y un prodigio de trucos teatrales, algunos, como el del dragón colosal que invade la escena realmente maravillosos, fácil es presumir el éxito. (*Heraldo de Madrid*).

‘Magda Donato’ y Bartolozzi sabían lo que se hacían al intentar la estatificación de un teatro de niños en Madrid, pero completamente de niños, porque las maravillas de Benavente dedicadas al público infantil no llegan tanto a los corazones de ese público especialísimo como ‘Pipo y Pipa’ y sus derivados, iniciados en el guignol y reforzados con la plena luz de la batería (*El liberal*) (Nieva de la Paz, 1993a: 256-258)

También en 1934, el 18 de marzo, se estrenó en el teatro Cómico de Madrid, la obra *Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa*, en colaboración con Salvador Bartolozzi, con referencias de su estreno en *El Liberal* (vid. cita anterior).

El mismo año, el 23 de diciembre, se estrena en el teatro María Isabel la comedia infantil en colaboración con Bartolozzi, *Pipo, Pipa y los Reyes Magos*. La obra consta como perdida y se encuentran referencias de su estreno en *ABC*:

Unos proyectos tan audaces vienen adornados con trucos de mucha sorpresa y con lances de mucha risa. La empresa del María Isabel ha facilitado estos efectos con unos telones muy bonitos. Y los autores de la comedieta han tenido la habilidad de dar intervención [en] el diálogo (sic) a los chicos del público (*ABC*). (Nieva de la Paz, 1993a: 258)

El 24 de marzo de 1935 se estrenó también en el teatro María Isabel de Madrid la comedia infantil, en coautoría con Bartolozzi, *Pipo y Pipa en el fondo del mar*, con noticias de su estreno en *ABC*:

El hada Risa-Risita ha obsequiado a cierto pueblo con un cascabel que esparce la alegría a su alrededor. La malvada bruja, enemiga de todo regocijo, roba el cascabel, que tira al fondo del mar. Y he ahí al valiente Pipo, en campaña (...) para recuperar el talsimán alegre. (Nieva de la Paz, 1993a: 283)

El mismo año, el 20 de enero, se estrena en el mismo teatro la comedia infantil en colaboración con Bartolozzi, *Pipo y Pipa en la boda de*

Cucuruchito y en la que hay referencias de su estreno en *ABC*, *Heraldo de Madrid*, *El liberal* y *El Sol*:

Visualidad, fantasía, humorismo sencillo (*El Liberal*).

Pipo se duerme sobre un libro de cuentos por donde anda la bruja Pirulí, y la bruja aprovecha la ocasión para escaparse de las páginas. Y empieza su malvada labor. La bella princesa Cucuruchito va a casarse y la odiosa bruja detiene su *auto*, sembrándole de tacuhuelas el camino. Y secuestra a la princesa y la sustituye en el *auto* nupcial por la horrible Patirroja. (...) Pero aquí entra en acción Pipo, que consigue ponerlos en discordia y robar a la cautiva mientras ellos pelean. (...) Y con nuevos y sabrosos incidentes se logra la derrota de la malvada Pirulí y el triunfo de la belleza y el amor. (*ABC*) (Nieva de la Paz, 1993a: 258 y 283)

Las últimas dos obras estrenadas en España fueron *Pipo, Pipa y los muñecos* y *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos*. La primera se estrenó el 29 de diciembre de 1935 en el teatro María Isabel de Madrid y la segunda en el mismo teatro pero el 12 de marzo de 1936. Encontramos referencias a propósito de estos estrenos en *ABC* y *El Sol*:

Hay varias cosas importantes en estas obritas que se estrenan de cuando en cuando en el teatro María Isabel. Una de ellas es el arte que tienen dichos autores para adornar con rasgos ingeniosos y artísticos una farsa, sin salirse de la esfera intelectual del público al que va dirigida. (...) Otra cosa laudable es la presentación de dichas obras, que se hace con lujo y acierto en el montaje de telones y trucos de maquinaria. Y, finalmente, la compañía (...) interpreta los temas infantiles con igual fervor y

cuidado que si se tratase de una obra para mayores
(*ABC*)

Difícil la facilidad de la trama, compleja la sencillez del diálogo, sometida a estrictas leyes técnicas la arbitrariedad con que ha sido realizada esta comedia.
(*El Sol*) (Nieva de la Paz, 1993a: 260)

Cabe destacar la incursión de Magda Donato en el cine con el estreno en los Estudios Churubusco Azteca (México) en el año 1942 de *Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho*, una versión dirigida por Carlos Véjar de *Pinocho y el dragón*. La película se convirtió en el primer largometraje en color de la historia de México, fue estrenada el 18 de marzo de 1943 en el cine Palacio y estuvo en cartelera durante dos semanas (Cerrillo y Miaja, 2013: 90-91).

La realización de la obra cinematográfica no estuvo exenta de polémica, Walt Disney interpuso una demanda a los productores puesto que, aunque las publicaciones de Pinocho en la editorial Calleja se remontaban al año 1912 en España, la productora de Hollywood reclamaba los derechos de autor por la película de dibujos animados *Pinocho* estrenada en 1940 y basada en la novela *Las aventuras de Pinocho* del escritor italiano Carlo Collodi.

La maestría con la que Donato utiliza la pluma se demuestra en su capacidad de interrelacionar distintos géneros literarios. Esto ocurre en la producción dramática y prosística. Encontramos en sus cuentos rasgos de dramaturgia teatral que facilitan el hecho de ser representados sobre las tablas.

Tal vez por generar cercanía con la narración oral que nos regala un léxico sencillo de diálogos ágiles y fluidos como ocurre en el cuento *El bloqueo del castillo de Catapún*⁷³ ya en el título la palabra onomatopeica «Catapún» nos remite a la sonoridad de la lengua oral. No es baladí que Ramón F. Llorens García en la introducción a la edición de 2011⁷⁴ de esta obra se refiera a las partes de ella como «tres actos de esta “pequeña comedia”» (2011: 13). Y es que, ciertamente, la obra parece dividida en tres actos por su estructura diferenciada de planteamiento, nudo y desenlace. En el planteamiento de esta se presenta un príncipe castigado por su soberbia: convertido en el rey de los ratones, Pérez XVIII, pero aun y el castigo continúa siendo orgulloso y decide robar comida al señor de Catapún con el acometido de humillarle; en el nudo –o segundo acto– el ratón le propone un

⁷³ Publicado por primera vez el 10 de octubre de 1920 en las páginas infantiles «Los lunes» de *El imparcial* con el número 19.246 con cinco dibujos de Salvador Bartolozzi.

⁷⁴ La edición a la que se hace referencia y a la que pertenecen las citas que se harán de esta obra pertenecen a la edición facsímil de la edición de la Librería y Editorial Rivadeneyra [h. 192?] publicada por el servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Cuenca, 2011).

duelo al señor de Catapún: si prueba que es más listo que él dejará de robarle comida y, finalmente, en el desenlace –o tercer acto– se produce un hecho sorprendente: es la condesa Gurmiesindita la que vence el duelo, siendo este un final transgresor en el que se prepondera el poder de la mujer como símbolo de emancipación femenina: «-Nunca creí que un hombre pudiese ser más listo que un ratón. -Un hombre, no -contestó el señor de Catapún-; pero una mujer sí» (2011: 29).

No solo la estructura del cuento nos recuerda a la de las obras dramáticas, otros aspectos nos hacen deducir que el relato puede considerarse un cuento dramatizado: sus diálogos ágiles y sus descripciones minuciosas⁷⁵ hacen que una puesta en escena sea totalmente imaginable, sin olvidar la acción, la tensión dramática nos hace estar atentos en la totalidad del transcurso del relato, la voz narrativa no tiene un papel preponderante en el cuento, sino que son los personajes los que toman la palabra: «conocen más de la trama que el propio narrador: “le habló al oído tan quedo, tan quedo, que nos fue imposible oír lo que dijo”» (2011: 13).

A propósito de su teatro infantil, Donato explicaba:

⁷⁵ El rey de los ratones vivía en un palacio de mazapán y daba audiencia sentado sobre un trono de queso de Gruyère, adornado con ricas incrustaciones de almendras tostadas y avellanas acarameladas. Se llamaba Pérez XVIII, y era un ratón la mar de pizpireto, con unos bigotes tan fieros, que más que rey parecía emperador. (2011: 21).

(...) nada hay nunca que pueda ser ni lo más levemente dañino para el alma del niño, ni para su cerebro, ni para sus sentimientos, ni para sus nervios, ni para su educación. En cuanto a la moral, nunca ninguna enseñanza "expresada"; lo que aburre no convence ni aprovecha. Y, sin embargo, nuestras obras son moralejas en acción, no solamente porque en ellas se estimule al bien y se condene el mal, según es de tradición, sino porque la bondad de nuestro héroe es honda y elevada.

Hemos hecho de la Alegría (con mayúscula) el hada tutelar de todas nuestras producciones infantiles. (2011: 10)

Y es así en la presente obra, una «moraleja en acción», en evolución, en la que se produce un final que rompe los esquemas del cuento tradicional, siendo una heroína la que salva a los habitantes de Catapún, siendo la inteligencia la que vence a la fuerza. Este cambio de paradigma temático va acompañado del cambio de paradigma en la escritura del cuento jugando constantemente con la ironía y el humor, interpelando al lector, con la inclusión de paréntesis en el texto que refuerzan esta manera de narrar⁷⁶.

⁷⁶ «Luego, los trescientos ratoncitos formaron alrededor del castillo un cordón militar, con la espalda contra la pared y la orden terminante de permanecer durante tres días inmóviles y sin cerrar los ojos un segundo. (Gracias a que estaban admirablemente disciplinados, que si no, hubiera resultado la cosa un tanto difícil.) Delante de cada puerta (había catorce y un postigo) se colocaron ocho soldaditos ratoniles, al mando de un teniente, un coronel y un general. (No debe olvidarse que la organización del ejército de Pérez XVIII se diferenciaba en ciertos detalles de la del ejército español.) Y el rey en persona se colocó a la entrada del puente levadizo en compañía de cinco generalísimos. (Cinco, ni uno menos.)» (2011: 24-25).

Si en la obra anterior veíamos como la prosa se asemejaba al texto dramático, en el caso de la obra *El cuento de la buena Pipa*⁷⁷ es el texto dramático el que filtra con la prosa, el título hace referencia al género narrativo, aunque como veremos más adelante, el hecho de que esta obra teatral pueda ser leída no está reñido con el hecho de que sea representada.

El cuento de la buena Pipa fue publicado entre los meses de marzo y abril en los números 6, 7, 8 y 9⁷⁸ del semanario infantil *Pinocho*, concretamente en la sección *El teatro de Pinocho*. En cada número aparece algo más de un cuadro de los tres que conforman la obra protagonizada por siete personajes: Paquito (*Pototo*), Consuelito (*Chelín*), Papá, Mamá, Mademoiselle, Tío Juan (*Tito Pufó*), *La buena Pipa*.

Cada hoja de las que completan esta obra finaliza con un paréntesis que indica que la pieza continuará en el número próximo y en el inicio de cada número otro paréntesis indica «continuación». Sea esta una estrategia para que aumentasen las compras del semanario o para que los niños pudiesen paladear la lectura con más tranquilidad, lo cierto es que para dejar

⁷⁷ El título del cuento nos remite a un popular anticuento que sigue la estructura de *cuentos de nunca acabar* (Martignoni, 2007: 53) hechos con el propósito de importunar y sorprender a los niños (Oriol, 2002: 68). En el caso de *El cuento de la buena Pipa* -también hemos encontrado la referencia en catalán bajo el título *El conte de la bona Pipa* (Oriol, 2002: 68), se le pregunta al interlocutor «¿Quieres que te cuente el cuento de la buena Pipa?» y sea cual sea la respuesta se vuelve a repetir la pregunta (Ejemplo: «no he dicho que me digas “sí”, he dicho que si quieres que te cuente el cuento de la buena Pipa»).

⁷⁸ Número 6: 29 de marzo; número 7: 5 de abril; número 8: 12 de abril y número 9: 9 de abril. Todos ellos en la página 13.

en suspense una obra y no seguir desarrollándola hasta la semana siguiente era necesario, además de saber mantener la tensión dramática⁷⁹ para que los lectores esperasen con ansias la llegada del número próximo, una estructura clara del argumento que ahuyentara la posible dispersión en la lectura. Es por eso que en cada cuadro se marca muy claramente el planteamiento, el nudo y el desenlace. En el cuadro primero aparecen los protagonistas, los hermanos *Pototo* y *Chelín*, jugando a las damas en su casa. La partida queda interrumpida por la visita del tito Pufo que les quiere contar el cuento de la buena Pipa. Los pequeños se niegan porque ya han escuchado el cuento muchas veces, la negativa de Pototo se vuelve insolencia, contestando inadecuadamente a su padre que le castiga sin ir al cine con la familia. Pototo se queda solo en casa y es en ese momento en el cual sucede el clímax de la acción con la aparición de la Pipa del cuento, revelándole a Pototo que detrás de un cuadro de la casa se esconde un tesoro. Pototo se despierta creyendo que todo ha sido un sueño pero, por si acaso, comprueba si existe tal tesoro en el lugar que supuestamente le ha indicado Pipa y,

⁷⁹ Otro momento de la obra donde se observa tensión dramática, es en el 2º cuadro al no desvelar enseguida que se trata de *Pipa* la visión que tiene el niño protagonista, sino que primero en el nombre que indica el personaje en el diálogo figura *aparición*.

efectivamente, allí encuentra muchas monedas que a él le parecen de oro. En el tercer cuadro, encontramos el desenlace de la historia: Pototo le explica a su hermana *Chelín* lo ocurrido y le informa que, como ahora es rico, ha encargado regalos para toda la familia. Los regalos llegan ante la estupefacción de todos. Seguidamente Pototo les explica su encuentro con la *Buena Pipa* y el padre aporta la explicación racional al suceso: las monedas son fichas de cobre de las de jugar a las cartas. Sobre el hecho que adivinara Pototo que las guardaba allí, el padre supone que lo habrá oído cuando lo hablaban los mayores alguna vez. La obra se resuelve felizmente con la devolución de los regalos y la idea de acudir al cine toda la familia unida.

En esta comedia infantil encontramos numerosos elementos que caracterizan el teatro de Donato. Uno de ellos es el uso de la lengua con juegos lingüísticos que hacen referencia al doble significado las palabras, con el objetivo de generar comicidad como se puede comprobar en los siguientes diálogos que se establecen entre Pototo y Mademoiselle:

MADemoisELLE.- ¡Oh! Señor Paquito, usted es siempre poco galante con las damas.

POTOTO.- (*Atónito*) ¿Con qué damas? ¿Con las del juego?

MADemoisELLE.- No, con su hermana, la señorita Consuelito, que es también una dama pequeña.

MADemoisELLE.- Es un descarado, muy malo y para merendar no merece comer *gató*

POTOTO.- (*Furioso*) ¡Yo qué voy a comer gato!

CHELÍN.- ¡Bobo! Si es que en francés *gató* quiere decir pastel. (*Pinocho*, 1925, 6: 13)

La dramaturga utiliza además la onomástica como técnica humorística, los nombres de los personajes son onomatopéicos y de sonoridad cómica. Como muestra esclarecedora se puede observar este fragmento de la acotación después de la primera aparición de *Tito Pufo*: «entra tío Juan, llamado tito Pufo, y que merece el apodo, pues es muy gordo» (*Pinocho*, 1925, 6: 13).

La onomástica también es usada, como se ha visto anteriormente, para jugar con la polisemia:

POTOTO.- ¡Cuidado que se me hace larga la tarde! Y de aquí a que vuelvan del cine, todavía hay para rato. Si quisiera jugar conmigo la doncella... (*llamando*)
¡Socorro! ¡Socorro!
VOZ DE SOCORRO.- (*Dentro*) ¿Hay fuego?
POTOTO.- ¿Que si quieres venir a jugar conmigo?
VOZ DE SOCORRO.- ¡No puedo! ¡Tengo que ir a la calle a un recado! (*Pinocho*, 1925, 7: 13)

Donato, además de servirse de los nombres propios para generar comicidad con la semántica múltiple que presenta la lengua, se sirve de la sonoridad de las palabras para elaborar una rima asonante en la conversación entre Pototo y otra de las doncellas, Timotea, que junto con el diálogo anterior parece una canción de pregunta-respuesta:

POTOTO.- Acaso la cocinera... (*Llamando*) ¡Timotea!
¡Timotea! ¡Ven a jugar conmigo!
VOZ DE TIMOTEA.- (*Dentro*) ¡No puedo! ¡Tengo que
hacer la cena! (*Pinocho*, 1925, 7: 13)

La intertextualidad es otro de los recursos literarios que se evidencia en la obra. Donato insiere en la pieza nombres de personajes de sus propias creaciones como Pipa y también la publicación *Pinocho* en la que está publicada la pieza teatral⁸⁰.

La importancia que para Magda Donato tiene la representación de la obra se refleja en algunas de las didascalias, precisas para que la representación esté dotada de verosimilitud:

(Va al cuadro, que estará colgado muy bajo para que POTOTO lo oculte a ojos del público durante la escena que sigue.) [...] A ver qué hay dentro... (Finge que mete la mano y lanza otro grito.) ¡Una caja! (Pausa, Pototo, vuelto hacia el público, enseña la caja que ha podido coger de cualquier sitio. Queda inmóvil con la caja entre las manos; es una caja de hojalata por el estilo de las que encierran almendras de Alcalá). (Pinocho, 1925, 8: 13)

Las indicaciones referentes al vestuario son una muestra más de la preocupación de Donato por llevar a la acción su texto, además la siguiente acotación ya nos indica su intención de que sean niños los que representen la

⁸⁰« POTOTO.- He releído los «Pinochos» por la centésima vez... ¿Qué hago yo ahora? (*Pinocho*, 1925, 7: 13) ».

pieza: «entra tío Juan, llamado tito Pufo, y que merece el apodo, pues es muy gordo. El niño encargado de este papel hará bien en colocarse un par de almohadones sobre el vientre...y detrás» (*Pinocho*, 1925, 6: 13).

Aun siendo una pieza teatral que presenta novedades trascendentales, coexisten elementos tradicionales como las moralejas: el mal comportamiento trae consigo consecuencias negativas, los niños no deben ocultarles nada a sus padres y los bienes materiales no lo son todo⁸¹. Asimismo, no se percibe un maniqueísmo acentuado en la obra. De esta manera al final de la obra, los padres premian la imaginación del hijo, valoran el hecho como algo divertido y por ello no hay castigo.

Uno de los aspectos fundamentales del teatro infantil de Donato que también veíamos en el teatro de Fortún es la mezcla de fantasía y realidad. En *El cuento de la buena Pipa* coexiste la fantasía con la realidad y el juego de dejar al espectador en el limbo entre lo que es real y lo que no. En este

⁸¹«POTOTO.-¡Me han dejado solo! ¡Cuánto me voy a aburrir! ¡Y he perdido de ver el vigésimo episodio de la octava jornada...

Por último, hace un puchero y cae llorando en su sillita, diciendo:

¡Dios mío! ¡qué desgraciados somos los niños malos!». (*Pinocho*, 1925, 7: 13).

«POTOTO.- ¡Entre sollozos. ¡Yo que-que-que ya cre-cre-creía que era ri-rico!

MAMÁ.- ¡Y lo eres y lo has sido siempre! *Pototo la mira sorprendido.* ¿Acaso no eres rico en juventud, en salud, en cariño de todos nosotros, en mimos y besos de tu madre? Le besa con ternura. ¿Y no valen más estas riquezas que todo el oro del mundo?

POTOTO.- Sí, mamaíta; sí; tienes razón... (*Le echa los brazos al cuello.*) Pero es que yo me hacía tantas ilusiones y tenía tantos proyectos, y ahora todos se burlan de mí...

MAMÁ.- *Un poco severa.* Eso te está bien empleado por no habérmelo contado a mí todo en seguida; los niños no deben ocultar nada a sus papás». (*Pinocho*, 1925, 9: 13)

caso, la aparición de Pipa sucede en un marco creíble, pero la autora nos sitúa ante dos posiciones: la explicación racional del padre y la fantasiosa de Pototo. La posición de Pototo llega más lejos haciendo partícipe al público, rompiendo así la cuarta pared e involucrando a los espectadores, convirtiéndolos así en un sujeto activo de la obra:

POTOTO.- ¡Yo estoy seguro de que vino la buena Pipa!
Además, tengo testigos. (*Acercándose a las
candilejas*) ¿Verdad, señores espectadores que
ustedes también vieron y oyeron a la pipa!
VOCES ENTRE EL PÚBLICO.- ¡Sí!, ¡sí!, ¡sí!
POTOTO.- Muchas gracias por el testimonio. (*Pinocho*,
1925, 9: 13)

El hecho de involucrar a los espectadores de la obra también lo consigue mediante la búsqueda de la identificación que puedan tener los receptores de la pieza con los protagonistas y sus dinámicas: una familia y las distintas relaciones familiares que se establecen. Para ello, Donato se esmera especialmente en la construcción de los personajes infantiles, Pototo y Chelín, una pareja de hermanos con caracteres distintos. Los diálogos que se establecen entre ellos evidencian su vis cómica y la diferente idiosincrasia de cada uno: Chelín es la más calmada de los dos y Pototo el más impulsivo, además de escenificar las habituales riñas que existen entre hermanos:

POTOTO.- (*Con airecillo de superioridad*) ¡Ay!,
Chelín, bien se ve que tú nunca has poseído un tesoro.
No sabes lo que eso preocupa y fastidia. ¡Se pasa cada

susto! Como que ya ni duermo tranquilo con el miedo que tengo a que me lo quiten. De noche me despierto a todas horas creyendo oír ruido de pasos y que vienen ladrones a matarme para robarme mi fortuna.

CHELÍN.- ¡Ay, Pototo, qué miedo!

POTOTO.- No te apures, boba, que tengo bien tomadas mis precauciones. Mira, todas las noches, al acostarme, meto debajo de mi almohada mi pistola cargada, y tengo siempre una caja llena de fulminantes en el cajón de la mesilla.

CHELÍN.- (*Tranquilizada*) ¡Ah! así, menos mal.

[...]

POTOTO.- ¿Sabes lo que he hecho? (*Con aire de triunfo.*) He comprado regalos para toda la familia; es decir, los he encargado y ahora los traerán, y los pagaré.

CHELÍN.- ¿Regalos?

POTOTO.- Sí, mira; como yo no salgo todavía solo...

CHELÍN.- (*Riendo*) No, ni todavía ni en bastantes años de aquí.

POTOTO.- (*Ofendido*) De todos modos me falta uno menos que a ti. Y además no me interrumpas para decir tonterías.

(*Pinocho*, 1925, 8: 13)

Se puede observar como se mantienen los roles de la familia tradicional, siendo el padre el que toma las decisiones de castigar al hijo o no y de devolver los regalos. Además, deducimos que se trata de una familia acomodada porque disponen de cocinera y mujeres contratadas que les ayudan en el mantenimiento de la casa.

En *El cuento de la buena Pipa*, Magda Donato mezcla de manera magistral la tradición y la modernidad con grandes dosis de humor que se reflejan hasta el final de la obra, con la intervención de Pipo, que rompe con toda solemnidad posible:

POTOTO.- Si alguna vez por chiripa,
os viniera a visitar
la buena o la mala pipa...,
¡la mandáis a pasear! (*Pinocho*, 1925, 9: 13)

Siguiendo la dinámica de interrelacionar géneros encontramos la obra *El duquesito de Rataplán* (1925)⁸², una versión dramatizada de un cuento que Magda Donato había publicado en *Los lunes*, en la sección infantil de *El imparcial* dirigida por Bartolozzi. El cuento llevaba por título *La ley del pescado frito* y era una muestra de renovación de elementos y temas tradicionales, haciendo una parodia del esquema clásico de los cuentos. La puesta en escena refuerza este objetivo principal haciendo hincapié en los aspectos humorísticos, bufos y de enredos. Ejemplo de ello son los anacronismos como el hecho de mencionar el automóvil cuando en el tiempo en el que transcurre la trama aún no había sido inventado.

La obra se compone de cuatro cuadros en los que se demuestra como el ingenio es la solución para liberarse de situaciones complicadas. El origen del conflicto es la promulgación de una ley absurda⁸³, que ordena el rey a

⁸² *El duquesito de Rataplán* fue publicado por primera vez en 1925 en la sección *Teatro de Pinocho* de la revista *Pinocho*. Las citas de esta obra corresponden a la edición del año 2002 de la editorial CCS.

⁸³ «A todo forastero de alta condición que entre en el reino de Pirulandia se le invitará a comer en Palacio y se le servirá un pescado frito. Si después de comer un lado le da la vuelta para comerse el otro, será al punto condenado a muerte y ejecutado en un plazo de tres días. He dicho» (Donato, 2002: 20).

raíz de la muerte del perrito de su hija por atragantamiento con una espina de pescado.

Un duque y su hijo, llamado Segismundo, son los primeros invitados. El duque quebranta la ley y su hijo le pide al rey que sea a él a quién condenen y maten. Segismundo consigue liberarse del castigo gracias a saber usar con ingenio la ley en la que se concede a los condenados a muerte tres deseos: pide primero todos los tesoros del rey y los regala a toda la corte y al pueblo de Pirulandia, ganándose así su afecto y el de la princesa Pirulina, de quien pide la mano al rey como segundo deseo. El tercer deseo que pide es que saquen los ojos a todo el que haya visto como su padre dio la vuelta al lenguado frito. Todo el mundo niega haberlo visto, por esta razón y por el afecto de todo el mundo que ha conseguido, la corte, el pueblo y la princesa piden su indulto. El rey se lo acaba concediendo.

Aunque los acontecimientos tienen lugar en un palacio, la escenografía es sencilla y austera siendo dos los espacios en los que se desarrolla la obra. En el cuadro primero y el cuadro segundo solo es necesario «una mesa con dos cubiertos» (Donato, 2002: 17) y en los dos cuadros últimos que tienen lugar en el calabozo solo se especifica en la acotación: «una mesa con un cantáro roto y un pan. Un escabel en el que

está sentado Segismundo» (Donato, 2002: 27). Esta diferenciación en dos espacios paralelos nos indica la división de la obra en dos partes: en los dos primeros cuadros, se lleva a cabo el planteamiento y el nudo y, en los dos últimos cuadros, el desenlace de la trama.

El elenco de personajes secundarios de la obra es numeroso: dos mayordomos, seis criados, tres médicos, damas de honor y cortesanos, tres ministros, maestresala, duque de Rataplán, el carcelero, el copero del reino y además las voces de damas, hombres y niños que piden la liberación del prisionero. Los personajes principales son tres: el Rey Pirulón XVII, de Pirulandia, la Princesita Pirulina y Segismundo, el Duquesito de Rataplán. La caracterización de todos ellos viene dada por sus acciones. Conocemos su forma de ser de una manera directa, por el modo de comportarse en las situaciones que nos plantea la autora. Si anteriormente se observaba como Donato definía su teatro como una «moralaja en acción», se puede añadir a ello que sus descripciones son también en acción, se puede deducir por este hecho que concibe el teatro como pura acción. Algunos de los personajes cumplen estas «moralajas en acción» mencionadas anteriormente puesto que son el pretexto para transmitir mensajes de crítica social como la crítica al poder. A través del humor y la ironía observamos como las ideas

disparatadas del rey cumplen este fin, además de criticar su autoritarismo y arbitrariedad⁸⁴. Asimismo, está presente la transgresión del papel de la mujer tradicional con el personaje de la «princesita» que, aunque por su nomenclatura pueda parecernos que se trata de un personaje de cuento tradicional, algo cursi y naïf, muestra su carácter rebelde en alguna de sus intervenciones⁸⁵. No obstante, el desenlace de la historia cumple con las estructuras clásicas de los cuentos puesto que la «princesita» acaba casándose con el héroe. Y es que la tradición sigue estando muy presente en la obra de esta autora. Lo percibimos en algunos elementos como el hecho que sean tres los deseos que se le conceden al reo antes de ser ejecutado, siendo este un número cargado de simbología. Y es gracias a estos tres deseos y a su astucia por lo que Segismundo logra salvar su vida, urde una trama para conseguir la absolución a partir de los tres deseos y esta manera de liberarse recuerda a la que ingenió Xherezade en *Las mil y una noches*. El hecho de poder conseguir esta liberación es en gran medida gracias a la poca inteligencia del rey, una crítica al despotismo que ya hemos visto

⁸⁴ SEGISMUNDO: Y yo me someto también; pero no me resigno a que el condenado sea mi padre. (Arrojándose a los pies del rey.) Señor, concédeme un favor: que me prendan a mí, me encierren y me maten en su lugar.

REY: (Encogiéndose de hombros.) ¡Bueno! ¿A mí, qué? ¡Con tal de que maten a alguien! (2002: 25).

⁸⁵ PRINCESITA: Papá, yo no quiero sopa.

REY: Las niñas bien educadas no dicen «no quiero», y además comen la sopa hasta la última cucharada.

PRINCESITA: Papá, yo no soy una niña bien educada. (2002: 17).

anteriormente y que contiene reminiscencias del cuento *El traje nuevo del emperador*.

Las técnicas teatrales que preponderan en las obras de Donato son el humor y los juegos lingüísticos además de la inclusión de música y canciones. En la presente obra queda patente la importancia que la autora otorga a la música y a las canciones con la inclusión en las frases de los personajes de fragmentos y música de canciones populares como «Antón Pirulero» (2002: 17); «Al alimón» (2002: 18)⁸⁶; «Matarile, ríle, ríle...» (2002: 31); «Quisiera ser tan alta como la luna...» (2002: 39). En otros momentos, encontramos acotaciones que indican qué tipo de música ha de sonar en consonancia con el argumento de la obra. En ocasiones, a estas indicaciones se les añade qué tipo de luz iluminará la escena: «música ambiental suave» (2002: 20); «música de suspense e intriga» (2002: 34); «música ambiental, triste y melancólica. Escenario a media luz que se va iluminando poco a poco» (2002: 27); «música triunfal de cierre» (2002: 39). Uno de los elementos esenciales constantes en toda la obra es el humor, se evidencia en toda la composición desde su planteamiento, ya que el argumento se basa en una ley arbitraria impuesta por el rey para vengar la

⁸⁶ Esta canción aparece también como hipotexto en la obra de la misma autora *Pinocho en el país de los cuentos* (2000: 148-149).

muerte de la perrita de su hija: «¿En quién hemos de vengar la muerte? / En el pescado frito y en cuantos gusten de comerlo» (2002: 19). Asimismo, son numerosas las intervenciones de los personajes en las que predomina este tipo de humor⁸⁷. Los refranes y el juego con su doble sentido⁸⁸ también cumplen una función humorística en la obra, así como la onomástica con los nombres propios de los personajes y los topónimos («Pirulandia», «torre de los Pirulíes», «el rey Priulón XVII», «princesita Pirulina», «duquesito de Rataplán»). Esta comicidad se acentúa con el contraste entre los nombres ridículos y la solemnidad que se quiere atorgar a algunas acciones: «Estoy encantado con el recibimiento que nos ha hecho Su Majestad Pirulón XVII a nuestra llegada al hermoso reino de Pirulandia» (2002: 23). La presencia de anacronismos⁸⁹ además de resaltar «el aire disparatado» de la comedia (Padrino y Solana, 2002: 14) sirven de guiño al público para marcar el sentido renovador de este nuevo teatro.

⁸⁷ CARCELERO: ¿Pero ignoráis lo de los tres deseos de los condenados a muerte?

SEGISMUNDO: Lo ignoro; como es la primera vez que me matan... (2002: 28)

REY: Duquesito de Rataplán, ya te habrás enterado de que pienso concederte tres gracias...

SEGISMUNDO: Muchas gracias...

REY: No, tres nada más. (2002: 29).

⁸⁸ REY: Sí, señor maestresala; la mesa está preciosa, digna del festín que va a servirse en ella. El cocinero ha preparado un menú que es como para chuparse los dedos.

MAESTRESALA: (Severamente.) Esas cosas las harás tú, que eres un criado mal criado; mas no los ilustres señores duques de Rataplán. (2002: 21).

⁸⁹ MAESTRESALA: ¡No seas majadero, hombre! ¿Cómo va a haber automóviles ya? ¿Te olvidas de que estamos en el siglo xv? (Donato, 2002: 23).

La presencia de parejas de personajes para crear comicidad es una de las estrategias que utiliza Donato y que ya habíamos visto anteriormente en otras de sus obras. En esta ocasión, el duo cómico está formado por el Maestresala y el criado que cumplen el estereotipo cómico por sus tics y sus intervenciones. En algunos casos podemos identificar críticas a comportamientos sociales como la rumorología que a menudo distorsiona la realidad:

CRIADO.- ¿Usted conoce a esos nobles, si que desdichados, forasteros?

MAESTRESALA.- (*Dándose tono.*) Los conozco mucho; has de saber que el ahijado de una tía de la prima de mi suegra tiene una hermana casada con el cochero que guiaba la carroza que los ha traído a la capital pirulandesa. Así es que sé de buena tinta que el señor duque es un venerable anciano y su hijo Segismundo un apuesto doncel, de fiero y simpático continente. (2002: 22)

Otro recurso frecuente en los cuentos tradicionales son las repeticiones de las acciones de algunos de los personajes, que proporcionan un sentido cíclico al relato, como las palabras de Pirulina remarcando lo bueno que es Segismundo y que se repiten a lo largo de toda la acción. O el salto de indignación acompañado de un golpe que da el rey después de oír cada deseo de Segismundo.

Pipo y Pipa contra Gurriato fue compuesta en colaboración con Salvador Bartolozzi y estrenada en el teatro Cómico de Madrid el 22 de abril

de 1934⁹⁰ con gran acogida por parte del público, como reza la reseña en el *Heraldo de Madrid* del 30 de abril de 1934⁹¹.

Esta obra se encuentra dentro del ciclo de aventuras protagonizadas por *Pipo y Pipa*. De hecho, además de encontrar a este héroe y su perrita también aparece el malvado Gurriato que ya habíamos visto en *Pinocho en el país de los cuentos*. Y la trampa y los mecanismos para atrapar y acabar con la vida de Pipo son similares a los que veíamos en *Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo*.

La obra es la continuación de *En busca del príncipe Tintilintín*, en la primera de las obras acontece la desaparición del príncipe Tintilintín, en la segunda tendrá lugar el rescate del príncipe y la lucha de Pipo por demostrar la inocencia de Chundarata, que había sido acusado del secuestro y condenado a ser extraditado al país de las de las personas. Pipo descubre que

⁹⁰ En *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)* dirigida por Juan Antonio Hormigón (Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1997) de la que se ha extraído la fecha y lugar de representación figura como «obra perdida. No llegó a publicarse» (p. 919) pero hemos encontrado una edición de 1988 del texto e ilustraciones, Hros. de Salvador Bartolozzi de 1928 publicada por la editorial Miñón de la que corresponden las citas de la presente investigación.

De esta obra figura la reseña intitulada «*Pipo y Pipa contra Gurriato*, en el Cómico» publicada en el *Heraldo de Madrid* el 30 de abril de 1934 (p. 5) (Nieva de la Paz, 1993a: 331).

⁹¹ Aunque anunciada para el domingo 22, puede decirse que hasta ayer no se estrenó en el Cómico, en función de tarde, la terrible tragedia infantil *Pipo y Pipa contra Gurriato*, original de «Magda Donato» y Salvador Bartolozzi, que con tan plausible entusiasmo vienen manteniendo en Madrid las representaciones del Teatro Pinocho, por ambos creado. El público infantil que llenaba el Cómico se solazó de lo lindo con las nuevas peripecias de sus héroes familiares y aplaudió constantemente a los protagonistas, incorporados con su habitual maestría por Julita Tejera, Consuelito Morales, Matilditá Fernández, Manolo Collado, Pedro N. Candel, Pedro Fernández Cuenca, etcétera. (Teatro Pinocho. «*Pipo y Pipa contra Gurriato*, en el Cómico». (30 de abril de 1934). *Heraldo de Madrid*, p. 5. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es>

el culpable de la desaparición de Tintilintín es Gurriato que se hacía pasar por un criado llamado Celestino. El malvado Gurriato le tiende una trampa a Pipo de la que logra escapar ayudado por su perrita Pipa. La obra concluye con un final feliz, como es habitual en las obras infantiles, con la boda de Chundarata y Peponcita.

Tanto en la obra *En busca del príncipe Tintilintín* como en *Pipo y Pipa contra Gurriato* encontramos un híbrido entre prosa y género teatral, puesto que gran parte de ambas obras están narradas como un cuento, pero hay una parte en la que aparecen los diálogos teatrales de los personajes siguiendo el modo teatral. En *Pipo y Pipa contra Gurriato* abundan más este tipo de diálogos, tal vez por ello es la que finalmente fue llevada a escena.

Del lenguaje y vocabulario de la obra cabe destacar que si bien en general se utiliza un vocabulario sencillo, encontramos alguna palabra que puede resultar de difícil comprensión para el público infantil como «mefistofélica»⁹², lo que demuestra la intención ya vista de Donato de no considerar a los niños ignorantes.

⁹² «Lo que vio le produjo sin duda una gran alegría, porque su fea cara se iluminó con una de esas sonrisas que se llaman mefistofélicas» (1988: 73).
«volvió la cabeza y vio al criado Celestino que había entrado sin que se supiera por dónde, y que le consideraba con una sonrisa más mefistofélica todavía que la de antes» (1988: 78).

El uso conativo del lenguaje y la numerosa presencia de refranes son elementos que refuerzan la comicidad de la obra. Algunos de estos refranes son adaptados por la autora para jugar con su sentido literal, haciendo referencia a elementos de la trama de la obra. Así, por ejemplo, se utiliza la expresión «a prueba de bomba» cuando Pipo está atado por Gurriato y su vida en peligro porque una bomba está a punto de explotar:

Todos sabemos lo valiente que era Pipo; más valiente que nadie, de un heroísmo a prueba de bomba, ciertamente. Pero, ¡caramba!, es que allí, además de la bomba, ¡había un trabuco, una flecha envenenada y un puñalón! (1988: 81)

Lo mismo sucede con la expresión «tener cuerda para rato», «estar cortados con el mismo patrón» y «no contar con la huésped»: «Todos aquellos amables muñecos vivieron felices, todo el tiempo que les permitió la cuerda que cada uno tenía» (1988: 123); «Entretanto, Peponcita, ya calmada, se fue a buscar a Larán Larito; las dos son amigas entrañables, porque las dos están fabricadas con el mismo cartón y pintadas con los mismos colores» (1988: 93) y «Pero no había contado con la huésped y la huésped en este caso había sido un huésped» (1998: 107).

La combinación de sentido figurado y literal viene dada gracias al marco donde la autora sitúa la obra: en Muñecópolis, lugar que le permite jugar con la ficción y la teatralidad con imágenes muy plásticas. Así, por

ejemplo, explica como de las chimeneas «salían pedacitos de algodón en rama gris que simulaban humo» (1998: 89-90) o como se establece una personificación consciente de los propios personajes al afirmar uno de ellos: «parece ser que las rejas de cartón son buenas para muñecos como nosotros, pero insuficientes para personas de carne y hueso, como es ese Gurriato» (1998: 120).

En lo que hace referencia a la comicidad presente en la obra, observamos como la autora ha jugado con la sonoridad para bautizar a los personajes y así provocar hilaridad: Pastora Larán Larito, Chundarata, Peponcita, etc.

La comicidad está presente incluso en los momentos trágicos como en la conversación que mantienen Peponcita y su amiga, en la espera para saber si Chundarata será condenado o no:

PEPONCITA.-¡Pero si ya sólo falta media hora para las doce! Yo me voy a morir de impaciencia primero y luego me voy a morir de pena.
PASTORA-No digas bobadas, Peponcita; ¿cómo te vas a morir dos veces? (1998:94)

No hay que pasar por alto una vez más el acercamiento al receptor que logra Donato a través del mantenimiento de la tensión narrativa o las apelaciones directas al lector usando la primera persona del plural y la segunda persona:

Por fin vamos a saber quién era. ¡Ah, qué sorpresa! ¡Era... Celestino! Sí, el propio criado de palacio, con su librea galoneada, sus patillas, sus rojas narizotas (1998: 73).

¿Qué le diría? No lo sabemos; pero debió de ser algo muy extraordinario; porque, al escuchar aquellas palabras misteriosas, el rostro de Pipo reflejó un asombro sin límites. Tal fue su estupefacción, que por un instante pareció olvidarse hasta de la situación espeluznante en que se hallaba. (1998: 79)

Mientras ocurrían todas estas cosas, ¿qué había sido de Pipa? Sabemos que la fiel perrita seguía a su amo, que, a su vez, perseguía al embozado.

Pero por muy buena voluntad que se tenga, ya comprenderéis que no es fácil alcanzar, con un sencillo patinete, a todo un poderoso automóvil de pedales. (1998: 83)

Anteriormente explicábamos que Donato pretendía que sus obras fueran «moralejas en acción» y así lo consigue también al final de esta obra con el paralelismo personificado que establece Pipo de la huida del infame Gurriato con la maldad:

PIPO.-Y si no vuelve y anda recorriendo el mundo, no os desesperéis tampoco. El infame Gurriato es la maldad, y la maldad siempre anda suelta, siquiera sea para darnos a los buenos ocasión de vencerla y castigarla. (1998: 122)

4.3. EL TEATRO INFANTIL DE MAGDA DONATO: *PIPO Y PIPA Y EL LOBO TRAGALOTODO (1935) Y PINOCHO EN EL PAÍS DE LOS CUENTOS (1942)*

Durante el primer tercio del siglo XX, puede constatarse una notable incorporación de la mujer a la vida política y cultural en España. Si durante el siglo XIX el círculo de actuación de la mujer se ceñía básicamente al ámbito doméstico, fue a partir de los años 20 del siglo XX que podemos hablar de mujeres periodistas, actrices, pedagogas y, en el caso que nos concierne, autoras de piezas teatrales para el público infantil (Bravo-Guerreira y Maharg-Bravo, 2003).

De forma paralela a su actividad como actriz, Magda Donato llevó a cabo en la década de los años 30 numerosas puestas en escena para el teatro infantil, «acordes con el nuevo modelo de socialización para la infancia que diseña la burguesía y que tendrá su eclosión entre 1931 y 1936» (Bados Ciria, 2009). La participación de Donato en diversos grupos de teatro de carácter renovador, en los años 20, debe considerarse como el punto de partida para que nuestra autora entienda su quehacer teatral como una

actividad que no solo eduque a los niños, sino que sobre todo los divierta y estimule su pensamiento crítico.

Las primeras obras teatrales que la crítica atribuye a Donato son dos piezas breves infantiles firmadas por esta autora y publicadas en la revista *Pinocho* (1925). A ellas siguió una serie de obras teatrales para niños cuyos referentes son Pipo y Pipa, dos personajes que Bartolozzi, «su esposo y compañero de aventuras teatrales» (Nieva de la Paz, 1993a: 256), había ya creado a finales de los años 20.

La primera obra en la que la crítica literaria reconoce la labor de dirección de Donato, junto a Bartolozzi, es *Pinocho en el país de los juguetes*, comedia en dos actos estrenada en el Teatro Beatriz en 1933. A ellas siguieron la comedia para niños *Aventuras de Pipo y Pipa o La duquesita y el dragón*, que se estrena el 28-1-1934 (De Vicente, 2000: 35). También en 1934 se llevan a escena *Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa*, estrenada en el Teatro Cómico (18-3-1934); *Pipo y Pipa contra Gurriato* (22-4-1934) y *Pipo, Pipa y los Reyes Magos* (23-12-1934). En 1935 se estrena *Pipo y Pipa en el fondo del mar*, comedia infantil en 2 actos y 8 cuadros (Nieva de la Paz, 1993a: 258); *Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo* (7-11-35) y *Pipo, Pipa y los muñecos* (29-12-1935), obra en 10

cuadros. En 1936 se estrena *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos* (12-3-1936). Posteriormente, desde su exilio en México, Donato escribe y estrena⁹³ (Cañamares et al., 2013: 83) para el público infantil *Pinocho en el país de los cuentos* (1942), comedia infantil en 2 actos divididos en 9 cuadros e ilustrada por Bartolozzi (Sotomayor, 2008: 104)⁹⁴.

Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo (1935) y *Pinocho en el país de los cuentos* (1942) son dos piezas teatrales que constituyen una revisión de los cuentos tradicionales. De esta mirada desacostumbrada a la tradición parte el carácter renovador de ambas obras: Donato quiere ofrecer una nueva perspectiva de los personajes infantiles, de quien se recuerda su origen, su condición y el papel activo en la resolución del conflicto. Ambas obras presentan características similares, tanto argumentales como en la manera de concebir el humor, siendo este un elemento catalizador de esta nueva manera de escribir teatro. Como señala Muñoz Caliz (2006)

Donato en ambos textos mezcla de forma un tanto disparatada varios cuentos tradicionales con elementos nuevos (*Caperucita Roja* y *La cigarra y la hormiga*, en el primero [*Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo*]; en la segunda [*Pinocho en el país de los cuentos*] aparecen por sus páginas La Bella

⁹³ Para Hernando (1997: 925) esta obra nunca llegó a estrenarse.

⁹⁴ Las fechas de publicación y estreno de cada una de las obras de teatro infantil atribuidas a Magda Donato puede consultarse en Hernando (2000: 913-927).

Durmiente, Caperucita, Blancanieves, el Gato con botas, Cenicienta, Barba Azul, ogros, dragones...).

La primera de las dos obras ha sido especialmente remarcada por autoras como Tejerina (2007: 63-64) y Nieva de la Paz como referente del teatro infantil renovador que Magda Donato junto con Elena Fortún y Concha Méndez abanderaron (1993a: 255). Siguiendo los estudios ya realizados por estas autoras, cabe incidir y ampliar aspectos de estas dos obras que tienen que ver con el tratamiento del humor, así como las técnicas de escritura dramática innovadoras que utiliza Donato.

En *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*, cohabitan en una misma trama dramática personajes reales (madres e hijas), de ficción (el Mirlo, la Abeja, la Cigarra, Pipo y Pipa) y los que pertenecen al imaginario colectivo tradicional (Caperucita, el Lobo, la Abuelita). La obra es una deconstrucción en toda regla del cuento popular de *La Caperucita* en el cual se basa, ya que se huye de la intención moralizante para dar paso a la instauración de la lógica más racional. A todo ello hay que añadir que el humor juega en la obra un papel fundamental para destacar y contrastar la valentía de los personajes principales de la pieza teatral. El uso de un lenguaje puramente dramático, adaptado para el público infantil, es un motivo para que este tenga que participar del intenso ritmo que al texto confieren las canciones y

los refranes tomados de la sabiduría popular. Del mismo modo, la diversidad de espacios y situaciones dramáticas ofrecen una idea de la variedad de la acción teatral que se debate entre la linealidad dramática, propia del teatro tradicional y la constante sorpresa que se adivina en cada uno de los sucesos representados.

Pinocho en el país de los cuentos es una comedia que aspira a transgredir el orden de la representación dramática. La obra comienza con la petición de Pinocho al Hada de los cuentos para que no siga narrando la historia que va a suceder a continuación. Se estimula, así, el pensamiento del público infantil que tiene la posibilidad de imaginar lo que puede suceder. A partir de ahí, se alterna la voz propia de los personajes protagonistas (Pinocho y Pipa) y antagonistas (ogros, madrastras, señora Barba Azul, lobo, entre otros), que representan el bien y el mal respectivamente, en un ambiente futurista (González Santamera, 2003: 2521). La conversión de los personajes de actitudes reprobables en personajes con actitudes moralmente positivas da lugar a un canto jubiloso que los une.

4.4. TÉCNICA TEATRAL Y LENGUAJE EN *PIPO Y PIPA Y EL LOBO TRAGALOTODO* (1935) Y *PINOCHO EN EL PAÍS DE LOS CUENTOS* (1942)

Pipo y Pipa y el lobo Tragalo todo está externamente estructurada en dos actos y dividida en doce cuadros. Por su parte, *Pinocho en el País de los cuentos* está también estructurada en dos actos, pero contiene tres cuadros menos. En ambas comedias Donato otorga un título a cada cuadro que le proporciona unidad de acción: cada cuadro es una pequeña historia que a su vez está perfectamente entrelazada con el resto; el título, además, sirve de preludio sobre lo que va a suceder, característica útil sobre todo para el teatro leído. Destaca de estas unidades de acción la fuerza dramática tanto en el inicio como en el final. El hecho de que finalicen con cierto suspense deja al lector o al espectador con ansias de continuar inmiscuido en la historia.

La autora combina a la perfección la fantasía y la realidad, hecho que provoca en el lector y el espectador la identificación con lo que se le está mostrando y a la vez la fascinación por los sucesos fantásticos. Para lograr esta dualidad, uno de los elementos que utiliza Donato son las referencias espaciales con la combinación de elementos reales cercanos al público a

quien va dirigida la obra. En el caso de *Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo*, que se estrenó en Madrid el 7 de noviembre de 1935 en el Teatro María Isabel por la compañía de Isabelita Garcés y Mercedes Muñoz Sampedro, apreciamos referencias espaciales a lugares emblemáticos de la ciudad de Madrid, como por ejemplo las siguientes: «con que una vez pesqué yo solita un tiburón tan grande, que abultaba más que la Telefónica» (Donato, 2000: 45) y «¡Pero esto no es un río! Esto son los Almacenes Rodríguez» (Donato, 2000: 48). Como afirma De Vicente (2000: 29), Donato desplaza

los elementos míticos que han asegurado durante siglos la consistencia de los cuentos de hadas, fábulas, etc. por elementos o referencias cotidianas [...] Así, los personajes de *Pipo y Pipa y el lobo tragatodo*, por ejemplo, son animales que hablan (fábula) o hadas, ogros y demás seres fantásticos procedentes de los cuentos maravillosos que –como ha enseñado Vladimir Propp– no son funciones antropológicas de constitución social–, pero que en la obra de Donato han roto sus ligaduras tradicionales para expresarse en términos de una absoluta racionalidad.

En el caso de *Pinocho en el país de los cuentos* las referencias espaciales se distinguen de manera muy evidente y están relacionadas con México, puesto que la obra fue escrita en el país centroamericano y registrada el 3 de marzo de 1942 en la Unión Nacional de Autores de México. En la obra se observan referencias a la gastronomía y vocabulario mexicano como «enchiladas de chamaco» (Donato, 2000: 129),

americanismos como el verbo «correr», sinónimo de huir: «corriera el lobo» (Donato, 2000: 144), y referencias a iconos religiosos del lugar: «Virgencita de Guadalupe» (Donato, 2000: 173).

La dualidad entre fantasía y realidad, además de evidenciarse en los espacios, se aprecia en los efectos visuales que buscan la reacción en el espectador. Por ejemplo, en *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo* encontramos unas botas corriendo por el escenario y unos pantalones volando (Donato, 2000: 48). Estos hechos extraordinarios sorprenden a los protagonistas de la obra, aunque no en exceso, y acrecientan el juego de Donato de aportar fantasía dentro de contextos reales con una doble intención:

Es lo que sucede al final de *Pipo y Pipa y el lobo tragalotodo* cuando un pollo asado empieza a volar: la función de este suceso no es afirmar lo prodigioso (puesto que se ve la preparación del truco) sino jugar con elementos para hacer avanzar la acción al mismo tiempo que se provoca la diversión de los espectadores. (De Vicente, 2000: 31)

Este dinamismo que consigue la dramaturga con los efectos visuales provoca una mayor interacción con el público y es este contacto con el público un rasgo esencial en estas dos obras. Estas palabras que intercambian los personajes de Donato con el público son en numerosas ocasiones más ágiles que los tradicionales apartes, puesto que no se interrumpe la acción de manera brusca, sino que el intercambio se produce

con fluidez y naturalidad. El diálogo con el respetable cumple diversas funciones: conseguir captar la atención, función habitual en el teatro infantil para evitar de esta manera el aburrimiento de los niños y su distracción con otras cuestiones que no sean la propia obra teatral, como ocurre, por ejemplo, al inicio del cuadro cuarto en *Pinocho en el país de los cuentos*: «Díganme, amiguitos, ¿no está Pipá por ahí? (Voces: No, no) No, ¿verdad? Les creo, les creo...» (Donato, 2000: 203). Estas interacciones a menudo provocan comicidad, puesto que con la técnica del aparte se dicen cosas que no escuchan los demás personajes de la obra, como ocurre en esta ocasión en la que Pipo habla mal de su perrita Pipa: «Mi perrita es una embustera; pero ahora veréis» (Donato, 2000: 45). Sin lugar a duda, una de las funciones principales de este acercamiento con el público es destacar al niño como receptor principal de las obras representadas, puesto que las interacciones que se producen van dirigidas a los más pequeños. Donato consigue además emancipar al niño, verlo como un ser autónomo del que además también adivinamos su procedencia:

son constantes las referencias a la clase de origen de estos niños y a las personas con las que conviven socialmente: tienen institutrices y niñeras («¡No, caray, que hay muchos papás, y mamás, y niñeras...!»), lo que define un *status* social.

Como el juguete que se «emancipa», como dice Benjamín, el de la familia, el teatro «familiar» de

Benavente [...] tiene poco que ver con la dramaturgia de Donato en tanto que esta está dibujando un teatro infantil «emancipado» del ámbito de la familia que satisface al nuevo público, a los niños «autónomos». [...] Lo relevante es, entonces, que la dramaturgia ensaya una *relación social*, que establece una nueva socialización de la infancia completamente diferente a la que se da en la Restauración. Sin embargo, esa pretensión de la *escritura* escénica de Donato no es un producto de su *creatividad* sino, muy al contrario, la emergencia en el texto de una lógica social que había producido su discurso institucionalizado a través de la Institución Libre de Enseñanza y del krausismo como filosofía *reformadora*. (De Vicente, 2000: 27)

En lo que hace referencia a la técnica teatral, no podemos obviar el estilo de las acotaciones de estas dos obras de Donato. En el caso de *Pipo y Pipa y el lobo Tragalogodo* la mayoría destacan por su brevedad con el objetivo principal de facilitar la lectura. No especifican detalles de vestuario y maquillaje, lo que muestra que la puesta en escena está pensada para ser llevada preferiblemente por profesionales adultos, a diferencia de las obras de *Teatro para niños* (1936) de Elena Fortún en las que se especifica de manera muy detallada el vestuario y aspectos de la puesta en escena, incluso consejos para llevar a cabo las representaciones y los momentos idóneos (fiestas, celebraciones, festivales escolares, etc.). Las acotaciones en *Pinocho en el país de los cuentos* son más descriptivas que las de *Pipo y Pipa y el lobo Tragalogodo*. Algunas de ellas van más allá de lo práctico,

adquieren un tono narrativo e incluso poético y son una muestra de cómo la autora cuida el lenguaje incluso en los aspectos más formales de la escritura teatral:

Suena música de polka endiablada; todos bailan, el LOBO con la BRUJA que levanta mucho las piernas al bailar, enseña gruesas medias listadas y pantalones blancos, con volantes pueblerinos, el GIGANTE baila con una de las HERMANAS a la que sostiene en vilo; la otra con el DRAGÓN que se remanga la cola; BARBA AZUL y la MADRASTRA bailan juntos con afectación, haciendo visajes y formando figuras de baile de corte. El OGRO a un lado, sólo sentado, aislado de todos, refunfuña. CHAPETE en el centro lleva el compás como un director de orquesta y hace de animador (Donato, 2000: 179).

Casi inmediatamente cesa la lluvia; la música se atenúa y calla; se apartan las nubes y aparece la faz redonda y satisfecha de buena señora madura de la LUNA. (Donato, 2000: 167)

Más allá de los aspectos estrechamente ligados con cuestiones formales, encontramos la relevancia que la autora otorga a las cuestiones temáticas, relacionadas a menudo con aspectos sociales. Así, por ejemplo, sucede en *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*, en la que con el cedazo del humor se refleja la problemática del machismo y de la violencia hacia la mujer a partir del maltrato que el mago Carrasclás ejerce hacia su mujer,

Petronila:

Ya estoy harta, ya estoy harta;
ya no puedo más,
porque mi marido
que, como es sabido,

es el mago Carrasclás,
bueno por delante,
malo por detrás,
es un tigre, es un león,
y me da *ca* palizón
que tengo el cuerpo molido.
¡Qué hermosura de marido!
Si le veo frente a frente
y le encuentro sonriente,
le pido para una falda;
mas se me vuelve de espalda
y arma la de San Clemente.
¿San Clemente o San Quintín?
No me acuerdo; pero, en fin,
la que se arma es tan gorda
que hasta yo, que soy tan sorda,
oigo los gritos que doy. (Donato, 2000: 107)

Otro de los temas muy presentes en ambas obras de Donato es la cooperación entre los personajes para conseguir sus objetivos. En *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*, la disposición y coordinación de los animales del bosque acaba salvando a *Pipo y Pipa*. Es el ratón quien finalmente con sus dientes consigue roer la cuerda que ata a Pipo y Pipa y los libera. Con ello Donato muestra cómo los seres aparentemente más pequeños y débiles pueden convertirse en transcendentales a través de las acciones, alejándose de la moralina del teatro que le precede. Así ocurre en *Pinocho en el país de los cuentos*: la unión de los personajes bondadosos de los cuentos acaba venciendo a los malvados. Pero lejos de mostrarse este triunfo con violencia,

la autora lo presenta de una manera conciliadora: Pinocho, en vez de encerrarlos en la cárcel, decide quitarles la maldad.

En lo que se refiere al lenguaje, la riqueza textual de las piezas de Donato se aprecia en las figuras retóricas utilizadas con las que además aporta humor a la obra. Así se refleja, por ejemplo, en la hipérbole ya mencionada anteriormente que aparece en *Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo*, en la que Pipa afirma haber pescado un tiburón más grande que la Telefónica (Donato: 2000: 45). En la misma línea, y para provocar la risa en los receptores, el ogro que aparece en *Pinocho en el país de los cuentos* muestra su voracidad hiperbólicamente:

¿Y qué es lo que comí hace tres cuartos de hora?
Nada; menos que nada. Total un pequeño buey de
chichirinabo, tres o cuatro cerditos y un par de
docenas de piernas de cordero; apenas lo justo para
hacer boca. (Donato, 2000: 125)

Con esta hipérbole los lectores de la obra se imaginan las enormes dimensiones del ogro. Asimismo con otra hipérbole que aparece más adelante, Donato quiere mostrar lo temible que resulta el ejército que quiere atacar a los personajes buenos de los cuentos, como así lo afirma el personaje de Pulgarcito:

Era un ejército que acampaba a la entrada de un bosque, y su aspecto era tan terrorífico que los pájaros al verle huían piando de susto, a todo volar, y hasta las hormigas espantadas se escondían en sus hormigueros. (Donato, 2000: 153)

De ambas obras cabe destacar la metaliteratura empleada por la pluma de Donato de manera magistral. En los diálogos que se establecen entre los protagonistas de *Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo* se aprecia el juego metaliterario, como por ejemplo en estas palabras que evoca Pipo: «Esto parece un principio de cuento. Y ¿qué somos tú y yo más que héroes de cuento?» (Donato, 2000: 49). Asimismo, como sostiene De Vicente (2000: 51) observamos de manera implícita el dualismo bien/mal de la novela de R.L. Stevenson *El Doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886) en la figura del Mago: «Aparece un ser fantástico con dos caras. La de delante es sonriente y amable, y habla con voz dulce; la de detrás es horrible y habla con voz ronca» (Donato, 2000: 50-51). La técnica intertextual no solo alcanza obras literarias de otros autores, sino que también están presentes en este juego retórico las obras de la propia autora, como se observa en el obsequio que le hace el ratón a Caperucita: un libro titulado *Aventuras de Pipo y Pipa* (Donato, 2000: 69).

En *Pinocho en el país de los cuentos* la metaliteratura está mucho más presente, puesto que Donato utiliza el recurso bautizado posteriormente por Gianni Rodari, en su *Gramática de la fantasía* (1973), como «Ensalada de cuentos». En esta mezcla de relatos la autora presenta de manera dicotómica los personajes malvados de los cuentos –bautizados en el cuadro primero como «El ejército del mal»– en los que aparecen personajes malvados del imaginario de la literatura infantil como el ogro, el lobo, las hermanastras de Cenicienta, la madrastra de Blancanieves, el Gigante y Barba Azul. Por otro lado, se presenta el Reino Feliz, entre cuyos habitantes se encuentran los personajes benévolos de los cuentos: la Cenicienta, la Señora de Barba Azul, La Bella Durmiente, El Príncipe, Caperucita y su abuela, Blanca Nieves, el Gato con Botas, Pulgarcito y Pinocho.

Otra de las figuras retóricas que refuerza la fantasía de estas obras son las personificaciones. Las más habituales son las que consisten en otorgar cualidades humanas a los animales como, por ejemplo, en *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*, obra en la que una de las protagonistas, Pipa, es una perrita que habla. En esta misma obra aparece un pez que habla. Paralelamente una muestra del juego entre fantasía y realidad recurrente en Donato es el personaje de Pipo, el cual remarca lo extraordinario que resulta

que un pez hable; en cambio, no le sorprende que su perrita Pipa haga lo mismo, lo que produce además un juego irónico: «la verdad, un pez que habla no merece ir a la sartén. Te volveré a echar al río» (Donato, 2000: 49). Siguiendo con las personificaciones en animales, en esta misma obra de *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo* aparece un lobo al que se le atribuye una vestimenta humana, en concreto de cazador: «aparece el Lobo, con traje y arreos de caza, chambergo de plumas y peluca de bucles» (Donato, 2000: 58). En *Pinocho en el país de los cuentos*, las cualidades humanas no solo se atribuyen a animales, sino que también se otorgan a elementos de la naturaleza, como ocurre en «El bosque de los cuentos» del cuadro primero del segundo acto: además de las ranas y los peces, los árboles y la luna también hablan y así se remarcan las personificaciones en la acotación que da inicio al cuadro:

En el centro, tres gruesos árboles, cuyas ramas se agitan como brazos cuando hablan. En cada árbol, un enorme pájaro fantástico encaramado en las ramas; sus ojos cuando hablan se encienden en color. [...] Del estanque surgen a uno y otro lado, una rana; cada una lleva colgando de una pata una red o cesta de la compra, y lleva a modo de paraguas, con la otra pata, una seta o una hoja de nenúfar. (Donato, 2000: 166)

La concepción literaria de Magda Donato al considerar la lengua no solo como un fin sino también como un instrumento se aprecia en la sonoridad y musicalidad de su escritura dramática. Para ello viste su escritura de figuras retóricas como las onomatopeyas y las aliteraciones, además de incluir rimas, canciones y juegos que muestran su vertiente poética en la escritura.

Son numerosas las onomatopeyas que encontramos en las obras y que refuerzan la expresividad y la comicidad. En *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*, la perrita simula el ruido del pitido de un coche cuando ha de empujarlo porque el motor se ha enfriado: «Po, po, po... este auto tiene ocho caballos y una perra...Po, po, po» (Donato, 2000: 54). Esta figura de dicción también aparece relacionada con instrumentos musicales, como es el caso de la emitida por Pifpaf, uno de los tres soldados grotescos que acompañan al lobo y «que tiene una tripa enorme que le sirve de tambor» (Donato, 2000: 58). Cada vez que el lobo termina de hablar, simula el sonido de un tambor: «rataplán, rataplán, rataplán» (Donato, 2000: 59).

Además, encontramos fenómenos de fusión de figuras retóricas como ocurre en *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*, cuando Caperucita, refiriéndose a una pelota, dice: «Y qué bien bota, bota, bota» (Donato, 2000:

69). Aparece en este caso una reduplicación de carácter onomatopéyico, puesto que la palabra repetida «bota» simula la acción de la pelota. Por tanto, observamos una relación entre semántica y fonética. La onomatopeya no existe en la palabra misma («botar», en sí, no es un vocablo onomatopéyico) sino en el juego de la repetición (reduplicación), como en las cancioncillas infantiles, «Bota, bota / la pelota...», cantadas al ritmo del bote del balón, movimiento repetido y rítmico, de manera que una y otro se confunden. Por eso, se puede hablar de reduplicación con carácter (tono, eco...) onomatopéyico.

Otro aspecto remarcable en lo que hace referencia al carácter casi poético que adquiere el lenguaje de las obras en algunos momentos se produce al final del cuadro primero de *Pinocho en el país de los cuentos*, en la que los personajes de los cuentos hablan en verso (Donato, 2000: 134-138).

Las canciones y los juegos, unidos intrínsecamente a lo largo de la tradición oral, además de aportar ritmo y musicalidad a las obras, son una forma de acercamiento a los niños. En nuestros días se aprecia una decreciente actividad de los juegos tradicionales en las calles por parte de los más pequeños respecto a generaciones anteriores, debate que ya está

presente en el inicio del cuadro segundo de *Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo*, en donde se presenta un diálogo con juego de ecos en versos de rima consonante entre diversas niñas y sus madres:

MAMÁS.- (*Abanicándose y cantando*)

Estas niñas del día
ya no saben jugar.
Estas niñas del día
ya no saben jugar.

NIÑAS.- (*Cantando*)

Porque hay mamás que gozan
en venir a estorbar.
Porque hay mamás que gozan
en venir a estorbar.

MAMÁS.- Sólo hablan ya de trapos
y saben presumir.
Sólo hablan ya de trapos
y saben presumir.

NIÑAS.- Más vale nos dejen
Solitas divertir.
Más vale nos dejen
solitas divertir. (Donato, 2000: 55)

Según la clasificación que hace Cerrillo (1994: 37-54) del Cancionero Popular Infantil (CPI), existen los siguientes siete tipos de composiciones según el contexto de su uso y su finalidad: nanas o canciones de cuna, juegos mímicos, canciones escenificadas, oraciones, fórmulas para echar a suertes y burlas y trabalenguas. En las dos comedias analizadas de Donato encontramos alusiones a nanas, canciones escenificadas y burlas.

En lo que hace referencia a las nanas, encontramos rasgos de este tipo de pieza del CPI como por ejemplo referencias al «Coco» en *Pinocho en el*

país de los cuentos, cuando la luna, ejerciendo el papel de madre, manda a dormir a los peces y las ranas: «No sabéis que viene el coco / y se lleva en un costal/ a aquellos que duermen poco» (Donato, 2000: 169). Cuando las ranas y los peces deciden obedecer a mamá luna, una acotación nos indica el sonido de una nana que envuelve la noche en calma:

Suena una nana popular muy suave y poco a poco los árboles bajan sus ramas; los ojos de los pájaros se apagan; las flores van quedando inmóviles. Los peces y las ranas desaparecen en el lago. Todo visiblemente se duerme. La nana va bajando de tono mientras se acentúa una luz plateada que lo va bañando todo; calla la nana. Todo está inmóvil. (Donato, 2000: 169-170)

Las canciones escenificadas, composiciones que sirven para acompañar a juegos como el corro, están asimismo presentes en ambas obras de Donato. En *Pinocho en el País de los Cuentos* se hace uso de las canciones escenificadas juntamente con la burla cuando los héroes buenos de los cuentos hacen un corro alrededor de Pulgarcito cantando:

Cucú cantaba la rana – cucú debajo del agua.
A e i o u borriquito como tú.⁹⁵
(*Y se derrumban todos en el suelo, jadeantes y riendo como locos. PULGARCITO permanece en medio, de pie, con los brazos cruzados sobre el pecho*). (Donato, 2000: 150)

⁹⁵ Según la clasificación de las burlas infantiles de Cerrillo (1994: 155-168) «A E I O U / Borriquito como tú» es el tipo de burla más sencillo y frecuente que se dice contra alguien concreto –en este caso Pulgarcito– y provocada por un determinado comportamiento: el hecho de haberse perdido la inauguración de la fuente, según sus conciudadanos, por remolón y además por llamar *cotorronas* a Caperucita, a la Señora de Barba Azul y a Ana por no dejarle explicar la causa de su retraso.

En *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo* encontramos el «Alirón» cantado por Caperucita y su abuela:

(Las dos se cogen las manos cruzadas y corretean)
LAS DOS- *(Cantando)*
Alirón, tira del cordón,
Cordón de Valencia.
¿Dónde vas, amor mío,
sin mi licencia? (Donato, 2000: 66)

Y la canción «Ambó Ató» cantada por las niñas que juegan en el parque, por las ranas y los peces en el cuadro primero del acto segundo:

NIÑA PRIMERA.- Ambo, ato, matarile rile rile
Ambo, ato, matarile rilerón.
NIÑAS SEGUNDA Y TERCERA.- ¿Qué quiere usted?,
matarile rile rile.
¿Qué quiere usted?, matarile rileron.
NIÑA PRIMERA.- Yo quiero un paje, matarile, rile rile.
Yo quiero un paje, matarile rilerón.
NIÑAS SEGUNDA Y TERCERA.- Escoja usted, matarile
rile rile...
Escoja usted, matarile rile rile. (Donato, 2000: 57)

Como indica Pelegrín (citada por Cañamares y Luján (2013: 187):

Ambó ató (j'ai un beau château) y otros juegos de corro muy célebres como *Mambrú* o *La torre en guardia*, son rimas «a la moda de París» que se incorporaron a las viejas retahílas hispánicas a finales del siglo XVIII.

Otra de las canciones escenificadas que aparece en la comedia y que se presenta con tono tétrico, puesto que la cantan con voz terrible los soldados del lobo – Pifpaf, Catapún, Patatrás y Gurriato– haciendo un corro alrededor de los prisioneros Pipo y Pipa, es la de «Arroyo claró»:

Arroyo claró,
fuente serená,
sonará vuestra hora,
anda, morena.
Anda, morena,
os lo digo yo;
sonará vuestra hora
en ese reló. (Donato, 2000: 94)

Donato, en ocasiones, realiza variaciones de las canciones escenificadas tradicionales para provocar la risa en el receptor de la obra teatral. Esto ocurre, por ejemplo, cuando el Mago Carrasclás invoca a la lluvia:

Que llueva, que llueva,
la Virgen de la Cueva.
Cada cosa a su tiempo y los nabos en adviento.
¡Que haga viento!
Suenen truenos y caigan rayos mil
cual si estuviéramos en abril. (Donato, 2000: 111)

En *Pinocho en el país de los cuentos*, siguiendo la intención de acercamiento de Donato hacia sus receptores, encontramos canciones conocidas por el público mexicano como «Estaba la pájara pinta» (Donato,

2000: 149), que sigue la variante mexicana (Díaz y Miaja, 2010: 53 y 58, citado por Cañamares y Luján, 2013: 94), y también la composición «A la víbora, víbora de la Mar», que aparece en dos ocasiones en esta obra teatral. En una de las veces es una propuesta de juego que hace una rana a sus compañeros de divertimento:

PEZ 1º.- ¿Jugamos al escondite?
RANA 1ª .- No, que me suelo cansar.
PEZ 2º .- ¿A justicias y ladrones?
RANA 2ª .- ¿A la víbora del mar?
PEZ 3º.- Yo prefiero al ambo ato.
LOS OTROS 4.- Sí, sí, vamos a jugar. (Donato, 2000: 168)

Y en otra ocasión se la cantan sus conciudadanos a la Bella para decirle que asista a la ceremonia de inauguración de la fuente, junto con la variante hispánica «Pase misí, pase misé...», que según Cañamares y Luján (2013: 195) probablemente proviene de «Pase Monsieur, Pase Madam por la puerta de Alcalá»:

TODOS.- (*Cantando*)
A la víbora, víbora de la mar
Bella tienes que bajar.
BELLA.- (*Id*) Al menos bajaré
con vosotros estaré.
(*Formando dos filas ante la puerta y cogidos de las
manos en alto, formando un arco por el que pasa la
BELLA*)
TODOS.- Pase Mesie, pase Madam
por la puerta de Alcalá. (Donato, 2000: 145)

Esta asociación de juegos similares la encontramos en diversas ocasiones en las obras de Donato y contribuyen al dinamismo de las composiciones. Estas adquieren más naturalidad por parte del receptor, a la vez que fomenta su capacidad de identificación de diferentes versiones que lo puede hacer sentir más cercano a la obra. Este mecanismo se utiliza de manera similar con las canciones. En algunas ocasiones se crean versiones de las composiciones o se mezclan con otras, si bien en la mayoría de casos no proceden de la tradición infantil para «desautomatizar su recepción y crear así una recepción humorística» (Cañamares y Luján, 2013: 195). En *Pinocho en el país de los cuentos* se utilizan como hipotextos «Estaba la pájara pinta» y «Al alimón, al alimón», cuando los héroes buenos de los cuentos juegan al corro:

(Se cogen de las manos y forman un corro alrededor de la fuente)

TODOS.- *(Cantando)*

Al alimón, al alimón

que viva nuestra fuen-té

al alimón, al alimón

mi abuela tiene un dien-té.

Estaba la pájara pinta

Sentadita en el verde limón.

Con el pico picaba la hoja

con el pico, picaba la flor.

Ay mi amor.

Me arrodillo a los pies de mi amante

fiel y constante.

Dame una mano,

dame la otra
dame un besito con tu linda boca. (Donato, 2000: 148-
149)

Las burlas están presentes en *Pinocho en el país de los cuentos* en el momento en el cual los personajes malignos de los cuentos cantan a los buenos para proclamar su decisión de matarlos y lo hacen sobre la base de la canción popular infantil «Que llueva, que llueva»:

(Avanzan hacia la batería y accionan con matemática uniformidad, cantando con el aire de «Que llueva, que llueva!»)

Que mueran, que mueran
que mueran los buenos
los buenos son tontos
los buenos son menos.
Cuando los tengamos
en nuestro poder,
papilla con ellos
nos hemos de hacer.
Sólo de pensarlo
qué risa nos da
buena les espera
Ja, ja, ja, ja, ja.
Ja, ja, ja, ja, ja.
Ja, ja, ja, ja, ja. (Donato, 2000: 137)

Por otro lado, son los buenos más adelante que ejercen la burla sobre los malos, pero con un tono más inocente y menos violento que el de la canción anterior:

BUENOS.- (*Haciendo burla a los «MALOS»*)
Rabia, rabiña
que tengo una piña
con muchos piñones
y tú no los comes. (Donato, 2000: 213)

En esta misma comedia, encontramos un sortilegio de Pinocho para hacer aparecer a Pulgarcito. Este sortilegio lo podemos identificar –siguiendo la clasificación de Cerrillo (1994)– con dos elementos: la oración –por el modo repetitivo que adquiere el conjuro– y el trabalenguas –algunas de las palabras para invocar a Pulgarcito no tienen sentido semántico y son de difícil pronunciación, lo que genera comicidad–:

PINOCHO.- (*Colocándose solo en medio del escenario*)
Apártense; atención, que voy a empezar. (*Con voz solemne*)
Mi sortilegio empezaré
lo que yo haga todos harán
y les prometo, si así lo hacen
que a Pulgarcito les entregaré.
[...]
PINOCHO.- (*Hace grandes movimientos con los brazos, agitándolos unas veces de atrás adelante, otras de arriba abajo a modo de alas, etc.... etc....[sic] Voz muy solemne en contraste con la comicidad grotesca de las actitudes*)
Takatatí, takatatá
y patatí, y patatá
takatatí, takatatán
turlurulú, tarantantán.
TODOS.- (*Imitándole cómicamente*)
Takatí, takatatán
Turlurulú, tarantantán.
PINOCHO.- (*Bailando en redondo a la manera de los Pielas Rojas*)

Gala, gali, galo, gala.
Baba, babi, balo, bala.
(Se da golpecitos en la boca con la mano abierta)
Bla, bla, bla, bla, blablá.
TODOS.- *(Bailando y haciendo lo mismo)*
Gali, gali, galo, gala
baba, babi, balo, bala.
Bla, bla, bla, bla, blablá.
PINOCHO.- *(Con pantomima dislocada)*
Por Belcebú y por Barrabás
y por los cuernos de alacrán
por Lucifer y Satanás
y por el sapo ganapán. (Donato, 2000: 186-187)

Por último, en el grupo de trabalenguas o juegos de palabras podemos considerar la presencia de las adivinanzas. Así en *Pinocho en el país de los cuentos* la presentación del protagonista se hace a través de una adivinanza pronunciada por Pulgarcito, lo que incrementa el juego y la intercomunicación con el público receptor de la obra:

PULGARCITO.- Pero, ¿no lo adivinan? *(Como si dijera una adivinanza)*
Valiente como un león;
defensor del infeliz;
tiene grande el corazón
y aún más grande la nariz. (Donato, 2000: 156)

De esta adivinanza, como indican Cañamares y Luján, cabe indicar que «se empleaba para presentar las obras de teatro que se estrenaron en las campañas de “Teatro Infantil” durante el exilio mexicano» (2013: 192).

4.5. EL TRATAMIENTO DEL HUMOR EN PIPO Y PIPA Y EL LOBO TRAGALOTODO (1935) Y PINOCHO EN EL PAÍS DE LOS CUENTOS (1942)

El humor está muy presente en las obras de Donato, a menudo logrado por la actitud, las intervenciones de los personajes y las situaciones en las que se ven inmersos. Para desarrollar la comicidad Donato lleva a cabo diferentes mecanismos en los que los personajes son el eje fundamental para que este funcione. Y es que uno de los rasgos principales de este teatro renovador abanderado por dramaturgas como Donato es la fuerza y entidad que emana de los personajes. Más allá de la temática y de la importancia de las moralejas del teatro tradicional, en estas obras renovadoras los personajes tienen una mayor profundidad en la capacidad de decisión, parecen sujetos más libres acordes con el tipo público a quien va destinada la obra. Como explica De Vicente:

Así pues, lo fundamental en todo esto es que la moderna burguesía española empieza a considerar al niño como «un acontecimiento privado», es decir, un sujeto que está *formando* su libertad, un individuo que está adquiriendo los rasgos conformadores, «intelectuales, creativos y biológicos», del «hombre». No en vano el personaje de Pipo es fuerte y rudo (como lo será el Tintín belga de Hergé). En este punto se muestra la gran paradoja de estos textos: *liberar del mundo cotidiano familiar a los niños haciéndoles entrar en el mundo cotidiano familiar*. Se les dota de

un espacio inalcanzable por la realidad mientras el texto desbarata el sistema de la infancia. (De Vicente, 2000: 28)

Uno de los procedimientos para generar comicidad en los que se destaca la entidad individual en los personajes es el juego de contrarios que se genera entre algunas parejas. En *Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo* se observa el contraste de caracteres de los dos protagonistas, como indica De Vicente (2000: 30) muy similares a Tintín de Hergé y su perrita Milú. En este caso Pipo es un niño valiente y Pipa, una perrita miedosa.

Pipo y Pipa generan comicidad por sus diferencias y también ternura por su complicidad. Precisamente estas diferencias son los ingredientes necesarios para la solución de sus problemas: la frescura de Pipa y el carácter más racional de Pipo les ayudan a enfrentarse a sus enemigos.

Otro ejemplo de juego de oposiciones lo encontramos en el cuadro segundo de esta misma comedia, protagonizado por el Lobo y su ejército de soldados grotescos: Pifpaf, Catapún y Patatrás. A diferencia de la pareja que conforman Pipo y Pipa en la que observamos una complicidad y una relación casi de iguales –teniendo en cuenta que uno es un ser humano y el otro un animal–, en el lobo y sus soldados se contraponen estos principios jerárquicos y es el lobo el que está por encima de los tres humanos. Así se aprecia, por ejemplo, en el lenguaje que emplean estos personajes: el

tratamiento de los tres soldados al lobo es de *usted*. En cambio, él tutea a los tres y este carácter de sumisión de los soldados es lo que en algunos momentos genera comicidad, como observamos en este fragmento de la obra, donde además existe complicidad con el público:

LOBO.- ¡Esto va mal! Hace un siglo que no cazo nada. Cuando me acerco a un rebaño, los perros me ladran, los corderos se esconden y los pastores se burlan de mí.

CATAPÚN.- (*Aprobando*) ¡Tararí! ¡Sí, sí!

LOBO.- En cuanto a los niños, no sé dónde se meten que no encuentro uno que devorar ni para un remedio.

PATATRÁS.- (*Designando al PÚBLICO*) Pues ¿y esos?

LOBO.- ¡Imbécil! ¿No ves que si me los como ya no volverán?

PIFPAF.- (*Aprobando*) ¡Rataplán, rataplán!

LOBO.- ¡Estoy que echo los colmillos! ¡Rayos y centellas! Todo me sale mal. Salgo de caza y no cojo nada.

PIFPAF.- Perdón, señor Lobo, que cuando tropezó con aquella piedra estuvimos a punto de coger una liebre.

LOBO.- ¡Imbécil!

CATAPÚN.- (*A los otros*) ¡Huy, que esto se pone feo!

LOBO.- (*Volviéndose de pronto hacia ellos*) ¡Me están dando ganas de devoraros a los tres! (*Los tres tiemblan*) Pero no os como porque no me gusta el flan de gelatina. (*Abriendo una boca enorme y haciendo ademán de abalanzarse a las butacas*) ¡Huy, si no me contuviera! ¡Ham! ¡Ahí sí que hay una buena ensalada de niños! (Donato, 2000: 60-61)

En el cuadro tercero del acto primero esta dicotomía en los personajes está presente con la Caperucita y su abuelita. En este caso se observa ternura entre ambas destacando la actitud protectora de la nieta hacia su abuela ya

achacada por los años. Sus diálogos rimados y sus juegos crean, más que una carcajada, una sonrisa al espectador o lector de la obra:

CAPERUCITA.- (*Destapando la cesta*)
De leche traigo una botellita,
un tarrito de crema fresca
y de miel una tortita.
ABUELITA.- (*Saltando de la cama y bailando y
palmoteando*)
¡Huy, huy, huy, qué rica estará!
¡Huy, huy, huy, qué bueno será!
La abuelita, la abuelita,
la abuelita se lo comerá. (Donato, 2000: 66)

Los juegos de pares de personajes generan además diálogos ricos y ágiles, como el siguiente que aparece en el cuadro octavo del acto segundo de la comedia *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*, cuando dos madres temen por la presencia del lobo. La conversación entre ambos personajes recuerda a algunas de las canciones tradicionales infantiles cuya base es la pregunta-respuesta, como por ejemplo la titulada *Hola don Pepito*⁹⁶, compuesta por el puertorriqueño Ramón del Rivero en 1971:

⁹⁶ Hola, don Pepito
- Hola, don José.
- ¿Pasó usted ya por casa?
- Por su casa yo pasé.
- ¿Vio usted a mi abuela?
- A su abuela yo la vi.
- Adiós, don Pepito
- Adiós, don José.

RITA.- Doña Leonor.
 LEO.- Hola, doña Rita.
 RITA.- ¿Dónde tan de prisa?
 LEO.- Corriendo a casita
 porque anochecido
 es muy peligroso
 estar por las calles
 por causa del lobo
 don Tragalotodo.
 RITA.- ¡Ay, qué lobo tan malvado,
 doña Leonor!
 LEO.- ¡Ay, Señor!
 RITA.- ¡Ay, Señor!
 ¿Usted se ha enterado
 que a Caperucita
 la tiene encerrada?
 LEO.- Lo sé, doña Rita.
 RITA.- Yo, desde que el lobo
 en el pueblo habita,
 tengo tanto miedo
 que tiemblo todita.
 LEO.- Y yo, doña Rita. (Donato, 2000: 92)

En el cuadro undécimo del acto segundo el juego binario de personajes es protagonizado por el Mago y su mujer Petronila. En este diálogo está presente la comicidad pero también la crítica al machismo (*vid* pp. 127-128 de esta tesis).

En *Pinocho en el país de los cuentos* se utiliza de la misma manera este procedimiento para generar comicidad. A causa de la intertextualidad que caracteriza las obras de Donato aparecen algunos de los personajes que participaban en la obra anterior. Es el caso de Pipa y la Caperucita y su

abuelita que continúan mostrando el binomio cómico, en este caso a través de los malentendidos causados por la sordera de la abuela:

ABUELITA.- (*Sorda, sin enterarse*) ¿Qué? ¿Qué pasa?
CAPERUCITA.- (*Gritándole en el oído*) Que se va a inaugurar la fuente mágica que nos ha regalado nuestra madrina, el hada.
ABUELITA.-¿Nada? ¿Que no pasa nada?
CAPERUCITA.- Es la fuente que da todo lo que se le pide, la Fuente Maravillosa.
ABUELITA.- Latosa, ¿yo? ¿Porqué? [sic] (Donato, 2000: 143)

Pipa vuelve a ser uno de los personajes participante en este mecanismo de contraposición. En esta ocasión su par no es Pipo sino Pinocho. La actitud de la perrita es la misma que la que observábamos en la obra anterior, más prudente y miedosa que su compañero Pinocho:

PINOCHO.- Consuélate; ya no hay aquí ninguna casa de pan de dulce, pero en cambio hay otra casa, un castillo, el castillo del Ogro...y me parece que es este mismo que aquí ves.
PIPA.- (*Con espanto*) ¿Qué dices?
PINOCHO.- [...] pero convendría cerciorarse de si efectivamente es aquí donde vive el Ogro.
PIPA.- (*Temblando*) Pero co...cómo cerciorarnos?
PINOCHO.- Es muy sencillo. Vas a trepar hasta esa ventana y me dirás luego lo que hayas visto.
PIPA.- ¿Yo? Vamos, hombre. (*Quiere huir. PINOCHO la sujeta*)
PINOCHO.- ¿Qué te pasa? ¿A dónde vas?
PIPA.- Es que...ahora recuerdo que tengo que hacer un...un mandado muy urgente.
PINOCHO.- (*Como si hiciese un descubrimiento repentino*)
Pipa... tú tienes miedo.
PIPA.- ¿Cómo lo has adivinado?

PINOCHO.- Pero grandísima cobardona, ¿no te da vergüenza? ¿Acaso no estás junto a mí?

PIPA.- Pues eso es precisamente lo que siento; preferiría estar lejos. (Donato, 2000: 171-172)

Otra de las parejas cómicas que encontramos en esta comedia es el Ogro y su mujer Kikiripota. Su relación tormentosa recuerda a la de Petronila y el mago Carrasclás de la comedia anterior. A través de la comicidad se denuncia el machismo que ejerce el Ogro hacia Kikiripota evidenciando la supuesta obligación que tiene la mujer de cuidar del hombre. Kikiripota, lejos de amedrentarse y mostrarse sumisa ante su marido, le contesta e incluso le insulta, lo que provoca más comicidad a la obra y un guiño hacia el público infantil a los que considera «niños buenos»:

OGRO.- Pues lo quiero pregonar ea y quiero comer niños; me gustan a mí los niños, me gustan mucho...sobre todo con papas. ¿Ya no me traes ninguno, como es tú [sic] obligación?

KIKIRIPOTA.- ¿Y qué quieres que yo le haga si no encuentro?

OGRO.- Anda, pues ¿y los que se pierden por ahí?

KIKIRIPOTA.- Cuidado que eres atrasado; si hoy ya no se pierden niños.

[...]

OGRO.- Pues entonces, tráeme niños que no se pierdan; hay muchos. Mira aquí mismo (*Designando al PÚBLICO*) ¡Menudo surtido! Y qué apetitosos que están. (*Relamiéndose*) Haaaaammmmm.

KIKIRIPOTA.- Contente imbécil. ¿No estás viendo que todos esos son niños buenos? Ya sabes que no tenemos derecho a llevarnos más que a los que son malos. (Donato, 2000: 126)

La onomástica es un mecanismo que genera también comicidad en las dos obras de Donato. La autora juega con la sonoridad de determinadas letras y la construcción de diferentes sílabas que provocan la hilaridad de los nombres propios. El juego de sonidos lo apreciamos, por ejemplo, en el nombre de los tres soldados que acompañan al lobo en *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*: Pifpaf, Catapún y Patatrás. La musicalidad se advierte en los instrumentos que toca cada uno y que tienen una correspondencia sonora y onomatopéyica con sus nombres: «el primero tiene una tripa enorme que le sirve de tambor, el segundo lleva un cornetín y el tercero, platillos» (Donato, 2000: 58).

En *Pinocho en el país de los cuentos* también encontramos nombres con gran valor sonoro, como Kikiripota, Chapete y la bruja Kotorroloviz.

A lo largo del tiempo, el humor ha servido a la humanidad como válvula de escape ante momentos dramáticos o como arma para vencer el miedo ante situaciones desafiantes o desconocidas. En las comedias de Donato observamos que el humor incluso está presente en momentos próximos a la muerte de algunos personajes. Así Pipa y Pipo, ante una situación dramática como puede ser su propia muerte, son capaces de afirmar:

PIPO.- Si creéis que me asustáis os lleváis chasco; los héroes como yo somos valientes hasta la muerte.

PIFPAF.- ¿Valiente? ¡Ja, ja, ja! Cuando veas lo que vamos a hacer con vosotros se te pondrá de punta hasta el gorro.

PATATRÁS.- El gorro no porque me lo voy a poner yo ahora mismo; a ver, a ver qué tal me está. (*Se lo quita a Pipo y se lo pone*)

PIPA.- (*Llorando*) ¿Huy, mi amo, pero tú ves lo feo que está este tío con tu gorro?

PIPO.- Y sin él también.

PATATRÁS.- ¿Feo yo? ¿Pues no dicen que soy feo?

CATAPÁN.- No le hagas caso, precioso; envidia que nos tienen. (Donato, 2000: 95)

Además de percibir el humor como amortiguador de situaciones tensas, una función similar es la de servir de contrapunto de acontecimientos que implican seriedad por su solemnidad. Esto sucede, por ejemplo, en la obra *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo* en el momento en el que el mago Carrasclás, con el objetivo de impresionar a Pipo y Pipa, provoca la lluvia, a lo que Pipa reacciona con un comentario que muestra su sorpresa de manera cómica: «¡Qué barbaridad! ¡Qué manera de llover! ¡Este señor debería ser fabricante de paraguas!» (Donato, 2000: 111).

En *Pinocho en el país de los cuentos* este mecanismo está presente, en este caso, en uno de los momentos más tensos de la obra para los héroes buenos, que acontece cuando se encuentran presos en un calabozo del que la Señora de Barba Azul destaca sus pésimas condiciones: «Ya, ya, si llevaras

tanto tiempo como nosotros encerrado en este horrible calabozo lleno de ratones.../GATO.- Eso de lleno... no hay que exagerar» (Donato, 2000: 194).

Los actos solemnes invitan a la seriedad. Por este motivo añadir un deje cómico a este tipo de situaciones genera el incremento del humor. Lo percibimos en esta obra teatral en la inauguración de la «fuente mágica» por parte del «Gato con botas», que es el alcalde del Reino Feliz.

En la comicidad del momento se observa una crítica velada a los actos políticos y protocolarios, al aplauso siempre buscado por las autoridades, su capacidad de embaucar a la gente que les escucha, aunque no tengan demasiado desarrollado el don de la retórica:

GATO.- [...] Esta fuente maravillosa, no se parece a ninguna otra fuente del mundo. Porque vamos a ver, qué es lo que dan las demás fuentes, dan agua sencillamente; lo más, lo más, agua filtrada, o agua mineral, o agua de rosas, o aguarrás o aguardiente. Pero ¿qué es esto al lado de nuestra fuente mágica? Esta fuente, señores y señoras, lo da todo.

TODOS.- (*Repitiéndose unos a otros*) Todo, todo, todo, todo.

GATO.- Y por eso, señores y señoras, me complazco en decir ¡ah! Pero con toda convicción; nuestra fuente sí que es una fuente. (*Grandes aplausos*)

TODOS.- Bravo, bravo.

ANA.- Es un gran orador. (Donato, 2000: 146)

Por último, uno de los aspectos más importantes para generar comicidad es el uso del lenguaje, los juegos de palabras y los equívocos. Donato transforma el lenguaje en algo lúdico y flexible. Para ello maneja a la perfección la polisemia, el doble sentido de las palabras y el hecho de asumir el sentido literal de los refranes en vez del figurado y a la inversa. En *Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo* se utiliza el doble sentido de la palabra «picar» (acción de un pez al morder el anzuelo y la mordedura producida por un mosquito) para generar el equívoco:

PIPO.- Sí..., si te callas un rato, charlatana; que metiendo ruido espantas a los peces. (*Echan las cañas. Pausa breve*)

PIPA.- (*Lanzando un gritito*) ¡Ah! ¡Cómo pican, cómo pican!

PIPO.- Tirando de la caña.

PIPA.- No. Si digo que cómo pican los mosquitos, que me ha dado uno un picotazo en la nariz. (Donato, 2000: 47-48)

En esta misma comedia vuelve a ser Pipa la que juega con el lenguaje. En este caso el procedimiento usado para generar humor es el uso del sentido figurado de las palabras en vez del literal:

PIPO.- [...] Esto parece un principio de cuento. Y ¿qué somos tú y yo más que héroes de cuento?

PIPA.- Mira; déjame a mí de cuentos ahora (Donato, 2000: 49).

[...]

PIPO.- Ea: te soltaré, pececillo de las escamas de plata.

PIPA.- Yo sí que estoy escamada. (Donato, 2000: 50)

[...]

PIPA.- Y ahora ¿qué hacemos? Seguimos pescando a ver si sacamos un gabancito para este invierno?

PIPO.- No, Pipa; ya no vale la pena. Me da mí la nariz que ya hemos pescado una nueva aventura. ¡Con que al coche! (Donato, 2000: 53).

Este procedimiento también lo encontramos de manera inversa con el uso de algunos modismos o expresiones:

MAGO.- [...] El mismo que viste y calza.

PIPA.- [...] Pues viste y calza bastante mal (Donato, 2000: 51).

LOBO.- ¿Pero imbécil, y la trampa?

CATAPÚN.- ¿La trampa?; no caigo.

LOBO.- Como que no eres tú el que tiene que caer, sino ellos, Pipo y Pipa (Donato, 2000: 89).

PULGARCITO.- [...] Con su invencible espada, en un dos por tres, le atraviesa a usted...

PINOCHO.- ¿Cómo? ¿A mí?

PULGARCITO.- No, no, digo que le atraviesa a usted cualquier enemigo. Y para él todo malvado es un enemigo. (Donato, 2000: 175)

Asimismo, podemos observar la importancia del contexto y de los personajes en estos procedimientos lingüísticos. Por ejemplo, en la variación de las locuciones según el personaje que está hablando, como apreciamos en las siguientes: la primera adverbial en *Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo*, y las otras tres verbales en *Pinocho en el país de los cuentos*:

GURRIATO.- (*Entrando*)

¿Es usted el Lobo
don Tragalotodo?

LOBO.- El mismo en persona. Digo, en animal
(Donato, 2000: 62).

Pinocho, el famoso Pinocho en carne y hueso... es
decir, en madera, puesto que, como todos saben,
Pinocho es un muñeco de madera (Donato, 2000:
123).

Te prohíbo [Pinocho a la perrita Pipa] que me vuelvas
a dirigir el ladrido en toda tu vida. (Donato, 2000:
172)

¿Quieres decir que te has metido adrede en la boca
del Lobo...o sea del Ogro? (Donato, 2000: 194).

Cabe mencionar, además, el añadido de Pipa a la aclamación popular
de las palabras de Pipo que ella considera demasiado temerarias:

PIPO.- Pues si está el lobo luchamos con él, que no
sería este el primer monstruo que yo me metiera en el
bolsillo. (*Fieramente*)

TODOS.- ¡Bravo! ¡Así se habla!

PIPA.- Y así también se queda uno sin narices, mira
éste (Donato, 2000: 105).

Los equívocos que se producen para generar comicidad son varios.
Algunos generados por los malentendidos de los receptores a causa de
similitudes sonoras como ocurre en estos ejemplos, el primero perteneciente
a *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*, y el segundo a *Pinocho en el país de
los cuentos*:

MAGO.- Que son Pipo y Pipa...
PETRONILA.- ¿Que te duele la tripa? Te habrás
atracado de tomate (Donato, 2000: 110).
PIPA.- [...] Oye, Pi... Pi...
PINOCHO.- ¿Ahora se te antoja hacer pipí?
PIPA.- No...no..., si es que di... di... digo...Pi...
Pinocho, tú no te moverás de ahí, ¿verdad? (Donato,
2000: 172)

Para acabar, es necesario destacar la comicidad que presenta la nueva lectura que Donato lleva a cabo sobre los cuentos tradicionales en *Pinocho en el país de los cuentos*: la abuela y Caperucita se muestran más fuertes ante el lobo. La abuela demuestra una actitud más vital y enérgica, a menudo aparece en la obra jugando con la nieta. En esta especie de mundo al revés, de adínaton que nos ofrece Donato, el lobo, en vez de mostrarse como un personaje terriblemente feroz, llega incluso a causar cierta lástima cuando explica que hace tiempo que no come porque no logra cazar: «Cuando me acerco a un rebaño, los perros me ladran, los corderos se esconden y los pastores se burlan de mí» (Donato, 2000: 60). Asimismo, el ogro, un personaje considerado malvado en el imaginario de la literatura infantil, muestra un lado más afable, incluso débil, que causa comicidad y suaviza la visión negativa que se suele tener sobre él.

La debilidad de la maldad cosificada en estos y otros personajes fantásticos facilita el triunfo de los héroes buenos evitando moralejas ya muy trilladas y haciendo uso de recursos poco utilizados en el teatro infantil del momento. Se trata de recursos que estimulan el uso de un nuevo lenguaje, que responden a los intereses de una infancia en continua evolución; en definitiva, son recursos lingüísticos y temáticos que abren el camino hacia un nuevo teatro.

4.6. RESUMEN

Las primeras incursiones de Magda Donato en el teatro infantil llegaron en 1925 con la escritura de dos piezas breves infantiles publicadas en la revista *Pinocho: Pinocho en el país de los juguetes y Aventuras de Pipo y Pipa o La duquesita y el dragón*. El análisis de las técnicas teatrales y el humor de las piezas *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo* (1935) y *Pinocho en el país de los cuentos* (1942) constata el cambio de rumbo que emprende Donato hacia un nuevo teatro infantil. Ambas piezas dramáticas rompen con el teatro anterior en forma y contenido creando un todo renovador, donde el humor y el acercamiento con el público son los ejes principales. Entre sus aportaciones al género teatral infantil podemos destacar las siguientes: en primer lugar, la revisión de los cuentos tradicionales ofreciendo una perspectiva renovada de los personajes principales del imaginario de la literatura infantil (Tejerina, 2007). En segundo lugar, su teatro se caracteriza por el afán de acercamiento al público, especialmente al público infantil, al que sitúa en una posición preponderante. Para ello emanan de su pluma técnicas teatrales como la combinación entre fantasía y realidad y múltiples interacciones con el público. En tercer lugar, la unión de los ejes temáticos con las cuestiones formales. Aborda temas y aspectos sociales como el

machismo y la violencia hacia la mujer, la cooperación y el trabajo en equipo para conseguir los objetivos marcados. Todo ello a través de un nuevo lenguaje, en ocasiones cercano a la poesía, que abre paso a una nueva manera de hacer teatro, en el que destacan el uso prolijo de figuras retóricas, canciones y juegos. A Donato le apasiona jugar con el lenguaje y la literatura, sobre la que muestra su erudición a través de la riqueza intertextual que deja plasmada en sus obras. Por último, su teatro se caracteriza por el humor como instrumento catalizador para lograr su acercamiento con el público a través de situaciones disparatadas en las que enmarca a sus personajes.

En definitiva, podemos refrendar que *Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo* y *Pinocho en el país de los cuentos* son dos obras clave de Magda Donato que muestran los rasgos principales del teatro renovador de preguerra a través de la escritura meditada, con una técnica teatral muy determinada y sin renunciar a la frescura, espontaneidad y uso decidido del humor en las tramas y en la caracterización de personajes.

CAPÍTULO 5. CONCHA MÉNDEZ

5.1. CONCHA MÉNDEZ (1898-1986): UNA DE LAS MODERNAS Y SINSOMBRERO DE LA ESPAÑA DE ENTREGUERRAS

Concha Méndez es el nombre artístico con el que es conocida en los ambientes culturales del Madrid de entreguerras «la más olvidada de todas las modernas» (Mangini, 2001: 168): Concepción Méndez Cuesta (Madrid, 27 de julio de 1898 – México, 7 de diciembre de 1986). Además de la discriminación social que sufre por ser una de las escritoras que, como Elena Fortún y Magda Donato, debe emprender el camino del exilio en 1939 por su fidelidad a la causa republicana, en el caso de Concha Méndez hay que añadir una segunda marginación relacionada con su condición de mujer: se trata de una de las intelectuales mujeres cuya obra artística emerge con fuerza en un momento histórico y cultural en el que el movimiento de las vanguardias toma volada en España. El hecho de ser mujer y de ser mujer intelectual en este periodo cultural de entreguerras provocó que la creación

literaria de Concha Méndez no fuese valorada plenamente⁹⁷ como merece en su época de creación y en los años posteriores a esta⁹⁸, hasta que, a partir sobre todo de los años 80 del siglo XX y hasta la actualidad, su obra ha sido objeto de estudio crítico y filológico por investigadores de la talla de Bellver (1988, 1990), Ciplijauskaitė (1989), De la Fuente (2002), Dinverno (2003), Jiménez Tomé (2008), Leggott (2005), Martínez Trufero (2012), Miró (1992, 1999, 2001), Nieva de la Paz (1993a; 1993b, 2001, 2013), Persin (2009), Sánchez Martín (2006), Sánchez Rodríguez (1998, 2000) y Valender (2001a, 2001b), entre otros autores y títulos destacados. A la valía de estos imprescindibles estudios, hay que añadir la biografía que la nieta de Concha Méndez, Paloma Ulacia Altolaguirre, publicó sobre su abuela con el título de *Concha Méndez, Memorias habladas, memorias armadas* (Ulacia, 1990).

Concha Méndez es considerada por la crítica especializada como un «símbolo de la emancipación femenina en aquellas décadas cruciales del movimiento femenino en España» (Nieva de la Paz, 2013: 58). Este movimiento sociológico agrupó, sobre todo en Madrid, a un colectivo de mujeres con intereses intelectuales y que reivindicaron su figura femenina a

⁹⁷ La obra poética de Concha Méndez fue excluida de la *Poesía Española. Antología 1915-1931* (1932) y de la *Poesía Española. Antología (Contemporánea)* (1934) preparadas ambas por Gerardo Diego. Según Calles (2014: 159) el hecho de que Concha Méndez fuese mujer fue el motivo de tal decisión de exclusión.

⁹⁸ Por ejemplo, la clásica obra de Cervera (1982) no menciona la figura de Concha Méndez como autora de un teatro infantil renovador en el periodo de entreguerras.

través de creaciones culturales de todo orden: además de escritoras, que fueron muchas, hubo pintoras, actrices, impresoras, escultoras, ilustradoras y filósofas. Se trata de mujeres a las que Mangini (2001) denominó como *modernas* y que respondían, según esta misma autora, al prototipo de

mujeres de la burguesía o de la clase alta, [...], que lucharon años y a veces de modo independiente por lograr una voz (o un estilo) o fuera del movimiento vigente. Muchas de las modernas eran feministas o por lo menos tenían nociones sobre la emancipación feminista. Todas eran cultas y tenían una conciencia política liberal, de tradición krausista en su mayoría. (Mangini, 2001: 77)

En el caso de Concha Méndez, una de estas *modernas* de Madrid, diversas actitudes vitales⁹⁹ demuestran el temperamento inconformista y crítico de una mujer que

usa pantalones, viaja sola, pasea con amigos hombres, se opondrá a la costumbre de llevar sombrero y cuenta que en un restaurante de Buenos Aires [...] un hombre les mandó una tarjeta pidiéndoles que no fumaran, misiva que ellas incendiaron. (Olmedo, 2010: 218)

Estas mujeres *modernas*, libres, con un enorme espíritu crítico y reivindicativo de la figura femenina como ser creativo por naturaleza propia, cuyas figuras son deudoras de los movimientos europeos feministas y

⁹⁹ Siendo muy joven abandonó la casa paterna para trasladarse a Londres con el firme propósito de huir de su asfixiante familia. En la capital inglesa, hizo valer su título de maestra de español para ganarse la vida (Ulacia, 1990: 64).

sufragistas de los años 20 y 30 del siglo pasado, toman conciencia de su capacidad intelectual y deciden participar activamente en la vida pública. En España, la figura de esta nueva mujer se consolida con la proclamación de la Segunda República en 1931. La mujer no solo será *moderna* por su indumentaria y su aspecto físico, sino que posee una formación intelectual y cultural que la ayudará a tomar partido por los nuevos avances tecnológicos y sociales del momento (Kirkpatrick, 2003: 211-259).

Es aquí, en este momento histórico, que hay que referirse a la aparición de lo que la crítica especializada actual ha denominado *Las Sinsombrero*, un grupo de mujeres intelectuales que, con su labor de creación de toda índole, emergen con fuerza en el mundo artístico de la España de entreguerras. Son, en palabras de Balló (2016: contraportada), «mujeres que se quitaron el sombrero, ese corsé intelectual que las relegaba al papel de esposas y madres, y participaron sin complejos en la vida intelectual española entre los años veinte y treinta». Entre ellas destacan, como sostiene esta misma autora, artistas plásticas, dramaturgas y pensadoras: Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, Marga Gil Röesset, María Teresa León, Maruja Mallo, Ángeles Santos, María Zambrano, Josefina de la Torre, Carmen Conde y Concha Méndez.

Concha Méndez fue una de las *Sinsombrero* más destacadas de esta generación de mujeres. El nombre de las *Sinsombrero* responde al gesto de quitarse el sombrero en público que protagonizaron Maruja Mallo, Margarita Manso, Salvador Dalí y Federico García Lorca en la Puerta del Sol, hecho que acarrió una catarata de insultos de los que presenciaron la escena (Balló, 2016: 17). Concha Méndez no fue menos y cierto día, en contra de la voluntad materna, decidió salir a la calle sin sombrero, lo que provocó el desprecio por parte de su familia (Balló, 2016: 87).

Las *Sinsombrero*, con Concha Méndez a la cabeza junto a Maruja Mallo, no solo se dedicaron al cultivo individual de las diferentes manifestaciones artísticas que cada una de ellas cultivó, sino que, además, se agruparon en asociaciones culturales cuyo objetivo era doble y complementario: la formación de la mujer en el sentido amplio de este término y la organización de una serie de actividades culturales que contribuyesen a esta formación y a la incorporación de la mujer al mundo del trabajo. Una de las organizaciones culturales más destacadas de la época, de la que Concha Méndez fue una socia relevante, fue el Lyceum Club Femenino (Mangini 2006), asociación que funcionó en Madrid entre los

años 1926 y 1939¹⁰⁰. Entre el importante número de socias de este Lyceum puede destacarse a su impulsora y presidenta, la escritora novecentista María de Maeztu.

El Lyceum Club, entre otras actividades de tipo intelectual, organizó el estreno y la representación de obras de teatro para adultos y de obras de teatro infantil de autoras como Ernestina de Champourcín y la propia Concha Méndez (Torres Nebrera, 2009: 32). Es precisamente en el Lyceum Club donde, en 1929, Concha Méndez estrena la representación infantil *El ángel cartero* con motivo de la Fiesta de Reyes (Vilches de Frutos & Dougherty, 1997: 395) y donde, siete años después, en 1936, la autora realiza una lectura pública de una segunda pieza teatral para niños escrita en 1935: *El carbón y la rosa* (VV. AA., 1997: 85). En el Lyceum Club, Méndez también estrenó la obra *El personaje presentido* (1935), drama para adultos escrito durante la estancia de la autora en Buenos Aires (Balló, 2016: 96). Lyceum Club y Concha Méndez son, pues, un binomio unitario que favoreció el progreso intelectual de ambos: por un lado, el Lyceum Club contó en su programación teatral con la presencia de Concha Méndez, una

¹⁰⁰ Con la victoria del bando nacional, el Lyceum Club tomó el nombre de Club Medina y fue dirigido por la Sección Femenina de la Falange Española (Hurtado, 1999). Para ahondar en la historia del Lyceum Club Femenino en España, existe bibliografía especializada: Fagoaga (2002), Aguilera (2011), Eiroa (2015), Moreno de Lago (2006) y González Naranjo (2015).

autora singular en el Madrid del momento, sobre todo por su labor de creación poética; por otro, Concha Méndez pudo mostrar, en un espacio cultural de la talla del Lyceum Club, a un grupo de intelectuales mayoritariamente feministas su labor teatral con la que estaba contribuyendo a la renovación del teatro infantil, junto a autoras como Elena Fortún o Magda Donato (Nieva de la Paz, 1993a; Nieva de la Paz, 2013).

5.2. EL TEATRO INFANTIL DE CONCHA MÉNDEZ: *EL ÁNGEL CARTERO* (1931), *EL PEZ ENGAÑADO* (1933), *HA CORRIDO UNA ESTRELLA* (1934), *EL CARBÓN Y LA ROSA* (1935), *PRÓLOGO EL NACIMIENTO* (1938) Y *LAS BARANDILLAS DEL CIELO* (1938)

El teatro escrito por Concha Méndez para niños debe entenderse dentro del contexto histórico del primer tercio del siglo XX (Dougherty & Vilches de Frutos, 1990; Vilches de Frutos & Dougherty, 1997), en el que un grupo de autoras buscaron el éxito en la escena fuera de las estrechas convecciones del teatro convencional y pedagógico de autoras como Pilar Contreras, Carolina Soto y Corro y Sor Felisa Girauta, que procuraron a través de su escritura teatral el adoctrinamiento moral y religioso de la prole

en círculos católicos y en escenarios de colegios religiosos (González Santamera, 2003: 2505-2506). En efecto, el teatro de Méndez, «la autora que llevó a cabo el proyecto más ambicioso de renovación del género» (Nieva de la Paz, 1998: 177), se caracterizó por su rigurosidad, por su adecuación al público infantil, al que siempre consideró un receptor activo y crítico, y por ser, en su totalidad, como el teatro de Elena Fortún y Madga Donato, un espectáculo de sorpresa, de aventura y con grandes dosis de humor (Nieva de la Paz, 2001: 167), ingredientes todos ellos necesarios para alcanzar el fin de las representaciones teatrales: además de ser un espectáculo de diversión, la trama debe permitir al niño posicionarse ante los hechos que esta representa. Es lo que Méndez entiende por educación espiritual del niño, que, a diferencia de la educación personal y de su instrucción escolar (que son responsabilidad de la familia y de la escuela respectivamente), corre a cargo del artista (Bernard, 2006: 39).

El teatro de Concha Méndez aún en la escena el respeto por la tradición teatral anterior a su obra y la apuesta por la modernidad. La tradición está representada por personajes como los Reyes Magos en *El ángel cartero* o la figura del pez, en *El pez engañado*, que recuerda al episodio bíblico de Jonás en el vientre de una ballena y a la tradición

literaria y artística de la lucha del hombre contra la naturaleza en el mar representada por Turner en la serie de óleos que tituló *Balleneros*. En 1851 Herman Melville publicó su clásica epopeya *Moby Dick* y años más tarde, en 1952, se publicó la novela escrita en Cuba por Ernest Hemingway *El viejo y el mar*. Ahora bien, estos mismos personajes participan de la modernidad del momento, los Reyes Magos están acompañados por mecánicos, viajan en un avión y visten con trajes de aviadores.

El origen de la vocación teatral de Concha Méndez hay que buscarlo en la representación teatral de la *Casa de muñecas* a la que, con 13 años, acude en San Sebastián. La asistencia a este espectáculo teatral provocó en Méndez un deseo de emancipación y libertad que la acompañó a lo largo de toda su vida: «Fue una revelación; una doble revelación, ya que *Casa de muñecas* me planteó aquello de emanciparse» (Ulacia, 1990:47). Pasados los años, esa vocación, lejos de apagarse, fue creciendo hasta el punto que, en su segunda estancia en Londres (1933-1935), acompañada ya de su esposo Manuel Altolaguirre (Martínez Nadal, 1986), el teatro entra de pleno en la vida de los dos esposos que se dedican plenamente a la escritura de textos dramáticos (Miró, 1992: 439).

La producción teatral de Concha Méndez puede dividirse en dos bloques, complementarios entre sí, según el tipo de público al que va inicialmente dirigida la obra: teatro para niños y teatro para adultos. El teatro para adultos está compuesto por tres obras fundamentales: *El personaje presentido* (1931) (Miró, 2001), la trilogía *El solitario* (1938-1945) (VV.AA., 1997: 823-826) y *La caña y el tabaco* (1942) (Nieva de la Paz, 2010). El teatro para niños está compuesto por las siguientes obras: *El ángel cartero*, auto infantil mágico publicado en 1931 en la Imprenta de Galo Sáez; *El pez engañado*, comedia infantil escrita en 1933; *Ha corrido una estrella*, comedia infantil escrita en 1934; *El carbón y la rosa*, comedia infantil en tres actos y un epílogo cuya primera edición apareció en 1935 publicada en la imprenta que el matrimonio Altolaguirre Méndez tenía en Madrid, con dibujos de J. Moreno Villa, *Las barandillas del cielo*, una comedia para guiñol fechada en Barcelona en 1938 (VV. AA, 2008: 100) y *El nacimiento* que es el prólogo a su trilogía *El solitario*. De esta última obra, ante las dudas que pueda plantear su adscripción o no al teatro infantil, nos ceñimos a las propias palabras de la autora que consideró dicho prólogo

para público infantil¹⁰¹, además de observar características propias de dicho teatro como veremos a continuación.

5.3. TÉCNICA TEATRAL Y LENGUAJE EN EL TEATRO INFANTIL DE CONCHA MÉNDEZ

Para Concha Méndez el teatro y la poesía guardan una íntima relación, como la propia autora afirmó: «Para hacer teatro, aunque sea teatro realista, hay que haber nacido poeta» (Valender, 2001a: 70). Junto a la poesía, también consideraba elementos intrínsecos al teatro la fantasía y el simbolismo. Leyendo las obras de Méndez se refleja su sensibilidad y como la literatura nos ayuda a comprendernos a nosotros mismos y a los demás. Y esto que ya resulta complicado en la literatura para adultos, lo parece aún más en la literatura destinada para el público de edades más tempranas; sin embargo, en las obras de teatro infantil de Méndez se aprecia esta introspección y capacidad de empatía que conlleva la literatura. Todo ello se refleja tanto en la técnica teatral utilizada, como en el lenguaje con

¹⁰¹ De mi obra *El nacimiento* que puedo considerarla como para público infantil, aunque esté dentro de una trilogía escrita para mayores y que en conjunto titulo *El solitario*. [...] Más adelante en la segunda parte de la trilogía el niño ha [sic] hecho hombre buscará el amor, tema esencial en todo ser, y como busca lo encuentra en forma de sirena. Esta escena ocurre en una torre del mar, o sea en un faro. Aunque esta parte es más bien para mayores entresacaré la escena del encuentro amoroso que bien puede entenderla el público infantil. (Méndez, 1942: 5 y 9-10).

expresiones que se aproximan a la poesía, asimismo en las dinámicas que se establecen en los diferentes personajes y en las tramas en que se ven inmersos.

De la misma manera que Concha Méndez sentía una gran pasión por la poesía, también la sentía por el cine y como le ocurrió con el arte poético, el séptimo arte fue una influencia muy importante para sus obras de teatro. Escribió artículos sobre cine¹⁰² y guiones cinematográficos¹⁰³ y expresó su admiración por Charlie Chaplin y Walt Disney¹⁰⁴. Si la poesía influyó en la escritura de su teatro para niños con el uso de un lenguaje poético, parece que el cine contribuyó en cierta manera en la construcción de los argumentos de su obra y en las descripciones de gran parte de sus acotaciones. La creación de intriga y tensión dramática en algunos momentos del desarrollo

¹⁰² «El cinema en España». *La Gaceta Literaria* (Madrid), 1 de octubre de 1928, p. 5; recogido en James Valender (ed.). *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 27-31.

¹⁰³ «Historia de un taxi», *Popular Films*, núm. 60 (1927).
Historia de un taxi. Argumento cinematográfico original de Doña Concha Méndez Cuesta, Madrid, Imprenta Ducabal H. González, 1927.

Fiesta a bordo. Comedia cinematográfica, guion inédito, Ciudad de México, 1943.

El porfiado. Film. Guion inédito. Ciudad de México, 1944.

Esclava del recuerdo. Guion cinematográfico basado en el cuento «Telas estampadas», publicado en 1949, en *Jueves de Excelsior*, original de Concha Méndez. Adaptación cinematográfica y diálogos de Eduardo Ugarte y Egon Eis. Dirección de Eduardo Ugarte. Producciones Cinematográficas Isla S.A. Protagonizada por Roberto Cañedo, Alicia Caro y Victor Parra, la película se estrenó, bajo el título de *Prisionero del recuerdo*, en el cine Mariscal de la Ciudad de México, el 4 de diciembre de 1952.

¹⁰⁴ «Disney nos transporta al mundo maravilloso del que no quisiéramos salir. En este gran cine hecho para niños y para poetas encontré yo tema para un teatro infantil. El modo de animar las cosas, de darles cuerpo y presentarlas a un público de menores creo que es el gran hallazgo de la época actual». (Texto inédito “Un teatro para niños”, manuscrito mecanografiado CM-6.2: p.4. El texto (original y transcrito) se encuentra íntegro en el anexo III de esta tesis.

de la trama, son un rasgo que recuerda a la narrativa cinematográfica por el impacto que causa en el receptor, mucho más directo que el que se podría llevar a cabo en la prosa. En *Ha corrido una estrella*, por ejemplo, desde el principio se observa esta intención en las intervenciones de los astrónomos en su observación nocturna:

ASTRÓNOMO 1.- O yo estoy loco y veo visiones, o esta noche pasan cosas extrañas.

[...]

ASTRÓNOMO 1.- Será conveniente anotar el fenómeno. Mira la hora que es en punto y anota en el cuaderno: Esta noche, a las... (*Mira por el telescopio.*) ¿Cómo? Pero esto es desconcertante...

ASTRÓNOMO 2.- ¿Qué ocurre ahora?

ASTRÓNOMO 1.- Que la estrella se acerca vertiginosamente, que la luna le ríe la gracia guiñándole un ojo, que las demás estrellas se paran asombradas viendo el espectáculo, y que... (*Deja el telescopio aterrado.*)

ASTRÓNOMO 2.- (*Sacudiéndole angustiado.*) ¿Y qué? ¿Y qué? ¡Diga, diga, maestro!

(Méndez, 2006: 118-119).

En la obra *El pez engañado*, el misterio llega de la mano de uno de sus personajes: el Oriental y el maletín que siempre lleva consigo:

INDIO.- Bien recuerdo aquella noche terrible que llegaste... La gracia que nos hiciste a todos al verte entrar por la boca del bicho con tu maletín en la mano.

NEGRITO.- Dime, ¿qué es lo que guardas en ese maletín?

ORIENTAL.- (*Con aire misterioso.*) ¡Ah!

ÁRABE.- Anda, enséñanoslo...

ORIENTAL.- Mañana... otro día...

NEGRITO.- Sí, sí... Bueno, si no quieres no lo enseñes...

ÁRABE.- Eres como un avaro que tiene un tesoro escondido... cosa fea... cosa fea...

INDIO.- Dejadle que no enseñe su maleta... que presumas, que presumas que tiene algo adentro...

ORIENTAL.- (*Desafiador*) ¿Es que crees que no hay nada?

ÁRABE.- ¿Era porque traías la maleta por lo que te daba miedo de nosotros cuando llegaste?

ORIENTAL.- No os conocía... Y no sabía en donde estaba. (Méndez, 2006: 77)

El misterio del maletín llega casi hasta el final de la obra puesto que es este mismo personaje el que alarga el desenlace generando un clima de misterio entre los demás personajes y entre el público receptor de la obra:

ORIENTAL.- Las algas van a servir para una cosa que voy a explicaros ahora mismo, una vez que hayamos frito nuestros peces y comamos. Es una idea que nos va a salvar a todos.

EL VIEJO.- (*Con nostalgia.*) ¡Ah! Si eso fuera posible...

ORIENTAL.- Y tan posible. Ya lo verán cuando lo explique luego.

NIÑA.- ¿Y por qué no ahora? Comeremos un poquitín más tarde... ¿Qué más da?

TODOS.- Sí, sí, sí, ahora, ahora. (Méndez, 2006: 89)

En *El carbón y la rosa* la intriga por saber si el amor del carbón será correspondido por la rosa se mantiene latente durante prácticamente toda la obra.

El ángel cartero, que junto con *Las barandillas del cielo* es una de sus piezas más breves pero no por ello está ausente el hilo narrativo y la tensión dramática argumental que observamos, por ejemplo, cuando la niña tiene en

las manos la carta que le ha traído el ángel y dilata el tiempo en leerla haciendo preguntas que evidencian su espíritu curioso, es el ángel que pone voz a los lectores y espectadores animándola a que continúe leyendo la carta, aunque finalmente no lo acabará haciendo puesto que es interrumpida por el ruido de un motor que anuncia la llegada de los Reyes Magos y quedará en el aire el contenido de la misiva que no llegaremos a conocer:

LA NIÑA.- (*Abriendo el sobre.*) Veamos. (*Lee.*) A. E. I. O. U.

EL ÁNGEL.- Lees mejor que los propios ángeles.

LA NIÑA.- Como que ya voy al colegio. Madrugo para ir todas las mañanas.

EL ÁNGEL.- Y como ya sabes leer, los niños de otro planeta te han escrito esta carta.

LA NIÑA.- ¿Y cómo son esos niños?

EL ÁNGEL.- Parecidos a ti y a mí...

LA NIÑA.- ¿Tienen trajes color de rosa?

EL ÁNGEL.- Y azules, y amarillos, de todos los colores del arco iris.

LA NIÑA.- Dime, ¿sabes si fué [sic] anoche cuando nació el Niño de Dios?

EL ÁNGEL.- A las doce de la noche. En ese momento, el mundo se llenó de un gran resplandor.

LA NIÑA.- ¿Lo veías desde la ventana más alta de tu casa?

EL ÁNGEL.- Lo vi desde las alturas celestiales.

LA NIÑA.- ¡Ay, quién tuviera unas alas para volar contigo!

EL ÁNGEL.- Dejaste la carta interrumpida.

LA NIÑA.- Tienes razón, seguiré leyendo; pero antes dime: los Reyes Magos ¿van a estas horas camino de Belén?

[...]

EL ÁNGEL.- (*Escuchando.*) ¿Oíste?... Parece que el ruido de un motor... (Méndez, 1931: 135)

A esta tensión dramática en el momento de elaborar sus piezas teatrales, cabe añadir la maestría de la autora al combinar ficción y realidad con un equilibrio perfecto fruto de su pasión por la poesía y por la ciencia. Como afirma Bernard a propósito de las obras *Ha corrido una estrella* y *El pez engañado*:

El concreto realismo de la escritora aparece también en su inclinación hacia los aspectos científicos: poblando sus diálogos de prismáticos, telescopios, catalejos, brújulas, hidroplanos y despertadores crea una posible convivencia entre realidad y fantasía, ciencia y sueño que es típica del mundo infantil: los niños a menudo borran los límites de la experiencia racional ampliando sus posibilidades vitales hacia mundos paralelos que son vedados al hombre adulto. Por ejemplo, en el ambiente fabuloso del vientre del pez, la escritora nos detalla los nombres reales de los peces y mariscos pescados por los personajes –jurelito, salmonetes, calamares, almejitas, chanquetitos, besuguito, boquerón, sardinita–, creando un contexto de efectiva realidad que se extiende de alguna manera a una ambientación que es racionalmente inaceptable y fantástica. (Bernard, 2006: 44 y 45)

Esta pasión por la ciencia y la poesía se refleja asimismo en *El ángel cartero*, concretamente en el siguiente fragmento que pertenece al diálogo que tienen la niña y el ángel sobre el avión que trae a los Reyes Magos. Se aprecia lo práctico y racional representado por las palabras de el ángel frente a lo poético y emocional que vislumbramos en las palabras de la niña:

LA NIÑA.- (*Con entusiasmo.*) Mira, mira, en el aeroplano se encienden unos faros. ¡Qué bonitos faros! Relucen aún más que todas las estrellas.

EL ÁNGEL.- Para facilitar el aterrizaje.

LA NIÑA.- ¿Nos acercamos a su encuentro?

EL ÁNGEL.- Acercarse es peligroso.

LA NIÑA.- ¡Ya, ya aterriza! ¡Qué bien se ve el campo iluminado por los cuatro faros!

EL ÁNGEL.- (*Emocionado.*) ¡La luz en la noche! Otra gran conquista del hombre. (Méndez, 1931: 136)

Asimismo, se observa como algunas tradiciones quedan atrás en pos de la modernidad y el progreso. Prima la eficacia por encima de lo tradicional, los Reyes ya no utilizan la estrella de Oriente para guiarse, sino que lo hacen con una brújula:

LA NIÑA.- (*Mirando al cielo.*) ¡Oh, mirad, mirad aquella estrella! ¡Brilla como ninguna otra, y tiene un rabo largo y luminoso!

MELCHOR.- Es la estrella de Oriente.

EL ÁNGEL.- La que conduce a los Reyes a Belén.

GASPAR.- Como nuestro aeroplano es tan ligero, la estrella quedó atrás.

LA NIÑA.- ¿Y qué vais a hacer sin la estrella por guía?...

BALTASAR.- Para orientarnos tenemos la brújula.

EL ÁNGEL. Volais [sic] mejor que los propios ángeles. (Méndez, 1931: 139)

Concha Méndez hace partícipes a los lectores de esta dualidad fantasía-realidad con algunas intervenciones de los propios personajes que se plantean si lo que les está sucediendo es fruto de su imaginación o tiene una explicación real. Seguidamente la trama fantástica continúa con naturalidad como si formara parte de la realidad con un procedimiento similar al del realismo mágico. Lo mismo sucede en *Ha corrido una estrella* ante la visita del astro que les habla a los astrónomos: «ASTRÓNOMO 2.- (*Aparte*) ¿No le parece a mi maestro que estamos soñando? / ASTRÓNOMO 1.- Si esto no es un sueño, es algo sobrenatural» (Méndez, 2006:121).

Un procedimiento similar encontramos en *El ángel cartero* cuando se habla de la existencia de niños extraterrestres que son como los de la tierra:

EL ÁNGEL.- Y como ya sabes leer, los niños de otro planeta te han escrito esta carta.
LA NIÑA.- ¿Y cómo son esos niños?
EL ÁNGEL.- Parecidos a ti y a mí...
LA NIÑA.- ¿Tienen trajes color de rosa?
EL ÁNGEL.- Y azules, y amarillos, de todos los colores del arco iris. (Méndez, 1931: 135).

En *El carbón y la rosa* se refleja la presencia de la combinación entre lo científico y lo poético que veíamos anteriormente. Las leyes de la naturaleza son explicadas con los protagonistas personificados, como se refleja en esta intervención del duende:

El sueño de la rosa lo siento en su perfume, y el sueño del carbón en su fuego. He venido para conocer otra vez el misterio del olor de una rosa y el misterio del calor de una llama. Ya sé que el carbón con su calor la protege [sic].

[...]

Ya sabes que siempre fuimos camaradas, acuérdate de tu niñez en la mina, cuando aún eras como una piedrecita negra que no había conocido el fuego de la juventud, entonces ningún duende era tan amigo tuyo como yo. (Méndez, 2003: 20 y 22)

En esta obra lo fantástico está muy presente a través de la atribución de acciones y sentimientos humanos a sus protagonistas, puesto que los personajes hablan y sienten como seres humanos, pero a la vez conservan las características propias de la flor y el mineral. Como ejemplo, estas palabras del carbón que explica su frustración al ver que el amor que siente por la rosa no es correspondido: «(*Amargamente*) No me quiere, me desprecia y yo me deshago en fuego para que viva; es una ingrata» (Méndez, 2003: 22).

La erudición de Concha Méndez se demuestra en gran manera en las referencias culturales, históricas y literarias que utiliza para hilar los argumentos de sus obras. Consciente de caminar a hombros de gigantes tampoco olvida la sociedad actual que la rodea, tal como indica Margherita Bernard:

Muchas de las situaciones o de los ambientes y personajes que aparecen en sus obras tienen antecedentes en la tradición –cultural, literaria, folklórica, religiosa y hasta bíblica–, pero la tendencia de la autora a remontarse a fuentes del pasado siempre está actualizada gracias al recurso a lo concreto o a través de la aparición en la escena de símbolos de la modernidad. (Bernard, 2003: 45)

El ejemplo más clarificador de ello lo encontramos en *El ángel cartero*, donde Méndez reescribe la tradición de la llegada de los Reyes Magos de Oriente y los hace viajar en aeroplano, en vez de llegar en camellos como son representados tradicionalmente¹⁰⁵. Ni la niña ni el ángel se sorprenden por no verlos llegar en camellos, únicamente se maravillan por los avances tecnológicos:

LA NIÑA.- ¿Un aeroplano?

EL ÁNGEL.- Debe ser.

LA NIÑA.- (*Yendo hacia la derecha de la escena y mirando a lo alto.*) ¡Si que es un aeroplano! ¡Qué alas tan gigantescas!

EL ÁNGEL.- (*Mirando a su vez.*) ¡Magnífico! Los hombres van superando a los mismos ángeles.

[...]

LA NIÑA.- (*Yendo a mirar hacia el lado de la derecha.*) ¿Y quién viajará en ese aeroplano?...

EL ÁNGEL.- Pronto lo sabremos.

LA NIÑA.- Veo descender tres personajes.

EL ÁNGEL.- (*Mirando también.*) Que son como sombras.

LA NIÑA.- Se dirigen hacia aquí.

EL ÁNGEL.- Aquí les recibiremos.

LA NIÑA.- ¿Serán aviadores que van haciendo un raid?

EL ÁNGEL.- Parece que son los Reyes Magos.

¹⁰⁵ Cabe mencionar que en los evangelios canónicos no se hace referencia alguna al medio de transporte de Melchor, Gaspar y Baltasar, este dato solo aparece en evangelios apócrifos.

LA NIÑA.- ¿Los Reyes Magos?... (*Alegre.*) ¡Qué bien, qué bien si son ellos!
EL ÁNGEL.- (*También contento.*) ¡Lo son, lo son! Ya llegan. Hagámosles los honores. (Méndez, 1931: 136-137)

Asimismo, la indumentaria de los sabios de Oriente no es la que se ha popularizado en los pesebres y en las cabalgatas. Nos podemos imaginar su indumentaria ecléctica y novedosa a partir de la descripción que hace Méndez en la siguiente acotación:

(Los Reyes Magos entran. Uno lleva traje de aviador; otro, de alpinista; otro viste al modo ruso, con altas botas, etc. Sobre los trajes llevan largas capas de distintos y vivos colores. Y cubriendo la cabeza, fantásticos turbantes.) (Concha Méndez, 1931: 137)

Si en el pasaje bíblico¹⁰⁶ que cita la llegada de los magos de Oriente se explica que trajeron como presentes oro, incienso y mirra, más tarde se atribuyó a Melchor el oro; a Gaspar, el incienso; y a Baltasar, la mirra. Méndez subvierte este orden y añade un presente con matiz fantástico que es traído por el rey Baltasar: un lucero del cielo. Es asimismo remarcable como en el momento de presentarse los Reyes Magos a la niña no lo hacen con el orden habitual en el que estamos acostumbrados (Melchor, Gaspar y Baltasar):

¹⁰⁶ Evangelio según San Mateo, capítulo 2, versículos 1 a 12.

LA NIÑA.- (*Al Rey Gaspar.*) ¿Quisieras decirme cuál es tu nombre?

GASPAR.- Soy el Rey Gaspar.

BALTASAR.- Yo yo el Rey Baltasar.

MELCHOR.- Y yo el Rey Melchor.

LA NIÑA.- (*Al Rey Melchor.*) ¿Puedo saber lo que llevas en esa copa?

MELCHOR.- Llevo incienso y mirra.

LA NIÑA.- (*A Gaspar.*) ¿Y tú en ese cofre?...

GASPAR.- Oro y piedras preciosas.

EL ÁNGEL.- (*A Gaspar [sic]*) Y tú ¿no llevas nada al Niño de Dios?...

BALTASAR.- (*Sacando un lucero que guarda debajo de la capa.*) Llevo este lucero. Lo cogí en el azul mientras volábamos. (Méndez, 1931: 138)

Pese a la reescritura de la tradición, Méndez mantiene la esencia de esta, consciente de lo que esperan los niños, y se observa algún rasgo de moraleja moralizadora en la obra como esta intervención de la niña cuando el Rey Gaspar le pregunta si se asusta de ellos: «No, porque sé quiénes sois. Vosotros traéis juguetes a los niños aplicados» (Méndez, 1931: 138).

El hecho de reescribir las tradiciones o modificar rasgos de personajes populares o históricos no solo es una muestra del nuevo giro que toma el teatro de Méndez respecto a los autores que la preceden, es también una voluntad de acercar el teatro a los niños. Como muestra de ello encontramos la decisión de sustituir el personaje de «el diablo» por «el demonio cojuelo» en *Las barandillas del cielo* como explica Margherita Bernard en la nota a pie de página de la *dramatis personae* de la obra:

El original mecanografiado en la lista de los personajes presenta «El diablo», corregido a mano en «El demonio cojuelo». Evidentemente la autora quiere suavizar las referencias infernales del personaje y lo transforma en un diablillo enredador, travieso y juguetón que pertenece a la tradición folklórica. (Bernard, 2006:159)

En esta misma obra, Méndez muestra su implicación y concienciación por el momento que vive España y por sus ideales republicanos representados por el personaje de un niño, que se queja a una estrella del desamparo que sufre el bando republicano. En sus palabras la carga poética está muy presente:

¿No habrá un ángel que se asome
a las barandas del cielo
para ayudar a los hombres
que luchan por sus derechos?...
¿No hay un ángel, o es que todos los ángeles se
murieron?...
Nadie respondió mis quejas sólo un profundo silencio.
(Méndez, 2006:163)

Después es el demonio que coge la palabra para ofrecer ayuda al niño y hace referencia a la situación del contexto internacional, especialmente a la intervención italiana encabezada por Mussolini que ayudó a los sublevados:

DEMONIO.- Miro la bota de Italia
que no puede con el puño
en alto que mueve España.
Ella lucha con el pie,
mejor dicho, con la pata.
Y España lucha extendiendo
su piel de toro en el mapa.
(*Se oye ruido de bombardeo.*)
NIÑO.- ¿Y el ruido que se escucha?
DEMONIO.- Es terrible bombardeo.
Sostiene la España libre,
guerra contra cinco ejércitos.
Todo el pueblo, solo, en armas,
defiende así sus derechos.
Es un héroe cada hombre
frente al enemigo terco,
en llevar el vasallaje,
y no puede someterlos.
Encendidos, como mechas
ardiendo sobre su suelo,
ya defienden sus hogares
su libertad y sus sueños. (Concha Méndez, 2006:165)

Es asimismo remarcable como aparecen numerosas muestras de patriotismo en la breve pieza teatral: «ESTRELLA 1^{RA}.- ¿De qué nación eres? / NIÑO.- De la España inmensa. [...] NIÑO.- ¡Ay, mi España verdadera! ¡Mi patria, cómo la siento! / ¡Mi Madrid! ¡Mi Barcelona! ¡Ay qué pueblo tan sereno!» (Méndez, 2006: 161 y 165).

En *Ha corrido una estrella* encontramos referencias a los cuentos de la tradición oriental, en el que a un personaje se le conceden tres deseos. En la obra que nos ocupa, la estrella le regala al pastorcillo un trozo de su

propio ser, le informa que todo lo que alumbre con ese trozo se convertirá en oro, pero solo podrá usarlo tres veces.

En este precepto, que recoge la tradición simbólica representada por el número tres, se puede observar, además, la importancia transmitida a los niños de aprender a elegir, teniendo en cuenta que en las situaciones enmarcadas en la fantasía no todo es posible y los recursos son limitados.

En esta misma obra encontramos rasgos de la mitología griega, con la presencia de la estrella que se refleja en el agua de un lago en el que el pastorcillo, locamente enamorado del astro, se arroja para unirse con su amor. Como indica Margherita Bernard este desenlace «se remonta a la tradición folklórica de las ondinas que atraen en el agua a sus amantes –Bécquer, una de las lecturas favoritas de la escritora, podría haber sido una fuente» (Bernard, 2003: 46). Las referencias a seres mitológicos del mundo acuático¹⁰⁷ están también presentes en *El pez engañado* con la aparición de una sirena que es utilizada por la autora para otorgar a la trama misterio puesto que no todos la han visto:

NIÑA.- ¿Qué música es ésa?

NEGRITO.- Es la sirena que canta.

NIÑA.- ¿Va en algún barco?

¹⁰⁷ En su obra poética Concha Méndez hace aparecer sirenas y seres mitológicos e indeterminados como en su segundo libro de versos *Surtidor*. (Jiménez Tomé, 2007-2008: 583-586).

NEGRITO.- No, va sola andando por esos mares.
 NIÑA.- (Con admiración.) ¡Oh!
 (Todos se incorporan. La voz parece que se acerca pero al poco tiempo se aleja y desaparece.)
 NIÑA.- Ya no se oye...
 ESQUIMAL.- Se fue.
 NIÑA.- ¿Adónde?
 INDIO.- Cualquiera sabe...
 NIÑA.- ¿La habéis visto alguna vez?
 ORIENTAL.- (Señalando al negrito.) Ese dice que la vio un día.
 NIÑA.- ¿De veras? Y ¿cómo era? Dime, ¿tenía ojos y manitas y cuerpo como nosotros?
 NEGRITO.- Sí. Pero sus piernas eran como una cola de pescado.
 ÁRABE.- Toda fosforescente.
 NIÑA.- ¿Y qué es eso?
 ÁRABE.- Fosforescente quiere decir luminosa en la oscuridad, es decir, que tiene luz propia.
 INDIO.- El viejo nos enseñó la palabra.
 NIÑA.- ¿Y él ha visto la sirena?
 ORIENTAL.- Muchas veces. (Méndez, 2006: 86-87)

De la fuente de la tradición griega clásica también bebe Concha Méndez para configurar el personaje de la rosa en *El carbón y la rosa*. En la Grecia antigua el concepto *kaloskagathos* explicaba la creencia que un cuerpo bonito entrañaba una mente inteligente, belleza interior y belleza externa, pero esto era aplicado solo para los hombres, puesto que para las mujeres se empleaba el concepto *kalon kakon*. La hermosura iba ligada al carácter malévolos. En el caso de la rosa, hermosa por fuera, esta malevolencia viene dada por el gusano que tiene por corazón:

GUSANO.- Todas las flores tienen un gusano por corazón. (*Enseña una bolsita verde que llevaba oculta.*) Mira.

DIAMANTE.- ¿Qué es eso?

GUSANO.- Una bolsa.

DIAMANTE.- ¿Ya se ve, pero qué tiene?

GUSANO.- (*Después de cerciorarse de que nadie le oye.*) Un veneno. Aquí está todo mi poder. Con él la rosa se cubre de belleza.

DIAMANTE.- (*Asombrado*) ¿Es posible?

GUSANO.- Y con él hago víctimas incurables. Es linda, sabe sonreír, con sus gracias atrae a las gentes, pero todo eso lo puede hacer porque yo tengo la bolsita (*Se ríe.*)

DIAMANTE.- ¡Tu eres un corazón malo! Debieras aprender de mi transparencia.

GUSANO.- ¡Bah! ¿De qué sirve ser bueno? ¿De qué sirve ser claro como el cristal blanco como la nieve, luminoso como un brillante? ¿De qué te sirve serlo a tí?

DIAMANTE.- Un corazón envenenado lleva en sí el castigo.

GUSANO.- Eso son tonterías. El caso es que mi dueña es feliz teniendo un gusano por corazón, y el dueño tuyo con tener un corazón de diamante, no llega a ser sino un personaje triste, negro por fuera y por dentro, como noche sin luna, como dijo ¡y bien dicho! mi dueña cuando antes hablaban aquí como nosotros ahora. (Méndez, 2003: 29-31)

Con esta idea antitética que nos cuestiona nuestros principios, Concha Méndez nos plantea el dilema ético sobre el abuso de los demás hacia quien ejerce la bondad. Nos recuerda asimismo que las apariencias, en muchas ocasiones, engañan y que detrás de lo bonito se puede esconder un corazón maligno, como le ocurre a la rosa. Además, un ser que no destaca

físicamente puede albergar un corazón bondadoso, como sucede en el caso del carbón.

De dilemas y contradicciones que recuerdan a los que se nos presentan en la mitología encontramos a la mariposa que de tanto que se quiere acercar al sol corre el peligro de quemarse las alas, como si de Ícaro con sus alas de cera se tratase. Es una alusión a como la excesiva ambición puede llevar al fracaso, a la importancia del equilibrio. No es bueno volar ni demasiado bajo, ni demasiado alto. Es necesario encontrar el punto medio, la *aurea mediocritas*, tan valorado por Aristóteles y Platón, aunque en la comedia que nos atañe, Méndez le da en cierta manera la vuelta a este tópico, representando a la mariposa como un ser valiente y libre que se cuestiona si el consejo del niño al advertirle que no se acerque al sol, no es otra cosa que envidia:

CARBÓN.- Las mariposas siempre gustan de estar en la luz.

NIÑO AZUL.- Y en la luz se queman las alas.

MARIPOSA.- (*Exaltada*) ¡Luz, luz, más luz!

NIÑO AZUL.- (*A la mariposa*) Mucha luz puede ser peligrosa.

MARIPOSA.- (*Mirando a lo alto*) ¿Es que tienes envidia del sol? (Méndez, 2003: 117)

Muestra del bagaje cultural de la autora es la importancia que le otorga al conocimiento y a la alfabetización como percibimos en este diálogo entre el ángel y la niña de *El ángel cartero*:

EL ÁNGEL.- Lees mejor que los propios ángeles.

LA NIÑA.- Como que ya voy al colegio. Madrugo para ir todas las mañanas.

EL ÁNGEL.- Y como ya sabes leer, los niños de otro planeta te han escrito esta carta. (Concha Méndez, 1931: 135)

Asimismo, es destacable que el regalo del ángel al niño Jesús sea una estilográfica:

LA NIÑA.- (*Pensativa.*) ¿Y qué regalo llevaré al Niño Jesús?

EL ÁNGEL.- (*Sacando una gran pluma de su cartera.*) Yo le ofreceré esta estilográfica para cuando aprenda a escribir. (Méndez, 1931: 140)

El cuidado por el lenguaje como herramienta para mostrar la sensibilidad social queda patente en el final de la obra, un rasgo más de la modernidad y los nuevos tiempos que Méndez quiere traer con su teatro y con el tono irónico que lo caracteriza:

EL ÁNGEL.- Puede que vuestros esclavos hayan terminado de arreglar ya la avería.

MELCHOR.- En el siglo XX no se dicen esclavos, sino mecánicos.

EL ÁNGEL.- Es cierto, no recordaba... (Méndez, 1931: 140)

Un tema habitual del arte y de la literatura de todos los tiempos es sin duda alguna el sufrimiento por amor y su variante más extendida: el amor no correspondido. En las obras de Concha Méndez muchos personajes lidian con la frustración de verse rechazados por el ser del cual beben sus vientos. En otras, algún obstáculo impide su amor, normalmente la distancia, lo que causa que se avive aún más el deseo, como le ocurre al pastorcillo con la estrella en *Ha corrido una estrella*:

PASTOR2.- ¡Vamos, hombre, ánimo! ¡Come sopa, que si no te vas a secar y el viento va a poder contigo cuando cruces la sierra!...

PASTORCILLO.- (*Dejando la escudilla.*) No quiero sopa, ni quiero vivir hasta que vuelva a verla; hasta que se terminen estas nubes y se despeje el cielo, y pueda subir a la laguna. Llevamos ya tres noches sin que una sola estrella pueda verse en el cielo, a causa del mal tiempo. (Méndez, 2003: 134)

Otro de los grandes temas relacionados con el amor es la dicotomía entre el amor y el odio, el *Odi et amo* con el que el poeta romano Catulo inició su carmen 85. Así lo experimenta el carbón con la rosa, cuando, desesperado por ver que sus muestras de amor hacia la rosa no son correspondidas, la llama ingrata (Concha Méndez, 2003: 22).

El folklore y los cuentos populares son una fuente de inspiración importante para las obras de Méndez. Es por ello que aparecen en sus obras

referencias y personajes del imaginario popular de los cuentos. Así ocurre en *Ha corrido una estrella* con la aparición del aullido de un lobo en el instante previo a la bajada de telón que precede la aparición en el momento cuarto de los personajes del ladrón y la bruja. Este aullido sirve para advertir a los espectadores y lectores de la presencia de lo maligno:

RANA.- Pues señor, en el fondo del río suele ocurrir a veces que viene... (*Se oye el aullido de un lobo.*)(*Asustada*) ¡Que viene el lobo! (*Se levanta.*)
¡Huyamos!
(*Sale corriendo sin saber por dónde meterse. Se vuelve a oír el aullido.*)
ÁRBOL 1.- Corramos.
ÁRBOL 2.- ¡Pchs! ¡Calla!
(*Los árboles tiritando de miedo vuelven a su sitio. Se oye un nuevo aullido más cercano.*) (Méndez, 2006: 139)

En los espacios creados por la autora también se albergan reminiscencias de cuentos populares como *Hansel y Gretel* en *Ha corrido una estrella*, en el momento en que los protagonistas cansados de vagar por la montaña en busca de la estrella, encuentran una casa en la que el ladrón y la bruja les invitan a entrar con malas intenciones, pero los protagonistas de la obra no caen en la trampa de entrar en ella:

PASTORA 1.- (*Asustada*) ¡Cómo se ríe esta mujer! ¡Da miedo!
LADRÓN 1.- ¿Queréis quedaros a cenar con nosotros?
PASTORA 1.- (*Aparte al pastorcillo.*) Nos envenenarán.
PASTORCILLO.- (*Amable*) No. Muchas gracias. Hemos comido. (Méndez, 2006: 145)

Las referencias metaliterarias no solo se encuentran implícitas en la trama de las obras, también las encontramos de manera explícita en acotaciones como ocurre al final de esta misma obra en una nota manuscrita por la autora: «(Nota final. En el primer y segundo momento, la Estrella puede entrar colgada del techo, como el personaje “Peter Pan” de la obra de este título.)» (Méndez, 2006: 156).

En *El pez engañado*, *Ha corrido una estrella* y *El carbón y la rosa* se establece en el nudo de la trama una serie de aventuras en las que se ven envueltos los personajes de las obras por la búsqueda de unos objetivos claros que los motivan. En el caso de *El pez engañado* el objetivo que persiguen es salir del pez en el que están atrapados; en *Ha corrido una estrella* el pastorcillo sale a la aventura con el objetivo de encontrar al astro que mueve su amor, con la ayuda de otros pastores; y en *El carbón y la rosa*, como en el caso anterior, el motor de la aventura es el amor, las peripecias surgen del afán del carbón por llamar la atención de la rosa. En *El pez engañado* la aventura se presenta en el medio acuático a modo de relato de viajes, un subgénero prolífico en todos los tiempos, desde el viaje a Ítaca de Ulises en la *Odisea* de Homero a *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift.

De *El pez engañado* es destacable la gran tradición que alberga el hecho de encontrarse atrapado en un pez como señala Margherita Bernard: «los niños que viven en el pez tienen detrás de sí una larga tradición que abarca desde el relato bíblico de Jonás en el vientre de la ballena hasta uno de los episodios de *Las aventuras de Pinocho*, de Collodi» (Bernard, 2006: 156).

Es destacable mencionar el paralelismo relacional que tienen el carbón y la rosa con la que tienen el pequeño príncipe y la rosa en la novela corta *El principito* del francés Antoine de Saint-Exupéry. El carbón y el principito sienten gran devoción por su rosa, le dan todos los cuidados que están a su alcance, pero se sienten rechazados por ella por lo que pasan a considerarla un ser vanidoso. El desenlace de ambas obras guarda también similitudes puesto que la rosa acaba arrepintiéndose de su comportamiento. En el caso de *El principito* la vanidad de la rosa acaba por alejar al protagonista de la novela y buscar aventuras por otros lares; en cambio, en la obra de Méndez, el protagonista, en un principio decide también abandonar la idea de conquistar a la rosa, es el duende quien le convence para que no lo haga y le propone ir en su búsqueda y raptarla:

CARBÓN.- Huele tan bien el aire en que te mueves...

ROSA.- Cómprate un frasco de perfume.

CARBÓN.- Prefiero el aire que tu tocas.

ROSA.- Ahí se queda para que lo respires. (*Se oculta detrás de la maceta.*)

CARBÓN.- ¡Qué le vamos hacer! No ha querido quedarse. No me queda otro remedio que ir a buscar mi sueño. Soñaré con las estrellas que son hermanas mías y con la nieve que es el carbón del agua. (*Se oculta de detrás de la estufa. La luz de la estancia se hace menos intensa. Entra un duende [...]*).

DUENDE 1.- ¿Qué podría yo hacer en tu favor?

CARBÓN.- Piensa, piensa, tu que conoces tantos secretos, dime el modo para seducirla.

DUENDE 1.- Se me ocurre una idea.

CARBÓN.- ¿Y es?

DUENDE 1.- Raptarla. (Méndez, 2003: 19 y 22-23)

El guiño a la simbología numérica es una constante en las obras de Méndez. En particular la del número siete en las obras de *El carbón y la rosa* y *El pez engañado*. Siete son los duendes que ayudan al carbón a trazar el plan para conseguir el amor de la rosa, persuadiéndola para que se vaya a vivir con ellos al palacio de la felicidad. Como si de una especie de Blancanieves se tratase, la rosa aguarda en el palacio con sus doncellas, mientras el carbón está en la mina y los duendes son los que la despiertan con música.

En *El pez engañado* son siete los que conviven dentro del pez: el árabe, el oriental, el negrito, el esquimal, el indio, el viejo y la niña. Como en el caso anterior hay cierta similitud al cuento de hadas de *Blancanieves* al estar la niña rodeada de niños, pero a diferencia del cuento recuperado por los Hermanos Grimm, la niña de Méndez es una niña empoderada que

trabaja igual que sus compañeros para salir del pez y es tratada como un miembro más del grupo.

Los bailes y las canciones de la tradición popular son muy importantes en las obras de la escritora madrileña. Así explican los duendes la importancia del baile al carbón cuando muestra su poca habilidad para ello:

DUENDE 1.- Tienes que aprender a bailar.
DUENDE 2.- El baile da gracia al cuerpo.
DUENDE 3.- El baile pone alas en los pies.
DUENDE 4.- Bailar es como hacerse de aire.
DUENDE 5.- Bailar es el fin de mi vida.
(Méndez, 2003: 34)

En estas intervenciones de los duendes se puede leer entre líneas la pasión de la propia autora por la actividad física. Cabe recordar que Concha Méndez practicaba deporte con asiduidad, especialmente la natación en su juventud.¹⁰⁸ Asimismo, dichas intervenciones de los duendes resultan aforismos de gran carga poética, breves e intensos que usan estrategias metafóricas y de comparación para definir el concepto.

Las canciones que aparecen en numerosas ocasiones en la obra de Méndez son muestra de la pasión que sentía por la música y la intención de

¹⁰⁸ «Sabemos por sus Memorias de su aprecio por el baile, las verbenas y la música, como persona de carácter alegre que era». (Jiménez Tomé, 2007-2008: 586).

aunar todas las artes, así lo transmitía ya en su poesía como explica Jiménez

Tomé (2007-2008: 579-80):

Ya en *Inquietudes* (1926) —su primer libro— Concha Méndez en su poema ‘Dintel’ menciona que *su pluma tiene sed de cantares* y que [sic] *su alma lleva claros acordes de tierras gélidas*. El automóvil es una *cantata de bocina*. La tormenta es definida como *los trágicos acordes de la Gran Orquesta*; abundando en este primer poemario hallaremos metáforas que aluden a términos musicales como sinfonía, melodía, ritmo, tono, pausa, intermedio, copla, cantata. En sus poemas convoca instrumentos como el piano, la *balalaika* de *cuerdas pálidas*, la campana, violines, viola. Títulos de composiciones tales como ‘Canción de la carretera’, ‘Balada’, ‘Jazz-Band’, ‘Canción’, nos indican que su poesía en sí misma es un acto exigente de comunicación con el mundo exterior, pues en ellos nos revela que quisiera conocer lo que podríamos denominar metafóricamente la música del mundo, la libertad con todos sus sonidos.

En *El carbón y la rosa* encontramos una variante de la canción popular *Caracol, col, col*¹⁰⁹ que utilizan distintos personajes para llamar al caracol:

¹⁰⁹ Caracol, col, col
saca tus cuernos al sol
que tu padre y tu madre ya los sacó.
Caracol, col, col
en cada ramita
lleva una flor.
Que viva la baba,
de aquel caracol.

ROSA.- Ahora verás. (*Acercándose al caracol, con tonillo*) Sal Caracol, que te llama tu señor.
TODOS.- (*Varias voces*) Sal Caracol, que te llama tu señor, (*Sale el Caracol con grandes cuernos*).
CARACOL.- ¿Y quién es mi señor?
TODOS.- (*Señalando al sol*) ¡El sol! (Méndez, 2003: 126)

En *El pez engañado* encontramos una canción creada por la autora que los niños y el viejo utilizan para entretener al pez siguiendo la popular expresión «la música amansa a las fieras» que tiene sus orígenes en el mito de Orfeo:

NIÑA.- Propongo que cantemos la canción que entretiene al pez.
INDIO.- Eso es, ¡sigamos engañándole!
ÁRABE.- El padrecito dirigirá como siempre.
NIÑA.- ¿Está dispuesto padrecito?
EL VIEJO- (*Bajando del escabel.*) Ahora mismo. (*Con el catalejo que le sirve de batuta dirige el coro frente a los niños.*)
NEGRITO.- ¿Empezamos?
EL VIEJO.- A ver... A la una... A las dos... A las tres...
(*Todos empiezan a cantar*)
[TODOS.-] El mar está tranquilo
vamos a navegar
en busca de una playa
para salir del mar.
¡Qué bien retumban los remos
dentro del agua
entre el claro espejo
de la mañana! (Méndez, 2006: 97-98)

Las canciones y los bailes son un recurso muy utilizado por Concha Méndez en su teatro infantil para clausurar las escenas y mostrar la alegría y la cohesión de grupo, así sucede en el final del momento segundo de la obra *Ha corrido una estrella* como se indica en la acotación, después de que el pastorcillo les explique con entusiasmo a sus compañeros pastores que ha podido hablar con una estrella:

(Se van todos alborotados por la derecha. Por la izquierda aparece la ninfa. La mariposa y la rana vuelven por sitios diferentes. Los árboles se desplazan de su sitio. Todos se juntan y cada cual exterioriza su alegría; finalmente forman un corro y acompañados por la orquesta cantan una canción popular infantil.)
(Méndez, 2006: 133)

El ángel cartero también es clausurada con una canción, en este caso es una estrofa del popular villancico «Vamos a Belén» ligeramente cambiado respecto a la versión original:

¡Vamos, amiguita,
vamos a Belén,
que mañana es tarde
y al otro también! (Méndez, 1931:140).

La fuerza de los finales ya sean de las obras o de los actos que las conforman es un sello de la dramaturgia de Méndez. En el caso de *Las barandillas del cielo* el final muestra una gran contundencia y es clarificador en cuanto al propósito de la obra. Aunque no se trate de una canción como

suele suceder en la mayoría de sus obras, se trata de una especie de arengas pronunciadas por el ángel y el demonio cargadas de fuerza dramática:

ÁNGEL.- ¡Cómo van a la guerra
cargados de laureles!
¡Cómo pasan los hombres,
unidos hacia el frente!
¡Qué no pasarán! Gritan
van gritando tan fuerte,
que todo se contagia
y es su voz la que vence.

(*Gritando*)

DEMONIO.- ¿Dónde están mis legiones?
LUCERO.- ¡Mis soldados celestes!
ÁNGEL.- ¡Ángeles guerrilleros!
DEMONIO.- ¡Los victoriosos héroes!
¡Vámonos todos juntos,
voluntarios al Este,
al frente de Levante,
donde España defiende
la Libertad del mundo,
la paz de un continente!
(Méndez, 2006: 166-167)

En las obras *El pez engañado*, *El carbón y la rosa* y *Ha corrido una estrella* se presenta una estructura muy evidente. Un planteamiento, nudo y desenlace que están marcados por los espacios en los que acontecen las escenas. Tanto en *El pez engañado* como en *El carbón y la rosa* encontramos tres actos¹¹⁰ –en el caso de esta última además un epílogo– y

¹¹⁰ En el caso de *El pez engañado* se utiliza la nomenclatura «momentos» y en el momento 3º encontramos dos escenas.

Ha corrido una estrella se divide en cinco momentos. No son muchos los espacios en los que Concha Méndez enmarca sus obras, pero destaca el detalle con el que los describe en sus acotaciones que abren los actos. En el caso de *El pez engañado* son tres los espacios que corresponden a los tres momentos diferentes en los que se divide la obra (la playa donde juegan unos niños; el interior del pez donde están atrapados los pequeños y el viejo y el muelle donde consiguen llegar y escapar de las fauces del animal); en *Ha corrido una estrella* son también tres los lugares en los que se suceden las acciones (el observatorio donde los dos astrónomos encuentran a la estrella; la montaña donde el pastorcillo conoce a la estrella y posteriormente la busca y la casa donde se encuentran el ladrón y la bruja); y en el *El carbón y la rosa* la acción sucede en el mismo número de espacios (un invernadero, el palacio de los duendes y el país con sol del sur en el que finalmente vive en libertad la rosa).

En cambio, en sus dos piezas más breves, *El ángel cartero* y *Las barandillas del cielo*, aunque existe un planteamiento, nudo y desenlace, estos no están marcados por los espacios y el conflicto y resolución del problema no es lo que tiene más peso en la trama de las obras. En el caso de *El ángel cartero* el motor que genera las distintas acciones son pretextos que

carecen de importancia en sí mismos. En lo que hace referencia a *El ángel cartero* el planteamiento de la acción es la visita del ángel a la niña con el pretexto de entregarle una carta, pero no llegaremos a conocer el contenido de la misiva en lo que dura la obra; el nudo viene dado con la llegada de los Reyes Magos que aterrizan cerca de donde la niña y el ángel están conversando. En este caso el pretexto que genera el encuentro de los Reyes Magos con la niña y el personaje que da nombre a la obra es la avería que sufren sus majestades en la hélice del avión en el que viajan. La obra finaliza con la partida de todos los personajes hacia Belén para visitar al niño Jesús. Es un final feliz donde destaca la sencillez que predomina en toda la pieza teatral, donde se prima más la descripción de la situación que la acción. En *Las barandillas del cielo* el planteamiento de la acción es protagonizado por el niño que se lamenta a la estrella de la situación de desamparo que sufre su país; el nudo viene marcado por la aparición del ángel y el demonio que se ofrecen a ayudar al niño. Con la sencillez y fluidez en la que se desarrolla la obra se llega al final de la misma con la llegada del lucero que aparece dispuesto a enviar su regimiento para ayudar a España. La estructura de la obra está marcada por los pequeños cambios en la escena que aparecen con la llegada de los nuevos personajes.

Tanto en *El ángel cartero* como en *Las barandillas del cielo* el espacio donde se desarrolla la acción es único y destaca por su sencillez, sobre todo en el caso de la primera de las obras mencionadas, puesto que en la segunda el simbolismo espacial está más presente.

En *El ángel cartero*, la primera de las acotaciones ya nos sitúa en el espacio y en el tiempo:

De frente, una pequeña casa con una puerta de entrada a la derecha, y una ventanita a la izquierda. Sobre la puerta, un bien visible número 25. Junto a la casa alumbra un farol. Es de noche. (Méndez, 1931: 133)

La acotación es detallada y destaca que se indique el número de la casa: veinticinco. Tratándose de una obra de temática navideña el veinticinco no es un nombre elegido al azar, sino con el propósito de remarcar el simbolismo de las fiestas navideñas que sitúan el nacimiento del niño Jesús el veinticinco de diciembre.

La obra se desarrollará en el exterior, solo conoceremos sucintamente un espacio interior a través de la descripción del ángel al inicio de la obra cuando encuentra la casa en la que ha de entregar la carta:

Número 25. Esta es la casa. ¡Llamemos! [...] ¿Será que esté la casa deshabitada?... (*Acercándose a la puerta y mirando por el ojo de la cerradura.*) No, no está deshabitada. En la estancia del fondo hay una luz encendida, una luz verde. [...] Y si hay una luz en la

estancia del fondo, alguien ha de haberla encendido...
[...] Veo a la niña acercarse a la luz. Ahora toma de
sobre la mesita de laca, color púrpura, la llave que ha
de abrir esta puerta. (Méndez, 1931: 134)

No es la única vez en la obra que conocemos parte de la acción y de los espacios de manera indirecta. Dadas las intervenciones de los diferentes personajes, por ejemplo, con la llegada de la Reyes Magos sabemos que alrededor hay campo por las palabras que pronuncia la niña: «¡Ya, ya aterriza! ¡Qué bien se ve el campo iluminado por los cuatro faros!» (Méndez, 1931: 136). Aunque la intervención sea breve la descripción es concisa y exacta y tan bien lograda que podemos imaginarnos el campo iluminado, aunque no figure en el decorado. De manera similar sucede con la llegada de los Reyes Magos. Por el diálogo de la niña y el ángel sabemos que son ellos, pero el hecho de dilatar su aparición en la escena provoca una tensión y una emoción mayor por parte del receptor al no descubrir de manera directa el misterio de su llegada:

LA NIÑA.- *(Yendo a mirar hacia el lado de la derecha.)* ¿Y quién viajará en ese aeroplano?...

EL ÁNGEL.- Pronto lo sabremos.

LA NIÑA.- Veo descender tres personajes.

EL ÁNGEL.- *(Mirando también.)* Que son como sombras.

LA NIÑA.- Se dirigen hacia aquí.

EL ÁNGEL.- Aquí les recibiremos.

LA NIÑA.- ¿Serán aviadores que van haciendo un raid?

EL ÁNGEL.- Parece que son los Reyes Magos.

LA NIÑA.- ¿Los Reyes Magos?... (*Alegre.*) ¡Qué bien, qué bien si son ellos!

EL ÁNGEL.- (*También contento.*) ¡Lo son, lo son! Ya llegan. Hagámosles los honores. (Méndez, 1931: 137)

En *Las barandillas del cielo* el espacio único donde se desarrolla esta pieza teatral para guiñol es la bóveda celeste delimitada por una barandilla que es la que da título a la obra de teatro. La baranda desde la perspectiva del niño recuerda simbólicamente a la imposibilidad de acceder a algo, en este caso a la ayuda que el país necesita en la situación bélica. Desde la perspectiva externa al niño, representa el exterior mirando a la guerra en España sin implicarse, como si fueran espectadores de una situación en la que no se involucran. Esta sensación de inaccesibilidad queda reflejada en las quejas del niño, las barandillas actúan como barreras a los seres superiores (estrella, diablo, ángel y lucero) al que el niño quiere acceder para demandar su ayuda. Aunque en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot no aparece una entrada propia para baranda o barandilla, sí que se percibe por la definición en la entrada *barreras* que las barandillas de la obra teatral cumplen la misma función:

Como los muros, cercas, verjas, simbolizan la dificultad suma o la imposibilidad de un acceso, sea existencial, sea espiritual. En este caso, la reiteración de su imagen puede simbolizar la incapacidad para avanzar por la vía emprendida. Todo conjunto,

encerrado por cercas, barreras o muros (jardín ciudad amurallada) puede simbolizar –según contextos– la realidad terrena, o bien la realidad superior a que se quiere acceder. (Cirlot, 2007: 107)

A partir del decorado inicial se van añadiendo pequeños cambios por la variación de algunos elementos a medida que van apareciendo los distintos personajes. Estos cambios se indican mediante acotaciones breves entre paréntesis:

DECORADO [dibujo]

Fondo azul celeste. Estrellas de plata. En el ángulo inferior, la tierra, esférica, con medio mapamundi proyectado desde dentro. En el ángulo superior, un grupo de nubes con una barandilla también de plata. (Méndez, 2006: 159).

(El Niño irá en un globo hacia las alturas.)

(Al llegar junto a una estrella, el globo se detiene.)

(Asomándose de la estrella, por una ventanita que tiene en su centro.) (Concha Méndez, 2006: 161).

(Se asoman las estrellas a sus respectivas ventanillas.) (Concha Méndez, 2006: 162).

(Una nube del fondo se corre y aparecen las barandillas del cielo. Allí habrá un ángel y un demonio.) (Concha Méndez, 2006: 163).

(El Niño se sube en el globo y desembarca en las barandillas. Las Estrellas cierran sus ventanas.) (Concha Méndez, 2006: 164).

(Aparece un Lucero por la baranda.)

(Méndez, 2006: 165)

Como observábamos anteriormente en la obra *El ángel cartero*, Méndez vuelve a utilizar el recurso del *espacio imaginado* con la descripción que hace el niño que mira por el catalejo y ve España. El

demonio hace lo mismo viendo a Italia. Aunque el receptor no ve dichos espacios logra imaginárselos con la descripción de los personajes¹¹¹.

Las situaciones fantásticas se suceden en las cinco obras, en los espacios también encontramos rasgos de fantasía en algunas de ellas, fantasía que va aumentando a medida que el conflicto dramático va avanzando. En cuatro de las obras, los espacios donde se inician las acciones son cotidianos: en *El pez engañado*, una playa; en *Ha corrido una estrella*, un observatorio de astronomía; en *El carbón y la rosa*, un invernadero; y en *El ángel cartero*, una calle. A medida que va transcurriendo la acción, los espacios se tornan más extraordinarios, en algunos casos irreales como resulta el interior de un pez o el palacio de los duendes. En el caso de *Las barandillas del cielo* el espacio no es tan cotidiano y ya anuncia el simbolismo que reinará en la obra: se trata de la bóveda celeste con sus «estrellas de plata», «la tierra, esférica, con medio mapamundi proyectado desde dentro» y «un grupo de nubes con una barandilla también de plata» (Méndez, 2006: 159). En el caso de *El ángel cartero* los espacios en sí mismos carecen de fantasía, pero encontramos algunos rasgos de

¹¹¹ «DEMONIO.- Para que veas tu tierra, tengo aquí este catalejo. Enfoca España, aquel punto de llamas rojo, allá lejos» (Méndez, 2006: 164).

simbolismo fantástico como sucede en el momento en el que los personajes de la obra ven brillando en el cielo la estrella de Oriente:

LA NIÑA.- (Mirando al cielo.) ¡Oh, mirad, mirad aquella estrella! ¡Brilla como ninguna otra, y tiene un rabo largo y luminoso!

MELCHOR.- Es la estrella de Oriente.

EL ÁNGEL.- La que conduce a los Reyes a Belén. (Méndez, 1931: 139).

En la comedia para guiñol *Las barandillas del cielo*, en lugar de rasgos fantásticos, encontramos simbolismo espacial como la barandilla de plata que separa el cielo de la tierra, que además de reflejar la sensación de inaccesibilidad que describíamos anteriormente, recuerda a la platea de un teatro desde donde los astros, el ángel y el demonio observan el gran teatro del mundo, a modo y semblanza del famoso auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca publicado en 1655.

Es reseñable además la percepción espacial que Concha Méndez demuestra cuando describe los espacios y como tiene en cuenta la disposición de la escena, cómo se situarán los personajes y la continuidad en la acción teniendo en cuenta el marco espacial. Este hecho lo percibimos de manera fehaciente en las tres obras más extensas de la autora:

la escena representa el fondo del mar. En el centro las anchas fauces de un monstruo abiertas ante el público y unos grandes ojos en lo alto que están cerrados. Por

la boca se ve todo el interior, destacándose las costillas como un artesonado sobre una especie de vivienda. A la izquierda, cerca de las fauces, una ventanita blanca que da al agua por la que puede salir una persona. Esta ventanita queda en el exterior detrás de una aleta de modo que cuando salga alguien no se ve desde el primer momento. Debajo de la ventana hay un escabel. Junto a la pared de la derecha un colchoncito sobre el suelo y en él acostada una niña rubia abrigada con varias mantas. Repartidas en el interior cinco colchonetas más con sus mantas y almohadas blancas. También hay una piragua de colores. Al fondo una cocinita y un mueble para los platos. [...]

En cada costado del pez se han abierto tres pequeñísimas ventanas por donde salen seis remos al mar, tres de cada lado. Estas ventanitas quedan más bajas que la primera ventana –a la que se sube por el escabel –con el fin de que los niños puedan remar fácilmente.

(Méndez, 2006: 74 y 95).

Escena: la montaña, paisaje nevado. Al fondo, arboleda. A la izquierda una rústica vivienda, guarida de ladrones. De frente la puerta de entrada y una ventana abierta que descubre parte del interior. Pegada a la vivienda hay otra habitación sin ventana con una puerta que al abrirse deja ver en el interior una luz roja y la sombra negra de un gran murciélago. Es el atardecer. Delante de la puerta de la casa, una mujer vieja y desgredada sacude el barro de una alfombra, que un hombre de mal aspecto sostiene por un extremo.) (Méndez, 2006: 140)

La escena está dividida en dos. A la derecha, una oscura galería de una mina, débilmente alumbrada por un farol rojo de seguridad. A la izquierda el interior del palacio de los duendes que se comunica con la mina por medio de una puertecita. (*El carbón y la rosa*, Concha Méndez, 2003: 49)

El detalle en la descripción de las acotaciones es un aspecto en el que es necesario hacer hincapié puesto que, además de mostrar la gracia y habilidad de Concha Méndez con la pluma, muestra el gran conocimiento y destreza por el lenguaje teatral, de hecho, concede suma relevancia a los aspectos relacionados con la dramaturgia. Por ello, en las acotaciones se observa cómo se preocupa por la caracterización de los personajes y su vestuario, como observamos en *El carbón y la rosa*:

Al levantarse el telón entra el Niño Azul con casaca y calzón corto de terciopelo, largo pelo rizado y una regadera en la mano, muy siglo XVIII.

De detrás de la maceta aparece la Rosa, una muchacha con falda como pétalos, que gira y ríe por la escena entre desdeñosa y coqueta. (Méndez, 2003: 9 y 11)

O en la caracterización del astro en *Ha corrido una estrella*:

La estrella es una muchacha que viste un traje de brillante tisú de oro muy ceñido, con cortísima falda, llevando en la cabeza un gorro de cinco puntas doradas, y una peluca también de oro. (Méndez, 2006: 119)

Las demás acotaciones resultan más escuetas en comparación con las de las otras obras en *El ángel cartero* y *Las barandillas del cielo*, aunque no por esta brevedad percibamos falta de precisión en ellas. Muestra de ello es el dibujo de la propia autora para el decorado (véase el anexo IV).

Además de la caracterización de los personajes y el vestuario se hace evidente en sus obras la preocupación por los aspectos técnicos, como ocurre en la obra *Ha corrido una estrella* en la nota final de la autora: «En el primer y segundo momento, la Estrella puede entrar colgada del techo, como el personaje “*Peter Pan*” de la obra de este título» (Méndez, 2006: 156). En *Las barandillas del cielo*, al tratarse de una obra de guiñol, las transformaciones en el decorado se van realizando sobre la base del mismo, y aunque Méndez no especifica cómo se han de efectuar dichos cambios de manera técnica, dejando libertad para la posible puesta en escena, sí que podemos figurarnos que habrá elementos móviles como agujeros simulando ventanillas¹¹² o nubes que se desplazan¹¹³.

Asimismo, Méndez muestra especial ahínco en los aspectos referentes a la iluminación:

De repente el viento silba mucho más fuerte y se ve como un gran reflejo en el exterior. Por la claraboya entra una estrella que lleva en sí la luz (...) Al entrar la estrella, el observatorio se ilumina con luz dorada. (Méndez, 2006: 119)

¹¹² «(Se asoman las estrellas a sus respectivas ventanillas)» (Méndez, 2006: 162).

¹¹³ «(Una nube al fondo se corre y aparecen las barandillas del cielo. Allí habrá un ángel y un demonio)» (Méndez, 2006: 163).

Al fondo, una gran puerta con cortinas que se comunica con otra habitación del palacio. Cuando se descorran las cortinas del fondo se verá dicha habitación con luz naranja. La primera habitación tendrá luz verde. En ella estará la maceta con la rosa. (Méndez, 2003: 50)

En *El ángel cartero* aparece nuevamente el juego de la luz y el color como sucede en las acotaciones anteriores. En este caso, como en la de *El carbón y la rosa*, una luz verde sirve para indicar una presencia en la casa en la que el ángel cartero ha de entregar la misiva. Es destacable, además, la descripción extensa y poética del ángel comparando dicha luz con la luz de las madrugadas que responde a la pasión poética de Concha Méndez:

Sin embargo, ¿Será que esté la casa deshabitada? (*Acercándose a la puerta y mirando por el ojo de la cerradura.*) No, no está deshabitada. En la estancia del fondo hay una luz encendida, una luz verde. De este mismo color es la luz de las madrugadas, antes de que los rayos del astro Sol aparezcan sobre la tierra. Y si hay una luz en la estancia del fondo, alguien ha de haberla encendido... (Méndez, 1931: 133-134)

Las descripciones de los aspectos lumínicos que aparecen en las acotaciones son además marcas temporales que ayudan al espectador a saber en qué momento transcurre la acción. Las obras de Méndez no son muy extensas, pero el tiempo dramático que conocemos a través de las intervenciones de los personajes reflejan que la duración de la situación que

están viviendo es extensa y lo que se manifiesta en la obra teatral son los momentos clave de dichas situaciones. Así, por ejemplo, en *El pez engañado* deducimos que los niños y el viejo que están atrapados en el pez llevan tiempo allí y nos podemos hacer una idea más definida de cómo añoran la vida en libertad:

ÁRABE.- Gracias a él [al viejo], vamos aprendiendo algo, porque si no, ¿qué íbamos a hacer siempre metidos en la barriga de este monstruo?

NEGRITO.- (*Triste*) Siempre aquí metidos, sin ver tierra ninguna, siempre mar y mar... Con el buen sol que tenía yo cuando vivía con mi mamita, por aquellos campos... Lo que yo corría por allí... Cuando iba con mis amigos a beber agua de los árboles... ¡Qué bien lo pasábamos!

[...]

VIEJO.- Llevo ya aquí dentro muchos años.

ORIENTAL.- El pez se lo tragó cuando era niño.
(Méndez, 2006: 75 y 83)

La desesperación del pastorcillo en *Ha corrido una estrella* se materializa para los lectores en los diálogos de los pastores sobre el tiempo que hace que el pastor espera a la estrella. Son tres días con sus tres noches, con el simbolismo de la tradición bíblica que este número conlleva, pero en realidad al pastorcillo le parece una eternidad:

PASTOR 1.- (*Señalando al pastorcillo.*) ¿Habéis visto? Ése es el hombre que se dice feliz...y desde hace tres días que puede serlo, no hace sino preocuparse.

PASTOR 2.- ¡Vamos, hombre, ánimo! ¡Come sopa, que si no te vas a secar y el viento va a poder contigo cuando cruces la sierra!...

PASTORCILLO.- (*Dejando la escudilla.*) No quiero sopa, ni quiero vivir hasta que vuelva a verla; hasta que se terminen estas nubes y se despeje el cielo, y pueda subir a la laguna. Llevamos ya tres noches sin que una sola estrella pueda verse en el cielo, a causa del mal tiempo. (Méndez, 2006: 134)

Esta desesperación del pastorcillo por encontrar al astro enfatizada a través de la noción distorsionada del tiempo se refleja de manera parecida en *El carbón y la rosa*, en este caso por el afán del protagonista en conseguir la atención de la flor y la espera que parece nunca acabar:

VIEJA.- (*Entrando en la mina con tono amable*) ¿Qué haces mi buen amigo?

CARBÓN.- ¿Qué voy hacer? Sufrir.

VIEJA.- (*Acercándosele*) Hay que tener ánimo.

CARBÓN.- Cuando se ha perdido toda esperanza...

VIEJA.- Siempre queda un resquicio por donde puede llegar la felicidad.

CARBÓN.- (*Levantándose*) ¡Oh, si eso fuera cierto!

VIEJA.- Cuando se ha llegado a vieja y en el mundo se han visto tantas cosas, una puede saber que la suerte cambia cuando menos se piensa. No hay más que saber esperar.

CARBÓN.- ¡Esperar! Aquí estoy esperando siempre a que me llame, a que se digne a llamarme a su lado, aunque sólo sea por un momento. ¡Y ya lo ves!...

VIEJA.- Puede un día levantarse con esa vena. ¡Quién sabe!

CARBÓN.- ¡Si ese día fuera hoy! (*Suspira*) (Méndez, 2003: 53-34)

En esta misma obra se observa otro de los recursos relacionados con la relación entre temporalidad y fantasía, en el palacio de los duendes se hace poca mención al tiempo que pasa, incluso al tiempo meteorológico para hacer más ahínco a lo fantástico del lugar.

La temática de la espera y el ser consciente que los objetivos deseados requieren tiempo y paciencia es algo que también vemos en *El ángel cartero* y en *Las barandillas del cielo*, en el caso de la primera de las obras mencionadas, hablamos de una espera de tradición cristiana: la de la llegada del niño Jesús y los preparativos que conlleva el hecho de ir a visitarle, como la preparación de los regalos que le ofrecerán la niña, los Reyes Magos y el ángel. En el caso de *Las barandillas del cielo* esta espera se torna menos dulce y se convierte en desesperación que siente el niño al esperar ayuda para la difícil situación que vive su país.

Mención aparte requiere el prólogo *El nacimiento* por su idiosincrasia. Pese a su brevedad, en ella se recogen prácticamente la totalidad de las características mencionadas anteriormente en sus otras obras. Aunque pertenece a la trilogía *El solitario* considerada más adecuada para adultos, la propia Méndez defendió su adscripción al teatro infantil y Nieva de la Paz vio en ella un doble plano estructural: por una parte, las acotaciones propias

del género infantil por rasgos como el cromatismo, el dinamismo, las canciones y los bailes; y por otro, los diálogos aparentemente sencillos pero que albergaban «temas de profundas resonancias» (2001: 175). Se trata de una alegoría del tiempo a partir de la espera de un nuevo ser que llega al final de la pieza. Concha Méndez demuestra su maestría para la escritura en verso y nos presenta a los lectores esta personificación del tiempo en forma de poesía dramática en el campanario de una torre antigua abandonada como único espacio. Sin olvidar los principios de libertad en creación y en recepción que regían su teatro, tanto si este era para adultos como para niños, Méndez define poéticamente el tiempo, de una manera libre, dejando al lector una puerta entreabierta para su interpretación como así lo explicó María Zambrano en su prólogo a la trilogía: «Y es que las definiciones poéticas son misterios, pero no dogmas. Tiemblan siempre en su fiera certidumbre. Parecen flotar en una cierta libertad» (1998: 12).

La gran sensibilidad poética de la obra no se ve reñida en ningún caso por la presencia de técnica teatral como demuestran sus acotaciones. En ellas busca la verosimilitud que se refleja en indicaciones para la caracterización de

los personajes referentes al vestuario y sus movimientos¹¹⁴, si bien es cierto que a diferencia de sus otras obras no abunda el detalle ni precisión en la descripción del vestuario de los distintos personajes, utilizando nexos como «lo más parecido posible» o «como si fuera» que muestran que no renuncia a la verosimilitud pero a la vez quiere dejar esa libre interpretación de la que hablaba Zambrano anteriormente. Y para elaborar esas misteriosas *definiciones poéticas* se sirve de figuras retóricas como la metáfora y la personificación puesto que las hermanas del nuevo ser que llegarán son las horas. La madre es la campana y el padre el tiempo, representado como el dios griego Cronos, haciendo así referencia a la mitología griega. Asimismo, la «hora tercera» hace referencia a otro dios mitológico, en este caso con el nombre de la mitología romana, Marte, cuando se refiere a la espada que este le ha cedido para «conquistar desengaños y esperanzas, / ilusiones del que vela / y sueños del que descansa» (Méndez, 1938: 92). La hora tercera

¹¹⁴ Esta campana es una mujer con indumentaria lo más parecido posible a lo que representa. Simula estar colgada, enlazando sus brazos a una ancha viga, pero posada al mismo tiempo sobre el suelo.

(1938: 86) Encima del reloj, un cuco con su traje de pájaro y muy acurrucadito, como si durmiera (1938: 86). Una muchacha vestida de blanco, como si fuera una bailarina (1938: 89). Del reloj ha saltado a escena la hora 3. Viste traje de soldadito de caja de juguetes, con largo sable de madera que manejará mientras habla (1938: 91). Sale la Hora 4 con pintoresco traje de ama de cría, fingiendo arrullar a un niño (1938: 92). Sale del reloj la Hora 5. Viste de aurora, traje de espejitos; peluca y zapatos plateados (1938: 93). La yedra es un personaje cuya indumentaria se asemeja lo más posible a la planta con sus hojas (1938: 94). Por la venta salta un ángel. Viste traje clásico. (1938: 96). Del reloj irán saliendo, alegremente, persiguiéndose, las once horas, a las que se unirá a su turno la Hora 5. Vestirán las cinco como ya se dijo y las restantes con diversos y pintorescos trajes de distintos colores (1938: 97).

se convierte así en un alegato a favor de la mujer, algo que ya habíamos visto en las obras de Méndez con el tratamiento que hace de sus personajes femeninos¹¹⁵. La llegada del niño al mundo es también un guiño al mito patrimonio de diversas culturas que hace referencia a la llegada de los niños traídos por las cigüeñas. Con ello se recrea la explicación fantasiosa de la realidad, mezclando la fantasía y la realidad con la lógica interna que sigue la obra a la que se le añade el lenguaje lírico. Lo vemos también con el personaje de la yedra¹¹⁶, la misma planta explica por qué es así sirviéndose de la tradición popular y literaria. Asimismo, con gran significatividad, aparece en el momento previo a la llegada del recién nacido, recordando el simbolismo de la hiedra asociada a la inmortalidad y fertilidad por su calidad de perenne.

El humor no destaca en demasía, pero sí que encontramos elementos que provocan la comicidad. Ejemplo de ello son las discusiones entre los personajes secundarios «araña» y «cuco» que rompen en cierta manera la

¹¹⁵ La hora tercera demuestra además de su carácter luchador, el tópico del *tempus fugit* explicado con gran acierto metafórico: «Hora 3: Madre quiero ver la luna. / cuco: Asómate a la ventana. / Hora 3: Quiero verla antes de irme/ a cubrir largas distancias, / que mis sesenta minutos / se impacientan en mi alma. / Soy un pelotón de tiempo, un batallón, una escuadra/ tres mil seiscientos segundos/ en fila y a buena marcha. / Y tu padre, no me llores/ si muero en una batalla, / que a falta de hijo varón/ yo supe tomar las armas». (1938: 91-92).

¹¹⁶ Muchos años de camino / llevo a lo largo del muro, / mucho tiempo que procuro,/ cumplir mi alegre destino. / Abrazándome a la cal, / que a los olmos preferí,/ hasta esta torre subí / con esfuerzo vegetal. / Orgullosa de ser Yedra, / arquetipo del amante, / vengo a esperar al infante / abrazándome a mi piedra. (1938: 95).

profundidad temática y formal de la obra, algo que Méndez también consigue con la inclusión de bailes y canciones que aportan dinamismo a la obra, además de la entrada y salida de las horas que se van alternando sucesivamente, lo que confirma de manera fehaciente que incluso el ritmo de la obra en sí es una alegoría del paso del tiempo que no cede en su empeño de avanzar.

Por todo lo que hemos visto, *El nacimiento* participa claramente en la conformación de la producción de teatro infantil de Concha Méndez. Breve e intensa, de gran dinamismo, la autora nos presenta un tema trascendental y universal como «el tiempo» de una manera alegórica con un lenguaje lírico popular en versos de arte menor, aunando tradición, folklore y filosofía, haciéndolo ameno también para niños con la inclusión de canciones y bailes, representado en palabras de la propia autora «como juego en el que la acción o la vida va tomando cuerpo de un modo poético» (Méndez, 1942: 5).

Uno de los *leitmotivs* de las obras de Méndez es la libertad, la libertad conquistada por los distintos protagonistas de sus obras, tal vez porque en su vida fue uno de los valores por los que la autora estuvo en continua lucha: libertad para emanciparse de su familia quien a menudo dudaba de sus capacidades por ser mujer; libertad para poder ejercer actividades que eran

consideradas varoniles como la práctica del deporte, trabajar fuera de casa, viajar sola, escribir y que sus obras fueran publicadas, estudiar, conducir un coche; y libertad política para expresar libremente sus ideas que ocasionó que tuviera que exiliarse.

Así, por ejemplo, en *El pez engañado* uno de los gritos que cierra el momento segundo es el de «¡viva la libertad!» ante la alegría y el alboroto por el hecho de haber encontrado una manera de poder escapar del pez en el que están encerrados:

NEGRITO.- (*Dando saltos y haciendo contorsiones de alegría.*) ¡Olé! ¡Olé! ¡Olé! ¡Qué vamos a salvarnos!
¡Que vamos a salvarnos!
(*Todos se contagian de la alegría*)
INDIO.- ¡Viva la libertad!
TODOS.- ¡Viva! ¡Viva!
NIÑA.- (*Yendo a abrazar al viejo.*) Grita tú también
padrecito. ¡Viva la libertad!
EL VIEJO.- ¡Viva siempre!
NIÑA.- ¡Ay qué alegría!
(Méndez, 2006: 94)

El final de *El carbón y la rosa* es también un canto a la libertad simbolizada en la rosa, que ya no vive encerrada en el invernadero y tampoco en el palacio de los duendes como era la voluntad del carbón. Vive libre en un país soleado y eso le aporta una gran felicidad que expresa con la frase «alegría de vivir» muy conocida en francés como *joie de vivre*:

ROSA.- Ah, pero esta tierra del Sur es una maravilla de la Naturaleza. Todo es hermoso, exuberante, musical. ¡Yo siento aquí la alegría de vivir en toda su grandeza! ¡Ay! ¡Alegría de vivir! (*Sale haciendo gestos eufóricos*).
VIEJA.- (*Saliendo tras ella con las verdes doncellas. Con melancolía*) ¡Alegría de vivir!... (Méndez, 2003: 114-115)

En los finales de sus comedias también se observa un rasgo común y es que no son los manidos finales felices de cuentos de hadas. Si bien es cierto que existe positividad al final de las obras, hay grandes dosis de realismo y, en ocasiones, se observa un punto agri dulce. Así, por ejemplo, en *El pez engañado*, aunque los personajes logran el objetivo de salir del pez, el viejo decide quedarse a vivir dentro porque ya lleva mucho tiempo allí y ha logrado acostumbrarse. Los niños tienen una sensación ambivalente: por un lado se sienten felices por haber conseguido la libertad, pero por el otro lado sienten cierta tristeza al dejar a su veterano compañero allí; si anteriormente se podía observar como la libertad es un valor destacado en la obra de Concha Méndez, en *Ha corrido una estrella* no ocurre así puesto que, aunque de una manera simbólica y poética, el pastorcillo pierde su libertad, su condición humana, para poder transformarse en oro, para poder vivir en el fondo de la laguna y unirse con el reflejo de la estrella como ella misma explica: «Y tu brillo será recogido en las lagunas del cielo en donde se

encontrará conmigo misma. Así nuestro amor será doble en cielo y abismo, en ámbito y fondo» (Méndez, 2006: 156). En *El carbón y la rosa* también existe la transformación de dos de los personajes para poder estar cerca del sujeto amado, la rosa en este caso. Así es como el carbón y el niño azul pierden su condición natural para convertirse en luz solar el primero y en agua el segundo y seguir junto a la flor. El final también muestra una gran dosis de realismo y sinceridad por parte de la rosa que decide irse a un país del Sur pese a la tristeza que muestran el niño azul y el carbón¹¹⁷.

Puede que la necesidad de sentirse libre fuese el motor que condujo a Concha Méndez a crear nuevos mundos y a escribir teatro para niños, permitiéndole superar los límites de la realidad convencional. Su pluma transgresora parecía buscar una mirada nueva, una mirada que no coartara

¹¹⁷ ROSA.- La mina es un lugar triste, y esta cueva encantada, un paraíso que desaparecerá el día que se rompa el encanto, y todo pase a ser de sueño maravilloso a tremenda realidad. Estas paredes relucientes pueden convertirse en horriblos muros cubiertos de arañas, o quien sabe de qué maléficos animales (Al Duende 1) ¿No es cierto, mi buen amigo?

DUENDE 1.- Desgraciadamente es así [sic]. Y ese día puede llegar inesperadamente.

ROSA.- Por lo tanto hay que pensar en un lugar mejor.

CARBÓN.- ¿En un invernadero como el que vivíamos antes de venir aquí?

ROSA.- No, nada de invernaderos. A un país [sic] con sol. En el Sur hay un clima agradable. ¿Porque [sic] no ir a las tierras del Sur en donde crecer calor natural?

VOCES.- ¡Sí, sí [sic]. Vayamos al Sur!

CARBÓN.- Si es por evitarme a mí...

ROSA.- Tú sabes que siempre te tendré presente. Y a ti también (Señala al Niño Azul)

NIÑO AZUL.- ¡Oh!

ROSA.- Yo vivía en el invernadero dejándome servir, llena de orgullo, de vanidad. Ahora esto ha de acabarse. ¡Todos a vivir al aire libre, sin encantamiento, en donde haya luz y flores comañeras, y las brisas lleven música y olores.

VOCES.- ¡Al Sur! ¡Al país del sol, y de las brisas! (Música, comienza un baile desorganizado). (Méndez, 2003: 108).

aprendizajes ni restringiera libertades a las niñas y que la historia no se volviera a repetir.

5.4. EL TRATAMIENTO DE LOS PERSONAJES Y DEL HUMOR EN EL TEATRO INFANTIL DE CONCHA MÉNDEZ

En la construcción de los personajes de Concha Méndez se constata la importancia que otorga al simbolismo y a la alegoría que quiere transmitir con ellos. Aunque en la mayoría de obras se observa la especial relevancia de alguno de ellos, la autora suele agrupar a los personajes en grupos compactos que luchan por un mismo objetivo, haciendo énfasis, con cierto deje de didactismo, en la importancia de la colaboración y la cooperación entre las personas para conseguir sus propósitos.

Las diferencias en las personalidades de las parejas de personajes que Méndez configura para protagonizar sus obras no solo están diferenciadas por su edad, como en *El pez engañado*, o por ser distintos elementos de la naturaleza, como en el caso de *El carbón y la rosa*, sino que puede tratarse de la relación entre un ser humano y otro que no lo es, como ocurre entre la estrella y el pastorcillo, en la que la estrella representa lo espiritual y el pastorcillo lo terrenal.

La presencia de personajes fantásticos y elementos naturales personificados, además de la personificación de elementos de la naturaleza y la combinación que hace Méndez con estos y la realidad, es común en las seis obras. La autora insiere los seres fantásticos en las piezas teatrales, teniendo en cuenta las características espaciales en las que se mueven dichos seres. Por lo tanto se aprecia una contextualización en la combinación de realidad y fantasía. Además muestra el conocimiento de la autora en la materia fantástica y como la maneja a conciencia. Así, por ejemplo, los duendes, cuyo origen etimológico proviene del castellano antiguo *duen de [casa]* «dueño de [la casa]», que son seres que suelen habitar en casas y espacios cerrados, en la obra son los que poseen el palacio donde vivirá la rosa después de su rapto; la sirena, ninfa marina, aparece en la obra *El pez engañado* cuyo marco espacial es el mar y en *Ha corrido una estrella* la ninfa presente en la obra es la que habita los bosques. Su aparición la hace danzando en el momento segundo de la obra. El marco y la situación recuerdan a las diferentes obras pictóricas que han representado estos seres mitológicos danzando y nos recuerdan la devoción de la autora por la

pintura¹¹⁸, además del ballet¹¹⁹, y como en muchas de sus escenografías se inspiró en estas expresiones artísticas¹²⁰:

Escena: arboleda y cabaña del pastorcillo que duerme ante la puerta de su refugio; a su derecha, pintado el redil con las ovejas. Es de noche. Al levantarse el telón, durante un momento se oye un viento musical. Pronto por la derecha aparece una ninfa bailando una danza; después aparece una mariposa que es otra bailarina. (Méndez, 2006: 128)

Si Corot representa en su obra un híbrido entre la mitología y el realismo puesto que muestra un tema mitológico en un paisaje realista, Concha Méndez en *Ha corrido una estrella* también combina la fantasía en espacios de la realidad como el observatorio astronómico o el monte donde se encuentran los pastores, así como en elementos fantásticos como la ninfa o los elementos de la naturaleza personificados. Y es que una de las

¹¹⁸ En la pintura antigua, Concha encuentra sugerencias para el decorado, el vestuario, los colores, las formas, los personajes. El Bosco, Bruegel y Fray Angélico son los pintores cuya contemplación le ha brindado ideas nuevas para su teatro: «A la vista de algunos de estos cuadros, por obra de sus sugerencias, yo construí escenas que luego incorporé indirectamente a mi teatro» (Méndez, 2006: 35-36).

¹¹⁹ Su intento [se refiere al compositor de ballets rusos Diaghilev], y el de los artistas que colaboraban con él, era el de dirigirse a un espectador capaz de percibir a través de la vista y del oído, pero también dispuesto a dejarse llevar por las emociones de la música, de la escenografía y del vestuario, que no se concebían ya como algo accesorio, sino íntimamente unidos a una acción dramática que semantizaba cada uno de los elementos del espectáculo. La sensibilidad artística de Concha Méndez la transformó en el receptor ideal de este tipo de representación, como ella misma observa: «Aquel gran espectáculo vino a ensanchar mi ánimo. El ballet inundó mi imaginación de tal modo que yo misma, dormida en el sueño, realizaba por medio de la danza el personaje que recientemente había imaginado. Yo me sentí entonces como hecha de aire por inmensos y fantásticos escenarios. Allí, en sueños, fueron mis primeros aplausos» (Méndez, 2006: 34).

¹²⁰ Así, por ejemplo, una de las obras más representativas que plasma esta acción de las ninfas es la del pintor francés Jean-Baptiste Camille Corot titulada «La danza de las ninfas» (en francés *Une matinée, la danse des nymphes*) creada en 1850 (véase anexo V). La pintura representa a las ninfas danzando sobre la hierba bajo los árboles y el cielo que está amaneciendo.

características principales de su teatro infantil, como señala Bernard es la fusión de diversos elementos:

en *Ha corrido una estrella* los pastorcillos, cuyos perfiles son de tipo fabulístico, tienen que subir a una montaña y organizan una expedición a la ciudad para comprar todo lo necesario, incluyendo «equipo de sierra», «skis» y «una tienda de campaña», revelando de esta manera las aficiones deportistas de la autora, pero, al mismo tiempo, logrando una notable fusión de tradición y modernidad, fantasía y realidad. (Bernard, 2006: 44-45)

La ninfa caracterizada por Méndez sigue además una de las características de la ninfa Egeria de la mitología romana que inspiró a Numa Pompilio en sus resoluciones y de cuyo origen se ha derivado el ser según la definición del DRAE¹²¹. Esta es la actitud que toma ante el pastorcillo:

NINFA.- ¡Qué bien duerme el pastorcillo! (*Se levanta viento.*) Convendría despertarle para que entre a dormir en la choza, porque este aire no puede ser bueno para su salud. (*Con una espiga que corta del suelo le hace cosquillas en la cara. El pastor medio despierta pero vuelve a dormirse. La Ninfa vuelve a tocarle con la espiga.*) Difícil es de despertar. Debió acostarse muy cansado de andar por estos montes. (*El viento silba más fuerte. La Ninfa mira hacia el cielo.*) Oh, ¿qué es esto que se ve? ¡Qué cosa extraordinaria! (*Despertando al pastor violentamente.*) ¡Despierta, mira, mira que estrella corre!
PASTORCILLO.- ¿Qué pasa?
NINFA.- Mira aquella estrella.

¹²¹ «Consejero o director de una persona, a quien impulsa de manera sigilosa o poco ostensible». (Real Academia Española. (2014). Ninfa. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=QVSxID5>).

PASTORCILLO.- ¡Oh, qué hermosa! Lleva tanta luz que
deja una estela en su camino.
NINFA.- Nunca vi tal maravilla. ¡Avisemos a la gente
del campo! (*En voz más alta.*)
¡Eh, despierte la gente del campo!
¡Despierte y los ojos miren a lo alto!
¡Que corre una estrella
haciéndose blanca
la noche por ella! (Méndez, 2006: 128-129)

Si anteriormente se podía observar como Méndez en sus composiciones juega con la oposición de contrarios en los personajes, también se pueden observar estas combinaciones binarias en los comportamientos de estos. En muchas ocasiones encontramos como se contrapone la voluntad pragmática de algunos con la idealista o menos material de otros, juegan a un equilibrio que es el de la propia vida. Así, por ejemplo, en *El pez engañado* cuando el anciano les pregunta a los niños qué quieren que les traiga del mar, la niña pide una estrella de mar y otro de sus compañeros le puntualiza que no se puede comer:

NIÑA.- Pues tráeme una estrella de mar, ¿quieres?
ÁRABE.- Eso no se come.
NIÑA.- No importa, pero es una estrella.
EL VIEJO.- A ver si puedo traerte también una estrella
de coral. (Concha Méndez, 2006: 84)

En algunos casos, esta dualidad de pragmatismo e idealismo genera situaciones con cierta comicidad como la siguiente también de *El pez engañado*:

NEGRITO.- ¿Y yo?
INDIO.- Tú, el grumete.
NEGRITO.- ¿Y qué es eso?
NIÑA.- Así como el botones de a bordo.
NEGRITO.- (*Solemne*) ¡Protesto!
ORIENTAL.- Protesta, pero rema.
(Méndez, 2006: 101-102)

Lo mismo sucede en *El carbón y la rosa*:

DUENDE 1.- Tiene que aprender a bailar.
DUENDE 2.- El baile da gracia al cuerpo.
DUENDE 3.- El baile pone alas en los pies.
DUENDE 4.- Bailar es como hacerse de aire.
DUENDE 5.- Bailar es el fin de mi vida.
CARBÓN.- Pero con tanto bailar y bailar se nos va a pasar la noche y es preciso que nos la llevemos.
(Méndez, 2003: 34).

El pez engañado es, de las tres obras¹²² más amplias de la autora, la que tiene el menor número de personajes. La inician seis personajes secundarios, seis niños que juegan en la playa. Uno de ellos, la niña, será la protagonista de la pieza que junto con los otros seis personajes principales de la obra lucharán por un objetivo común: escapar de las fauces del pez en el que están atrapados. Estos inquilinos obligados del pez son cinco niños y

¹²² *El pez engañado*, *Ha corrido una estrella* y *El carbón y la rosa*.

un viejo. Siguiendo la clasificación de Diderot, en la tercera *Conversación con Dorval a propósito de El hijo natural* (1757) y su propuesta de personajes no definidos por su carácter, sino por su condición (Pavis, 2017: 88), nos encontramos personajes definidos por su origen ya desde su nomenclatura, en la que ni siquiera sabemos el nombre, puesto que son nominados por su gentilicio: árabe, oriental, negrito, esquimal e indio, y también por su edad: el viejo. Es por ello destacable la singularidad del personaje que la autora le otorga a la niña, llamándola de esta manera y no por su gentilicio. Sabemos que es europea, por lo que es probable que la autora teniendo en cuenta que la mayoría de los niños receptores de dicha obra comparten este origen¹²³ no haya visto necesidad en remarcarlo. La autora nos muestra como los niños conviven con serenidad dentro del pez y se han acostumbrado con sosiego a la situación inesperada pero sin perder la esperanza de salir algún día de allí. Aunque Méndez configura los personajes como un grupo compacto que representa la multiculturalidad, muestra en algunos momentos la idiosincrasia de los niños, en ocasiones rozando el tópico racista como se muestra en este diálogo entre algunos de los personajes cuando llega la niña:

¹²³ Cabe recordar que la obra fue publicada durante su estancia en Londres (1933).

ÁRABE.- Lleva ya no sé cuántas horas durmiendo.
ORIENTAL.- ¡Falta le hacía descansar! ¡Pobrecilla!
Cuando llegó creí que del ataque no salía...
ÁRABE.- Tiene unos nervios...
ORIENTAL.- Es que el susto debió de ser muy grande.
Acuérdate de cuando llegaste tú, y eso que tú eres de
una raza muy tranquila... (Méndez, 2006: 74)

Son sobre todo los valores de la convivencia, de la amistad y de la empatía que quiere poner en alza Méndez. Es por ello que, aunque apreciamos algunas generalizaciones en la caracterización de los personajes como la observada en el fragmento anterior, vemos a menudo como los personajes se preocupan los unos de los otros y se interesan por sus costumbres y sus orígenes resaltando la diversidad cultural y el hecho de saber ver desde la posición del otro y sus circunstancias:

ÁRABE.- (*Señalando al esquimal.*) Primero que nos cuente éste como vivía antes de llegar aquí.
ESQUIMAL.- Se va a enfriar esto.
INDIO.- Si se enfría ya iré yo a calentarlo.
ORIENTAL.- Anda, cuéntanos cómo era tu vida...
ÁRABE.- (*Señalando el escabel.*) Deja ahí la taza. (*El esquimal deja la taza.*) Éste vivía en países muy fríos, donde hay nieves perpetuas.
ORIENTAL.- Y en donde la noche dura seis meses y el día otros seis.
INDIO.- Entonces, ¿un año?
ORIENTAL.- Justo.
NEGRITO.- Eso es una macana.
ORIENTAL.- ¿Qué has dicho?
NEGRITO.- Sí, una macana, una mentira.
ORIENTAL.- Pregúntaselo al viejo.
EL VIEJO.- (*Desde su sillón.*) Es perfectamente cierto. Hay países en que un año se compone de un solo día y una sola noche prolongados.

NEGRITO.- ¿Los has visto tú padrecito?
EL VIEJO.- No hace falta ver para creer. (Méndez,
2006: 78-79)

«No hace falta ver para creer» les dice el viejo a los niños, contradiciendo así la necesidad de palpar la realidad personificada por ejemplo en la figura de Santo Tomás. El viejo en este caso quiere mostrar a los niños la importancia de la confianza.

Decía la escritora Anaïs Nin: «No vemos las cosas tal como son, las vemos como somos nosotros», y Concha Méndez explica en cierta manera este axioma a través de la siguiente situación:

ESQUIMAL.- (*Volviendo al grupo.*) Bueno, ¿queréis que os cuente?
ÁRABE.- Cosas de tu vida, de tu país.
NEGRITO.- Dime, ¿cómo es la nieve?
ESQUIMAL.- Blanca, blanquísima.
NEGRITO.- Nunca la he visto.
ESQUIMAL.- Parece mentira.
NEGRITO.- Tampoco tú has visto el sol de los trópicos.
ÁRABE.- Ni el desierto con los camellos y los oasis.
(Méndez, 2006: 79-80)

Es destacable la caracterización que elabora de la infancia. De las seis obras es la única en la que la mayoría de sus personajes son niños. A partir de los distintos personajes refleja la inocencia en esta etapa de la vida. Como contrapunto encontramos el personaje de «el viejo» con el que la autora quiere mostrar el respeto que se debería tener a las personas mayores. El

viejo es un personaje sabio del que los niños aprenden gran cantidad de cosas, es altruista y sacrifica su bienestar por el de los pequeños cuidándolos. Al final de la obra también se observa la voluntad de la autora por mostrar lo necesaria que es la interrelación generacional, en el momento en el que los niños le dicen al viejo que le enseñarán a manejar un aparato de radio para poder seguir manteniendo el contacto. De este final, también se desprende una gran lección de vida, la importancia de saber despedirse, de ser consciente de la finitud de la vida. En el momento en el que el anciano decide quedarse a vivir el tiempo que le queda dentro del pez, prefiere seguir en el mismo sitio que salir por esta razón: «más triste es volver a dónde se vivió con los suyos y ver que ya no existen» (Méndez, 2006: 108).

Siguiendo la clasificación de Pavis a partir de los grados de realidad del personaje (2017: 336), en *Ha corrido una estrella* encontramos el *pastorcillo* como individuo protagonista alrededor del cual se elabora toda la trama; están presentes personajes definidos claramente por su condición, en este caso por su oficio como es el propio *pastorcillo* y los demás pastores que le ayudan a buscar la estrella. Encontramos también dos personajes antagonistas, que siguen el estereotipo de la maldad: el ladrón y la bruja que buscan la complicidad de otro personaje estereotipado, el *pelirrojo*, que

actúa de chivato para ayudarles. La estrella se presenta como una alegoría del amor o de un propósito que se persigue y el actante es la búsqueda sin descanso del objeto amado.

Si en la obra anterior el pez en el que habitaban los personajes no era un personaje más, sino un decorado, en esta obra destacan los personajes que son fruto de la personificación de elementos de la naturaleza como las estrellas, la mariposa, la rana, la nube y los árboles. Estos elementos naturales serán interpretados por actores y actrices como se evidencia a partir de las didascalias nominativas en las que la autora explicita el vestuario de dichos personajes y que denota la preocupación de la autora por la puesta en escena de la obra:

Al ver la danza un arbolillo de grueso tronco que hay junto a la cabaña baila también, siendo imitado por otro arbolillo semejante que hay junto al redil; estos árboles son actores vestidos de árboles, las piernas son raíces, los brazos ramas, la cabeza y el cuerpo quedan dentro del tronco, que tiene dos agujeros a la altura de los ojos; antes de bailar están arrodillados de modo que ocultan las raíces, o sea las piernas. (Méndez, 2006: 128)

(Salen por la izquierda. Cuando han desaparecido los árboles dejan su sitio, se acercan al fuego y se sientan en torno, imitando a los pastores, a comerse las sopas. Para comer descubren estrictamente la parte del tronco que corresponde al rostro). (Méndez, 2006: 137)

La importancia de la cohesión grupal y de la unión al perseguir un objetivo común, como veíamos en la anterior obra, también es una de las características principales de esta pieza. La colaboración entre los distintos personajes proporciona las fuerzas necesarias para lograr el propósito principal que marca el desarrollo de la trama: el encuentro entre el pastorcillo y la estrella e ir superando todos los obstáculos que se van interponiendo en sus caminos. Pero lejos de presentar una situación de convivencia naif, la autora refleja los conflictos que surgen entre los distintos personajes, lo que otorga a la obra una dosis más acentuada de realismo:

PASTORA 1.- ¡Ya estamos aquí! ¡Lo que corrimos!

PASTOR 1.- Dimos la vuelta a la laguna.

PASTOR 3.- (*Molesto*) Y nosotros, aquí esperando...

PASTORA 3.- Y la noche cayendo ya. ¿No sabéis que tenemos que bajar al pueblo?

PASTORA 1.- (*Señalando al pastor 1.*) La culpa fue de éste.

PASTOR 2.- La culpa será de quien sea, pero el caso es que se ha hecho tarde y no tenemos tiempo que perder. (*Los pastores se levantan, excepto los recién llegados que se sientan a descansar.*) (*Al pastorcillo.*)

Y por supuesto, que tú bajarás también. (Méndez, 2006: 151)

El número de personajes que aparece en la *dramatis personae* de *El carbón y la rosa* al inicio es de trece, pero tres de ellos aparecen como colectivos: los duendes (cinco), las doncellas (dos) y los mineros (dos), lo

que supone un total de diecinueve personajes. La mayoría de ellos son elementos naturales personificados como veíamos en *Ha corrido una estrella*, en este caso encontramos el carbón y la rosa como personajes principales, la figuración de los cuáles es la más destacada de la obra. El carácter de ambos está muy marcado siendo ella «la vanidosa» y el carbón «el sacrificado» que persigue su amor. Encontramos dos antagonistas que se oponen sobre todo a la figura del carbón, uno por su maldad, el gusano, que es el corazón de la rosa y que provoca que ella se comporte de esa manera tan negativa hacia él; y el otro, por su competencia, que es el niño azul, el jardinero de la rosa y del que el carbón siente celos puesto que la rosa parece hacerle más caso. Encontramos personajes tipo como las doncellas que destacan por su afán en querer lo mejor para la rosa y rendirle pleitesía:

DONCELLA 1.- (*Mostrando un zapatito a la vieja*) Con estos chapines tejidos con la seda más fina, nuestra flor bailará despreciando a los vientos del Sur.

VIEJA.- (*Mostrando un estuche*) Admírate de esta joya. Dos gotas de rocío engarzadas en luz.

DONCELLA 2.- (*Entrando con una bandeja por la puerta del fondo*) Aquí está el collar de lágrimas estrellas. (*Mostrándolo*) Fijaos bien. ¿Quién ha visto otro parecido?

DONCELLA 1.- ¡Qué bien irá al cuello esta hilera de luz!

VIEJA.- ¡Quién fuera joven!

DONCELLA 2.- Di más bien, ¡quién pudiera tener joya semejante!

[...]

DONCELLA 2.- Voy a buscar su túnica de niebla.

[...]

DONCELLA 1.- Ve. Sí, ve a llevarle ese consuelo [al carbón], que aquí [sic] quedo yo para vigilar su sueño. Por lo demás, ya sabes que suele dormir hasta que la música de los duendes viene a despertarla. (Méndez, 2003: 51-52)

De los personajes tipo, encontramos algunos figurados por su condición de edad, como la vieja, y por su oficio, como los mineros. La alegoría de la bondad y la maldad está representada por el diamante, como la bondad de la que está compuesto el corazón del carbón y el gusano, representando la maldad que reina en el corazón de la rosa. El actante principal es la búsqueda del amor que se enmarca en el principio de humanidad reivindicado por los distintos personajes de la obra que vencen la maldad, alegorizada por el gusano.

Las barandillas del cielo y *El ángel cartero* comparten el mismo número de personajes: cinco. Como veíamos en los casos anteriores, los personajes actúan como un grupo compacto que comparten los mismos objetivos y preocupaciones. En el caso de la primera, se trata con más gravedad y en la segunda, con matiz festivo.

La *dramatis personae* que aparece en *Las barandillas del cielo* es la siguiente: «el niño», «el demonio cojuelo», «el ángel», «la estrella¹²⁴» y «el lucero». La afición de la autora por la astronomía vuelve a estar presente incluyendo elementos celestiales personificados.

El niño es el protagonista de la obra y actúa como nudo de conexión «poniendo en relación elementos que de otro modo serían irreconciliables» (Pavis, 2017: 337) como el ángel y el demonio. Es necesario centrar la atención en el «demonio cojuelo», este personaje tipo de tradición folklórica «diablillo enredador travieso y juguetón» (Méndez, 2006:159). Aunque por la brevedad de la obra no son demasiados, hay algunos indicios que nos indican el carácter tipificado del demonio cojuelo. Por ejemplo, las palabras presentándose en su primera intervención predispuesto a ayudar al niño: «Sube aquí a las barandillas, nosotros te ayudaremos, que aunque demonio nací, soy el demonio cojuelo.» (Méndez, 2006: 164). O el contraste entre el niño y él cuando miran por el catalejo. Mientras que el niño mira preocupado a España, el demonio mira a Italia y en tono irónico destaca la superioridad de la España republicana frente a la Italia fascista. Esta

¹²⁴ Pese a que en la *dramatis personae* aparece este personaje con artículo determinado singular, en la obra veremos como intervienen tres estrellas indicadas como «Estrella 1ra», «Estrella 2da» y «Estrella 3ra».

intervención está precedida por una acotación que ya marca el tono irónico de sus palabras: «el Demonio ríe mirando por el catalejo» (Méndez, 2006: 165).

En *El ángel cartero* se observa similitud con la obra anterior en lo que hace referencia al elenco de personajes. En este caso es una niña la que comparte protagonismo con un ángel. Aunque la obra lleve por título el nombre del ángel, el peso de la acción está repartido entre estos dos personajes. El hecho de que sean niños los protagonistas de las obras es una muestra más de la nueva manera de hacer teatro de esta autora, que busca el protagonismo de los más pequeños. Sin renunciar a personajes de la tradición como el ángel o los Reyes Magos, les da un matiz de modernidad característico: el cambio de vestuario en el caso de los Reyes y el hecho que lleguen en aeroplano. En el caso del ángel observamos como a diferencia de la tradición en la que el ángel es un personaje divinizado, en la obra de Méndez es un personaje terrenal que tiene una actitud muy cercana con la niña. Este personaje también actúa como nudo de conexión entre los Reyes Magos y la pequeña.

Los diferentes personajes que conforman la obra actúan de manera cohesionada con el objetivo de ir a Belén juntos a ver el niño Jesús,

superando el leve conflicto que aparece en el camino: la avería de una de las hélices del aeroplano que los ha de conducir a su destino.

El hecho más destacado de ambas obras es la habilidad intencionada de la autora de acercar lo celestial a la tierra. En *Las barandillas del cielo* se muestra la alegoría de la ayuda celestial ante la demanda de ayuda frente a un gran conflicto terrenal, pero a diferencia de la tradición religiosa en la que esta ayuda es más pasiva a modo de rezo o plegaria, en la obra de Méndez el niño se desplaza hasta el cielo y será el demonio el que muestre la intención más activa para resolver el problema. En el caso de *El ángel cartero*, la tradición cristiana del ángel como portador de la noticia del nacimiento del hijo de Dios se transforma, siendo la niña la que lleva la voz cantante.

Las diferencias en las personalidades de las parejas de personajes que Méndez configura para protagonizar sus obras no solo están diferenciadas por su edad, como en *El pez engañado*, o por ser distintos elementos de la naturaleza, como en el caso de *El carbón y la rosa*, sino que puede tratarse de la relación entre un ser humano y otro que no lo es, como ocurre entre la estrella y el pastorcillo, en la que la estrella representa lo espiritual y el pastorcillo lo terrenal.

Estas parejas de personajes actúan además como recurso para generar comicidad. En el caso donde más se evidencia este hecho es en la obra de *El ángel cartero* con el personaje de *el ángel y la niña*. La autora juega con el contraste entre los caracteres de este binomio, la prudencia del ángel se contrapone a la impetuosidad y curiosidad de la niña. A menudo él la reprende y la aconseja, pero ella lejos de adoptar una actitud sumisa y obediente, se muestra contestataria y algo rebelde con el ángel¹²⁵. Esta actitud transgresora podría haber sido visto de manera negativa siguiendo los preceptos del teatro tradicionalista, pero para Méndez se refleja como algo positivo ya que esta postura de empoderamiento se mezcla con virtudes consideradas ya de manera más general positivas, como la generosidad¹²⁶ y

¹²⁵ LA NIÑA.- (Al Rey negro.) ¡Uy! ¿Por qué te pintaste con hollín de las chimeneas?...

EL ÁNGEL.- (Por lo bajo.) Esas cosas no se preguntan.

MELCHOR.- (A la niña.) Es su color natural.

LA NIÑA.- Papá tenía un criado que un día se pintó de negro. ¡Buen susto que nos dió [sic] cuando jugábamos por el jardín! [...]

LA NIÑA.- (Gritando) ¡Viva el Rey Baltasar!

EL ÁNGEL.- (Por lo bajo.) Gritas demasiado.

LA NIÑA.- Para que me oigan todos los niños y todos los ángeles del universo y quieran venir a jugar conmigo. [...]

LA NIÑA.- (Sale de la casa con varios globos de colores.) ¡Qué contento se pondrá el Niño Jesús cuando vea el regalo que le llevo!

EL ÁNGEL.- ¡Cuidado no se te vuelen!...

LA NIÑA.- Los llevo bien sujetos a la muñeca. (Méndez, 1931: 137-140).

¹²⁶LA NIÑA.- Para que me oigan todos los niños y todos los ángeles del universo y quieran venir a jugar conmigo.

GASPAR.- ¿Les prestarías tu juguete?

LA NIÑA.- A todos a un tiempo. Y si tuviera una capa tan bonita como las vuestras... (Méndez, 1931: 139)

el optimismo¹²⁷ que genera la búsqueda de recursos y soluciones a los problemas.

Este contrapunto en los personajes se observa también en la obra *Las barandillas del cielo*. Aunque por la temática de tono más dramático no hay muchos rasgos de humor, sí advertimos la presencia de un personaje que resulta algo más relajado que los otros y se permite ironizar en algún momento pese a la gravedad de la situación¹²⁸. Recuerda al personaje *Coloradín* de *El carbón y la rosa* por su carácter picaresco.

Con este tipo de finales, de la misma manera que con sus parejas de personajes, Méndez nos muestra que no todo es blanco o negro, que el mundo no se rige por el maniqueísmo y que puede haber muchos matices que normalmente no encontramos en los cuentos de hadas más tradicionales

¹²⁷ LA NIÑA.- (Triste.) No sé, no sé qué llevarle... (Cambiando a la alegría). ¡Ah, ya sé! Había olvidado que hoy es jueves... (Méndez, 1931: 140). De este final de *El ángel cartero* cabe destacar además la felicidad que le suscita a la niña el hecho de que sea jueves porque así le puede regalar globos al niño Jesús puesto que aunque no se mencione explícitamente en la obra, cabe suponer que el hecho que los almacenes Madrid-Paris regalaran globos los jueves es el motivo de la alegría de la niña. En el anexo VI de esta tesis se muestra una imagen de la revista *Pinocho* donde aparece un cartel publicitario de Madrid-París en el que anuncian dicha promoción.

¹²⁸ NIÑO.- ¿Qué miras? ¿Por qué te ríes?

DEMONIO.- Miro la bota de Italia
que no puede con el puño
en alto que mueve España.
Ella lucha con el pie,
mejor dicho, con la pata.
Y España lucha extendiendo
su piel de toro en el mapa. (Méndez, 2006: 165).

y en el teatro anterior, marcado por estereotipos. Y para mostrar este mundo de matices también se sirve del humor que suaviza y relativiza situaciones.

En algunas ocasiones encontramos el humor como chispas que surgen en los diálogos ágiles de los personajes, como en el del siguiente ejemplo de *El pez engañado* de los niños que están en la playa:

NIÑA 1.- (*Mirando siempre las regatas.*) Ahora el dos va a adelantar al uno. ¡Los dos van al que más pueda!
NIÑA 2.- Ése va a ser el «Nautilus».
NIÑO 1.- ¿Por cuál apostaste tú?
NIÑA 2.- Por ése.
NIÑO 1.- ¿Y qué nos jugamos en definitiva?
NIÑA 2.- Lo que quieras.
NIÑO1.- Si llega el mío gano yo y si llega el tuyo ganas tú.
NIÑO 4.- Naturalmente...
NIÑA 1.- Eso lo hubiera dicho cualquier tonto.
(Concha Méndez, 2006: 68)

Observamos como el diálogo anterior, en el que hay acercamiento de dos conceptos con significados parecidos «si llega el mío gano yo y si llega el tuyo ganas tú», esta básica lógica fruto de la inocencia infantil genera comicidad. De manera parecida, el mismo niño que pronunciaba la frase anterior nos sorprende con una reflexión acerca de la relación arbitraria entre el significado y significante de las palabras que nos recuerda a la teoría sobre la naturaleza del signo lingüístico de Saussure (2005: 141-148):

NIÑO 1.- (*Que ha estado haciendo esfuerzos por coger algo de entre una roca.*) Menos mal que he podido atraparla...

NIÑO 4.- ¿El qué?

NIÑO 1.- Una margarita.

NIÑO 2.- Eso es una caracola.

NIÑO 1.- Que se llama margarita.

NIÑO 2.- ¿Por qué si en nada se parece a la flor?

NIÑO 1.- También tu prima se llama Margarita y tampoco se parece.

(Méndez, 2006: 71)

Estos diálogos que son llevados a cabo por niños generan más acercamiento con el público infantil, puesto que son sus iguales los que les generan la risa. En las memorias de Concha Méndez escritas por su nieta Paloma Ulacia Altolaguirre tituladas *Memorias habladas, memorias armadas* se evidencia el sentido del humor de la escritora y la ironía que la caracterizaba. Sus obras teatrales infantiles están también impregnadas de sentido del humor. Se refleja su visión del humor como eje socializador. Observamos este hecho sobre todo en la obra *El pez engañado*, en la manera como el humor y la risa unen a los protagonistas de diferentes culturas. El humor es entendido como el lenguaje universal, puesto que como afirma Pavis:

La risa es «comunicativa»; al que se ríe le es preciso al menos un partenaire para asociarse a él y reírse de lo que es mostrado. Al reírnos de un hombre cómico, determinamos además nuestra relación con él: aceptación o exclusión. La risa presupone la

determinación de grupos socioculturales y de relaciones sutiles entre ellos. Es un fenómeno social. (2017: 81)

La risa siempre ha sido un elemento donde encontrarse con los demás. Por eso es generadora de complicidades, las bromas, los chistes actúan como lugares de encuentro, como los cuentos que se explicaban al lado de la lumbre en las noches más frías. En las adversidades el humor sirve de salvavidas al que aferrarse y así lo vemos en *El pez engañado* cuando los niños hacen bromas y explican chistes, como en el diálogo siguiente, que se inicia cuando el árabe haciendo referencia a un refrán quiere quitar hierro a la preocupación de los demás por la salida del viejo al mar:

NIÑA.- (*Intranquila*) ¡Ya se ha ido! ¿Volverá? ¿No le comerán los tiburones?

ÁRABE.- Es un pez viejo y ya sabéis que el pez grande se come al chico pero no al viejo.

(*Todos ríen menos el indio*)

INDIO.- ¡Qué chiste más malo!

NEGRITO.- Peores son los tuyos. El otro día me preguntó que si sabía en qué se diferencia un piano de cola de un sorbete.

INDIO.- Y como no supo contestar me le dije que cuando fuera a comprar un sorbete tuviera cuidado no fueran a darle un piano...

(Méndez, 2006: 85)

Si anteriormente apuntábamos que en *El pez engañado* se observa en algunos momentos tópicos racistas, también se hace con el humor, en algunos casos, bromas que podrían superar lo políticamente incorrecto:

NEGRITO.- Yo casi reviento de alegría. Me compraré merengues al desembarcar.

INDIO.- ¡Un negrito comiendo merengues! (*Riendo*)

Ja. Ja. Ja.

(*Ríen todos.*)

NEGRITO.- (*Molesto*) ¡No le veo la gracia!

(*Vuelven a reír.*)

(Méndez, 2006: 105)

La comicidad está muy presente en muchos de los personajes y en las acciones que llevan a cabo. Así, por ejemplo, en *Ha corrido una estrella* el personaje Pelirrojo protagoniza uno de estos momentos en los que se produce una contradicción al ofenderse porque le llaman «soplón», pero evidencia que lo es a través de sus acciones:

BRUJA.- (*Saliendo del cuarto rojo.*) ¿Llegó el soplón?

PELIRROJO.- ¿Lo de soplón va por mí?

LADRÓN 2.- No le hagas caso, es una bruja loca.

PELIRROJO.- En cuanto me enteré eché a correr monte arriba para avisaros

[...]

PELIRROJO.- Espero que como siempre llevaré parte en la ganancia.

BRUJA.- No faltaba más. Para eso has sido el soplón.

PELIRROJO.- ¿Eso del soplón es con ánimo de ofenderme?

LADRÓN 3.- Si insistes en hacerle caso a la vieja peor para ti. (Méndez, 2006: 143)

La ironía está presente en las obras de Méndez. Su uso en el teatro infantil provoca la activación del pensamiento crítico en los niños, la ironía provoca la distanciaci3n con la realidad que se presenta mostrando en los

receptores la percatación de una situación insólita a partir de la ambigüedad que se plantea.

En algunos casos la autora indica explícitamente el uso de la ironía en las intervenciones de los personajes, como ocurre en el siguiente ejemplo de *Ha corrido una estrella*, en el momento en el que la estrella curioseaba lo que ocurre en la tierra con el telescopio de los astrónomos:

ESTRELLA.- En aquel otro barco, que debe ser mercante, van unos fogoneros atizando la caldera. ¡Pobrecillos como sufren! ¡Parecen rendidos por el cansancio! ¡Pobrecillos! (*Con ironía.*) ¡Mire usted al capitán echándose un traguito en su camarote!

ASTRÓNOMO 1.- (*Irónico, a su discípulo.*) ¿Has visto? Y éramos nosotros los curiosos, los mirones... (Méndez, 2006: 122)

En otros casos, percibimos la ironía verbal por el contexto y las situaciones, como en este caso la crítica velada de la autora a la hipocresía, a la superficialidad de la sociedad, ya sea en el ámbito doméstico o en el público como también en la observación que hace la estrella:

ESTRELLA.- ¡Ah, miren, miren qué cosa tan graciosa ocurre tras los cristales de aquella ventana: una señora va a acostarse y se quita el peluquín! Y su marido deja en el vaso de agua sus dientes postizos. (*Ríe a carcajadas.*) Pero lo peor no es eso, sino que tiene una pierna de goma, que está poniendo sobre un sillón. (*Vuelve a reír.*)

[...]

ESTRELLA.- Lo que se ve ahora debe de ser un mitin político. ¡Qué bien gesticula el orador! Es entretenido ver cómo engaña al pueblo.

(Méndez, 2006: 122)

En la visita de la estrella encontramos otros momentos de comicidad producidos por la situación de extrañamiento y en algún caso se pueden observar rasgos de humor absurdo:

ESTRELLA.-(*Tirándole de las barbas al viejo.*) ¿Me quieres prestar esto? (*El anciano tose con una tosecilla molesta.*)

ASTRÓNOMO 2.- Es imposible. Están pegadas a su rostro.

ESTRELLA.- ¿Y tú por qué no las tienes?

ASTRÓNOMO 2.- Porque me afeito.

ESTRELLA.- ¿Y por qué no llevas ojos postizos como tu compañero?

ASTRÓNOMO 1.- Él tiene sus ojos buenos y no necesita gafas para ver.

ESTRELLA.- ¿Me dejas probar las tuyas?

ASTRÓNOMO 1.- (*Ofreciéndolas*) Son de vista cansada. (*La estrella se la pone, empieza a mirarlo todo y termina mareándose.*)

ASTRÓNOMO 2.- ¡Cuidado... cuidado!...

ESTRELLA.- (*Cayendo al suelo*) ¿Pues no me he mareado con las gafas?

ASTRÓNOMO 2.- (*Acudiendo a levantarla.*) ¿Se hizo daño?

ESTRELLA.- No, porque la nariz la tengo aquí... (*Se toca la nariz.*) ¡Pero si la llevo a tener aquí!... (*Se toca la parte trasera.*)

ASTRÓNOMO 2.- ¡Pobre nariz, entonces!... (Méndez, 2006: 124-126)

En otros diálogos con situaciones de extrañamiento, también podemos observar la ironía que se genera a partir del contraste de las diferentes actitudes de los personajes. Así, por ejemplo, en esta misma obra los

pastores con una actitud realista se sorprenden de la actitud idealista del pastorcillo que habla con una nube:

PASTORCILLO.- (*A la nube*) ¿Hasta cuándo, dime, será tu sombra la inmensidad que nos separe? ¿Es que no hay en el firmamento otro lugar donde pararte? ¿Has de estar siempre aquí como una inmensa piedra pesando sobre mi corazón? ¿Qué, qué podría hacer yo para alejarte, nube? (*Pausa*) ¿Por qué no me contestas?

PASTORA 3.- (*Aparte*) ¡Cualquiera diría que habla con una nube!

PASTOR 2.- Creo que está perdiendo el juicio.

PASTOR 3.- Quiéralo o no, debemos hacer que baje al pueblo. Aquí no puede quedarse en estas condiciones. (Méndez, 2006: 150).

El extrañamiento también está presente en *El ángel cartero* cuando aparecen los Reyes Magos vestidos de manera que combinan la tradición y la modernidad:

uno de aviador, otro de alpinista y otro al modo ruso, con altas botas. Sobre estos trajes llevan largas capas de distintos y vivos colores, con turbantes cubriéndoles la cabeza. (Méndez, 1931: 137)

La ironía en ciertas ocasiones puede contener cierta crueldad y en algunos casos se puede observar cómo se acerca al sarcasmo. Y es de manera sarcástica como la rosa se comporta con el carbón y la risa que puede generar la situación al observar el acentuado contraste entre la dedicación del carbón a la rosa, y la indiferencia por parte de ella, que puede convertirse en cierta compasión hacia el personaje:

CARBÓN.- Si el jardinero se confunde y vierte el agua en la estufa y no en la maceta...

ROSA.- Te hubieses apagado.

CARBÓN.- Te equivocas. Me hubiese mantenido ardiendo porque en un descenso en la temperatura te hubiese perjudicado y yo sé todo lo que vales y lo que para mí eres para consentir tal cosa. Si [sic]. Me hubiese mantenido ardiendo. La voluntad puede mucho. *(La rosa ríe y coquetea, girando por la escena)* ¿Te causa risa lo que dije?

ROSA.- Me divierten tus pretensiones. Poco menos me has venido a decir que te debo la vida, o por lo menos mi salud.

(Vuelve a reír [sic]).

CARBÓN.- Si [sic], ríe, ríe, ¿pero que [sic] harías sin mi calor en este invernadero?

ROSA.- ¿Y tu [sic], siendo carbón, que otra cosa puedes hacer que quemarte por mi [sic]?

CARBÓN.- En el mundo hay muchos niños que tienen frío.

ROSA.- ¡Pues vete con ellos!

(Méndez, 2003: 12-13)

Como puede desprenderse de todo lo expuesto, Concha Méndez se abastecía de humor para poder digerir el mundo en el que le había tocado vivir, la opresión y discriminación la combatía con su creatividad artística y vital y su pasión viajera. María Zambrano a propósito de su amiga dijo que la risa y el misterio juntos eran siempre ella¹²⁹.

¹²⁹ Palabras de María Zambrano refiriéndose a Concha Méndez en Ulacia 2018: 7.

5.5. RESUMEN

La figura de Concha Méndez es de una extraordinaria importancia para comprender hasta qué punto la renovación del teatro infantil pudo llevarse a cabo en un momento histórico en el que las vanguardias tomaban fuerte volada en España. El estudio de la producción dramática de esta autora continúa siendo motivo de investigación, ya que hasta la fecha lo que han predominado son los trabajos de investigación sobre la poesía de esta autora ligada a plumas destacadas de la Generación del 27, si bien hay que destacar los estudios sobre el teatro de esta autora realizados, entre otros, por Bernard (2006), Miró (1992, 2001) y Nieva de la Paz (2001).

En las seis obras analizadas de Concha Méndez se reflejan unas características comunes que marcan su idiosincrasia como dramaturga y que reflejan su pensamiento vital. Una de estas características es la caracterización que hace de la mujer. En muchos de sus personajes femeninos observamos como reivindica su autonomía, como por ejemplo *la niña* de *El pez engañado* que, aunque es la última en unirse al grupo de los atrapados por el pez, no deja de mostrar su opinión en diferentes cuestiones; asimismo lo observamos con *la rosa* de *El carbón y la rosa* que, aunque es

raptada por los duendes y el carbón con el objetivo de acabar cediendo al amor del mineral, ella se muestra firme en su reticencia hacia él y conserva su autonomía para decidir si está o no enamorada del carbón y si quiere o no estar con él. Aunque también la rosa representa en algunos momentos el prototipo de *femme fatale* que juega con el carbón y se aprovecha de su sumisión, al final se erige como un ser libre. Por ello, alegóricamente, su corazón es una mariposa y sin terminar la obra con un desenlace manido, en el que triunfa el amor entre la pareja de personajes, se presenta un desenlace feliz para ambos aunque no acaben juntos. Los dos son libres: la rosa viviendo en un país soleado y el carbón transformado en luz solar y continuando cerca de la rosa. No invade su espacio ni se somete a ella.

En *El pez engañado* también se observa la reivindicación feminista en la figura de la niña que está atrapada en el pez y es la única niña que está allí, pero no por ello la hacen sentir inferior los demás niños y el viejo; más bien al contrario, en algunos momentos se observa discriminación positiva hacia ella y, si entre los niños aparece algún atisbo de machismo como el hecho de remarcar que tiene muchos nervios, cabe recordar que el histerismo

ha sido asociado a la mujer por el sistema heteropatriarcal. Además hay otros que argumentan a su favor¹³⁰.

La niña es tratada como una igual para los trabajos con esfuerzo que han de realizar en el barco, incluso por parte del viejo que *a priori* podría parecer que es el que tiene las ideas más arcaicas, y se le hacen ver sus cualidades mediante la acción afirmativa¹³¹.

En *Ha corrido una estrella* se observa la equidad en el reparto de personajes: vemos pastores y pastoras y entre los antagonistas hay una bruja y un ladrón. Se reafirma además la figura femenina con el personaje de la

¹³⁰ ÁRABE.- Lleva ya no sé cuántas horas durmiendo.
ORIENTAL.- ¡Falta le hacía descansar! ¡Pobrecilla! Cuando llegó creí que del ataque no salía...
ÁRABE.- Tiene unos nervios...
ORIENTAL.- Es que el susto debió de ser muy grande. Acuérdate de cuando llegaste tú, y eso que tú eres de una raza muy tranquila.
[...]
ORIENTAL.- ¿No estáis contentos con que sea niña?
ÁRABE.- Claro que es mejor. Todos éramos niños antes de que ella viniera. Una niña nos hará muy buena compañía.
NEGRITO.- Y sobre todo... seremos uno más.
INDIO.- (*Levantándose y yendo hacia el grupo.*) Yo tenía una hermana cuando me tragó el pez. Nos queríamos mucho. Todas las mañanas nos levantábamos tempranito y salíamos juntos a bañarnos a las orillas del mar... ¡Qué alegres pasaban los días aquellos! (Méndez, 2006: 74 y76).
¹³¹ INDIO.- La niña es la que mejor canta.
ÁRABE.- Y la que mejor rema.
NIÑA.- Todo lo que hago os parece bien siempre.
ÁRABE.- Estamos muy contentos de tu compañía. (*A todos.*) ¿Verdad?
TODOS.- Sí, sí, muy contentos.
[...]
EL VIEJO.- Calma. Calma.
ORIENTAL.- (*Que ha permanecido mirando los mapas.*) No hay que alborotarse.
NIÑA.- Naturalmente.
ÁRABE.- Yo cedo mi vez a la niña.
ESQUIMAL.- Y yo.
NEGRITO.- Y yo.
(*El viejo ofrece a la niña su catalejo.*) (Méndez, 2006: 96, 98 y 99).

estrella con su muestra de seguridad en sí misma ante la desconfianza de los astrónomos:

ASTRÓNOMO 2.- Señor... Señorita... (*Aparte, al maestro.*) No sé cómo llamarla. (*A la estrella.*) Estoy...verdaderamente...

ESTRELLA.- ¿Qué? ¿Os di un buen susto?

ASTRÓNOMO 1.- Temimos que por correr a tanta velocidad chocara con otro astro y destruyera al mundo.

ESTRELLA.- ¿Es que suponéis que no sé conducirme?

Pues sí señor que sé.

(Méndez, 2006: 120)

En todas las obras se sigue un esquema binario en lo que hace referencia a los personajes principales. Presentándolos a ellos de esta manera dicotómica, la autora nos facilita la reflexión acerca de ellos y sus acciones en esta representación binaria de la realidad. Las parejas de personajes a menudo buscan un objetivo común pero desde su perspectiva, remarcando así la singularidad de cada uno. En *El pez engañado*, por ejemplo, el viejo y la niña persiguen el objetivo de llegar a tierra, pero una vez conseguido este propósito, el viejo decide quedarse a vivir dentro del pez y la niña decide salir de allí junto con los otros niños. Estas combinaciones binarias de personajes representan alegóricamente ideas, sentimientos y situaciones. En este caso, la figura del viejo por sus acciones y pensamientos y su condición

vital de experiencias vividas representa la sabiduría; en cambio, la niña, representa la juventud con su inocencia y su ingenio más aventurero.

En *El carbón y la rosa*, ya nos indica el título el protagonismo de estos dos personajes en la obra. La autora nos presenta con estos dos personajes que nada es lo que parece, pero lejos de maniqueísmos la trama nos plantea las posibilidades de cambio. Es así como la rosa que se mostraba vanidosa y cruel en un principio, acaba tornándose bondadosa cuando se siente libre. La trama tampoco invita a mostrarse excesivamente complaciente con el carbón, puesto que, aunque se nos muestra en un principio como un personaje bondadoso y víctima de la situación que vive, también vemos que la fuerza de voluntad que puede ejercer es el motor de cambio para transformar la situación adversa que vive.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

De lo expuesto en la presente tesis doctoral creemos necesario y pertinente extraer unas conclusiones que recojan los temas principales en los cuales se ha ahondado en la investigación realizada: los hechos biográficos de las tres autoras, la producción dramática de su teatro infantil y su comparativa, los temas principales de sus obras y el estilo: escritura y ficción dramática, así como aspectos fundamentales de la dramaturgia como son las acotaciones, el tiempo, el espacio y los personajes. Por último, haremos referencia al tratamiento del humor de las tres autoras que consideramos de gran importancia por el análisis realizado de las obras y por las declaraciones de las propias autoras.

El sentido de realizar dicha comparativa permite constatar la existencia de un universo dramático que crearon las tres autoras que les permitió autoafirmarse en un mundo esencialmente masculino. Y por encima de todo, constatar los rasgos comunes de su teatro y la calidad por la que merecen que su obra y su figura sean reconocidas en el panorama de la literatura infantil y en concreto en el teatro.

En lo que hace referencia a los caminos vitales y profesionales de Elena Fortún, Magda Donato y Concha Méndez tienen numerosos paralelismos. Aunque Elena Fortún nació doce años antes que Donato y Méndez, compartieron contexto histórico, ideales y sobre todo inquietudes culturales y lucha por convertir su pasión literaria en su profesión, en una sociedad adversa para ellas por el mero hecho de ser mujeres. Como hemos visto en el análisis de sus obras, las tres contribuyeron a la renovación del teatro infantil, pero para llegar a ello, hay que tener en cuenta aspectos que marcaron su existencia. Madrid fue el escenario principal de sus vidas, siendo el lugar de nacimiento de las tres dramaturgas y en el que transcurrió buena parte de sus vidas hasta que se vieron obligadas a exiliarse.

Las tres autoras pertenecían a una familia acaudalada, en el caso de Méndez y Fortún la familia materna pertenecía a la aristocracia y la familia de Donato a la alta burguesía. Eran propietarios de una joyería y relojería situada en la puerta del Sol. La situación familiar y las ideas sobre la educación que sus hijas debían (o no) recibir marcaron su formación. Mientras que en el hogar de los Nelken y Fortún se vivía un ambiente culto que contagió a las futuras dramaturgas, Méndez recibía con hostilidad su ambición por cultivar su intelecto. Magda Donato fue políglota desde niña

puesto que su madre hablaba francés, su padre, el alemán, aprendió el castellano en el colegio y el inglés de la institutriz. Además de ir a la escuela tuvo tutores privados para ampliar su formación. La imaginación de Fortún se fue fraguando por las largas horas de soledad que vivía a causa de la prohibición impuesta por su madre de jugar con otras niñas que no fuesen de la misma clase social que ella. Aunque los padres de Méndez tenían los recursos económicos suficientes y el bagaje cultural para proporcionarle facilidades en su formación, no lo creyeron necesario por el hecho de ser mujer. La joven Concha tuvo que ingeniárselas para formarse intelectualmente, escondiendo libros en su habitación, asistiendo de oyente a alguna clase de la universidad. La oposición de sus padres era tal que cuando su madre lo descubrió le golpeó con la bocina del teléfono en la cabeza, abriéndole la sien (Balló, 2018: 45) y más tarde con las relaciones de amistad que fraguó a partir de su relación sentimental con Luis Buñuel.

Las tres autoras no tuvieron una infancia fácil. Fortún recibió una excesiva sobreprotección, sobre todo por parte de su madre; Donato padeció el antisemitismo en la escuela y el hecho de vivir siempre a la sombra de su hermana, motivo por el cual decidió firmar sus obras bajo pseudónimo. Por su parte, Concha Méndez recibió en numerosas ocasiones el rechazo de sus

familiares directos en prácticamente todas las actividades que emprendía: «De todos los cuadros que hice, mi familia no guardó ninguno; creían que, por haber sido pintados por una mujer, no tenían valor; en realidad, no lo tenían, pero era doloroso el desaliento de mi medio ambiente» (Balló, 2018: 40).

En el momento en el que vivieron nuestras autoras era habitual que las mujeres firmasen sus obras bajo pseudónimo, ya fuese con un nombre masculino o con otro femenino pero distinto al suyo. Todavía no estaba bien visto que las mujeres se dedicaran a actividades fuera del hogar, además sus obras podían ser valoradas injustamente por el mero hecho de haber sido escritas por una mujer. Para Elena Fortún y Magda Donato, esconder su nombre real, por paradójico que parezca, fue un acto de reafirmación. En el caso de la primera, cabe señalar que anteriormente había utilizado otros pseudónimos como Doña Quimera y La Madrina (Capdevila-Argüelles, 2005: 266). Finalmente, en el año 1928, adoptó el nombre de la protagonista de la novela de su marido, Eusebio de Gorbea Lemmi, titulada *Los mil años de Elena Fortún* (1922) en el que se establece un cambio de sexo de la protagonista durante mil años. Este hecho no resulta baladí en cuanto a la

situación de la propia autora, su posible homosexualidad y el hecho de sentirse atrapada en su vida por su condición de mujer:

Cuando mi alma regresa de su viaje misterioso y, durante breves horas de paz y descanso, torna a la cárcel que hoy tiene en mi cuerpo de mujer, halla sobre la mesa, escritas para siempre, imborrables, unas cuartillas que mi mano trazó inconsciente, al impulso de una voluntad ajena y poderosa. (Gorbea, 1922: 16)

Elena Fortún no solo se reafirmaba detrás de su pseudónimo, lo hizo también detrás de algunos de sus personajes literarios que actuaban de alter ego de la autora. El caso más significativo es el de Celia, la protagonista de su saga infantil más conocida, o María Luisa Arroyo en su autobiografía novelada y firmada bajo el pseudónimo de Rosa María Castaños.

El pseudónimo de Magda Donato fue también una manera de autoafirmarse frente a su hermana, la famosa escritora y política española, Margarita Nelken. Carmen Eva Nelken se sintió a la sombra de su hermana tanto a nivel de reconocimiento social como a nivel familiar. Especialmente, en este último ámbito es en el que la escritora sufrió con más crudeza este ostracismo como lo expresó en sus notas personales, recogidas por Antonina Rodrigo del archivo de Mada Carreño, albacea de Magda Donato, en México:

Yo he conocido uno de esos casos de madres que en la hipertrofia de su pasión maternal, son capaces de todas las injusticias, de todas las crueldades, de todos los crímenes, incluso para el bien del hijo. Es mi madre.

Sí, ella siempre dividió el mundo en dos grupos: a un lado su hija, que todo lo valía y lo merecía. Al otro, la humanidad entera, a la que se podía patear sin escrúpulos en beneficio del ser monstruosamente idolatrado.

Pero ese hijo, objeto de todo su amor, era mi hermana. Y yo formaba parte del resto de la humanidad. (Rodrigo, 1999: 38)

Resulta algo paradójico que queriendo huir de la larga sombra de su hermana, adoptase el nombre de Magda, puesto que había sido el nombre que su hermana puso a su hija. El apellido Donato, como apunta Rodrigo (1998: 38-39), parece que fue sugerido por su compañero profesional y sentimental Bartolozzi. Como en el caso de Elena Fortún utilizaron para sus pseudónimos nombres sugeridos o relacionados con sus maridos, ya fuese por la costumbre en un mundo marcadamente machista o quién sabe, si el hecho de acabar siendo tan o más conocidas que ellos, sobre todo en el caso de Fortún, resultara una especie de venganza no meditada hacia esa sociedad que quiso enterrar sus nombres.

De las tres autoras objeto de estudio, Concha Méndez fue la única que no utilizó pseudónimo, únicamente en su nombre artístico adoptó el diminutivo de su nombre de pila. Fue después de la ruptura con Luis Buñuel

cuando decidió abandonar el anonimato (Balló, 2016: 86). Encontró en su propio nombre su autoafirmación y conoció a los amigos de quien había sido su pareja sentimental, como por ejemplo Federico García Lorca con quien consolidó una gran amistad. Es de las tres la que demostraba más excentricidad y por sus memorias adivinamos su personalidad fuerte y decidida. El origen de las sinsombrero responde a su acto de rebeldía de salir a la calle sin sombrero. Su madre le dijo que le tirarían piedras a lo que ella respondió que se construiría un monumento con ellas (Balló, 2016: 87). Su boda con el poeta Manuel Altolaguirre tampoco fue común, se casaron vestidos de verde y ella portando un ramito de perejil en la mano.

En sus relaciones sentimentales, las tres autoras encontraron complicidades profesionales pero en algunos de los casos también estuvieron presentes recelos hacia ellas de sus propios maridos y de la sociedad que antepuso el nombre de sus esposos a los de ellas. En el caso de Elena Fortún, las tertulias en su casa que organizaba su marido, Eusebio de Gorbea Lemmi, fueron el trampolín para conocer los escritores y artistas más importantes de la capital. Gracias a estos encuentros Fortún estableció relación con María de la O Lejárraga que fue quien le ayudó a impulsar su carrera literaria. Eusebio, que también escribía, no llevó bien el triunfo de su

esposa que fue más reconocida por sus obras que él, la relación empeoró, Elena notaba el odio de su marido pero decidió no romper la relación (Balló, 2018: 224). En el exilio en Buenos Aires la depresión que padecía Eusebio se agrava y en 1948 se quita la vida, lo que causa gran desolación y culpabilidad en la escritora.

El nombre de Magda Donato está intrínsecamente ligado al del cuentista e ilustrador Salvador Bartolozzi con quien, además de mantener una relación sentimental, mantuvo una relación profesional. La relación sentimental de Magda con Salvador empezó de manera tortuosa puesto que él estaba casado con Angustias Sánchez García y tenía tres hijos –con los que nunca perdió el contacto– cuando conoció a Donato. Ella tenía dieciséis años y él le doblaba la edad. Su amor se inició cuando empezaron a colaborar juntos en «Los Lunes» de *El Imparcial*. Él ilustraba los cuentos que ella escribía. Este hecho ha conllevado debates en cuanto a la autoría de las obras de teatro infantil. Por un lado, investigadoras como Pilar Nieva de la Paz afirman la autoría de Donato en la saga de *Pipo y Pipa*, mientras que, por otro lado, Carmen Bravo Villasante y Antonio Espina consideran que solo ejerció de colaboradora de Salvador Bartolozzi en sus cuentos infantiles (Bernard, 2000: 10).

Los lazos sentimentales de Concha Méndez también estuvieron ligados con los profesionales. Su primera relación la mantuvo con el director de cine Luis Buñuel cuando ella tenía dieciocho años y él dieciséis, la relación duró siete años. El noviazgo con Buñuel significó para Concha una puerta hacia el panorama cultural que le había sido negado por parte de su familia. Como señala Balló (2016: 83) Buñuel nunca mencionó a Concha Méndez, a pesar de que además fueron amigos durante años, en sus textos autobiográficos, lo que consolida aún más su misoginia por la que ya es conocido.

Fue García Lorca quien le presentó al poeta Manuel Altolaguirre con quien contrajo matrimonio y compartió actividad profesional, puesto que juntos crearon una imprenta en una habitación del hotel Aragón de Madrid. Como le ocurrió a Elena Fortún, el matrimonio fracasó, en este caso Manuel dejó a Concha por otra mujer en el año 1944.

En lo que hace referencia a sus inicios literarios, las tres autoras emprendieron la escritura de manera profesional antes de la treintena, Elena Fortún y Concha Méndez con 28 años y Magda Donato con 19 años. Fortún y Donato se iniciaron con el género periodístico. La primera publicó su primer artículo en el año 1926 en el diario *La Prensa* de Santa Cruz de

Tenerife y Donato en 1917 en *El Imparcial*. Concha Méndez, en cambio, se inició con un libro de poemas titulado *Inquietudes* publicado en el año 1926. Como hemos mencionado anteriormente, la vida de las tres autoras no fue fácil, una cruel coincidencia envolvió de dolor la vida de Elena Fortún y Concha Méndez: la muerte de un hijo. Encarnación y Eusebio perdieron a su hijo primogénito, Bolín, en 1920 cuando este tenía diez años de edad. Concha y Manuel perdieron a su primer hijo al nacer. Después de estos trágicos acontecimientos ambas decidieron poner tierra de por medio, Concha Méndez se fue a Londres y Elena Fortún a Tenerife. La escritura les ayudó a sobrellevar la desgracia. A Concha con la creación de su obra *Niño y sombras* (1936) que destila profunda tristeza. Fortún, en cambio, encontró la inspiración en la familia que la acogió en Tenerife, su amiga Mercedes Hernández y su marido, el militar Eduardo Díez del Corral. La hija de este matrimonio, Florinda, será la que inspirará a Fortún para crear el personaje de Celia, y el hijo pequeño, Félix, será Cuchifritín, mientras que los padres se convertirán en el matrimonio Gálvez de Montalbán (Balló, 2018: 218).

El asociacionismo y el hecho de compartir pasión artística y literaria con otras mujeres marcaron profundamente la vida de nuestras autoras y de sus contemporáneas. Más allá de las disciplinas artísticas a las que

estuvieran implicadas o el hecho de que tuviesen unas ideas u otras, lo realmente esencial es que la sororidad hizo más fuertes sus voces. Si hablamos de asociacionismo, la institución que lo representa fue la del Lyceum Club Femenino, inaugurado el 1926. Entre sus socias fundadoras se encuentra Elena Fortún y Concha Méndez. La pertenencia a esta asociación es una muestra del compromiso social de las autoras, sobre todo en aquellos temas relacionados con la mujer¹³². La percepción del feminismo era distinta para cada una de ellas, Concha Méndez lo entendía como un acto más individual que colectivo:

¿La opinión mía sobre feminismo? Empezaré por decirle que yo no sé si soy feminista o no. Toda idea que encierre un sentido colectivo me repugna moralmente. Yo soy: individualidad, personalidad. Ahora bien, en cuestión de derechos también pido la igualdad ante la ley. O lo que es lo mismo, pasar de calidad de cosa a calidad de persona, que es lo menos que se puede pedir ya en esta época. (Iturralde, apud Balló 2016: 91-92)

En cambio, Magda Donato y Elena Fortún proyectaron problemáticas sociales relacionadas con la mujer a nivel más colectivo a través de sus artículos. Destaca en el caso de Elena Fortún su artículo publicado en *La*

¹³² «Es vital para las dos porque las conecta con la genealogía femenina. A Concha le permite acceder a un mundo de conocimientos; a Elena le da seguridad, la confronta con sus iguales y eso le permite sentirse formar parte de algo». (Tània Balló, comunicación personal, 5 de noviembre de 2018. En el anexo VII del presente trabajo se puede leer la entrevista completa).

Prensa, el 3 de abril de 1926, titulado «Cartas a la mujer tinerfeña» que apela a la mujer a sumarse al cambio de papel que ha de tener en la sociedad:

Quiero hablarte de mis paisanas y que sepas de sus inquietudes. Hay ahora una efervescencia en el mundo femenino de la que no puedes estar tú alejada; la mujer empieza a ser consciente de su misión y sale de su hogar con el ánimo de redimir a los débiles, de auxiliar a los niños y a los ancianos, de remediar lo que los hombres han abandonado ya como irremediable. (Balló, 2018: 220)

Asimismo, Magda Donato en sus «Reportajes vividos» publicados en el diario *Ahora* entre los años 1932 y 1936 y en sus artículos periodísticos, como los que publicó en la columna «Femeninas» en *El Imparcial*, trató numerosos temas relacionados con la mujer como la prostitución, el servicio doméstico, la mujer en el ámbito periodístico o el matrimonio. Incluso trató explícitamente su visión sobre el feminismo, manifestándose feminista y mostrándose crítica ante algunos hombres que escriben sobre feminismo sin conocer el tema en profundidad.

Aunque la concepción teórica del feminismo la expresaran de manera distinta entre ellas y, a veces, alejada a como lo entendemos actualmente, las tres autoras fueron mujeres singulares que marcaron un antes y un después en la historia de la emancipación femenina. Compartieron además los ideales

republicanos por los cuales tuvieron que exiliarse. La Guerra Civil truncó sus vidas como las de tantos españoles. Las tres autoras denunciaron la situación que vivía el país ya fuera a través de artículos o en algunas de sus obras. Elena Fortún y Concha Méndez denunciaron la injusta situación que vivían los más pequeños, Fortún a través de sus artículos en *Crónica* en los que apela directamente a las instituciones a vigilar su seguridad, y Concha Méndez a través de su obra teatral *Las barandillas del cielo* (1938) protagonizada por un niño que pide ayuda a los ángeles para que el bando republicano venza la guerra. Como indica Bernard (2000: 20) las notas personales de Magda Donato llevan a la conclusión de que trabajó realizando informes o como periodista de diferentes publicaciones republicanas. Las posturas ideológicas de ellas y sus maridos les obligan a emprender el duro camino del exilio¹³³. La decisión del exilio por parte de Elena Fortún no fue fácil puesto que recibió presiones de su editor que le prometió que si se quedaba haría desaparecer cualquier rastro que pudiera delatar su ideología contraria al régimen. Finalmente decidió exiliarse.

Primero se reencontró en París con Eusebio, que había llegado a la capital

¹³³ «El suicidio del marido de Fortún es definitivamente el punto de inflexión para que ella regrese a España. En el caso de la muerte de Altolaguirre, aunque ellos ya estaban separados, representa el abandono por parte de Concha del hecho de escribir. Eso lo que nos dice, o al menos a mi modo de ver, es que la idea de la buena mujer, se refuerza en el exilio». (Tània Balló, comunicación personal, 5 de noviembre de 2018).

francesa con anterioridad, juntos se trasladaron a Buenos Aires donde vivieron hasta el año 1948 en el que Elena decidió viajar sola a Madrid. Con la amnistía conseguida por Aguilar, allí esperaría a su marido, pero este nunca llegó puesto que decidió quitarse la vida poco antes del viaje previsto. Ante la fatal noticia, Elena decide irse a vivir a Estados Unidos con su nuera y su hijo pero la convivencia es problemática por lo que decide regresar a España de manera definitiva, escoge la ciudad de Barcelona, en la que residirá hasta su traslado a Madrid en 1952. Allí morirá el 8 de mayo de 1958 de un cáncer de pulmón con metástasis.

El exilio de Magda Donato, como el de Fortún, también se iniciará en París, aunque al contrario que Elena y Eusebio, el matrimonio formado por Magda Donato y Salvador Bartolozzi residirá más tiempo en Francia, concretamente hasta 1941 cuando son obligados a dejar Niza, su segunda ciudad de residencia después de París, por la invasión nazi. De allí deciden trasladarse a América a bordo de un pequeño barco llamado Mont Viso. Esta embarcación realiza el trayecto a través de Marruecos. Después de vivir en Casablanca ejerciendo de profesores logran embarcarse de nuevo en el barco portugués Quanza para reemprender su viaje a América. Finalmente llegan a México, el que será el destino final de su exilio en noviembre de 1941.

México también fue el destino final de la tercera de nuestras autoras, Concha Méndez, pero su itinerario, que también le llevó por diversas ciudades como a sus compañeras, fue distinto. Empezó el camino del exilio con su hija Paloma primero en Oxford y después por diversas ciudades europeas: París, Londres, Oxford de nuevo y Bruselas. Finalmente, regresaron a Barcelona para partir junto a Manuel a Cuba y desde allí a México.

Elena Fortún y Magda Donato no llegaron a cumplir los setenta años. La vida de Concha Méndez fue la más longeva llegando a los 88 años de edad. Sea como fuere, las tres tuvieron una vida intensa, de la que disfrutaron con sus pasiones siendo mujeres polifacéticas pero en la que también sufrieron por sus dificultades personales y aquellas que les impuso la sociedad en la que les había tocado vivir. Sus vidas, sus pasiones, sus anhelos y frustraciones marcaron sin duda la manera de hacer y entender el teatro infantil de estas autoras.

Su vocación de escritoras de teatro infantil fue encontrada de manera diversa por las tres autoras. Concha Méndez fue la única que de literatura infantil solo cultivó el teatro –si consideramos que sus *Villancicos de Navidad* (1944) se adscriben a la literatura popular–, tal vez porque ya desde

niña se sentía atraída por la creación teatral cuando a los trece años asistió a una representación de *Casa de muñecas* de Ibsen en San Sebastián. Lo que le empujó de manera definitiva a crear teatro infantil fue su estancia en Londres y conocer una nueva manera de concebir el teatro que quiso llevar a España, sintiéndolo como una obligación moral.

Elena Fortún es de las tres autoras la que no presentaba una vocación teatral tan clara como sus compañeras. Cuando escribió *Teatro para niños* en el año 1936 ya hacía ocho años que había publicado su primer relato de la saga de Celia en el suplemento infantil «Gente Menuda» de *Blanco y Negro*, dominical del ABC. Leyendo el teatro infantil de Elena Fortún se advierte esa necesidad de renovación y de acercarlo a los niños que debía sentir la autora al crearlo. De hecho, Fortún estuvo muy implicada en la educación de sus hijos y en la pedagogía moderna¹³⁴ y fue con las pequeñas historias y comentarios que oía de ellos como se inspiró para crear pequeños relatos que explicaba a sus hijos. Del ámbito de su hogar llegó a las vidas de muchos niños y nunca olvidó la importancia de la cercanía y de la imaginación en los más pequeños. Por eso su teatro está impregnado de sencillez, obras que se

¹³⁴ «Fortún, que también llega a la literatura casi por azar es más constructiva tiene un sentido más reivindicativo del hecho de poder crear. Por decirlo de alguna forma Fortún se sabe pedagoga». (Tania Balló, comunicación personal, 5 de noviembre de 2019).

pueden realizar en los hogares pero que también abren puertas y ventanas hacia todo lo que ofrece el mundo.

Si para Fortún el teatro no fue su pasión principal, sí lo fue para Donato. Si para Elena Fortún la creación de teatro infantil fue la continuidad en ampliar sus miras en la producción de literatura infantil, la incursión en el teatro infantil de Magda Donato cabe entenderla como una continuidad propia de su pasión por el género dramático, en el que cultivó prolíficamente su faceta de actriz. A diferencia del teatro infantil de Fortún, de ámbito más cercano, prácticamente doméstico, el de Donato pretendía llegar a más gente. Esta amplitud de miras se explica en gran medida por la asociación con Cipriano Rivas Cherif y su Teatro de la Escuela Nueva siguiendo el modelo del teatro oficial de los Soviets de Rusia, un teatro del pueblo cuyos actores eran estudiantes y aficionados. Si con Cipriano Rivas, Magda Donato forjó una manera de entender el teatro y representarlo sobre las tablas, con Salvador Bartolozzi potenció su actividad fuera de las tablas como dramaturga. Bartolozzi creó un teatro nuevo a partir de las aventuras de Pinocho, el personaje de Carlo Collodi. Magda Donato se unió al proyecto escribiendo, adaptando y traduciendo y se convirtió en la empresa de ambos. En 1931 Bartolozzi creó y dirigió en el Español el Teatro de

Pinocho, dentro de las actividades dirigidas por Rivas Cherif de teatro experimental englobadas en el proyecto que llevaba por nombre El Caracol.

En el teatro infantil de las tres autoras se aprecia su afán de renovación. Este espíritu renovador no solo está vigente en sus creaciones, se refleja también en las reflexiones teóricas acerca del teatro infantil que, aunque escasas, albergan una gran significatividad para el tema objeto de estudio. Dos ideas son el eje vertebrador con el que Fortún, Donato y Méndez forjaron esta renovación del teatro infantil: dinamismo y priorizar los intereses y necesidades del niño, receptor principal de su teatro. Estos presupuestos no fueron llevados a cabo de manera arbitraria, las autoras conocían muy bien el teatro que estaba surgiendo o que incluso ya llevaba una cierta trayectoria en otros lugares de Europa. Fueron asimismo fundamentados por las relaciones que, como hemos ido viendo en los apartados anteriores, establecieron con otras personalidades dedicadas a las labores teatrales y literarias y por su bagaje cultural propio ya fuese por las lecturas que realizaron o por los viajes que les permitieron ver *in situ* esta nueva manera de hacer teatro. Sin duda el Lyceum club femenino debió ser para ellas un lugar esencial en el que empezaron a ver plausibles los cambios que finalmente se materializaron.

El hecho que no sean muchas las reflexiones teóricas sobre el teatro infantil que dejaron escritas las autoras nos hace pensar que su objetivo principal, en cuanto a teatro para niños se refiere, no era tanto teorizar sobre él, sino que existía cierta premura en materializarlo. Así lo sintió Concha Méndez cuando viajó a Londres y presencié la representación de James Matthew Barrie, con la que llegó a la conclusión que el Reino Unido y otros países llevaban mucha ventaja a España en la manera de entender y crear teatro infantil:

Y de la representación en sí hay que decir que es verdaderamente suntuosa y lo mismo acontece con las demás obras infantiles que se dan.

Como en Inglaterra, acontece en Alemania, en los países escandinavos, en Francia, los Países Bajos y los Estados Unidos, y ahora desde la revolución de Rusia: es decir en casi todos los países excepto en los de habla española, en donde casi nunca se piensa en el niño y mucho menos en despertarle, su imaginación o espíritu poético. Esta fué [sic] la reflexión que me hice desde que llegué a Londres y que después he pensado mucho en los diferentes países que he recorrido. [sic] Por qué este abandono imperdonable? Sintiéndome un poco responsable, como escritora que soy, me puse a escribir un teatro de este tipo. Para ese pequeño público, que no deja de ser el gran público puesto que se trata de seres del porvenir y esto es lo más interesante, formar las almas del futuro, despertando en ellas lo mejor que llevan en sí, inculcándoles por la vía poética una verdadera moral. Este es a mi entender el sentido de todo teatro infantil. Todos estamos formados de bueno, malo y regular; hay que despertar lo bueno del individuo mostrándole ejemplos de modo entretenido y rodeando la realidad de una fantasía que sirva a esa verdad de lujoso, de vastoso [sic] manto. (Méndez, 1942: 2)

De Elena Fortún no hemos hallado reflexiones explícitas acerca del teatro infantil, pero lo que más se aproxima a ello es su prólogo de *Teatro para niños* (1942), que ya es una declaración de intenciones en la que se deja clara la importancia que otorgará al niño, dirigiéndose directamente a él. En la obra de Fortún se refleja lúcidamente el dinamismo y la visión del niño como núcleo, no solo en sus obras teatrales. Solo cabe recordar su saga alrededor de Celia. La visión de la niña es la que lo abarca todo y está a años luz de ser una visión estática, es una mirada crítica y activa, no solo con el mundo más cercano que la rodea, sino también con la sociedad como se observa en *Celia en la revolución* (1943).

Teniendo en cuenta sus vicisitudes vitales, sus ideales y su bagaje cultural, Bernard postula el marco ideológico de la producción teatral de Magda Donato que se puede ampliar lúcidamente a las tres autoras:

a) distinción entre una realidad operativa y otra más allá de ésta: la trascendental que funciona sólo en el ámbito moral (diferenciación fundamental [...] en la producción de su teatro para niños, puesto que el espacio discursivo de lo infantil será el de la trascendencia moral en lo fantástico b) cambio de la causalidad sobrenatural del feudalismo a la causalidad fantástica de la imaginación; c) distinción entre naturaleza y ser humano y capacidad de conocer ésta a partir de una experiencia moral; d) el empirismo y el racionalismo como formas de conocimiento y desarrollo del discurso, y –naturalmente– la escenificación de su inversión: lo imaginario y lo

irracional en la presentación escénica (como estimulación para los niños) pero revelando constantemente su lógica interna: que toda la narración acaba por ajustarse a la secuencia racional y empirista; e) la asunción de una imagen individualista del ser humano, de un retrato particular así como de las reglas sociales que regulan el vivir de ese individuo. (2000: 11-12)

Estos postulados elucidan el cambio que representó el teatro de las tres relacionado con un marco de pensamiento determinado. Además de lo mencionado anteriormente que es considerado clave para entender su teatro –el dinamismo y priorizar los intereses y necesidades del niño, receptor principal de su teatro– hallamos un aspecto fundamental en esta nueva visión del teatro infantil: el tratamiento particular de la fantasía y la imaginación. El costumbrismo del teatro anterior relegó al olvido la espectacularidad de la puesta en escena. Estas autoras recuperan este aspecto y lo ponen al servicio de la imaginación del niño, concienciadas de su importancia, ya fuese por su dedicación al teatro como actrices, como es el caso de Magda Donato, por haberlo presenciado en capitales europeas o por los conocimientos pedagógicos que albergaban. Concha Méndez ya manifestó la trascendencia que debía tener la fantasía en el teatro infantil con un alegato contundente a favor de ella:

Cuando yo elegí para mi teatro los caminos de la fantasía y del simbolismo –que siempre es una de las consecuencias o resultantes de la fantasía– creí conocer el alma infantil a través tal vez de mi subconsciente, y pensé que por esos dos caminos podía marchar hacia un final deseado. En ella podemos aunar la gracia del misterio y sacar a luz de vida cuantas emociones se puede dar en la variedad del ser. La fantasía no idealiza ni deforma, ni limita los seres y las cosas. Tampoco la desviación de los mismos. La fantasía penetra, descubre, recrea y amplía la esencia de todo ser y nos lo hace ver con el lujo de lo ilimitado. Para llegar al alma de los niños sólo se puede llegar con un gran teatro de fantasía, teniendo en cuenta interesar al niño haciéndole como protagonista de su propio ser. (Méndez, 1942: 3)

Por otra parte, de las ideas reseñadas por Bernard es necesario hacer hincapié en la nueva idea de moral que desprendía el teatro de nuestras autoras. La moralidad no era para ellas entendida como una cuestión unívoca, irrevocable y estática, sino que era percibida con matices y relatividad. Concha Méndez transmitía la necesidad que la moral estuviera ligada a la acción y a la palabra, otorgando a esta última el valor de imprescindible, y Magda Donato definía directamente sus obras como «moralejas en acción».

Leyendo el último epígrafe de Bernard (2000: 11-12)¹³⁵ inmediatamente vislumbramos la imagen de Celia en la pieza teatral *Una aventura de Celia* incluida en *Teatro para niños* (1942), cuya protagonista destaca por su individualidad y por una lógica interna determinada que a menudo colisiona con las reglas sociales del mundo de los adultos.

Si observamos la producción artística de las autoras analizada en la presente investigación, observamos en cuanto a volumen producido que el número de obras de Donato y Fortún dobla al de Concha Méndez. Hay que tener presente en el caso de Magda Donato la colaboración con Bartolozzi para la creación de las obras. En el caso de Fortún existe una unidad estilística; de hecho, ella misma agrupó sus doce comedias infantiles bajo el título de *Teatro para niños* aunque argumentalmente sean distintas y no exista relación alguna entre ellas. Esto no ocurre en el caso de las comedias de Magda Donato, en las que sí que encontramos intertextualidad en el conjunto de su obra. De hecho, la gran mayoría de su producción está formada por la saga protagonizada por «Pipo y Pipa» y por «Las aventuras de Pinocho». Desde el ámbito de la dramaturgia han sido diversos los que han equiparado la obra teatral a lo que a la música es la partitura. Donato

¹³⁵ e) la asunción de una imagen individualista del ser humano, de un retrato particular así como de las reglas sociales que regulan el vivir de ese individuo.

parece ser de esta creencia, si tenemos en cuenta que de su prolífica producción, a diferencia de Fortún y Méndez, la gran mayoría de obras han sido representadas en teatros. No hay que olvidar que Magda Donato fue actriz por lo que seguramente no concebía el arte dramático sin el escenario, sin la dirección a unos actores y actrices que dieran vida a lo que había creado sobre el papel.

Si bien es cierto que en un gran número de las obras analizadas lo novedoso de ellas reside más en cómo abordan el argumento o las temáticas que los propios argumentos o temáticas en sí, hay algunos motivos que nos llevan a comprender que estas autoras estaban emprendiendo un nuevo rumbo teatral también en este aspecto. Es evidente sobre todo en el caso de Méndez, fuese o no casual que sea la más joven¹³⁶, que se atrevió a introducir pinceladas de cuestiones científicas como la astronomía. En esta autora además vemos como existe más profundidad en el tratamiento de algunos temas y aborda otros que no son tan infantiles como la temática amorosa que apenas vemos en las otras dos autoras.

El interés por la cultura, el arte y la literatura de las autoras se refleja en sus obras, convirtiendo la metaliteratura y la intertextualidad en recursos

¹³⁶ «Para Elena eran todas muy jóvenes [refiriéndose a las integrantes del Lyceum Club Femenino], era como una madre». (Tania Balló, comunicación personal, 5 de noviembre de 2018).

habituales de su teatro, especialmente en el caso de Magda Donato que incluso interrelaciona elementos de sus propias obras, de manera más amplia creando sagas, como es el caso de «Pinocho» o «Pipo y Pipa», o sencillamente haciendo un ligero guiño a modo de juego dirigido a sus lectores más fieles. Fortún también utiliza este recurso y en una de sus obras teatrales erige de protagonista a Celia, su personaje en prosa más conocido. Además, se sirve de un cuento de su amiga Matilde Ras para crear su obra *La hermosa hilandera* incluida en *Teatro para niños* (1942). En Méndez es fehaciente este recurso, en algunos casos de manera no tan explícita como en *El carbón y la rosa* (1935), que tiene rasgos que recuerdan a *El principito* de Saint-Exupéry. O de una manera más evidente como en el caso de *El pez engañado* (1933) que se basa en el pasaje bíblico de Jonás. En la mayoría de las ocasiones en que están presentes estas resonancias de otros textos, encontramos una nueva mirada, a menudo crítica hacia ellos. Asimismo, las tres dramaturgas huyen de las moralejas convencionales del teatro que las precedía pero no las rechazan de una manera absoluta, es decir, de sus obras se pueden extraer aprendizajes no maniqueos, contruidos con la cooperación del receptor de una manera crítica. Se podría aplicar a las tres autoras lo que Magda Donato nombró como «moralejas en acción».

Por esta razón, en esta nueva manera de hacer teatro encontramos a menudo dobles moralejas que, por un lado, huyen del dogmatismo y plantean al receptor contradicciones inherentes al ser humano, pero también encontramos las manidas advertencias inculcadas a los niños desde el imaginario colectivo. Tal vez porque aunque la propia Fortún explicitó claramente en su prólogo de *Teatro para niños* su deseo de huir de la casi siempre estúpida, dulzona y empalagosa moraleja (Fortún, 2013: 9), el adverbio *casi* le sirvió para salvar algunas de ellas porque no fue fácil romper totalmente con una tradición tan inculcada, con lo que involuntariamente nuestras autoras repitieron algunas constantes del teatro tradicional. Sea como fuere, encontramos rasgos de la moraleja tradicional en obras de Fortún como *Miguelito el posadero*, *Caperucita encarnada* o *El manto bisiesto*; en obras de Donato como *El cuento de la buena Pipa* y en *El ángel cartero* de Concha Méndez, pero en todas ellas hay un contrapunto que las actualiza. A veces es el humor o algún mensaje de crítica social. En Méndez, además observamos especialmente como en muchos casos huye del tradicional «héroe salvador del mundo» y lo sustituye por la fuerza de la cooperación y el trabajo en equipo para superar los conflictos de las tramas.

En lo que hace referencia al lenguaje utilizado por las autoras destaca por ser claro y directo, pero evita lo que en inglés es conocido como *dumbing down*. Su excesiva simplificación para que los niños entiendan el mensaje. Las tres autoras apuestan por un lector cooperativo, confían en su sentido crítico para generar sus propios significados (Taberero, 2005: 26 y 30).

En la mayoría de los diálogos de Donato y Fortún encontramos el dinamismo acentuado, la función fática sobresale porque era teatro para ser representado. En cambio, en Méndez encontramos más características pertenecientes al teatro leído y la importancia que se le da a la palabra y al mensaje por sí mismo se evidencia en la presencia del lirismo.

Las acotaciones son un elemento de gran relevancia que no podemos obviar cuando hablamos de obras teatrales. Nuestras autoras, conscientes de ello, cuidan este elemento textual en cada una de sus obras. En referencia a la tipología de estas, predominan las objetivas, de carácter pragmático puesto que en muchos casos buscan la verosimilitud y para ello se sirven de diferentes recursos. En Méndez y Fortún, por ejemplo, encontramos referencias metaliterarias. Las acotaciones técnicas y escénicas que buscan la caracterización de personajes y las indicaciones de cómo debe ser el

decorado son de suma importancia para la producción teatral de las tres autoras, especialmente en el teatro de Fortún, ya que sus obras están pensadas para ser representadas por niños y por ello se les facilita la labor de caracterización con indicaciones precisas de vestuario.

En definitiva, el conocimiento de la dramaturgia queda reflejado en el uso que hacen de las acotaciones y su adecuación según la obra y sus necesidades. Este hecho se refleja claramente en *El duquesito de Rataplán* (1925) de Donato, obra en la que destacan las acotaciones sonoras y las espaciales de tipo lumínico en consonancia con el argumento de la obra. Asimismo, predominan las acotaciones operativas en *Las barandillas del cielo* de Méndez por la brevedad de la pieza y por ser esta una comedia para guiñol.

En lo que hace referencia al tiempo, observamos en todas las obras que los hechos siguen un orden cronológico lineal para no dificultar el seguimiento al receptor infantil. Es por ello que no encontramos acronías, regresiones ni anticipaciones. Las obras teatrales analizadas, tanto en lo que hace referencia al tiempo diegético como al tiempo dramático, no se singularizan por su amplia extensión. Elena Fortún ya anunció en su prólogo a *Teatro para niños* que sus doce obras eran en un acto porque había

considerado que la atención de los niños no podía fijarse en más tiempo (2013: 9). Aunque la presente investigación se centra en los textos teatrales y no en su representación, teniendo en cuenta las propias palabras de Fortún, podemos deducir que el tiempo escénico no superaba la hora de duración puesto que estaban pensadas para representarlas por los propios niños en casa o en festivales del colegio. En el caso de Méndez sus obras también tienden a la brevedad teniendo en cuenta tanto el tiempo diegético como el tiempo dramático. En el caso de Donato advertimos más duración. La mayoría de sus obras están divididas en más de un acto y hemos de recordar que un gran número de obras de esta última dramaturga fueron representadas por compañías de teatro profesionales.

En lo que atañe al espacio real de representación de las piezas teatrales, en el caso de Fortún estaban pensadas para ser representadas en un espacio íntimo de la esfera familiar del niño como podía ser su propia casa o la de amigos y familiares o en la esfera escolar. En el caso de Donato y Méndez, sus obras traspasaron la esfera más íntima para ser representadas en teatros a un público más extenso o en asociaciones socioculturales como la lectura que se realizó de la obra *El ángel cartero* de Concha Méndez. El hecho de idear sus obras para espacios más íntimos no impidió a Elena

Fortún que sus espacios representados fueran de lo más variados como los espacios ficticios de Donato y Méndez. Pero si hay un rasgo destacable en lo que hace referencia a los rasgos espaciales de las tres autoras este es el hecho de teñir de fantasía un espacio real o cotidiano como puede ser una casa, una playa o un bosque.

Como sucede en los espacios, observamos también la combinación entre realidad y fantasía del elenco de personajes que conforman sus obras. El objetivo principal de las dramaturgas es que los niños se sientan identificados con los protagonistas de sus obras, apelando a su sentimiento afectivo. Por esta razón muchas de sus piezas están protagonizadas por niños. Un caso significativo es el de *El pez engañado* (1933) de Concha Méndez, en la que todos los personajes –exceptuando uno– son niños. También huyen de la mitificación de los personajes de obras tradicionales y los humanizan, incluso a aquellos personajes del imaginario religioso como ocurre con el ángel Gabriel en *Miguelito, posadero* o con San Nicolás en *El milagro de San Nicolás*. Los héroes de sus obras, como en el caso de *Pipo y Pipa* de Magda Donato, cometen errores y sienten temor ante las situaciones adversas. Si bien es cierto que la dualidad maldad-bondad tan presente en los cuentos tradicionales está encarnada en algunos personajes, este afán de

humanizarlos provoca en muchos casos que los villanos presenten algunas cualidades positivas y los virtuosos presenten rasgos negativos. Asimismo, los personajes de las tres autoras se caracterizan por ser seres más libres que los tradicionales, con mayor capacidad de decisión. En ellos destaca la fuerza de los personajes femeninos, en algunos casos como protagonistas de las obras y rompiendo el estereotipo de mujer sumisa y débil.

No debe pasarnos inadvertido el número del elenco de personajes. En el caso de Elena Fortún, se persigue facilitar las representaciones de las obras a los niños en un ambiente familiar. Por esta razón el número de personajes no es muy elevado, exceptuando el caso de *Luna, lunera*. En Donato y Méndez sí que nos encontramos un mayor número en algunas de sus obras puesto que en su mayoría fueron ideadas para ser representadas en el teatro o para ser leídas.

Los personajes son esenciales para crear el clima cómico que impera en la mayoría de obras de las autoras. Para crear esa vis cómica se sirven de distintos recursos que hemos ido analizando, en el que destaca el juego cómico que se establece en la relación de parejas de personajes. Lo observamos sobre todo en el caso de Magda Donato con Pipo y Pipa. Las autoras tienen muy en cuenta el aspecto lingüístico como generador de

comicidad, a menudo juegan con el doble sentido del lenguaje en palabras y refranes. En los diálogos infantiles se reflejan rasgos de comicidad que emanan de la inocencia infantil pero muy a menudo estas conversaciones infantiles parecen tener más sentido que las que se establecen entre algunos de los personajes adultos, siendo también esto un reconocimiento al público infantil. En estas conversaciones entre personajes, en la mayoría de casos entre antagonistas, se utiliza el humor absurdo, rasgo que observamos predominantemente en la obra de Méndez, conocedora de las vanguardias europeas donde empezó a fraguarse este tipo de humor. En las tres autoras observamos que el humor es tan inherente a su obra que incluso está presente en las situaciones de cariz más dramático en las que los protagonistas están en apuros. Especialmente observamos este rasgo en el teatro de Donato, y en situaciones de solemnidad en las que el humor se establece como contrapunto de dicha situación y se consigue así su acentuación.

En definitiva, el uso del humor pretende establecer y mejorar la comunicación entre los distintos personajes, y por encima de todo, como objetivo principal, el acercamiento al público siguiendo las premisas que

estableció Pavis sobre la función de la risa: es comunicativa y es, ante todo, un fenómeno social (2017: 81).

Por todo lo analizado anteriormente, consideramos que en la presente tesis doctoral hemos logrado los objetivos descritos al principio de la misma y constatar la hipótesis inicial, punto de partida de dicho estudio: las obras teatrales infantiles de Elena Fortún, Magda Donato y Concha Méndez por su singularidad marcaron un antes y un después respecto al teatro que les precedió.

Esta tesis ha pretendido ser asimismo un homenaje a Elena Fortún, Magda Donato y Concha Méndez para contribuir, aunque sea modestamente, a conferirles el lugar que merecen en la historia de la literatura infantil. Consideramos imprescindible la continuidad de la investigación acerca de estas autoras, la edición de obras inéditas y reediciones de aquellas que es más difícil encontrar y dejamos la puerta abierta a futuras investigaciones que ahonden en la influencia de las características del teatro de las tres autoras, cómo ha llegado hasta nuestros días, dejándose incluso ver en obras de autores de teatro infantil contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes primarias

DONATO, M. (2002). *El Duquesito de Rataplán*. En García Padrino, J. & Solana, L., *Teatro de Pinocho*, (pp. 9-44). Madrid, España: CCS.

_____ (1925). El Teatro de Pinocho. El cuento de la buena Pipa. *Pinocho*, 6-9, 13.

_____ (2000). *Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo / Pinocho en el país de los cuentos*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

_____ (2011). *El bloqueo del castillo de Catapún*. Cuenca: CEPLI.

FORTÚN, E. (1992). *Celia lo que dice*. Madrid: Alianza Editorial.

_____ (2013). *Teatro para niños*. Sevilla: Espuela de plata.

_____ y Ras, Matilde (2014). *El camino es nuestro*. Madrid: Fundación Banco Santander.

_____ (2016). *Celia en la revolución*. Madrid: Renacimiento.

_____ y M. Rodrigo (2019). *Canciones infantiles*. Madrid: Renacimiento.

MÉNDEZ, C. (1931). *El personaje presentido y El ángel cartero*. Madrid: Imprenta de Galo Sáez.

- _____ (1938). Prólogo de *El Solitario*, drama poético en tres actos por Concha Méndez. *Hora de España*, 16, 85-99.
- _____ (1998). *El solitario*. Madrid: Fundación Generación del 27.
- _____ (2003). *El Carbón y la Rosa*. Madrid: Caballo Griego para la Poesía. Biblioteca del 27.
- _____ (1942). *Un teatro para niños*. Manuscrito no publicado mecanografiado CM-6.2. El original se encuentra en el Archivo Concha Méndez de la Residencia de Estudiantes de Madrid.
- _____ (2006). *El pez engañado. Ha corrido una estrella. Las barandillas del cielo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

2. Fuentes secundarias

AGUILERA, J. y AZNAR, M. (1999). *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: ADE.

AGUILERA, J. (2011). Las fundadoras del Lyceum Club femenino español. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 35, 65-90.

AZNAR, M. (1993). *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*. Valencia: Universitat de València.

BALLÓ, T. (2016). *Las sinsombrero. Sin ellas la historia no está completa*. Barcelona: Espasa.

_____ (2018). *Las Sinsombrero 2. Ocultas e impecables*. Barcelona: Espasa.

BELLVER, C. (1988). Mothers, daughters and female tradition in the poetry of Concha Méndez. *Revista Hispánica Moderna*, 51, 319-326.

_____ (1990). El personaje presentido: a surrealist play by Concha Méndez. *Estreno*, 16 (1), 23-27.

_____ (1993). Exile and the female experience in the poetry of Concha Méndez. *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 18 (1), 27-42.

- BENAVENTE, J. (1969). *Obras Completas, VII*, Madrid, Aguilar.
- BERNARD, M. (2006). Introducción. En. M. Bernard (ed.). *Concha Méndez: El pez engañado. Ha corrido una estrella. Las barandillas del cielo*. (9-62)
Madrid: Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.
- _____ (2014). Carmen Eva Nelken, «Magda Donato» (1898-1966). Madrid:
Escritoras españolas en la prensa, 1868-1936. Antología didáctica.
Recuperado de <http://www.escriptorasenlaprensa.es/carmen-eva-nelken/>
- BRANCIFORTE, L. (2012). *Ritmos contemporáneos. Género, política y sociedad en los siglos XIX y XX*. Madrid: Dykinson.
- BRAVO-GUERRERIRA, M. E. y MAHARG-BRAVO, F. (2003). De niñas a mujeres: Elena Fortún como semilla de feminismo en la literatura infantil de la postguerra española. *Hispania*, 86 (2), 201-208.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (1985). *Historia de la literatura infantil española*. Madrid: Escuela Española.
- CAAMAÑO, B. (2007). Cosas de niñas: la construcción de la feminidad en la serie infantil de Celia, de Elena Fortún. *Analecta Malacitana*, 23, 33-59.
- _____ (2011). ¿Comieron perdices?: La construcción de la feminidad en *La protegida de las flores*, de Magda Donato. *Hispanófila*, 162, 31-42.

- CALLES, J. M. (2014). Concha Méndez, la seducción de una escritora en la modernidad literaria. *Dossiers Feministes*, 18, 151-167.
- CAÑAMARES, C., DE AMO, J.M, LLORENS, R.F., LUJÁN, A.L., GUERRERO, L., GONZÁLEZ, C. y SÁNCHEZ, C. (2013). La literatura infantil y juvenil y los exiliados españoles en México. En P. C. CERRILLO y M.T. MIAJA, *Literatura infantil y juvenil española en el exilio mexicano* (75-240). Cuenca: El Colegio de San Luis.
- _____ y LUJÁN ATIENZA Á. L. (2013). Presencia del cancionero popular infantil en obras de Salvador Bartolozzi y Magda Donato. En P. C. Cerrillo y C. Sánchez (coords.), *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica. Homenaje a Margit Frenk* (183-207). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, N. (2005). Elena Fortún (1885-1952) y Celia. El Bildungsroman truncada de una escritora moderna. *Lectora*, 11, 263-280.
- _____ (2014). Introducción. En N. Capdevila-Argüelles y M. J. Fraga, *El camino es nuestro* (13-14). Madrid: Fundación Banco Santander.
- CEBALLOS, E. (1998). *Diccionario enciclopédico básico del teatro mexicano*. México: Escenología.

- CERVERA, J. (1982). *Historia crítica del teatro infantil español*. Madrid: Editora Nacional.
- CERRILLO, P. C. (1994). *Lírica popular española de tradición infantil*. Cuenca: Ediciones de Universidad de Castilla Mancha.
- _____ y MIAJA, María Teresa (2013). *La literatura infantil y juvenil española en el exilio mexicano*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CIRLOT, J. E. (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- CLIPLIJAUSKAITÉ, B. (1989). Escribir entre dos exilios: Las voces femeninas de la generación del 27. En SOTELO, A. y CARBONELL, M.C. (coords.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova* (vol. II, 119-126). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- DE LA FUENTE, I. (2002). Maruja Mallo y Concha Méndez: la nostalgia de la modernidad. En DE LA FUENTE, I. (2002): *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación* (448-471). Barcelona: Planeta.
- DE LA VEGA, E. (1936). El libro infantil: los últimos juguetes de papel y tinta. *Gaceta del libro* 3 (16), 6. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0005223383&search=&lang=es>

- DE VICENTE, C. (2000), «Estudio preliminar», en *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo. Pinocho en el país de los cuentos*. Madrid, Asociación de Directores de Escena Española, 9-36.
- DINVERNO, M. (2003). Gendered Geographies: Remapping the Space of the Woman Intellectual in Concha Méndez's *Memorias habladas, memorias armadas*. *Revista de Estudios Hispánicos*, 37, 49-74.
- DORAO, M. (1999). *Los mil sueños de Elena Fortún*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- DOUGHERTY, D. y VILCHES, M. F. (1990). *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia*. Madrid: CSIC.
- EIROA, Matilde (2015). El Lyceum Club: cultura, feminismo y política fuera de las aulas. En J. CUESTA, M. J. TURRIÓN y R. M. MERINO (eds.), *La residencia de señoritas y otras redes culturales femeninas (197-226)*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca. Madrid: Fundación José Ortega-Gregorio Marañón.
- FAGOAGA, C. (2002). El Lyceum Club de Madrid, élite atente. En D. BUSSY (ed.), *Les Espagnoles dans l'histoire. Une sociabilité démocratique (XIX-XX siècles)* (145-167). Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- FRAGA, M. J. (2013). *Elena Fortún, periodista*. Madrid: Editorial Pliegos.

- FRANCO, M. (2005). Para que lean los niños: II República y promoción de la literatura infantil. En J. M. DESVOIS (ed.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel* (251-272). Burdeos: Pilar.
- GARCÍA PADRINO, J. (1986). El mundo literario de Elena Fortún. En J. GARCÍA PADRINO y C. BRAVO-VILLASANTE (eds.), *Elena Fortún (1886-1952)* (31-54). Madrid: IBBY.
- _____ (2001). *Así pasaron muchos años... En torno a la Literatura Infantil Española*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- _____ (2002). *El Pinocchio de Bartolozzi: un caso particular de intertextualidad, Didáctica (Lengua y Literatura), 14*, 129-143.
- GARZÓN, J. y DE LA PUERTA, J. (2000). Carmen Eva Nelken (Magda Donato), esa desconocida. *Raíces: Revista judía de cultura, 10* (43), 43-50.
- GONZÁLEZ, R. (2015). Ilustres tontas y locas: el Lyceum Club de Madrid, todo un ejemplo de solidaridad femenina. En M. GONZÁLEZ, D. CERRATO y E. M. MORENO (eds.), *Locas: escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, 736-747. Sevilla: Arcibel Editores.

- GONZÁLEZ SANTAMERA, F. (2003). El teatro femenino. En F. DOMÉNECH y E. PERAL (eds.). *Historia del teatro español. Del Siglo XVIII a la época actual*, 2502-2525. Madrid: Gredos.
- HORMIGÓN, J. A. (1997). *Autoras de la historia del teatro español (1500-2000)*, vol. II. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- HURTADO, A. (1999). El Lyceum Club femenino (1926-1939). *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, II Época* (36), 23-40.
- KIRKPATRICK, S. (2003). *Mujeres, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.
- JIMÉNEZ, M. J. (2008). La Música en la poesía de Concha Méndez. *Estudios Románicos*, 16-17 (1), 575-586.
- LEGGOTT, S. (2005). The Woman Writer in 1920s Spain: Countering the Canon in Concha Méndez's *Memorias habladas, memorias armadas*. *Hispanic Journal*, 26, (1-2), 91-105.
- LLORENS, F. (2011). Estudio introductorio. En Donato, M. *El bloqueo del castillo de Catapún* (7-14) Cuenca: CEPLI.
- MANGINI, S. (2001). *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Madrid: Península.

- _____ (2006). El Lyceum Club de Madrid: un refugio feminista en una capital hostil. *Asparkia*, (17), 125-140.
- MARTENS, H. (2016). Tradición y censura en las traducciones de literatura infantil y juvenil en la cultura franquista: los cuentos de Perrault en español hasta 1975 (Tesis doctoral). Universidad de Extremadura. Recuperado de http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/3766/TDUEX_2016_Martens.pdf?sequence=1.
- MARTIGNONI, A. (2017). *Caminos hacia el libro. Narración y lectura de cuentos*. Buenos Aires: Colihue.
- MARTÍN GAITE, C. (2004). *Celia lo que dice*. Madrid: Alianza Editorial.
- MARTÍNEZ, J. (1997). *Margarita Nelken (1896-1968)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- MARTÍNEZ, R. (1986). Altolaguirre en Londres. *Ínsula*, (475), 132-136.
- MARTÍNEZ, B. (2012) *La construcción identitaria de una poeta del 27: Concha Méndez Cuesta (1898-1986)* (Tesis doctoral). UNED, Madrid. Recuperado de <http://espacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:FilologiaBmartinez/Documento.pdf>
- MEDINA, A. (1987). *Pinto Maraña. Juegos populares infantiles*. Valladolid: Miñón.

- MIRÓ, E. (1992). La contribución teatral de Concha Méndez. En D. DOUGHERTY y M. F. VÍLCHES (eds.), *El teatro en España entre la tradición y vanguardia*, 439-451. Madrid: CSIC.
- _____ (1999). *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Castalia.
- _____ (2001). El personaje presentido de Concha Méndez. En J. Valender(ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez Cuesta en su mundo (1898-1986)*, 177-191. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- MORENO, E. M. (2015). La identidad de las exiliadas de Lyceum Club en sus escritos autobiográficos. En P. L. LADRÓN DE GUEVARA, M. B. HERNÁNDEZ y Z. ZOGRAFIDOU (eds.), *Marisa Madieri: escritoras del éxodo y del exilio*, 241-252. Murcia: Universidad de Murcia.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1993a). *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*. Madrid: CSIC.
- _____ (1993b). Las escritoras españolas y el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez. *Revista de Literatura*, 55 (101), 113-128.
- _____ (1998). Revisando el canon: hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras. En I. M. ZAVALA, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. V. *La literatura*

escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad), 155-185. Madrid: Anthoropos.

_____ (2001). El teatro infantil de Concha Méndez. En J. VALENDER (ed.), *Concha Méndez en su mundo*, 165-176. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

_____ (2010). Exilio, tradición y vanguardia: *La caña del tabaco* (1942), de Concha Méndez. En A. FERNÁNDEZ, M. C. ALFONSO, M. MARTÍNEZ-CACHERO, M. RAMOS (coords.), *Setenta años después: el exilio literario español de 1939*, 443-458. Oviedo: KRK.

_____ (2013). Concha Méndez y Manuel Altolaguirre: la memòria de una vocación teatral. *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 38 (3), 257-783.

O'CONNOR, P. W. (1988). *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Madrid: Fundamentos.

OLMEDO, I. (2010). La autobiografía como intención: Concha Méndez, poeta. *Revista de Filología*, 28, 215-226.

ORIOL, C. (2002). *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*. Valls: Cossetània Edicions.

- OTERO, L. (1999). *La Sección Femenina: De cuando a la mujer española se le pedía ser hogareña, patriota, obediente, disciplinada, abnegada, diligente, religiosa, decidida, alegre, sufrida y leal*. Madrid: Edaf.
- PERSIN, M. (2009). Concha Méndez Cuesta: memoria, duelo y redención elegíaca. En M. JATO, S. KEEFE y J. PÉREZ (eds.), *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*, 79-100. Barcelona: Icaria.
- RAMOS, M. D. (2010). Magda Donato. Una mujer moderna. Su labor como articulista en la prensa española (1917-1936). *Arenal: Revista de Historia de las Mujeres*, 17 (1), 177-196.
- REGUEIRO, B. (2015). Imágenes de mujer moderna en la literatura infantil escrita por mujeres (1900-1939): Sofía Casanova, Carmen Conde y Magda Donato. En E. DELRUE (eds.), *La narrativa española (1916-1931): Entre historia cultural y especificidades narrativas*, 115-133. París: Indigp & Côté-femmes éditions.
- RODRIGO, A. (1999). *Mujer y exilio 1939*. Madrid: Compañía Literaria.
- SALVAT Ricard, CIURANS Enric, SALVAT Núria (1997). «Federico García Lorca, Un genio para el teatro español». *Assaig de teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*. Núm 5-6, 61-82.

Accesible en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/1469>. (Consulta: 13/3/2017).

SÁNCHEZ, A. (1998). Concha Méndez, una voz singular de la generación del 27.

Revista Residencia, 28-29.

_____ (2000). Concha Méndez: poeta y narradora. En G. MORELLI (ed.), *Ludus*.

Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia, 237-249.

Valencia: Pre-textos.

_____ (2001). Concha Méndez y la Vanguardia: Apuntes para un retrato de una

mujer moderna. En J. VALENDER (ed.), *Una mujer moderna. Concha*

Méndez en su mundo (1898-1986), 15-33. Madrid: Publicaciones de la

Residencia de Estudiantes.

SÁNCHEZ, E. (2006). Radiografía del entusiasmo la voz poética de Concha

Méndez Cuesta. En M. AZNAR (coord.), *Escritores, editoriales y revistas*

del exilio republicano de 1939. Madrid: Renacimiento, 889-894.

SAUSSURE, Ferdinand de (2005). *Curso de lingüística general [Cours de*

linguistique générale]. (A. Alonso, trad.). Buenos Aires: Losada.

SIGNORELLI, M. (1963). *El niño y el teatro*. Buenos Aires: Editorial

Universitaria de Buenos Aires.

- SOTOMAYOR, M. V. (2005). Censura y libros para niños tras la Guerra Civil española. En V. RUZICKA, L. LORENZO y C. VÁZQUEZ (eds.), *Mundos en conflicto: representación de ideología, enfrentamientos sociales y guerras en la literatura infantil y juvenil*, 397-412. Vigo: Asociación Nacional en Investigación de Literatura Infantil y Juvenil.
- _____ (2008). *Memoria de la escena. El teatro infantil de los exiliados*. En A. PELEGRÍN, M.V. SOTOMAYOR, A. URDIALES, *Pequeña memoria recobrada. Libros infantiles del exilio del 39* (93-117). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- _____ (2013). *El universo infantil de Elena Fortún a escena, El kiosco teatral*, 5. Recuperado de: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-5-sumario/n-o-5-jugando-al-teatro-3-1-teatro-para-ninos-y-jovenes/> (Consulta: 24/04/17).
- TABERNERO, R. (2005). *Nuevas y viejas formas de contar. El discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- TORAL, C. (1954). *Literatura infantil española*. Madrid: Cocalusa.
- TORRES, G. (2009). *El posible/imposible teatro del 27*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

- ULACIA, P. (1990). *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori.
- _____ (1993). Concha Méndez y Luis Buñuel. *Ínsula*, 557, 12-15.
- URÍA, Paloma (2000). *Celia en la Revolución* (1943), de Elena Fortún. En A. FERNÁNDEZ (ed.), *Sesenta años después. El exilio literario asturiano de 1939*, 289-297. Oviedo: Departamento de Filología Española.
- _____ (2004). «*Las novelas de Elena Fortún*». En P. URÍA, *En tiempos de Antoñita la Fantástica* (29-68). Madrid: Foca Ediciones.
- VALCÁRCEL, E. (1998). La introducción de los modelos Vanguardistas en España hasta 1918. La proyección de las Teorías de Vanguardia en la Poesía. *Revista Signos*, 31, 25-137.
- VALENDER, J. (1999). El Solitario de Concha Méndez (1938-1945). En M. AZNAR (ed.) *El exilio teatral republicano de 1936* (409-420). Barcelona: Gexel.
- _____ ed. (2001a). *Una mujer moderna. Concha Méndez Cuesta en su mundo (1898-1986)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- _____ (2001b). *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Poetas e impresores*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.

VELA, David. (1996). *Salvador Bartolozzi (1881-1950). Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños.* (Tesis Doctoral). Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

Recuperado de:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/salvador-bartolozzi-18811950-ilustracion-grafica-escenografia-narrativa-y-teatro-para-ninos--0/>

VV.AA. (1997). *Autoras en la historia del Teatro Español (1500-1994)*. J.A. HORMIGÓN (ed.). Volumen II. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

VILCHES DE FRUTOS, M. F. y D. DOUGHERTY (1997). *La escena madrileña entre 1926 y 1931*. Madrid: Editorial Fundamentos.

ZAMBRANO, M. (1943). «Prólogo» a Concha Méndez, *El solitario, misterio en un acto*. La Habana: La Verónica, 1-15.

ANEXOS

ANEXO I. CORPUS DE LAS OBRAS TEATRALES INFANTILES DE ELENA FORTÚN (1886-1952), MAGDA DONATO (1898-1966) Y CONCHA MÉNDEZ (1898-1986)

AUTORAS	OBRAS DE TEATRO INFANTIL (FUENTES PRIMARIAS)
ELENA FORTÚN	<p>Obras recogidas en <i>Teatro para niños</i> (Aguilar, 1936; Renacimiento, 2013; 2018).</p> <ol style="list-style-type: none"><li data-bbox="857 1136 1360 1535">1. <i>Las narices del Mago Pirulo</i> Estrenada en la Sala Ariel de Madrid por los alumnos de las Escuelas Profesionales de la C.N.T. el 15 de noviembre de 1938 (VV. AA., 1997: 228).<li data-bbox="857 1577 1360 1755">2. <i>El palacio de la felicidad</i>. No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1997: 226).<li data-bbox="857 1797 1360 1829">3. <i>Moñitos</i> (Representada en las

	<p>Escuelas de Arte del Sindicato Único del Espectáculo en Madrid por los alumnos de las Escuelas Profesionales de la C.N.T. el 15 de agosto de 1938 (VV. AA, 1997: 230).</p> <p>4. <i>La bruja Piñonate</i>. No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1997: 227).</p> <p>5. <i>Miguelito, posadero</i>. No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1997: 229).</p> <p>6. <i>Circo a domicilio</i>. No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1997: 224).</p> <p>7. <i>El milagro de San Nicolás</i>. No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1997: 225).</p> <p>8. <i>Caperucita Encarnada</i>. No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1997: 223).</p>
--	---

	<p>9. <i>La hermosa hilandera y los siete pretendientes</i>. No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1997: 228).</p> <p>10. <i>Una aventura de Celia</i>. No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1997: 231).</p> <p>11. <i>El manto bisiesto</i>. No hay referencias de que haya sido estrenada (VV. AA, 1997: 224).</p> <p>12. <i>Luna lunera</i>. Estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid, el 16 de febrero de 1930 (VV. AA, 1997: 220; Vilches de Frutos y Dougherty, 1997: 486).</p> <p><u>Obras inéditas</u></p> <p>13. <i>La merienda de Blas</i>. Única representación: 14 de febrero de 1932 patrocinada por la sección de «Gente Menuda» de <i>Blanco y Negro</i> en el Teatro de la Comedia (Nieva de la Paz: 1993a: 262).</p>
--	--

	<p>14. <i>Celia dice</i>. Representada el 6 de enero de 1936 con motivo de la fiesta de Reyes en el Teatro Paloma, de la casa de los marqueses de Luca de Tena (propietarios de la revista <i>Blanco y negro</i>) (Nieva de la Paz (1993a: 262).</p>
MAGDA DONATO	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>El cuento de la buena Pipa</i> (1925). Se publicó en el Semanario <i>Pinocho</i> [nº 6, 7, 8 y 9]. Madrid: Ed. Saturnino Calleja, (Marzo-Abril) 1925. (VV.AA., 1997: 913). 2. <i>El duquesito de Rataplán</i> (1925). Se publicó en el Semanario Infantil <i>Pinocho</i> [núm. 1, 2, 3, 4 y 5]. No hay datos de su estreno (VV.AA., 1997: 914). 3. <i>Pinocho en el país de los juguetes</i> (junto con Bartolozzi). Estrenada en el teatro Beatriz de Madrid, el 12 de marzo de 1933. Obra perdida. No llegó a publicarse.

	<p>Quedan referencias tuyas en la información teatral de La Voz y El Liberal (VV.AA., 1997: 918).</p> <p>4. <i>Pinocho vence a los malos</i> (en colaboración con Bartolozzi) (1933). Estrenada en el teatro Beatriz de Madrid el 29 de enero de 1933. (VV.AA., 1997: 918)</p> <p>5. <i>Aventuras de Pipo y Pipa o La Duquesita y el dragón</i> (estrenada en 1934). Estrenada en el Teatro Cómico, de Madrid, el 28 de enero de 1934. Obra perdida. Al parecer no llegó a editarse. Quedan referencias de ella en las crónicas de teatro de Heraldo de Madrid y El Liberal. (VV.AA., 1997: 918)</p> <p>6. <i>Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa</i>, (en colaboración con Bartolozzi) estrenada en el Teatro Cómico (18-3-1934). Obra perdida. No llegó a editarse.</p>
--	--

	<p>Quedan referencias a su estreno en <i>El Liberal</i> (VV. AA., 1997: 919).</p> <p>7. <i>Pipo y Pipa contra Gurriato</i> (22-4-1934). Estrenada en el teatro Cómico de Madrid el 22 de abril de 1934. Obra perdida. No llegó a publicarse. Quedan noticias de su estreno en <i>Heraldo de Madrid</i> (VV. AA., 1997: 919).</p> <p>8. <i>Pipo, Pipa y los Reyes Magos</i> (en colaboración con Salvador Bartolozzi). Estrenada en el teatro María Isabel de Madrid el 23 de diciembre de 1934. Obra perdida. Al parecer no llegó a editarse. Quedan noticias de su estreno en ABC. (VV.AA., 1997: 919).</p> <p>9. <i>Pipo y Pipa y el lobo tragalotodo</i> (1935). Madrid: Col. La Farsa, 1936; no 433. [Dibujos de Antonio Merlo]. Se estrenó el 7 de noviembre de 1935 en el Teatro</p>
--	--

	<p>María Isabel de Madrid. (VV. AA., 1997: 921). Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.</p> <p>10. <i>Pipo y Pipa en el fondo del mar</i> (en colaboración con Bartolozzi). Estrenada en el teatro María Isabel de Madrid el 24 de marzo de 1935. Obra perdida. No llegó a editarse. Hay noticias de estreno en <i>ABC</i>, <i>Heraldo de Madrid</i>, <i>El Liberal</i> y <i>La Voz</i> (VV. AA., 1997: 919).</p> <p>11. <i>Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito</i> en colaboración con Bartolozzi. Estrenada en el teatro María Isabel de Madrid el 20 de enero de 1935. Obra perdida. No llegó a editarse, al parecer. Hay noticias de su estreno en <i>ABC</i>, <i>Heraldo de Madrid</i>, <i>El Liberal</i> y <i>El Sol</i>. (VV. AA., 1997: 919)</p>
--	---

	<p>12. <i>Pipa y los muñecos</i>. Estrenada en el teatro María Isabel de Madrid el 29 de diciembre de 1935. Obra perdida. Probablemente no llegó a editarse. Quedan noticias de su estreno en <i>El Liberal</i>. (VV.AA.,1997: 924).</p> <p>13. <i>Pipo y Pipa en el país de los borriquitos</i>. Estrenada en el teatro María Isabel de Madrid el 12 de marzo de 1936. Obra perdida. No llegó a editarse. Hay noticias de su estreno en <i>ABC</i>, <i>El Debate</i>, <i>El Liberal</i>, <i>El Sol</i> y <i>La Voz</i>. (VV.AA.,1997: 925).</p> <p>14. <i>Pinocho en el país de los cuentos</i>. Mecnografiada con el registro n° 203 (3 de marzo de 1942) de la Unión Nacional de Autores de México D.F. (VV.AA., 1997: 925).</p>
--	---

CONCHA MÉNDEZ

1. *El ángel cartero* (1931). La obra fue publicada junto con *El personaje presentido*. Madrid: Imprenta de Galo Sáez, 1931, 129-141. Fue representada el día de Reyes de 1929, en el Lyceum Club de Madrid (VV.AA., 1997: 818).
2. *El pez engañado* (1933-1935). Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Margherita Bernard (ed.), 2006.
3. *Ha corrido una estrella* (1934). Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Margherita Bernard (ed.), 2006.
4. *El carbón y la rosa* (1935). Primera edición: en Madrid, Imprenta de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, 1935. 2ª edición: en La Habana, Imprenta La Verónica, 1942.

	<p>En marzo de 1936 Concha Méndez hizo una lectura pública en el Lyceum Club. (VV.AA., 1997, 822).</p> <p>5. <i>Las barandillas del cielo</i> (1938). Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Margherita Bernard (ed.), 2006.</p> <p>6. <i>El nacimiento</i>, prólogo de <i>El solitario</i>. (1938). Publicado en <i>Hora de España</i>, XVI, abril 1938, 85-99. No hay noticia de que se haya estrenado. (VV.AA., 1997, 823).</p>
--	---



EL TEATRO DE PINOCHO

EL CUENTO DE LA BUENA PIPA
 COMEDIA INFANTIL, EN TRES CUADROS
 (Continuación.)

Casim: ¡Uy! ¡Pototo, no digas así! Te pierdes el vigésimo episodio de la octava jornada de «Los minutos del subterráneo rojo», o «Aventuras de un orgulloso en la Patagonia».

Pototo: ¡A la Patagonia vas tú!

Casim: ¡Está bien, Francisco!

Papa: ¡Vaya, vámonos y dejemos a este gran malhumorado a intolada!

Totoo: Si, vamos, vamos pronto, no hagamos tarde. Vamos, vamos.

Pototo: ¡Solo todos y Pefeto cuando solo estamos cuatro de nosotros! Men a todos hablo luego bajo la sábana y murmuramos.

Pototo: ¡No les dejaste nada! ¡Cuánto me voy a aburrir! ¡Y he perdido de ver el vigésimo episodio de la octava jornada...

Pototo: ¡Por ahora, hace un paraca y me voy a ir a casa, diciendo: ¡Dios mío! ¡qué desgraciados somos los niños reales!



CUADRO II

Por los muros, aparatos, se ven varias tapaderas, colillas de plomo, un rebolo de cortin, algún mechero, pitetas, etc., etc., todo esto es decorado y más. Pefeto está todo en orden.

Pototo: ¡Cuánto que se me hace largo la tarde! Y de aquí a que vuelvan del cine, todavía hay para rato. Si quisiera jugar conmigo la docena... ¡Bueno! ¡Bueno!

Voz de SOROCORO: ¡Dentro! ¡Hay fuego!

Pototo: ¿Que si quieres venir a jugar conmigo?

Voz de SOROCORO: ¡No puedo! ¡Tengo que ir a la calle a un momento!

Pototo: ¡Este hombre! ¡No sabe lo que me está pasando!

Pototo: ¡Que Acabo la cortina... ¡Bueno! ¡Tirémosla! ¡Tirémosla! ¡Voy a jugar conmigo!

Voz de TIMOTEA: ¡Dentro! ¡No puedo! ¡Tengo que hacer la cena!

Pototo: ¡Pasa si que estoy aburrido! ¡He rato todo lo que podía hacer...

Pototo: ¡Que me lo que más me divierte! ¡Lo he atrancado con un pedacito de palo a una estufa! ¡Asustado! ¡Como me voy a ir a casa...

Pototo: ¡He hecho la guerra y he dejado el campo de batalla sembrado de hierba... ¡He pelado los «Pinochos» por la costurera... ¡Qué hago yo ahora? ¡Me voy a ir a casa...

Pototo: ¡Cuánto que está tan hacer está! ¡Lo descompongo todo en casa. Como que yo me lo haga ahora, luego descompongo. Me aburro... ¡Se aburre en su habitación. Tengo sueño...

Pototo: ¡Bueno, luego apoyo los brazos sobre la sában y dejo caer la cabeza sobre el cuello... ¡Dios mío! ¡qué desgraciados somos los niños reales!

Pototo: ¡Pasa, Pefeto ahora los que a que queda durando. Estábamos en la...

hacer, quedando solamente una manecilla, muy tierna, y en esta manecilla había una figura sencilla en un largo abrigo, y de la que salía un rayo de luz, que se iba moviendo haciendo una nueva prueba. La especie de la que venía y hacia sorpresas. Por lo común, la vez una manecilla sencilla, de viaje, en estado de abstracción.

APRECIACIÓN: ¡Hola, Pototo!

Pototo: ¡Bueno! ¡Buenos días. ¿Quién es usted?

APRECIACIÓN: ¡Pasa hombre, ¿no me conoces?

Pototo: ¡No tengo el pelo!

APRECIACIÓN: ¡Pero si soy la buena pipa!

Pototo: ¿Qué pipa?

APRECIACIÓN: ¡La del cuento! ¡Es cuento con el que tu tito Pefeto te hace cambiar las a menudo.

Pototo: ¿Pero qué cuento estás?

Pipa: ¡Cuento que existe el cuento; ahora, que no es un cuento.

Pototo: ¿Un cuento que no es un cuento? ¿Qué está usted contando?

Pipa: ¡Lo que te voy a contar es una cosa maravillosa. Con eso vamos...

Pototo: ¡Pototo, yo te traigo la fortuna; te voy a dar un tesoro.

Pototo: ¡Con lo que! ¡No sé si te voy a dar un tesoro!

Pototo: ¡Porque yo no sé, ¿sabes usted?

Pipa: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

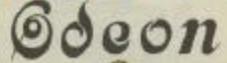
Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

Pototo: ¡Con lo que! ¡Con lo que! ¡Con lo que!

APARATOS Y DISCOS



A PLAZOS
 Preciados 1
 Peligros 14

Y AL CONTADO
 Madrid

Fuente: Donato, M. (1925). El Teatro de Pinocho. El cuento de la buena Pipa. *Pinocho*, 7, 13. Imagen perteneciente a los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

**ANEXO III. TRANSCRIPCIÓN E IMÁGENES DEL ORIGINAL DEL
TEXTO *UN TEATRO PARA NIÑOS* POR CONCHA MÉNDEZ
(MANUSCRITO MECANOGRAFIADO CM-6.2) Y
CORRESPONDENCIA DE AUTORIZACIÓN PARA ADJUNTARLO**

«Archivo Concha Méndez» de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Texto inédito que constituye un primer esbozo del artículo «Historia de un teatro» (1942)¹³⁷.

[Nota manuscrita por la autora en el margen superior de la hoja]: Esta idea está más ampliada en otro ensayo que tengo junto con una obra “La caña y el Tabaco [sic]

[Documento escrito a máquina de escribir]:

Hace unos años dejé mi país, España, y me dirigí a Inglaterra a donde había decidido permanecer durante una larga temporada. Al poco tiempo de encontrarme en Londres, llegaron las navidades. La gran ciudad era un verdadero espectáculo; tiendas abarrotadas de objetos para regalo y una gran animación pública, cada transeúnte cargando con sus bien presentados

¹³⁷ «Estás páginas contiene varias reflexiones sobre el teatro para la infancia que no aparecen en “Historia de un teatro” y que definen con mayor claridad la posición de la escritora con respecto al teatro infantil». (Méndez, 2006: 38).

paquetitos. Porque como todos sabeis, los ingleses ahorran durante todo el año, cada cual conforme a sus medios económicos, para darse la satisfacción de regalar a todos sus familiares y a todos sus amigos. Estos son días de verdadero derroche de generosidad.

Pasadas las navidades tan celebradas, llegaron los días de Reyes, y entonces eran los teatros los puntos de animación. Este era el homenaje a los niños, pues se trata de las funciones que cada año se preparan para alegrar a los menores. Desde luego que en esta fiesta toman tanta parte los chicos como los grandes, pues las familias enteras acuden con sus pequeñuelos a presenciar los espectáculos, y como todos llevamos más o menos una alma de niño dentro, ocurre con frecuencia que los que de veras disfrutan con las personas mayores.

Para este acontecimiento hay obras ya clásicas que se representan de rigor cada año, como el célebre Peter Pan de James Barry, a quien hicieron lord por el éxito que tuvo la obra. La actriz que desempeña el papel del muchacho, o sea el personaje central, que es el poético Peter Pan, es consagrada ya en su carrera artística, tal es la importancia que se da a ese papel. Y de la representación en si hay que decir que es verdaderamente suntuosa y lo mismo acontece con las demás obras infantiles que se dan.

Como en Inglaterra, acontece en Alemania, en los países escandinavos, en Francia, los Países Bajos y los Estados Unidos, y ahora desde la revolución en Rusia: es decir en casi todos los países excepto en los de habla española, en donde casi nunca se piensa en el niño y mucho menos en despertarle su imaginación o espíritu poético. Esta fué [sic] la reflexión que me hice desde que llegué a Londres y qué después he pensado mucho en los diferentes países que he recorrido. [sic] Por qué este abandono imperdonable? Sintiéndome un poco responsable, como escritora que soy, me puse a escribir un teatro de este tipo. Para ese pequeño público, que no deja de ser el gran público puesto que se trata de seres del porvenir y esto es lo más interesante, formar las almas del futuro, despertando en ellas lo mejor que llevan en sí, inculcándoles por la vía poética una verdadera moral. Este es a mi entender el sentido de todo teatro infantil. Todos estamos formados de bueno, malo y regular; hay que despertar lo bueno del individuo mostrándole ejemplos de modo entretenido y rodeando la realidad de una fantasía que sirva a esa verdad de lujoso, de vistoso manto.

Actualmente todo creador tiene un gran enemigo: la guerra. Asistimos al mayor desequilibrio que sufrió la humanidad. De aquí saldrán, sin duda, fórmulas nuevas para toda manifestación de vida. Ni perdamos de vista al

enemigo y a lo que vendrá después. Frente a lo primero, el artista no puede hacer sino resistir encastillándose en sí mismo, es decir, aislándose; frente al segundo, o sea al porvenir, éste debe otear en todas direcciones.

El hombre se salvará de la hecatombe por lo que tiene de espíritu: que para esa hora de la salvación tengamos algo que ofrecer en su beneficio y para su reconstrucción. Espero que toda voz que tenga algo que decir será para esa hora de la salvación tengamos algo que ofrecer en su beneficio y para su reconstrucción. Espero que toda voz que tenga algo que decir será entonces escuchada. Todo dolor trae consigo una purificación. En este gran dolor universal, se crea un mañana –yo así lo creo– que va a ser casi un milagro y al que todos debemos contribuir. La naturaleza histórica es capaz de grandes saltos y este es uno de lo más definitivo por ser de los más sangrientos. Dice el refrán: “Las letras con sangre entran”. Y decir letras, quiere decir cultura, civilización. Mientras aprendemos la gran lección que se nos está dando, pensemos en ese vivir mejor que la humanidad espera después de la catástrofe. Nada acaba ni nada empieza. Igual a la vida es el arte. Igual a todo es todo. Lo que no podemos de ningún modo es dejarnos llevar ni por realidades aparentes ni feas. Bastante fea es la realidad cotidiana para la inmensa mayoría de los niños del mundo para que no

pensemos en alegrarles la vida a menos en el momento en que se trata de descansar de la tragedia que se está viviendo.

Cuando yo elegí para mi teatro los caminos de la fantasía y del simbolismo –que siempre es una de las consecuencias o resultados de la fantasía– creí conocer el alma infantil a través tal vez de mi subconsciente, y pensé que por esos dos caminos podía marchar un final deseado. El campo de la fantasía tiene por lo demás una realidad mucho más sorprendente. En ella podemos aunar la gracia de misterio y sacar a luz de vida cuantas emociones se puedan dar en la variedad del ser. La fantasía no idealiza ni deforma, ni limita los seres y las cosas. Tampoco la desviación de los mismos. La fantasía penetra, descubre, recrea y amplía la esencia de todo ser y no lo hace ver con el lujo de lo limitado. Para llegar al alma de los niños sólo se puede llegar con un gran teatro de fantasía, teniendo en cuenta interesar al niño haciéndole como protagonista de su propio ser.

De todas las artes, el teatro es lo más eficaz, puesto que se trata nada menos que de llevar una moral a base de la acción y la palabra. [sic] Qué es la palabra? Nada más y nada menos que un todo, porque os podeis figurar qué sería el mundo sin la palabra. De la danza, de la música, de cualquiera otra manifestación de esta clase se puede prescindir. De la palabra no. Ahora

bien. Para hablar a los niños hay que tener en cuenta esto de la palabra, hay que ver de qué modo se dirige uno a su alma infantil. Y de qué modo se lleva a la acción para que seancapaces de entenderla. Lo inesperado para el niño tiene un diferente sentido de lo inesperado para el adulto. El adulto puede prever, el niño tiene que ver las cosas diáfana y directamente.

El teatro es un poco como el ojo de una cerradura por la que se asomara el espectador a ver lo que pasa en la intimidad de un ser con todo lo que le rodea, dramatismo, humorismo, pura comedia que de todo esto es en definitiva de lo que se compone más o menos la existencia.

Se habla de realismo, de surrealismo y de no sé cuantos ísmos más.

[4]

Todo tiene la misma raíz dentro de la propia vida, es cuestión de enfoque, es decir de época. Esto de la época debemos de tenerlo en cuenta tratándose del niño ahora más que nunca. La vida del infante se compone para mí de tres facetas, una de ellas el hogar en donde la educación personal debe tenerse muy en cuenta, la otra es la escuela a cargo de lo que ella representa, la tercera ea la parte espiritual a cargo del artista, no del maestro ni del padre. En esta tercera parte pueden ir englobadas las otras dos. Por eso el escritor tiene que dar un sentido que esté relacionado con la vida total del niño o sea

con su época. Me refiero al modo de ver y al modo de sentir. Estos factores están sumamente relacionados con el tiempo.

Como una de las fuentes del teatro está relacionada con la música y otra con la pintura, debemos de tener en cuenta, además de la palabra, el sonido y el color, cosas ambas que influyen en la psicología del niño, a veces definitivamente.

El cine dió [sic] un genio que nos transportó a otro mundo, a otra realidad, que también forma parte de la nuestra y nos lleva de un modo esencialmente poético, devolviéndonos nuestra infancia, es decir retrotrayéndonos al tiempo que nosotros llevamos dormidos, entrándonos en el ser de cuantos nos rodea, en la esencia de su poesía. Me refiero a Walt Disney. Nada como sus dibujos animados para sentirnos en el exacto límite de un íntimo yo, tal vez escondidos en los pliegues del subconsciente, en donde nos encontramos con lo esencial y básico de nuestro propio ser; lo vamos descubriendo mientras nos ensancha la vida. Es como un soñar lo que somos, con una alegre realidad circundante. Disney nos transporta al mundo maravilloso del que no quisiéramos salir. En este gran cine hecho para niños y para poetas encontré yo tema para un teatro infantil. El modo de animar las cosas, de darles cuerpo y presentarlas a un público de menores creo que es el

gran hallazgo de la época actual. Es como una obra de magia, en la que pueden darse los más variados valores y encontrarse las acciones más insospechadas. Animar por ejemplo una rosa, hacerla bailarina, y quitarle por fin las espinas [5] que son su maldad y matarle el gusano que es su venenoso corazón cambiándoselo por una brillante mariposa. Y todo esto sucedido por obra de un amor, de un amor bueno y amistoso de otros elementos que rodean a la flor animados a su vez para realizar el milagro. Este es uno de los temas que he tratado en mi teatro.

De mi obra “El Nacimiento” que puedo considerarla como para público infantil, aunque esté dentro de una trilogía escrita para mayores y que en conjunto titulo “El Solitario” voy a entresacar las siguientes escenas. Se trata como ya dice su título de la venida al mundo de un ser. Sus hermanas son las horas, su padre el tiempo, su madre la voz que se nos representa en forma de campana. Todo sucede en una alta torre, o campanario abandonado en medio de un campo. Así nace el solitario. Todo está representado como un juego en el que la acción o la vida va tomando cuerpo de un modo poético. Mientras las horas esperan la llegada del hermano deseado van saliendo de un gran reloj que hay en el fondo de la escena. Se abre una puertecilla de este reloj y sale una muchacha vestida de

blanco, toda graciosa y movida como alegre bailarina. Esa se dirige a su madre, la Campana, que está en escena.

HORA 2. –Mamá, ya se fue la una.

CAMPANA.–Volverá.

Hora 2. –No la he de ver.

Por más que salgo de prisa
nunca logro que ella esté.

No puedo alcanzar la una,
ni retardarme a las tres,
la flecha del tiempo indica
que tengo que obedecer.

Voy al campo de la vida
y muy pronto volveré.

Cruzaré aguas de alegría
por sobre puentes de hiel.

En mi falda, como flores,
muertes y vidas traeré.

Cuántos soles, cuántas lluvias,
cuántas sombras vi caer
en los sesenta minutos
que me bailan en los pies!

Voy corriendo los caminos
y bordando minués.

Coronitas me dió el Tiempo,
coronitas de laurel
para ir coronando vidas.

CAMPANA–Coronas que no se ven
si no a una luz difícil
que apenas si se la cree...

*(Cuando la hora dos desaparece, llega la hora tres.
Viste traje de soldadito de caja de juguetes, con largo
sable de madera que manejará mientras habla.)*

HORA TRES.– Madre, quiero ver la luna.

CUCO.– Asómate a la ventana.

HORA TRES.– Quiero verla antes de irme
a cubrir largas distancias,
que mis sesenta minutos
se impacientan en mi alma.

Soy un pelotón del tiempo,

un batallón, una escuadra,
tres mil seiscientos segundos
en fila y a buena marcha.

(Se dirige a su padre el Tiempo)

Y tú, padre, no me llores,
si muero en una batalla,
que a falta de hijo varón,
yo supe tomar las armas.

TIEMPO.— La luna de plata puede
Servirte de escudo

HORA. —Nada he de tomar por escudo.

Marte me entregó su espada
con ella conquistaré
desengaños y esperanzas,
ilusiones del que vela
y sueños del que descansa...

Y tú, madre, no estés triste
tal vez esta madrugada
el sol que esperas alumbre
la alegría de esta casa.

Si es nuestro hermano mayor,
aunque más pequeño nazca,
yo le enseñaré a vencer
que me siento capitana
de los vientos y los mares
y las tierras y las ansias...

Pero, no he de detenerme,
que está por llegar mi hermana
con un cuatro sobre el pecho
como una silla de nácar.

(Sale la hora 4 con pintoresco traje de ama de cría)

CAMPANA .-Viene a cantarnos sus nanas

[7]

(La Hora 4 canta una nana)

Nana, nanita, nana nanita, nana
duérmete lucerito de la mañana.

ARAÑA.— A quién cantas si no hay niño
que se tenga que dormir?

CAMPANA.- Es que le quiere fingir
engaños a su cariño.

HORA 4.- No canto aquí solamente
canto en todas las naciones.

Hora soy de las canciones

de cuna y estoy presente donde llore una criatura
que tenga necesidad
de la voz de mi bondad
que todo lo sana y cura.
El llanto de los pequeños
a media noche resuena
y tanto mi alma se apena
viendo imposibles los sueños
que canto como quien soy,
alegría de la infancia
a quien velo con constancia
por dondequiera que voy.

(Sale del reloj la hora 5. Viste de aurora, traje de espejitos; peluca y zapatos plateados. Viene muy alegre)

HORA 5. —¡Canten las avecitas y rían las fuentes!

¡Ya se lava la cara
al sol naciente
con espuma de estrellas
y agua celeste!
¡Ya viene a pasearse
por los jardines;
sus cabellos se enredan con los jazmines!
Ya lucha con el agua
que se hace nube
y por ver si lo vence
al cielo sube!
¡Que bonito combate
entre la espada
y un rayito de sol
y un escudo de agua!
¡Ay cuanto llanto
derramará la niña
del velo blanco!
Menos mal que la rosa
ya se lo bebe.
¡Bendita sea la lluvia
que al cielo cede!
ARAÑA.- ¡Campana de las cinco,
qué alegre viene!

[8]

HORA 5.- De luceros me he puesto
esta guirnalda
y de espejitos llevo

corpiño y falda.
A la noche de todos
pongo yo luces
de cielos olvidados.
TIEMPO.- Mientras tú cruces
los desiertos en vela de las Edades,
los llenará tu vida
de claridades.
CAMPANA.- ¡Ay, niña mía,
como me llena el alma
de tu alegría!
TIEMPO.- Siempre que apareces, hija
con tus espejitos claros
me traes rumores de fuentes
y tranquilidad de lagos.
CAMPANA.- ¡Bendita mi quinta niña!
Hora 5.- (*Abrazándoles*)
¡Qué gusto me da abrazaros!
CUCO.- (*Saltarín y burlón*)
Y a mí...quién me abraza a mí?
Araña.- Que te abracen los milanos.

Para preceder la vida del que nace contrastando con la aridez circundante, la naturaleza ha dotado al momento del acontecimiento, de elementos que puedan alegrarlo. Todo ha de quedar dentro de la soledad misma del paisaje, de su silencio misterioso. Entonces, es la voz de un rosal y de la yedra que treparon durante años a lo largo del muro de la alta torre. Legan ambos a la hora del homenaje en el acontecimiento del que va a venir al mundo. Ellos serán el recreo para su vista, el perfume para sus sentidos, la alegría para su alma recién venida. Y con el rosal y la yedra vendrá el ángel, el ángel del niño, el que le guardará en sus días felices.

Un refrán popular dice de la persona que inspira una cierta simpatía que “tiene ángel”: por eso al niño no debe de faltarle este elemento del ángel que se supone es la compañía buena, o su buen guardián.

Estas tres voces hablan de este modo poético al hacerse presentes. Los tres van entrando por un ancho ventanal que hay en escena por donde llega la [9] luz de la madrugada a la torre. La yedra que llega primero es representada por una muchacha cubierta de sus hojas verdes.

YEDRA.- Muchos años de camino

llevo a lo largo del muro,

mucho tiempo que procuro

cumplir mi alegre destino.

Abrazándome a la cal,

que a los olmos preferí,

hasta esta torre subí

con esfuerzo vegetal.

Orgullosa de ser yedra,

arquetipo de la amante,

vengo a esperar al infante

abrazándome a mi piedra.

Vengo en nombre de las flores

para servir de testigo,

y viene también conmigo

un rosal de mil colores.

*(Por la ventana aparece el rosal, que es otra
muchacha cubierta de hojas y flores)*

ROSAL.- Yo traigo en mi pecho un nido
de nocturnos ruiseñores.

Al nacimiento que esperan
me he permitido asistir.

CAMPANA.- Abranse, entonces, las rosas
que traigas a medio abrir,
para que al nacer mi sol
encuentra ya en esta estancia
el olor de tu fragancia.

HORA 5.- ¡Demos al aire alegría!

*(Por la venta salta el ángel. Vist্রে traje clásico y llega
como en vuelo),*

ANGEL [sic].- ¡De luz se incendia este día!

CUCO.- Quién es ese personaje
que por los aires llegó?

Tiempo.- (Al Angel)

Eres su gracia o su ángel?

ANGEL [sic].- Su ángel o gracia, Señor.

Vengo aquí a esperar al niño
a quien debo obligación.

Más adelante en la segunda parte de la trilogía el niño ha [sic] hecho hombre buscará el amor, tema esencial en todo ser, y como lo busca lo encuentra en forma de sirena. Esta escena ocurre en una torre de mar, o sea en un faro. Aunque esta parte es más bien para mayores entresacaré la escena del encuentro amoros [sic] [10] que bien puede entenderla el público infantil.

La sirena o muchacha, llega salvada por unos náufragos y a la vista del joven farero surge el tema del amor. El la recibe con gran júbilo, divisándola primero por un ancho ventanal que da al mar, desde donde vió [sic] el naufragio tras una gran tormenta.

FARERO.- Son los marineros
con una sirena.
Al cortas [sic] las aguas
dejan una estela,
labios de cristal
que mudos se cierran;
luchan con el viento
por llegar a tierra
quebrados los mástiles,

rasgadas las velas,

fuertes remadores

entre la marea.

Ya llegan al puerto

que hace tiempo espera

y es como una virgen

que sin amor sueña,

puertos sin navios

puertos sin banderas

nunca cruzó nadie

sus brazos de piedra.

Yo soy otro puerto

a quién también llega

un bajel de plata

con doradas cuerdas.

¡Amor nos da el mar,

amor de tormenta!

(Gritando hacia el mar)

¡Marineros, marineros,

subid al acantilado

a ver quien llega primero!

Que estoy solo en esta altura
y habéis venido a traer
consuelo a mi desventura!
¡Marineros, pescadores,
que guardais en vuestras redes
el mejor de los amores!

(La muchacha entra y encuentra al farero)

FARERO.- ¡Sirenita del mar
acabadita de pescar
que perdió su cola
al saltar una ola
que ganó sus pies
sin saber por qué:
Quién te ha despeinado,
la tortuga o el lenguado?
Quien te dió [sic] ese vestido
tan descolorido?
Para ti tengo un espejo
[11]
de ojo viejo
y una copa de cristal
para que bebas agua sin sal.

Y un corazón

con todo mi amor.

¡Sirenita del mar

acabadita de pescar!

MARINERO 1.- La hemos salvado

del Tritón airado.

MARINERO 2.- Y del pez espada

que la cortejaba.

MARINERO 3.- Porque tenía que ser

tu mujer

y ella lo sabía

desde el primer día

cuando era pequeña

y se asomaba entre las peñas.

Marinero 4.- ¡La sirena y el Farero,

ay, qué amor tan verdadero!

MUCHACHA.- Yo jugaba en mis jardines

con los hermosos delfines

entre esponjas

amarillas como toronjas,

y con las estrellas de mar

que no podían caminar.

A un pez volador
confié mi amor,
le dio una carta con mucha prisa
que te dejó en una cornisa,
pero no tuvo ninguna ocasión
de pedirte la contestación.

¡Ay, como lloré
lágrimas de viento
gotas que subían
redondas al cielo,
burbujas de llanto,
espuma de celos,
por ti, que ignorabas
mis padecimientos!

FARERO.- Y yo por ti, niña
también suspiraba.

Sin haberte visto
ya te imaginaba
por le [sic] horizonte
encima del agua
con el sol jugando
como nube blanca.

TODos. [sic]- ¡Brindemos por ella!

FARERO.- Que es la [sic] mismo tiempo

Sirena y Estrella

¡Brindemos por ella!

*Nota) En la línea está más adelantada
 en otros ensayos que se han
 hecho con sus obras "La Cebra
 y el Tabaco"*

UN TEATRO PARA NIÑOS
En la que vale
Por Concha Méndez

HACE unos años dejé mi país, España, y me dirigí a Inglaterra a donde había decidido permanecer durante una larga temporada. Al poco tiempo de encontrarme en Londres, llegaron las navidades. La gran ciudad era un verdadero espectáculo; tiendas abarrotadas de objetos para regalo y una gran animación pública, cada transeúnto cargado con sus bien presentados paquetitos. Porque como todos sabéis, los ingleses ahorran durante todo el año, cada cual conforme a sus medios económicos, para darse la satisfacción de regalar a todos sus familiares y a todos sus amigos. Estos son días de verdadero derroche de generosidad. Xx

Pasadas las navidades tan celebradas, llegaron los días de Reyes, y entonces eran los teatros los puntos de animación. Este era el homenaje a los niños, pues se trata de las funciones que cada año se preparan para alegrar a los menores. Desde luego que en esta fiesta toman tanta parte los chicos como los grandes, pues las familias enteras acuden con sus pequeños a presenciar los espectáculos, y como todos llevamos más o menos una alma de niño dentro, ocurre con frecuencia que los que de veras disfrutan son las personas mayores.

Para este acontecimiento hay obras ya clásicas que se representan de ríor cada año, como el célebre Peter Pan de J.M. Barry, a quien hicieron lord por el éxito que tuvo la obra. La actriz que desempeña el papel del muchacho, o sea el personaje central, que es el poético Peter Pan, es consagrada ya en su carrera artística, tal es la importancia que se da a ese papel. Y de la representación en sí hay que decir que es verdaderamente suntuosa y lo mismo acontece con las demás obras infantiles que se dan.

Como en Inglaterra, acontece en Alemania, en los países escandinavos, en Francia, los Países Bajos y los Estados Unidos, y ahora desde la revolución en Rusia: es decir en casi todos los países excepto en los de habla española, en donde casi nunca se piensa en el niño y mucho menos en despertarle su imaginación o espíritu poético. Esta fue la reflexión que me hice desde que lle-

gué a Londres y que después he pensado mucho en los diferentes países que he recorrido. ~~Xxxxxxxxx~~ Por qué esto abandono imperdonable? Sintiéndome un poco responsable, como escritora que soy, me puse a escribir un teatro de este tipo. Para ese pequeño público, que no deja de ser el gran público puesto que se trata de seres del porvenir y esto es lo más interesante, formar las almas del futuro, despertando en ellas lo mejor que llevan en sí, inculcándoles por la vía poética una verdadera moral. Esto es a mi entender el sentido de todo teatro infantil. Todos estamos formados de bueno, malo y regular; hay que despertar lo bueno del individuo mostrándole ejemplos de modo entretenido y redando la realidad de una fantasía que sirva a esa verdad de lujoso, de vistoso manto.

Actualmente todo creador tiene un gran enemigo: la guerra. Asistimos al mayor desequilibrio que sufrió la humanidad. De aquí saldrán, sin duda, fórmulas nuevas para toda manifestación de vida. Ni parámos de vista al enemigo y a lo que vendrá después. Frente a lo primero, el artista no puede hacer sino resistir endestillándose en sí mismo, es decir, aislándose; frente al segundo, o sea al porvenir, éste debe obrar en todas direcciones.

El hombre se salvará de la hecatombe por lo que tiene de espíritu; que para esa hora de la salvación tengamos algo que ofrecer en su beneficio y para su reconstrucción. Espero que toda vez que tenga algo que decir será entonces escuchada. Todo dolor trae consigo una purificación. En este gran dolor universal, se crea un mañana -- yo así lo creo -- que va a ser casi un milagro y al que todos debemos contribuir. La naturaleza histórica es capaz de grandes saltos y este es uno de los más definitivo por ser de los más sangrientos. Dice el refrán: "Las letras con sangre entran". Y decir letras, quiere decir cultura, civilización. Mientras aprendemos la gran lección que se nos está dando, pensemos en ese vivir mejor que a la humanidad espera después de la catástrofe. Nada acaba ni nada empieza. Igual a la vida es el arte. Igual a todo es todo. Lo que no podemos de ningún modo es dejarnos llevar ni por realidades aparentes ni por realidades feas. Bas-

tante fea es la realidad cotidiana para la inmensa mayoría de los niños del mundo para que no pensemos en alegrarles la vida a menos en el momento en que se trata de descansar de la tragedia que se está viviendo.

Cuando yo elegí para mi teatro los caminos de la fantasía y del simbolismo -- que siempre es una de las consecuencias o resultantes de la fantasía -- quizá creí conocer el alma infantil a través tal vez de mi subconsciente, y pensé que por esos dos caminos podía marchar hacia un final deseado. El campo de la fantasía tiene por lo demás una realidad mucho más sorprendente. En ella podemos suar la gracia del misterio y sacar a luz de vida cuantas emociones se puedan dar en la variedad del ser. La fantasía no idealiza ni deforma, ni limita los seres y las cosas. Tampoco la desviación de los mismos. La fantasía penetra, descubre, recrea y amplía la esencia de todo ser y nos lo hace ver con el lujo de lo ilimitado. Para llegar al alma de los niños sólo se puede llegar con un gran teatro de fantasía, teniendo en cuenta interesar al niño haciéndole como protagonista de su propio ser.

De todas las artes, el teatro es lo más eficaz, puesto que se trata nada menos que de llevar una acción a base de la acción y la palabra. ¿Y qué es la palabra? Nada más y nada menos que un todo, porque ¿cómo podría figurar qué sería el mundo sin la palabra. De la danza, de la música, de cualquiera otra manifestación de esta clase se puede prescindir. De la palabra no. Atención. Para hablar a los niños hay que tener en cuenta esto de la palabra, hay que ver de qué modo se dirige uno a su alma infantil. Y de qué modo se lleva a la acción para que sean capaces de entenderla. Lo inesperado para el niño tiene un diferente sentido de lo inesperado para el adulto. El adulto puede prever, el niño tiene que ver las cosas diáfana y directamente.

El teatro es un poco como el ojo de una cerradura por la que se abre al espectador a ver lo que pasa en la intimidad de un ser con todo lo que la rodea, dramatismo, humorismo, pura comedia que de todo esto es así definitiva de lo que se compone más o menos la existencia.

Se habla de realismo, de surrealismo y de no sé cuantos ismos más,

Todo tiene la misma raíz dentro de la propia vida, es cuestión de enfoque, es decir de época. Esto de la época debemos de tenerlo en cuenta tratándose del niño ahora más que nunca. La vida del infante se compone para mí de tres facetas, una de ellas el hogar en donde la educación personal debe tenerse muy en cuenta, la otra es la escuela a ~~su~~ cargo de lo que ella representa, la tercera es la parte espiritual a cargo del artista, no del maestro ni del padre. En esta tercera parte pueden ir englobadas las otras dos. Por eso el escritor tiene que dar un sentido que esté relacionado con la vida total del niño o sea con su época. Me refiero al modo de ver y al modo de sentir. Estos factores están sumamente relacionados con el tiempo.

Como una de las fuentes del teatro está relacionada con la música y otra con la pintura, debemos de tener en cuenta, además de la palabra, el sonido y el color, cosas ambas que influyen en la psicología del niño, a veces definitivamente.

El cine dió un genio que nos transportó a otro mundo, a otra realidad, que también forma parte de la nuestra y nos lleva de un modo ~~sum~~ esencialmente poético, devolviéndonos nuestra infancia, es decir retrotrayéndonos al tiempo que nosotros llevamos dormidos, entrándonos en el ser de cuantos nos rodea, en la esencia de su poesía. Me refiero a Walt Disney. Nada como sus dibujos animados para sentirnos en el exacto límite de un íntimo yo, tal vez escondidos en los pliegues del subconsciente, en donde nos encontramos con lo esencial y básico de nuestro propio ser; lo vamos descubriendo mientras nos ensancha la vida. Es como un soñar lo que somos, con una alegre realidad circundante. Disney nos transporta al mundo maravilloso del que no quisiéramos salir. En esta gran cine hecha para niños y para niñas encontré yo tema para un teatro infantil. El modo de animar las cosas, de darles cuerpo y presentarlas a un público de menores creo que es el gran hallazgo de la época actual. Es como una obra de magia, en la que pueden darse los más variados valores y encontrarse las acciones más insospechadas. Animar por ejemplo una rosa, hacerla bailarina, ~~xx~~ y quitarle por fin las espinas

--6--

coronitas de laurel
para ir coronando vidas.

C
Campana.- Coronas que no se van
si no a una luz difícil
que apenas si se la crea...

(Cuando la hora dos desaparece, llega la hora tres. Viste traje de soldadito
de caja de juguetes, con largo sable de madera que manejará mientras habla.)

Hora tres.- Madre, quiero ver la luna

Dado .- Acómate a la ventana.

Hora tres .- Quiero verla antes de irme
a cubrir largas distancias,
que mis sesenta minutos
se impacientan en mí alma.
Soy un pelotón del tiempo,
un batallón, una escuadra,
tres mil seiscientos segundos
en fila y a buena marcha.

(Se dirige a su padre el Tiempo)

Y tú, padre, no me llores,
si muero en una batalla,
que a falta de hijo varón,
yo supe tomar las armas.

Tiempo .- La luna de plata puede
servirte de escudo

Hora : - Nada
he de tomar por escudo,
Marte me entregó su espada
con ella conquistaré
desempeños y esperanzas,
ilusiones del que vela
y sueños del que descansa...
Y tú, madre, no estés triste
tal vez esta madrugada
el sol que esperas alumbre
la alegría de esta casa.
Si es nuestro hermano mayor,
aunque más pequeño nazca,
yo le enseñaré a vencer
que me siento capitana
de los vientos y los mares
y las tierras y las ansias...
Pero, no he de detenerme,
que está por llegar mi hermana
con un cuatro sobre el pecho
como una silla de nácar.

(Sale la hora 4 con pintoresco traje de
ama
una de cría)

Campana - Viene a contarnos sus ansias

(La Hora 4 canta una nana)

Nana, nanita, nana, nanita, nana
Suérmete lucerito de la mañana.

- Araña . - A qué ám cantas si no hay niño
que se tenga que dormir ?
- Campana . - No que le quiere fingir
engañar a su cariño
- Hora 4 . - No canto aquí solamente
canto en todas las naciones.
Hora soy de las canciones
de cuna y estoy presente
donde llora una criatura
que tenga necesidad
de la voz de mi bondad
que todo lo sana y cura.
El llanto de los pequeños
a media noche resuena
y tanto si alas se apena
viendo imposibles los sueños
que canto como quien soy,
alegría de la infancia,
a quien vale con constancia
por dondequiera que voy.

(Sale del reloj la hora 5. Viste de
aurora, traje de espejitos; peluca y
zapatos plateados. Viene muy alegre)

- Hora 5 . - ¡ Canten las avacanas
y ríen las fuentes!
¡ Ya se lava la cara
al sol naciente
con espuma de estrellas
y agua caliente!
¡ Ya viene a pasearse
por los jardines;
sus cabellos se enroscan
con los jazmines!
Ya lucha con el agua
que se hace nube
y por ver si lo vence
al cielo azul!
¡ Que bonito combate
entre la espada
y un rayo de sol
y un escudo de agua!
¡ Ay cuanto llanto
derramará la niña
del velo blanco!
Menos mal que la rosa
ya se lo bebe.
¡ Bendita sea la lluvia
que al cielo cede!
- araña . - ¡ Campana de las cinco,
qué alegre viene!

Hora 5 . - De luceros me he puesto
esta guirnalda
y de espejitos llevo
corpiño y falda.
A la noche de todos
pongo ya luces
de cielos olvidados.

Tiempo. - Mientras tú cruzas
los desiertos en vela
de las edades,
los llenará tu vida
de claridades.

Campana.- ¡Ay, niña mía,
como se llena el alma
de tu alegría!

Tiempo. - Siempre que aparezca, hija
con tus espejitos claros
me traes rumores de fuentes
y tranquilidad de lagos.

Campana.- ¡ Bendita mi quinta niña!

Hora 5.- (Abrazándoles)
¡Qué gusto me da abrazaros!

Cuco. - (Saltarín y burlón)
Y a mí... ¿quién me abraza a mí?

Araña.- Que te abracen los milanos.

Para proseguir la vida del que nace contractando con la aridez circundante, la naturaleza ha dotado al momento del acontecimiento, de elementos que puedan alegrarlo. Tose ha de quedar dentro de la soledad misma del paisaje, de su silencio misterioso. Entonces, es la voz de un rosal y de la yedra que treparon durante años a lo largo del muro de la alta torre. Llegan ambos a la hora del homenaje en el acontecimiento del que va a venir al mundo. Ellos serán el recreo para su vista, el perfume para sus sentidos, la alegría para su alma recién venida. Y con el rosal y la yedra vendrá el ángel, el ángel del niño, el que le guardará en sus días felices. H

Un refrán popular dice de la persona que inspira una cierta simpatía que "tiene ángel"; por eso al niño no debe de faltarle este elemento del ángel que se supone es la compañía buena, o su buen guardián.

Estas tres voces hablan de este modo poético al hacerse presentes. Las tres van entrando por un ancho ventanal que hay en escena por donde llega la

luz de la madrugada a la torre. La yedra que llega primero es representada por una muchacha cubierta de sus hojas verdes.

Yedra. - Muchos años de casina
llevo a lo largo del muro,
mucho tiempo que procuro
cumplir mi alegre destino.
Abrazándome a la sal,
que a los olmos preferí,
hasta esta torre subí
con esfuerzo vegetal.
Orgullosa de ser yedra,
arquetipo de la amante,
vengo a esperar al infante
abrazándose a mi piedra.
Vengo en nombre de las Flores
para servir de bastigo,
y viene también conmigo
un rosal de mil colores.

(Por la ventana aparece el rosal, que es
otra muchacha cubierta de hojas y flores)

Rosal. - Yo traigo en mi pecho un nido
de nocturnos ruiseñores.
Al nacimiento que esperas
me he permitido asistir.

Campana. - Ahrraaa, entonces, las rodés
que traigas a medio abrir,
para que al nacer mi sol
encuentra ya en esta estancia
el olor de tu fragancia.

Hara 5. - ¡ Demos al aire alegría!

(Por la ventana salta el ángel. Viste traje clásico y llega como en vuelo).

Ángel. - ¡ De luz se incendia este día!

Gacó. - Quién es ese personaje
que por los aires llegó?

Tiempo. - (Al Ángel)
Eres su gracia o su ángel?

Ángel. - Su ángel o gracia, Señor.
Vengo aquí a esperar al niño
a quien debo obligación.

Más adelante en la segunda parte de la trilogía el niño ha hecho hombre buscará el amor, tema esencial en todo ser, y como lo busca lo encuentra en forma de sirena. Esta escena ocurre en una torre de mar, o sea en un faro. Aunque esta parte es más bien para mayores entresacaré la escena del encuentro amoroso

que bien puede entenderla el público infantil.

La sirena o muchacha, llega salvada por unos naufragos y a la vista del joven farero surge el tema del amor. El la recibe con gran júbilo, divisiéndola primero por una ancho ventanal que da al mar, desde donde vió el naufragio tras una gran tormenta.

Farero.-

Son los marineros
con una sirena.
Al cortar las aguas
dejan una estela,
labios de cristal
que mudos se cierran;
luchan con el viento
por llegar a tierra,
quebrados los mástiles,
rosgadas las velas,
fuertes remadores
entre la marea.
Ya llegan al puerto
que hace tiempo espera
y es como una virgen
que sin amor sueña,
puertos sin mástiles
puertos sin banderas
nunca cruzó nadie
sus brazos de piedra.

Yo soy otra muerte
a quien también llega
un bajel de plata
con deradas cuerdas.
¡Amor nos da el mar,
amor de tormental

(Gritando hacia el mar)

¡Marineros, marineros,
subid al acantilado
a ver quien llega primero!

Que estoy solo en esta altura
y habais venido a traer
consuelo a mi desventura!

¡Marineros, pescadoras,
que guardais en vuestras redes
el mejor de los azores!

(La muchacha entra y encuentra al farero)

Farero.-

¡Sirenita del mar
acabadita de ~~xxxxx~~ pecar
que perdió su cola
al saltar una ola
que ganó sus pies
sin saber por qué!
¿Quién te ha despelado,
la tortuga o el langosta?
¿Quién te dió ese vestido
tan descolorido?
Para ti tengo un sapejo

--11--

de ojo viejo
y una copa de cristal
para que bebas agua sin sal.
Y un corazón
con todo mi amor.
¡Sirenita del mar
sebadita de pescar!

- Marinero 1. - La hemos salvado
del Tritón airado.
- Marinero 2. - Y del pez espada
que la cortejaba.
- Marinero 3. - Porque tenía que ver
tu mujer
y ella lo sabía
desde el primer día
cuando era pequeña
y se cañaba entre las peñas
- Marinero 4. - ¡ La Sirena y el Farero,
ay, qué amor tan verdadero!
- Muchacha. - Yo jugaba en mis jardines
con los hermosos delfines
entre esponjas
amarillas como naranjas,
y con las estrellas de mar
que no podían caminar.

A un pez velador
confié el amor,
le dió una carta con mucha prisa
que te dejó en una cornisa,
pero no tuvo ninguna ocasión
de pedirte la contestación.
¡Ay, cómo lloré
lágrimas de viento
gotas que subían
redondas al cielo,
burbujas de llanto,
espuma de celos,
por tí, que ignorabas
mis sentimientos!

- Farero. - Y yo por tí, niña
también aspiraba
Sin haberte visto
ya te imaginaba
por la horizonte
encima del agua
con el sol jugando
como nube blanca.
Txxxxxxpaxxxx

TODos. ¡ Brindemos por ella!

- Farero.- Que es la misma tiempo
Sirena y Estrellax
¡Brindemos por ella!

De: Raquel Molina Angulo

Enviado: jueves, 5 de septiembre de 2019 19:44

Para: Biblioteca-Centro de documentación de la Residencia de Estudiantes

Asunto: Consulta-Archivo Concha Méndez

Buenas tardes:

El pasado mes de octubre me remitieron un documento del Archivo Concha Méndez: “Un teatro para niños” Conferencia de Concha Méndez que fue redactada en 1942. Manuscrito mecanografiado bajo la referencia CM-6.2 para la elaboración de mi tesis doctoral sobre el Teatro infantil de la primera mitad del siglo XX de las autoras Elena Fortún, Magda Donato y Concha Méndez. Actualmente estoy finalizando la tesis y les escribo para consultarles si este documento lo puedo adjuntar en los anexos, siempre, por supuesto citándolos en los agradecimientos.

Muchas gracias por su atención.

Atentamente,

Raquel Molina Angulo

De: Alfredo Valverde (Biblioteca-Centro de documentación de la Residencia de Estudiantes)

Enviado: martes, 10 de septiembre de 2019 11:02

Para: Raquel Molina Angulo

Buenos días,

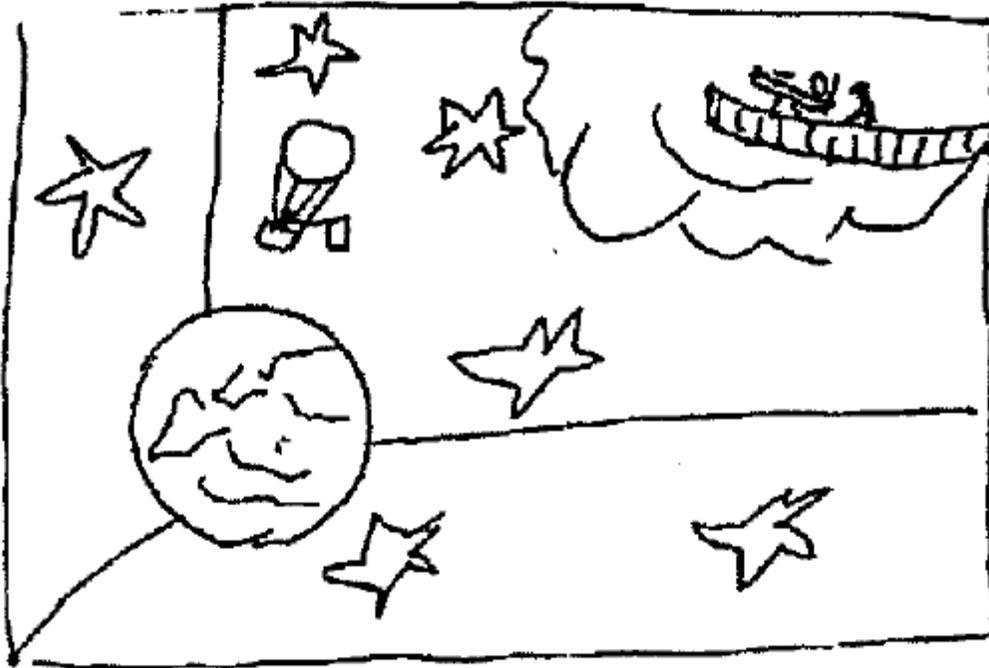
Una vez consultado al profesor James Valender (yerno de Paloma Altolaguirre), a su petición, me comunica lo siguiente:

En cuanto a la solicitud de Raquel Molina Angulo: Paloma Altolaguirre sí le autoriza, con mucho gusto, que ella anexe una imagen del manuscrito de "Un teatro para niños" a su tesis.

Cordialmente,

Alfredo Valverde

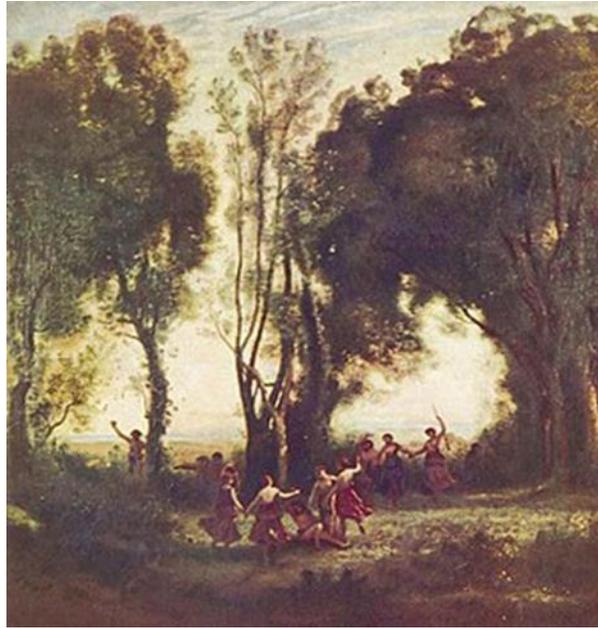
**ANEXO IV. DIBUJO DE CONCHA MÉNDEZ PARA EL
DECORADO DE LAS BARANDILLAS DEL CIELO**



Dibujo de Concha Méndez para el decorado de
"Las barandillas del cielo".

Fuente: (Méndez, 2006: 160).

ANEXO V. IMAGEN DE «UNE MATINÉE, LA DANSE DES NYMPHES» (1850), JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT



«Une matinée, la danse des nymphes» (1850), Jean-Baptiste Camille Corot.

ANEXO VI. ANUNCIO PUBLICITARIO EN LA REVISTA *PINOCHO*



Fuente: *Revista Pinocho, semanario infantil*, núm.6, 29 de marzo de 1925, p.18. Imagen perteneciente a los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

ANEXO VII. ENTREVISTA A TÀNIA BALLÓ (5/11/2018)

Tània Balló (Barcelona, 1977) es escritora, productora y directora de cine y gestora cultural. Tiene en su haber numerosos premios por diversos largometrajes bajo su producción. Junto con Manuel Jiménez y Serrana Torres en 2015 codirigió el proyecto transmedia *Las Sinsombrero*, coproducido por TVE. Fruto de este proyecto, en el año 2016 publicó su primer libro, *Las Sinombrero: sin ellas la historia no está completa* y en 2018 publicó una segunda parte bajo el título *Las Sinsombrero 2: ocultas e impecables*.

1. ¿Qué es lo que destacaría a grandes rasgos de Concha Méndez y Elena Fortún?

Bueno son dos autoras bien curiosas. No acostumbro a hacer valoraciones críticas sobre su obra en cuestión, pero me parecen dos literatas interesantes. Concha es una mujer que llega a la poesía casi de forma espontanea, y su obra transmite esa espontaneidad. Por otro lado, Fortún que también llega a la literatura casi por azar es más constructiva tiene un sentido más reivindicativo del hecho de poder

crear. Por decirlo de alguna forma Fortún se sabe pedagoga, Concha es más traviesa, también más joven. ¿Qué le llevó a incluirlas en su proyecto de *Las Sinsombrero*? Bueno, a Concha por ser una de las voces más importantes en su tiempo y su edad y características literarias coincidían con las «características» del grupo del 27, así que no había duda. De Elena te diré que a pesar de que se exilia, la quise incluir en este segundo volumen porque me parecía interesante entender que a pesar de que ella se había exiliado su obra seguía publicándose durante el régimen, así que en el fondo muchos pensaron que ella estaba bajo la sombra de la dictadura. Es una ambigüedad curiosa.

2. ¿Cómo cree que el exilio marcó la vida tanto personal como profesional de Concha Méndez y Elena Fortún?

Bien, fíjate que en los dos casos, la muerte trágica del esposo representa un antes y un después. El suicidio del marido de Fortún es definitivamente el punto de inflexión para que ella que ella regrese a España. En el caso de la muerte de Altolaguirre, aunque ellos ya estaban separados, representa el abandono por parte de Concha del

hecho de escribir. Eso lo que nos dice, o al menos a mi modo de ver, es que la idea de la buena mujer, se refuerza en el exilio. Es complejo lo sé... pero más o menos va por aquí.

3. **¿Pensó en incluir la figura de Magda Donato (seudónimo de Carmen Eva Nelken) en su proyecto *Las Sinsombrero* o tiene previsto hacerlo en proyectos futuros?**

Sí, si tengo la oportunidad de un tercero, la incluiré.

4. **¿Qué cree que significó para el panorama de la literatura infantil y juvenil española las aportaciones de Concha Méndez y Elena Fortún?** En el caso de Fortún esta claro, Elena construyó un mundo de rebeldía poniendo a una mujer al frente... eso aunque no lo creamos es importantísimo. En el caso de Méndez, debo confesarte que conozco poco su legado en este género.

5. **Como explica en sus dos libros, Concha Méndez y Elena Fortún participaron en el año 1926 en la fundación del Lyceum Club Femenino, allí se estrenó la obra teatral *El ángel cartero* de**

Concha Méndez. ¿Cómo valora esta institución en la trayectoria de estas y otras autoras del momento?

Es vital para las dos porque las conecta con la genealogía femenina. A Concha le permite acceder a un mundo de conocimientos; a Elena le da seguridad, la confronta con sus iguales y eso le permite sentirse formar parte de algo.

- 6. En sus dos libros explica que el contacto entre las diferentes autoras, ya fuera de manera física o epistolar, era frecuente. Por ejemplo, fue María de la O Lejárraga de Martínez Sierra quien animó a Elena Fortún a publicar sus historietas infantiles. ¿Hasta qué punto cree que fueron importante las relaciones entre las diferentes autoras para su trayectoria profesional y personal?**

Importantísimo, es que es aquí el quid de la cuestión. Ellas necesitaban de una fuerza colectiva para luchar incansablemente contra los estigmas. Y esa genealogía era necesaria para poder seguir creando, y sentirse libre.

7. En relación a la pregunta anterior: ¿tiene constancia de algún tipo de relación que se estableciera entre Elena Fortún y Concha Méndez?

Yo creo que se conocieron en el Lyceum, es muy probable. Hay carta de Elena con Carmen Conde que hablan de este grupo, para Elena eran todas muy jóvenes, era como una madre...

