

PANORAMA HISTÓRICO DEL TEATRO INFANTIL EN CASTELLANO

Por ISABEL TEJERINA

Universidad de Cantabria

Publicado en Roig Rechou, B-A, Lucas Domínguez, P. y Soto López, I. (coords.), *Teatro Infantil. Do texto á representación*, Vigo: Xerais, 2007, pp. 57-84. ISBN: 978-84-9782-616-7.

Resumen

Este trabajo aborda la literatura dramática para niños escrita en castellano a lo largo del siglo XX, a partir de tres calas históricas significativas y mediante una selección de quince obras de calidad.

El estudio, precedido de una oportuna introducción y con numerosas referencias a otras aportaciones, se realiza a partir del análisis contextualizado en su tiempo histórico de estos quince textos teatrales, y su valoración destaca los principales rasgos y méritos de cada obra seleccionada, al tiempo que va señalando los cambios, las aportaciones renovadoras y la evolución temática y formal del género en sus aspectos más relevantes.

Palabras clave: literatura dramática infantil, panorama siglo XX, teatro educativo, teatro social, selección y crítica de textos teatrales para niños.

Introducción

Hablar de teatro, debido a la polisemia de un término tan amplio, siempre requiere precisiones, ya que el estudio puede referirse a distintos planos, y muy en especial a dos de gran importancia y diversidad de aspectos constituyentes: el texto, es decir, la literatura dramática, y el espectáculo, la representación teatral. No podemos ocuparnos en este trabajo de la producción artística en la vertiente de los montajes, sino que nos centraremos en el primero de los campos, el de la literatura dramática, desde sus comienzos en los primeros años del siglo XX hasta el final del siglo. Lo vamos a estudiar e intentar caracterizar a partir de una selección de quince textos que consideramos ofrece un panorama representativo y de calidad de la creación dramática para niños. No obstante, queremos hacer una escueta mención a la vertiente espectacular y dejar constancia de que, a pesar de la marginalidad que todavía sufre en nuestro país toda la producción destinada a los niños, de acuerdo con el último censo publicado, la nómina de compañías teatrales que se dedican en la actualidad a este público en España alcanza el considerable número de

575 grupos profesionales¹.

Una importante cuestión previa es la de constatar el hecho incuestionable de que la Literatura Infantil es un ámbito creativo muy poderoso en la actualidad, que ha adquirido una notable relevancia en todo el mundo. En España y en toda Europa, su despegue y principal desarrollo se sitúa en los finales del siglo XIX, debido a una nueva cultura literaria y estética, a la mayor consideración de la infancia en el plano socio-educativo en las sociedades burguesas y, también, por otras evidentes razones debidas a los intereses del mercado capitalista y de la sociedad de consumo en los países desarrollados.

Al mismo tiempo, y sin duda alguna, en la abundante nómina de autores y la considerable, incluso excesiva, cantidad de libros infantiles que se publican cada año, el género literario dominante es el narrativo, mientras que el teatro es el menos cultivado y editado. Junto a la poesía, a quien podíamos llamar su hermana “cenicienta”, su limitada producción y, en muchos casos, la mediocre calidad de las obras dramáticas que se dedican a los niños y niñas, son razones que explican parcialmente el hecho. Otra razón destacable es la propia naturaleza del teatro infantil que es, sobre todo, acción y búsqueda de comunicación en esos primeros contactos del niño con el teatro.

Podemos añadir además que, en el caso constatado de España y creemos que generalizable a otros muchos países, ha existido en términos generales un patente divorcio entre autores y grupos teatrales, un desconocimiento mutuo que obedece a diferentes motivos. Existen muchas compañías de teatro para niños, incluso compañías profesionales y específicas para este público, que ignoran la mayor parte del “corpus” de la literatura dramática infantil y, más de una, la desprecia previamente sin acercarse nunca a conocerla, recurriendo casi de manera exclusiva a las adaptaciones del género narrativo, cuentos tradicionales y actuales y álbumes ilustrados, que abundan en ingente cantidad y constante renovación. En descargo de las compañías teatrales que desconocen el teatro que se escribe para los niños, hay que anotar el hecho de que los buenos textos publicados, como ya he señalado, son escasos y para complicarlo todavía más están muy mal comercializados, no

¹ Éste es el cómputo resultante de la suma de compañías de actores y de títeres en el ámbito del Estado español. Figuran en la *Guía de Teatro para Niñ@s 2001*, Gijón: Fundación Municipal de Cultura, ASSITEJ España. A este dato se añaden en esta primera y valiosa información sistemática que se realiza en el teatro para niños otros de especial interés para todos los sectores interesados referentes a circuitos, festivales, premios, salas, asociaciones, etc. agrupados por Comunidades Autónomas.

Para conocer la actualidad de la producción artística para este público, considero que son referentes interesantes las Ferias que en las últimas décadas se vienen celebrando anualmente, algunas ya muy consagradas. Entre ellas, podemos destacar las de Gijón (FETEN), Madrid (SEMANAS INTERNACIONALES y TEATRALIA), Zamora (TE VEO), Castilla y León, así como las de Segovia, Tolosa y Lérica, especializadas en teatro de títeres.

merecen reseñas críticas y no se colocan nunca en los estantes de primera fila, son “invisibles”. De este modo, una cantidad nada despreciable de espectáculos para los niños se apoyan en adaptaciones no siempre cuidadas de textos narrativos o en creaciones del propio grupo que va modelando a lo largo de un proceso colectivo el tratamiento escénico de algunas ideas de partida. También es cierto que tenemos constancia de algunos buenos textos dramáticos creados por miembros de compañías para sus propios espectáculos que nunca se verán publicados ni conquistarán el sitio que merecen en las librerías. En definitiva, no ha existido demasiada preocupación por el texto dramático, se centran más bien en la trama de la historia, olvidando con frecuencia que la interacción con ese público difícil de complacer y de seducir no está reñido con la calidad expresiva y la belleza poética del lenguaje. Sólo lo mejor de las últimas generaciones empieza a franquear ese abismo con la búsqueda de nuevos caminos de conocimiento y colaboración con los autores, señalando su presencia y participación como tales en el proceso de creación del espectáculo.

Asimismo hay que señalar la escasa presencia de la lectura teatral en el ámbito escolar. Una actividad cuya importancia y atractivo hemos venido reivindicando desde hace tiempo y parece que va abriéndose camino de forma progresiva. De momento, algunos de los títulos, que los especialistas hemos destacado por su calidad y que los niños han recibido con alegría, han alcanzando numerosas reediciones en pocos años, un hecho completamente novedoso que permite la esperanza en el necesario cambio.

El corpus actual de la literatura dramática infantil, desde los inicios hasta la actualidad, de acuerdo con la más reciente información bibliográfica que reseña las obras teatrales localizables en el mercado editorial, sin incluir las creaciones en otras lenguas oficiales peninsulares, es decir restringiéndonos al ámbito exclusivo del castellano, muestra que, aunque mal distribuido comercialmente, existe un repertorio de bastante entidad, cuyas cifras son las de 209 autores y 489 piezas dramáticas destinadas a los niños (Butiñá, Muñoz y Llorente, 2002)². En el conjunto de este patrimonio, su tuviéramos que destacar una característica predominante diríamos que es la que corresponde a un teatro orientado a la vez a educar y a entretener a los niños. Es decir, se mantiene con los necesarios elementos de actualización, el viejo lema de Comenius “docere delectare”. Los

² Esta Guía recoge también los textos teatrales en lengua catalana, así como una amplia bibliografía teórica de monografías y artículos sobre teatro infantil y juvenil. Sucede y completa a la *Guía de teatro infantil y juvenil español*, Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1992, elaborada exclusivamente por Julia Butiñá, que incluía los textos en castellano, catalán, gallego y vasco disponibles en el mercado en la fecha de su edición.

valores en alza que se transmiten se encuadran en el sistema de lo “políticamente correcto” con escasas incursiones en una perspectiva transgresora. Avanzado el siglo XX, en su último tercio, este teatro aumenta las llamadas a la imaginación de los niños y asimismo, aunque en menor medida, a su reflexión crítica.

1. El nacimiento de la conciencia literaria en el teatro infantil (1910-1936)

El teatro infantil español, como el del resto del mundo occidental, tiene unos orígenes tardíos. Desde la Edad Media hasta finales del siglo XIX, los niños no constituían un público específico, asistían esporádicamente a las representaciones de los adultos en dos principales manifestaciones teatrales, el teatro religioso y el teatro escolar.

En el primer estudio histórico riguroso y completo que existe sobre el teatro infantil español, Juan Cervera (1982, p. 265), atribuye a Jacinto Benavente la paternidad de un verdadero teatro para los niños que cobrase una merecida dimensión profesional, independiente de las parroquias y las escuelas, y para el cual escribiesen los mejores dramaturgos de la época. Corría el año 1909 y la fecha del 20 de diciembre, cuando se produjo la inauguración en Madrid del Teatro de los Niños, el proyecto entusiasta del Premio Nobel a favor de un teatro nacional para la infancia. Se estrenaba *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* del propio Benavente, a la que siguieron otras piezas infantiles suyas como *El nietecito* o *Ganarse la vida*. A instancias suyas, otros importantes autores se animaron a escribir para los niños. Es el caso de Valle Inclán, Eduardo Marquina y Enrique López Marín, entre otros. El empuje de don Jacinto no fue suficiente y así la vida del Teatro de los Niños resultó muy efímera. Se cerró tras sólo unos meses de existencia, antes de cumplir el año de su fundación, debido a la falta de apoyos institucionales y artísticos y también a la escasa aceptación del público. Con todo, la colaboración de Valle Inclán en esta empresa es para nosotros un resultado de enorme importancia y con la que iniciamos nuestra selección de obras dramáticas en castellano a lo largo del siglo XX.

Valle Inclán: *La cabeza del dragón*. 1910.

La cabeza del dragón de Valle Inclán es, por desgracia, la única aportación de nuestro genial dramaturgo al teatro infantil. Fue estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid por la Compañía de Matilde Moreno en lo que fue la última velada del Teatro de los Niños, el 5 de marzo de 1910, con el título original de *Farsa infantil de la cabeza*

*del dragón*³. Una historia que supo renovar el teatro infantil anterior, dominado por la cursilería y el sentimentalismo, incluido aquí el teatro infantil benaventino, invocando con un lenguaje “modernista” los elementos tópicos del “cuento popular maravilloso” (Propp, 1971), pero para destruirlos desde la estética del “esperpento”.

Cervera en el citado estudio (p. 366) argumenta que esta obra no es plenamente infantil. No le falta razón, se puede decir que posee una doble lectura y se dirige a la vez a dos públicos, los niños y los adultos que los acompañan a los espectáculos representados en el Teatro de los Niños. Con este planteamiento de recepción múltiple también Valle fue un avanzado de su época, porque en la actualidad son muchos los dramaturgos dedicados al teatro infantil que se decantan por dirigirse a un público familiar. Los niños entonces se centrarán inicialmente en la aventura iniciática del Príncipe Verdemar para salvar a la Infantina de las fauces del dragón y conquistar su amor en un final feliz; se divertirán con los personajes y los recursos más bufonescos y grotescos y captarán algunas de sus burlonas críticas y caricaturas. Y serán los adultos, aunque más de una vez tendrán que consultar el diccionario debido a la profusión de léxico culto y de arcaísmos, quienes podrán apreciar en todo su elevado valor expresivo el poderoso lenguaje de Valle Inclán y la firme voluntad deformadora de tópicos y estereotipos, junto a la dura crítica social y política denunciando problemas de su tiempo y atacando a sagradas instituciones como la monarquía, la nobleza o el ejército. Valle utiliza en esta pieza dedicada a los niños, muchos de los procedimientos que empleará en su universal obra *Luces de bohemia*, que representa la plenitud de su nuevo género del esperpento: el humor burlón, la ironía caricaturesca, la mordacidad sarcástica, los violentos contrastes o la degradación de la realidad por medio de la animalización y la cosificación (Álvarez-Nóvoa, 1987 y Tejerina, 2001).

Federico García Lorca: *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*. 1923.

El mundo de las marionetas ha sido una referencia de suma importancia para las vanguardias estéticas en la primera mitad del siglo XX: Alfred Jarry, Gaston Baty, Becket, Ionesco... se han inspirado en los muñecos para sus planteamientos transformadores del arte escénico. También atrajo poderosamente a la vanguardia española de los dinámicos años veinte y treinta, que buscó en este género un microcosmos artístico genuinamente

³ De sus numerosas ediciones podemos citar: Valle Inclán, R., *Farsa infantil de la cabeza del dragón. Tablado de Marionetas para educación de príncipes*, Espasa-Calpe, Madrid, 1961. Con el título *La cabeza del dragón* en Espasa Calpe, Col. Austral Juvenil, Madrid, 1982 y en Alborada, Col. La locomotora, Madrid, 1987.

popular no contaminado por el conformismo y la acomodación que dominaba el teatro burgués: Valle Inclán, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Salvador Bartolossi, Rivas Cheriff, Jacinto Grau... Uno de nuestros más insignes titiriteros, Francisco Porras, que mantuvo su teatrillo en el Retiro madrileño contra viento y marea y varios atentados ultraderechistas, investigó esta labor creativa, aportando una documentación periodística y fotográfica de la época de gran valor (1995).

Federico García Lorca, la personalidad más deslumbrante de la Generación del 27, regaló a los niños el día de Reyes de 1923 una fiesta teatral dedicada a su hermana pequeña, Isabel. La casa de la familia Lorca en Granada fue el escenario para un espectáculo festivo y afectivo, para familiares y amigos, niños y adultos, que acogió la representación de tres piezas breves: el entremés de Cervantes *Los dos habladores*, una versión del *Misterio de los Reyes Magos* del siglo XIII y el estreno de la pieza infantil para títeres, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*. Se trata de un viejo cuento andaluz adaptado por el poeta al teatro de muñecos. La obra se dio por perdida durante muchos años, no fue descubierta y estudiada hasta el año 1982⁴, y forma parte del conjunto de la dedicación lorquiana al teatro de títeres, junto con otras dos farsas de honda raíz popular que con frecuencia se adscriben al teatro infantil, aunque ésta me parece cuestión muy discutible. Se trata de *Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, de quien se duda si fue concebida para muñecos o para actores y de difícil representación en ambos casos, pero a la que el hermano del poeta califica de “pequeña joya” por el entrelazamiento de elementos cómicos y líricos y *El retablillo de Don Cristóbal*, pieza clave de los textos para el teatro de guiñol, debido a la sabia mezcla de poesía y brutalidad popular y a la firme defensa de un género menospreciado al que Lorca ensalza por su ingenuidad y frescura y al que atribuye una gran capacidad para la renovación del teatro. Su mensaje no llega a calar hondo y son pocos los dramaturgos a partir de la guerra civil que se dedican al género de los títeres⁵.

⁴ La primera edición, gracias al esfuerzo de Francisco Porras, vio la luz, con muy pobres medios, en la revista *Títere. Boletín de la Unión de Titiriteros* en 1982. De aquí la recoge el profesor González del Valle, afincado en la Universidad de Nebraska-Lincoln, que la publica y analiza en “Perspectivas críticas, horizontes infinitos. *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* y las constantes dramáticas de Federico García Lorca”, *Anales de la Literatura Española*, 7, 1982, pp. 253-264. El texto se publica de nuevo en los *Anales*, Vol. 9. Separata, pp. 295-306. Aparece recogida en las *Obras Completas* que publica Aguilar en 1991. Y, precedida del interesante capítulo “Teatro de Muñecos” del libro *Federico y su mundo* escrito por el hermano del poeta Francisco García Lorca, se recupera en *Obras para títeres de Federico García Lorca*, Zaragoza: Teatro Arbolé y Cultural Caracola, colección Titirilibras, nº 9, 1998.

⁵ No abundan los textos dramáticos concebidos para ser escenificados por títeres. Tampoco los estudios sobre esta literatura. Un estado de la cuestión desde Lorca a la actualidad, puede verse en Tejerina, I..

La representación de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* podría ser el modelo a seguir para quienes se dedican al teatro para niños por el especial mimo, cuidado y respeto por el público infantil: decorados y muñecos del reconocido escenógrafo Hermenegildo Lanz; orquestina de címbalo, violón, clarinete y laúd dirigida por el músico de renombre universal Manuel de Falla; y la creación y dirección artística del conjunto del repertorio por parte del propio Federico. Interesa resaltar también que los decorados fueron pintados por el poeta, que asimismo movería al personaje del Príncipe, mientras que su hermana Concha, manipulaba a Irene, la niña protagonista, según registra Mario Hernández (1992). A ello se añadía la nota infantil de las apariciones de Federico en los entreactos moviendo a don Cristóbal, entablando diálogo con los niños espectadores y llamando a cada uno por su nombre, tal como relata melancólico su hermano Francisco en el citado capítulo “Teatro de Muñecos” (p. 12). En un tono muy popular, con llamadas al folklore infantil, nuestro malogrado dramaturgo expresa una vez más la atracción que sentía por los títeres y por los niños, compañeros inseparables del juego, la magia y el pensamiento ilógico. El popularismo lorquiano de las canciones andaluzas como “el vito” se une en su experimentación permanente con la afirmación de una dimensión mágica que también da sentido a la realidad y con la búsqueda del “duende” infantil.

Magda Donato y Salvador Bartolossi, *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*. 1935.

El matrimonio de Salvador Bartolossi y Magda Donato alcanzó un prestigio hasta entonces desconocido en la creación destinada a los niños, una labor interrumpida por la guerra civil y el posterior exilio. Su colaboración fue tan estrecha, en unos años en los que muchas obras no se firmaban ni se publicaban, que no es fácil establecer la autoría exacta y el papel de cada uno en lo poco que hemos conservado de su teatro, especialmente vinculado a los títeres. Bartolossi, hijo de padre italiano y de madre española, desempeñó un papel crucial en la difusión de cuentos como director artístico de la famosa Editorial Calleja y fue además autor de numerosas obras y personajes para el teatro de guiñol, además de un gran ilustrador. Es el creador del Pinocho español y de su oponente Chapete, además de la famosa pareja de Pipo y Pipa, homóloga en su función a Tintín y Milú de Hergé, que intervienen en muchas de sus piezas.

Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo se estrena en Madrid el 7 de noviembre de

“La literatura dramática infantil y el teatro de títeres” en Ramón F. Llorens (ed.), *Literatura infantil en la escuela*, Universidad de Alicante, 2000, pp. 55-67.

1935 en el Teatro María Isabel por la compañía de Isabelita Garcés y Mercedes Muñoz. Su éxito teatral la convirtió en una publicación de gran difusión profusamente ilustrada y, sorprendentemente en esta ocasión, no con dibujos de Bartolossi, sino de Antonio Merlo⁶. La autoría es muy confusa. Aunque se atribuye a Magda Donato, pseudónimo de Carmen Eva Nelken Mansberger, la hipótesis más extendida es que se trata de una adaptación de un texto previamente escrito por Bartolossi. Representa la labor de escritura escénica para el teatro infantil que esta singular mujer, actriz, periodista y escritora, nacida en Madrid en una familia de judíos alemanes, inicia en los años treinta al conocer al que va a ser su compañero de por vida. Al mismo tiempo la pieza, como señala en el estudio preliminar César de Vicente Hernando, anuncia un nuevo modelo de literatura infantil que Donato, igual que sus contemporáneos Elena Fortún y Antoniorrobes, desfasados los valores de la aristocracia y la burguesía tradicionalista, escriben para los hijos de la burguesía moderna de la II República.

En la obra se unen elementos fantásticos y realistas, personajes y elementos míticos junto a referencias cotidianas, probable influencia del pensamiento reformador krausista y de la Institución Libre de Enseñanza. Y, junto a ideas modernas como las del cuento dentro del cuento y el teatro dentro del teatro, acción y juego con la principal finalidad de divertir a los niños espectadores. Los personajes protagonistas, el niño Pipo y su perrita Pipa, van de paseo por el mundo de los cuentos, su peripecia se mezcla con la historia de Caperucita o la de la cigarra y la hormiga, el lobo o el mago Carrasclás, *bueno por delante y malo por detrás*, en una articulación que funde lo imaginario con lo racional, y donde lo maravilloso funciona muchas veces como un truco perfectamente visible destinado a hacer avanzar la acción. Consta de dos actos divididos en doce cuadros, es pues una pieza larga, pero que mantiene bien la atención debido a su poderoso dinamismo y a la viveza chispeante de un diálogo dramático sostenido por numerosos personajes.

Alejandro Casona, *Pinocho y Blancaflor*. 1940.

La vinculación del asturiano Alejandro Casona con los niños fue muy estrecha. Hijo de maestros y maestro él mismo, fundó con los niños de su escuela el grupo de teatro “El Pájaro Pinto”. En la extensa labor cultural de la República, dirige entre 1931 y

⁶ Aparece con el número 433 en la conocida y comercial Editorial La Farsa en enero de 1936. Esta es la versión que se utiliza para la edición crítica que aquí reseñamos, con el estudio preliminar de César de Vicente Hernando..

1935, como haría Lorca con *La Barraca*, el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas. Dramaturgo de gran éxito, alabado por muchos, también fue criticado por otros, acusado de escapismo y evasión de la circunstancia histórica en aquellos difíciles años. De su veintena de obras, cinco están destinadas al público infantil (Fernández Cambria, 1987 y Tejerina, 1998). De ellas destacamos *Pinocho* y *Blancaflor*. Se estrenó en el teatro Ateneo de Buenos Aires el 16 de junio de 1940, aunque su editor cita una inscripción autógrafa que data la pieza en Méjico, el 14 de agosto de 1937. Junto con otras dos obras infantiles y con el título original de *Pinocho y la infantina Blancaflor*, ha permanecido inédita hasta 1983. Fueron recuperadas las tres piezas por su sobrino Luis Miguel Rodríguez y publicadas en la patria chica del dramaturgo en la edición crítica de Evaristo Arce.

He considerado a esta pieza, cuya deuda con el clásico de Collodi se limita al famoso muñeco de madera como protagonista, como un interesante paradigma de la utilización de la estructura de “funciones” del cuento “maravilloso que estudia Vladimir Propp (Tejerina, 1994). Dramatiza la historia de la infantina Blancaflor a quien la tradición palaciega ha destinado a un matrimonio de estado. En la fiesta de esponsales, es raptada por unos piratas ante lo cual el rey promete la mano de la princesa y la mitad de su reino a quien logre rescatarla. El muñeco Pinocho, armado caballero, vencerá todos los peligros y liberará a la princesa de las garras de sus secuestradores y de la maldad de sus interesados pretendientes. El héroe vence todas las pruebas, se casa con la princesa y conquista una felicidad que se promete eterna. Las “funciones” presentes en la obra: “Fechoría”, “Partida del héroe”, “Función del donante”, “Desplazamiento”, “Combate”, “Victoria”, “Reparación de la fechoría” “Vuelta”, “Pretensiones engañosas de falsos héroes”, “Desenmascaramiento de los falsos héroes”, “Descubrimiento”, “Castigo” y “Matrimonio” cumplen con la sucesión y estructura del cuento “maravilloso”. Esta similitud funcional no obsta para que presente ciertos rasgos que la distancian del relato popular, ya que en la obra de Casona la principal finalidad consiste en provocar la risa del espectador. Es una comedia en clave de farsa, en la que destacan diferentes procedimientos humorísticos en la escena y en el lenguaje: personajes tópicos, series de situaciones cómicas, retruécanos, máscaras grotescas, muecas, burlas, bufonerías, caricaturas, hipérboles, sátiras, etc.

Se presenta pues un doble plano en *Pinocho* y *Blancaflor*, el del cuento “maravilloso” y el de la farsa. Lo que sucede en el escenario es el camino que se repite siempre en el cuento mágico, aquel que traza el itinerario simbólico de los ritos de

iniciación y el camino hacia la propia realización. El niño comprende con símbolos que algún día habrá de enfrentarse solo a la realidad y adquiere seguridad de esta forma vicaria. Mediante la identificación con el héroe avanza en su camino y se convence de que quien lucha valientemente, por pequeño y débil que sea, termina por triunfar. En términos reales, el logro de una personalidad madura, armónica, integrada en el grupo social al que se pertenece, como argumenta López Tamés (1985, p.32). Casona ha querido ofrecer a los niños en versión teatral la encarnación de un material folklórico que, transmitido desde tiempos remotos, ya pertenece al patrimonio cultural infantil y, al mismo tiempo, mediante la intensa presencia de elementos cómicos de esta farsa, revestirla con un traje nuevo y moderno. Tiene, por ello, *Pinocho* y *Blancaflor*, una doble lectura, la tradicional y otra más distanciada y moderna.

2. Teatro realista con mensaje social en la difícil supervivencia durante la dictadura franquista (1939-1975)

El final de la guerra civil con la derrota de la República supuso unas trágicas consecuencias que también tuvieron su impacto en el mundo teatral y de los niños. El Frente de Juventudes y la Sección Femenina se ocuparían del tema. Durante la prolongada postguerra del franquismo se utilizó mucho el “teatro escolar”. Protagonizado por los niños y niñas de los compartimentados colegios masculinos y femeninos, sus principales contenidos pertenecen, como no podía ser menos, a la enseñanza “nacional-católica” y al pensamiento de la derecha conservadora. Proliferaron las obras de mujeres escritoras como Aurora Díaz Plaja, Carmen Villasante, Aurora Mateos, Sofía Morales o Carola Soler, caracterizadas por su pedagogismo ostensible y sus mensajes evidentes, plagadas de estereotipos y moralejas contundentes⁷. Contra esta corriente e ideología rancia y reaccionaria, surge en los años sesenta la contestación, un cambio de orientación importante desde inquietudes sociopolíticas que seguían estando prohibidas: Pilar Enciso, Lauro Olmo, Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, Armando López Salinas o Antonio Ferres. De ella seleccionamos las obras de Alfonso Sastre y de la pareja formada por Pilar Enciso y Lauro Olmo.

Alfonso Sastre, *El circulito de tiza*. 1962.

⁷ VV.AA., *Teatro infantil*, Obras recopiladas de la revista "Bazar", editado por la Delegación Nacional de la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., Madrid, 1960, que presenta varias piezas en un acto, destinadas a ser representadas en clase.

Alfonso Sastre representa en el teatro español la denuncia, el testimonio y el compromiso. Fundador de varios movimientos teatrales centrados en la función social del arte, su teatro, de incuestionable calidad, se define como realista y agitador de conciencias dormidas lo que siempre ha levantado grandes polémicas.

El circulito de tiza fue concebida como una obra en dos partes, en homenaje al Brecht de *El círculo de tiza caucásico* y a su fuente originaria, una vieja leyenda china en la que se basa Lo Hsing Tao para su obra dramática de fines del siglo XIII, y en ella se incluyen *El circulito chino* y *Pleito de la muñeca abandonada*, según manifiesta el propio autor⁸. Aunque lo deseable es que se monten en un espectáculo conjunto, lo que ha ocurrido es que su segunda parte con el título de *Historia de una muñeca abandonada* se ha publicado de modo independiente y se ha representado varias veces en solitario.

Ambas son variaciones sobre el mismo tema y su relación con el juicio de Salomón es muy evidente. *El circulito chino* tiene como argumento la conocida historia del juez a quien le toca decidir quién es la madre del niño que se disputan: coloca al bebé en un círculo de tiza de modo que cada mujer trate de arrebatarlo y sacarlo del mismo. La prueba termina cuando la madre auténtica cede para no hacer daño a la criatura. Destacan en esta obra de corte brechtiano, la técnica del “distanciamiento” con la presencia del narrador, el coro, canciones, etc., así como los juegos de palabras, el humor y la imaginación. *Pleito de la muñeca abandonada* está escrita en verso y plantea la historia de una niña rica que abandona a su muñeca rota, la cual recoge y arregla una niña pobre. Cuando intenta recuperarla, el dilema se resuelve de nuevo mediante el circulito de tiza. De un modo directo, la dialéctica de la lucha de clases y la idea marxista sobre la propiedad privada impregnan la trama desde su inicio, con una canción alusiva, hasta el desenlace.

Alfonso Sastre se propone y cuida la calidad artística tanto en los valores estilísticos de su lenguaje dramático como en los efectos plásticos, ofrece un vocabulario enriquecedor en su propósito de “promover un habla más elevada que la suya cotidiana habitual”, pero aunque se declara “al margen de toda tentación moralizante, edificante, didáctica o informativa”⁹ su teatro para niños contiene claros mensajes y lecciones morales, si bien sus valores de emancipación de los oprimidos y

⁸ Alfonso Sastre, “Una nota previa” en *Teatro para niños, El circulito de tiza y El hijo único de Guillermo Tell*. Guipúzcoa: Hiru, 2006, p. 7.

⁹ Alfonso Sastre, “El teatro y los niños” en *Teatro para niños, El circulito de tiza y El hijo único de Guillermo Tell*. Guipúzcoa: Hiru, 2006, p. 135 y 140.

de justicia social son evidentemente muy diferentes a los conservadores de la generación inmediatamente anterior.

Pilar Enciso y Lauro Olmo, *Asamblea general*. 1969.

En 1958, Pilar Enciso con la colaboración literaria de su marido, el dramaturgo Lauro Olmo, crea en Madrid el Teatro Popular Infantil, el cual representa también un cambio de orientación ajeno a las líneas tradicionales y a las directrices oficiales. Para su repertorio, escriben un conjunto de cinco piezas (*El león engañado*, *La maquinista que no quería pitar*, *El león enamorado*, *El raterillo* y *Asamblea general*) que firman ambos, las cuales tuvieron una gran acogida, aunque se representaron pocas veces debido a la falta de cauces y a los silencios impuestos por los censores. En cuanto a las dudas sobre el papel de cada uno, de acuerdo con el testimonio de Fernández Cambría en una entrevista realizada a Lauro Olmo, las ideas son de Pilar y suya es la realización, el hecho material (1987, p.169). *Asamblea General* en este conjunto de piezas, que con un lenguaje ágil y gracioso escenifican con nuevos valores algunos viejos relatos, es la de mayor consistencia. Junto con las comentadas obras de Alfonso Sastre, considero que forma el trío de pequeñas y aisladas joyas del teatro para niños, dentro del denominado movimiento del “realismo social”, en el largo período desde el final de la guerra civil hasta la democracia.

Su principal fuente es la fábula *Los animales apestados* de La Fontaine y su argumento plantea, en el símil entre las actitudes de los animales y los humanos, la confesión pública de los pecados de cada uno para librarse de una epidemia de peste que asola el país y que se interpreta como un castigo divino. Condenan al único inocente, Burrote, pero al final quedan desenmascarados los hipócritas y aduladores como el Lobo y la Zorra, así como el León, que encarna el poder despótico. Constituye una buena crítica de la injusticia que supone la administración de la justicia cuando protege al poderoso aún siendo culpable y busca como víctima propiciatoria al ser más indefenso. Predomina el tono de farsa y su lenguaje es rico en juegos de palabras, frases hechas y cierto desgarrar popular con una finalidad humorística y crítica. Contiene un evidente mensaje político-social por sus ataques al trabajo alienante, a la actitud de sumisión de los oprimidos y por la denuncia de la utilización de la religión por parte de los poderosos para defender sus privilegios y para mantener un poder tiránico e injusto. Así mismo por su rotunda defensa de los débiles y de los ideales de justicia y de solidaridad entre los hombres. Su final es esperanzador para los oprimidos y no resulta extraño que estuviera prohibida por la censura franquista. Hoy nos puede resultar un tanto esquemática, pero en su día jugó un

papel importante en la iniciación de un teatro que invitaba al niño a la rebelión, frente a la obediencia ciega que predicaban las obras destinadas a los niños desde los comienzos de la dictadura franquista (Tejerina, 1993, 105-107 y 113-119).

3. La creación teatral para niños en la sociedad democrática (1977-2000)

La muerte del general Franco y la consolidación de la reforma democrática en nuestro país van a suponer un significativo cambio de escenario. Los factores de mayor influencia radican en el establecimiento de los derechos elementales de la persona, la apertura a Europa y la consolidación de un injusto sistema económico neoliberal, basado en el consumismo de los países ricos y el aumento de la enorme desigualdad entre el primer y el tercer mundo, junto a la preocupación por la alarmante degradación del medio ambiente.

El cambio histórico y social introduce nuevos patrones de comportamiento y frente a los personajes modelo de virtudes del teatro decimonónico se empiezan a plasmar las contradicciones entre el universo infantil y el sistema de obligaciones que los adultos les imponemos. En complicidad con el niño, se ridiculiza el orden rígido y la autoridad inflexible y se plantea la necesidad de aceptarse a uno mismo tal como se es. Los patrones de comportamiento se vinculan ahora a nuevos roles familiares y educativos y a valores en alza relacionados con la tolerancia, la no discriminación y el respeto a la diferencia, junto a variados mensajes reivindicativos asociados con la defensa del medio ambiente, los derechos humanos, la igualdad de sexos o la paz. Persiste pues el teatro con intencionalidad educativa que, como ya hemos visto, no es exclusivo del pensamiento religioso y conservador, sino también de otras muchas opciones, incluso de quienes quieren cambiar la sociedad. El peligro del didactismo simplista unido a la mediocridad estética ha sido y es una constante permanente en la creación para niños. La literatura nunca puede ser una doctrina, sí una interrogación sobre el mundo que contiene valores morales y sociales, y no es la tendencia ideológica la que otorga calidad a una obra o se la quita, sino el cuidado de las formas expresivas y la voluntad de estilo literario, por encima de la presión de enseñar una lección determinada.

Un dato significativo en esta nueva etapa histórica en la que hay gran diversidad en la calidad es que se abre mucho el abanico de los temas y en algo se modifica su tratamiento, especialmente en lo que se refiere al papel de la imaginación, a la reducción del paternalismo y a la búsqueda imprescindible de la diversión del público infantil.

La influencia de las vanguardias, el cine y la publicidad, junto a la mezcla y

aparición de nuevos géneros como la ciencia-ficción o la comedia musical, va a tener una respuesta en el teatro a través de nuevas formas expresivas y de la ruptura de ciertas convenciones escénicas en algunas obras innovadoras que coexisten junto a un teatro conservador que mantiene las formas tradicionales.

Digamos en suma que se ha producido una adaptación a los tiempos, con la necesaria revisión de tópicos, moldes y recursos, que, de modo más acusado en la creación literaria que en el montaje de espectáculos, no ha asumido grandes riesgos expresivos ni en el contenido ni en la forma.

Jesús Campos, *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*. 1978.

Recién aprobada la reforma democrática, fue estrenada esta obra en el Teatro Barceló de Madrid, pero ha tardado nada menos que 20 años en publicarse, a pesar de que Campos es un reconocido dramaturgo, lo que da buena cuenta de las penurias existentes en la escritura dramática para niños.

Inspirada en la versión del cuento clásico para dibujos animados que realiza en 1937 Walt Disney, *Blancanieves y los siete enanitos*, la trama inicial transforma personajes y situaciones para intercalar variadas referencias de crítica social y política, finalidad que ya está en el contraste que Campos incluye en el propio título con la adición del adjetivo “gigantes” a los “enanitos” y que se vincula a su intención de escribir un texto para “niños grandes”, con un guiño a los mayores que son tratados como menores de edad por quienes les niegan sus derechos y libertades. Es una obra alegórica sobre el poder dictatorial y los mecanismos de quienes lo ostentan para perpetuarse en él y, entre ellos, advierte sobre la decisiva manipulación que ejercen los medios de comunicación social y ataca la sumisión y la falta de conciencia sobre la fuerza de la unidad que hace a los enanos gigantes. También fue innovadora esta obra en su tiempo porque llama al papel social activo de los niños y les convierte en coprotagonistas para la resolución de la situación injusta.

El lenguaje alterna verso y prosa, está cuidado en su léxico y varía su registro de acuerdo con el personaje que habla; contiene además numerosos rasgos de humor que presiden las situaciones y los atrevidos diálogos. Para su puesta en escena, el autor ofrece indicaciones útiles sobre el espacio escénico, la iluminación o el vestuario y propone el uso de marionetas, máscaras, bailes, canciones e imágenes integrados en un intento de presentar al público infantil una forma de “teatro total”.

Luis Matilla, *Teatro para armar y desarmar*. 1985.

Además de un escritor importante de teatro infantil, pionero en temas y denuncias desde sus primeras obras ya en los años setenta, Luís Matilla, en colaboración con el escenógrafo y director Carlos Herans, es también el máximo exponente de los intentos de renovación del teatro para este público. Su concepción de un “teatro de animación” supuso sin duda una aportación decisiva en la búsqueda de la especificidad del niño espectador y en la ruptura de muchas pautas autoritarias que reprimían su espontaneidad y libre expresión. Busca la participación activa de los niños y los convierte en espectadores y protagonistas al mismo tiempo, invitándoles a participar en el desarrollo de la acción o a pasear por diferentes espacios teatrales. En esta línea, se llegaron a representar varios espectáculos, algunos al aire libre, de gran éxito y calidad. Entre ellos, *La Gran Feria Mágica*, *La fantástica historia de Simbad*, *La fiesta de los dragones*, *Las maravillas del teatro* y *Teatro para armar y desarmar* que comprende dos piezas *El baile de las ballenas* y *El bosque fantástico*.

La Presentación de *Teatro para armar y desarmar* justifica bien el título y esta nueva propuesta invitando a los niños a armar y desarmar el teatro: a tomar las escenas que más les gusten y a rechazar las que no les satisfagan; inventar un final nuevo o proponer un comienzo diferente; tomar los decorados y demás indicaciones como meramente orientativos; introducir en las historias todos los cambios que conciba su imaginación... en fin que la lectura del libro llegue a convertirse en el principio de un juego teatral donde ellos sean los verdaderos protagonistas, “algo así como una luminosa pelota cuyos colores lograréis transformar a vuestro gusto” (p. 10).

Ambas obras tienen un contenido ecologista. *El baile de las ballenas* constituye un alegato a favor de la conservación de esta especie. Se ofrece la posibilidad de representarla con actores o con marionetas, para lo que se ofrecen indicaciones escenográficas y técnicas sencillas. Entre los factores de modernidad destaca que no se da un final, sino que habrán de decidirlo de forma colectiva quienes se decidan a representarla. *El bosque fantástico* denuncia la tala indiscriminada de árboles. En la representación intervienen actores, títeres y sombras chinescas y utiliza también técnicas próximas al cuentacuentos para hacer avanzar la historia. En el desenlace se hace participar al público de forma divertida y didáctica a la vez, ofreciéndoles disfraces de fantasmas para asustar a los que atentan contra la Naturaleza.

Fernando Lalana, *Edelmiro II y el dragón Gutiérrez*. 1990

Pertenece al numeroso grupo de obras que utilizan motivos de los cuentos tradicionales para transformarlos y divertir con nuevos significados. Un uso de este referente ficcional conocido por los niños, que es también constante en otros países europeos y que, por otra parte, no es nada nuevo, ya lo hemos visto en el teatro anterior a la guerra civil en la pieza comentada de Magda Donato. En este caso, el héroe, tras un largo período en paro, consigue la misión de acabar con el temible dragón en el país de Fofa. En la línea de la desmitificación burlesca de los grandes personajes del miedo en la literatura infantil actual, lo que se encuentra es un dragón completamente inofensivo y bonachón, un personaje domesticado en zapatillas y bata de andar por casa y que bebe limonada. Es el contrapunto de un héroe y una aventura ya imposibles, en un tratamiento ingenioso y moderno de personajes antiguos. Cabe mencionar que este escritor zaragozano, aunque no se ha prodigado mucho en su producción dramática, ha obtenido por su obra narrativa el Premio Lazarillo y Premio Nacional de Literatura Juvenil.

José Luís Alonso de Santos, *Besos para la Bella Durmiente*. 1994.

Es una historia tan divertida como la anterior incursión en el género dramático infantil de este dramaturgo vallisoletano, *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*. Reconocido autor, director y profesor, muy popular por sus éxitos teatrales llevados al cine: *Bajarse al moro* y *La estanquera de Vallecas*, Alonso de Santos escribe para el público infantil desde el respeto al texto literario y al niño. En esta obra con aire de comedia musical, utiliza exclusivamente el diálogo en verso. La dificultad que esto supone no le resta agilidad, ya que combina con bastante habilidad una mezcla de tono poético y de recursos humorísticos. En el actual lenguaje de la intertextualidad, el “hipotexto” es el cuento clásico maravilloso que recoge por primera vez Charles Perrault y, sobre esa fuente, el “hipertexto”, una nueva historia que combina la reivindicación de la ternura y de la poesía del brazo del humor y la sátira. El lenguaje muy cuidado contrasta el habla de los campesinos y la de los nobles y su comicidad verbal trastoca la realidad al estilo de Carroll cuando, por ejemplo, los caballeros compiten para ver quién está más loco o cuál es menos valiente. Utiliza múltiples elementos de distanciamiento: distorsión, caricatura de los tópicos tradicionales... y, asimismo, de actualización: coloquialismos, rupturas deliberadas y elementos anacrónicos (tangos en el palacio medieval, moto voladora en lugar de escoba, etc.)... Todos ellos arrojan el tema universal y desembocan a la postre en el final feliz convencional: el poder y el triunfo del

amor.

Carles Cano, *¡Te pillé, Caperucita!* 1995.

Texto dramático que mereció el Premio Lazarillo en 1994, un hecho aislado en la producción del autor y también sorprendente al ser tan inferior al género narrativo la creación teatral para niños. En su momento, esta obra supuso una renovación importante en la línea de Gianni Rodari y su llamada a transformar las historias conocidas para crear otras nuevas, más atractivas para los niños de hoy. Mezcla abigarrada de personajes clásicos: Caperucita Roja, el Lobo, la Ratita Presumida, el Gato con Botas, Blancanieves, Cenicienta... que en esta obra se combinan con mitos modernos de la literatura, el cine o la música: Frankenstein, Drácula, Rambo, Michael Jackson... De nuevo, un gran “hipertexto”, que se construye sobre una notable cantidad de “hipotextos”, muchos cuentos a la vez que ya no son lo que eran, en esta ocasión acentuando aún más el tono de parodia.

Desmitificación, inversión de papeles, distorsión total, burlas, lenguaje onomatopéyico, juegos de palabras, coloquialismos muy actuales, trucos de animación y complicidad con el público... Una feliz combinación de argumento y de recursos expresivos y escénicos, que se coronan con el acierto dramático de la peculiar estructura de la obra. La misma se plantea en un acto único y cinco escenas breves como si se tratara de un programa de TV, interrumpiendo, como ocurre en los programas televisivos reales, el desenvolvimiento de la trama con la representación de un Anuncio, al final de cada una de las escenas, que satiriza con gracia los abusos y engaños de la publicidad y el afán de consumo que nos invade.

Los personajes se burlan unos de otros, cambian sus papeles, se rompe lo preestablecido y se pide la participación del público. En ella se dan cita los principales tipos de comicidad: la verbal, situacional, de caracteres o de sátira y burla¹⁰.

Antonio Rodríguez Almodóvar, *La niña que riega las albahacas.* 1996.

Espléndida recuperación de un cuento popular andaluz verdaderamente “atípico y prodigioso”, como señala su adaptador para la escena, bien conocido por su labor en el estudio y recopilación de los genuinos relatos tradicionales. Un relato muy diferente del que con parecido título recrea García Lorca en la comentada pieza de su teatro de títeres, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*.

¹⁰ Un comentario amplio sobre la intertextualidad y la comicidad en esta obra puede verse en Tejerina, I., “Teatro: otras formas de recepción. (Textos teatrales, recepción lectora y educación literaria) en Mendoza Fillola, A. (Dir.), *La seducción de la lectura en edades tempranas*, 2002.

Es una historia sorprendente y llena de humor, que nos rescata algunos olvidados sabores y saberes del pueblo. La primera novedad, que rompe uno de los elementos tradicionales que más ha interesado difundir durante siglos, es el personaje femenino protagonista. Frente a la pasividad, la obediencia y la acusada timidez de las doncellas en busca de un ansiado matrimonio, esta Mariquilla es emprendedora, rebelde atrevida, además de inteligente, y de ninguna manera quiere casarse con el príncipe que, además de vengativo, es bobo. Reverso del estereotipo sexista habitual de los cuentos tradicionales más difundidos, triunfa en todas las pruebas difíciles y hace del matrimonio, broche final repetido como símbolo de felicidad y armonía, escarnio y mofa final como venganza del pueblo contra el abuso de poder.

El sabor popular, contundente, directo, escatológico, que se ha traicionado durante siglos, y la sabiduría del pueblo firme en sus verdades y recelos contra las verdaderas intenciones de los poderosos, surgen aquí tras el silencio de muchos años por parte de la cultura oficial.

Alberto Miralles, *En busca de la isla del tesoro*. 1996.

Vinculado en los años sesenta al teatro independiente y autor de varios ensayos sobre teatro contemporáneo, Miralles es uno de los pocos dramaturgos reconocidos que se dedica con verdadera ilusión al público infantil y juvenil a quien ha dedicado varias obras y mucha dedicación en teatro escolar.

Los personajes míticos creados por Robert Louis Stevenson, el taimado pirata John Silver y el ingenuo y valiente muchacho Jim Hawkins, así como la referencia a la novela de aventuras más universal (*La isla del tesoro*, 1883), son el pretexto y el marco de esta pieza, que sostiene su trama en el recurso pirandelliano del teatro dentro del teatro, muy utilizado tanto en los textos como en los espectáculos de teatro infantil en el último tercio del siglo XX. En este caso, los actores, caracterizados como técnicos de la sala, se dirigen al público para comunicarles que se ha suspendido la representación. Para evitar la decepción de los niños, deciden escenificar la historia de un chaval que se pasaba las horas delante de la televisión y a quien sus amigos convencen de que la lectura y más aún el teatro son mejores formas de pasar el tiempo, así que entre todos deciden representar la famosa historia de piratas.

Escrita en un tono jocoso, a lo largo de la obra se van produciendo situaciones cómicas y distintos problemas de ejecución para los que se ofrecen soluciones relacionadas con el sonido, la iluminación o la utilería. No se trata pues de una

adaptación de la novela, sino de una demostración de los valores lúdicos del teatro y de la literatura.

José González Torices, *Cuatro estaciones. Teatro para niños*. 1998.

El título de esta obra responde a la ordenación de sus distintas piezas en torno a las cuatro estaciones del año. Comienza con el otoño, la estación en la que se inicia el curso escolar y recopila versiones de cuentos clásicos y obras de teatro originales muy breves, junto a poemas, romances y diálogos poéticos del propio autor para ser dramatizados o recitados. Forman un amplio conjunto de 35 piezas cortas escritas en un cuidado lenguaje poético. Es importante el trabajo de presentación de cada pieza, en la que el dramaturgo describe los pormenores de la ambientación, el tono y los rasgos más importantes en los distintos planos del lenguaje teatral que hay que considerar para su puesta en escena. Se completa el libro con un anexo titulado “El desván” en el que, además de un Vocabulario teatral, se ofrecen nociones sencillas y útiles sobre técnicas y recursos, referentes a títeres y marionetas, máscaras, maquillaje, vestuario, iluminación, música y elementos escenográficos. La edición, esmerada en sus distintos componentes: portada, formato, tipografía, ilustraciones, calidad del papel, etc., ha merecido el Premio al Mejor Libro de Teatro para Niños en FETEN 2000.

La finalidad de esta obra es que sean los propios niños en las aulas y otros espacios escolares quienes, dirigidos por los educadores, se conviertan en protagonistas y actores de las distintas propuestas. Desde mi particular teoría del teatro he manifestado mis razones y recelos sobre los peligros de una prematura actuación espectacular por parte de los niños, pero no por ello me parecía legítimo dejarla fuera de mi selección, dado que además González Torices, como veterano autor dramático y como editor (ha dirigido la colección Galería del Unicornio), es uno de los mayores luchadores por la supervivencia en España del teatro para niños y jóvenes.

Carlos Álvarez-Nóvoa, *Cigarras y hormigas*. 2000.

Dice el autor de esta recreación de la vieja fábula de la cigarra y la hormiga que con ella ha querido quitarse la espina clavada en la infancia, cuando, contra la intención de sus ingenuos educadores, sentía una irreprimible antipatía por las hormigas y una irresistible simpatía hacia las cigarras. La utilización del material tradicional adopta en esta obra un cariz social muy marcado, ya que la rivalidad entre unas y otras se presenta como una cuestión de lucha de clases en la que las hormigas son obreras explotadas por

un sistema que las anula. Las cigarras por su parte no trabajan, son seres alegres y despreocupados, que pueden disfrutar su tiempo para cantar, pintar y gozar e incluso para pensar y cuestionar la situación injusta de las hormigas obreras.

La obra está estructurada en escenas breves que hacen evidente el contraste entre el sacrificio y esfuerzo de las hormigas y la vida placentera de las cigarras. En el proceso dramático, ambos grupos de personajes, simbolizados en colores distintivos y simbólicos, negras y grises las hormigas, de alegres colores las cigarras, se manifiestan irreconciliables. La completa alienación de las hormigas no las enfrenta a sus explotadores, sino que las conduce a un odio creciente contra las cigarras. El desenlace no da la razón a ninguno de los bandos, se supera el esquematismo de la moraleja tradicional y se presenta un final inesperado y negativo para ambos personajes colectivos. Lo que se revela en un desenlace sorpresa es que la diferencia de comportamientos obedece a unas razones biológicas y que ambos insectos son producto y víctimas de sus circunstancias. Hay también en esta obra un mensaje social, aunque actualizado y no maniqueísta. Les descubre a los niños las verdaderas y ocultas razones de las conductas contrarias de ambos animales, y es clara la intención educativa del autor quien explicita que siempre hay que decirles la verdad, porque la verdad es lo único que destruye las fábulas y lo único que sirve para explicar la historia.

Para finalizar señalar que hemos querido situar en tres hitos marcados de la historia de nuestro siglo XX las quince obras que consideramos ofrecen las temáticas, tendencias y rasgos para ilustrar lo más significativo del panorama. Dar cuenta del nacimiento y la evolución de la literatura dramática para niños a lo largo del siglo mediante una selección reducida al limitado número de quince títulos no ha sido tarea sencilla, por lo que quiero dejar constancia de que, aunque mi diagnóstico general es que no abundan las obras renovadoras y de gran calidad, he tenido que dejar sin reseñar creaciones y autores de indudable interés. Esperemos que quienes se acerquen a este trabajo valoren que se ha cumplido su principal propósito.

SELECCIÓN DE QUINCE OBRAS DE TEATRO INFANTIL DEL SIGLO XX
EN CASTELLANO (por el orden cronológico de su creación)

- VALLE INCLÁN, Ramón M^a del, 1910. *La cabeza del dragón*. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral Juvenil, 1982.

- GARCÍA LORCA, Federico, 1923. *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* en *Obras para títeres de Federico García Lorca*. Zaragoza: Teatro Arbolé y Cultural Caracola, colección Titirilibros, nº 9. 1998.

- DONATO, Magda y BARTOLOSSI, Salvador, 1935. *Pipo y Pipa y el lobo tragalotodo*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

- CASONA, Alejandro, 1940. *Pinocho y Blancaflor* en *Tres farsas infantiles. El gato con botas, Pinocho y Blancaflor y El hijo de Pinocho*. Gijón: Edición de Evaristo Arce, Noega, Biblioteca de la Quintana, 1983.

- SASTRE, Alfonso, 1962. *El circulito de tiza* en *Teatro para niños, El circulito de tiza y El hijo único de Guillermo Tell*. Guipúzcoa: Hiru, 2006. (3^a ed.)

- ENCISO, Pilar y OLMO, Lauro, 1969. *Asamblea general*, en *Teatro infantil. El raterillo y Asamblea general*. Madrid: Visor, col. Biblioteca Antonio Machado, Vol. II, 1987.

- CAMPOS GARCÍA, Jesús, 1978. *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes, Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*. Madrid: CCS, Col. Galería del Unicornio. 1998.

- MATILLA, Luis, 1985. *Teatro para armar y desarmar: El baile de las ballenas y el bosque fantástico*. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral Juvenil.

- LALANA, Fernando, 1990. *Edelmiro II y el dragón Gutiérrez*. Madrid: Bruño, Colección Alta Mar.

- ALONSO DE SANTOS, José Luis, 1994. *Besos para la Bella Durmiente*. Valladolid: Castilla Ediciones, Colección Campo de Marte.

- CANO, Carles, 1995. *¡Te pillé, Caperucita!* Madrid: Bruño, Colección Altamar.

- MIRALLES, Alberto, 1996. *En busca de la isla del tesoro*. Madrid: Editorial CCS, Colección Galería del Unicornio.

- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, 1996. *La niña que riega las albahacas*. Madrid: Ediciones de la Torre, Colección Alba y Mayo Teatro.

- GONZÁLEZ TORICES, José, 1998. *Cuatro estaciones. Teatro para niños*. Madrid: SM.

- ÁLVAREZ-NÓVOA, Carlos, 2000. *Cigarras y hormigas*. León: Everest. Col. Punto

de Encuentro.

Obra seleccionada para Comentario:

- ALONSO DE SANTOS, José Luis, *Besos para la Bella Durmiente*.

Valladolid: Castilla Ediciones, Colección Campo de Marte, 1994.

BIBLIOGRAFÍA

Estudios citados

- Álvarez Nóvoa, C. (1987). *Cuaderno didáctico a La cabeza del dragón* de Valle Inclán. Madrid: Editorial Alborada, Col. La locomotora.
- Butiñá, J. (1992). *Guía de teatro infantil y juvenil español*, Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil.
- Butiñá, J. Muñoz, B. y Llorente, A., (2002). *Guía de Teatro Infantil y Juvenil*, Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, ASSITEJ-España y UNED.
- Cervera, J., *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid: Editora Nacional, 1982.
- Fernández Cambria, E. (1987). *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud*. Madrid: Escuela Española.
- Guía de Teatro para Niñ@s 2001*, Gijón: Fundación Municipal de Cultura, ASSITEJ España.
- García Lorca, Francisco, “Teatro de Muñecos” del libro *Federico y su mundo* en García Lorca, F. 1998. *Obras para títeres de Federico García Lorca*, Zaragoza: Teatro Arbolé y Cultural Caracola, colección Titirilibros, nº 9, pp. 7-22.
- González del Valle, L. “Perspectivas críticas, horizontes infinitos. *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* y las constantes dramáticas de Federico García Lorca”, *Anales de la Literatura Española*, 7, 1982, pp. 253-264.
- López Tamés, Román, (1985). *Introducción a la literatura infantil*, Santander: Instituto de Ciencias de la Educación.
- Hernández, M. (1992). “Retablo de las maravillas: Falla, Lorca y Lanz en una fiesta granadina de títeres” en *Exposición Federico García Lorca. Teatro de títeres y dibujos*. Santander: Universidad Internacional Menéndez y Pelayo y Fundación Federico García Lorca.
- Porrás Soriano, F. (1995). *Los títeres de Falla y García Lorca*. Madrid: Edición del autor. Patrocina UNIMA y Centro de Documentación de Títeres de Bilbao.
- Propp, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Sastre, Alfonso, “Una nota previa” y “El teatro y los niños” en *Teatro para niños, El circulito de tiza y El hijo único de Guillermo Tell*. Guipúzcoa: Hiru, 2006, pp. 7-8 y 123-141.
- Tejerina Lobo, I. (1993). *Estudio de los textos teatrales para niños*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- (1994). "Análisis funcional, sintaxis y semántica de personajes en "Pinocho y Blancaflor" de Alejandro Casona", *Letras de Deusto*, 62, Enero-Marzo, pp. 133-157.
 - (2000). “La literatura dramática infantil y el teatro de títeres” en Ramón F. Llorens (ed.), *Literatura infantil en la escuela*, Universidad de Alicante, pp. 55-67.
 - (2001). “Didáctica del texto dramático y *La cabeza del dragón* de Valle Inclán, en Menéndez, E./Delgado, A., eds. *Lengua y Cultura. Enfoques didácticos*, SEDLL-Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 703-715.
 - (2002) “Teatro: otras formas de recepción. (Textos teatrales, recepción lectora y educación literaria) en Mendoza Fillola, A. (Dir.), *La seducción de la lectura en edades tempranas*, Instituto Superior de Formación del Profesorado-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 199-218.

Obras seleccionadas por orden alfabético

- Alonso de Santos, José Luis, (1994). *Besos para la Bella Durmiente*, Valladolid: Castilla Ediciones, Colección Campo de Marte.
- Álvarez-Nóvoa, Carlos, (2000). *Cigarras y hormigas*, León: Everest. Col. Punto de Encuentro.
- Campos García, (1978) *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, Madrid: CCS, Col. Galería del Unicornio. 1998.
- Cano, Carles, (1995). *¡Te pillé, Caperucita!*, Madrid: Bruño, Colección Altamar.
- Casona, Alejandro, (1940). *Pinocho y Blancaflor en Tres farsas infantiles. El gato con botas, Pinocho y Blancaflor y El hijo de Pinocho*. Gijón: Edición de Evaristo Arce, Noega, Biblioteca de la Quintana, 1983.
- Donato, Magda y Bartolossi, Salvador, (1935). *Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2000.
- Enciso, Pilar y Olmo, Lauro, 1969, *Asamblea general*, en *Teatro infantil. El raterillo y Asamblea general*, Madrid: Visor, col. Biblioteca Antonio Machado, Vol. II, 1987.
- García Lorca, Federico. (1923). *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* en *Obras para títeres de Federico García Lorca*. Zaragoza: Teatro Arbolé y Cultural Caracola, colección Titirilibros, nº 9. 1998
- González Torices, José, (1998). *Cuatro estaciones. Teatro para niños*. Madrid: SM.
- Lalana, Fernando, (1990). *Edelmiro II y el dragón Gutiérrez*, Madrid: Bruño, Colección Alta Mar.
- Matilla, Luis, (1985). *Teatro para armar y desarmar: El baile de las ballenas y el bosque fantástico*. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral Juvenil.
- Miralles, Alberto, (1996). *En busca de la isla del tesoro*, Madrid: Editorial CCS, Colección Galería del Unicornio.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio, 1996. *La niña que riega las albahacas*. Madrid: Ediciones de la Torre, Colección Alba y Mayo Teatro.
- Sastre, Alfonso, (1962). *El circulito de tiza* en *Teatro para niños, El circulito de tiza y El hijo único de Guillermo Tell*. Guipúzcoa: Hiru, 2006. (3ª ed.)
- Valle Inclán, Ramón Mª del, (1910), *La cabeza del dragón*, Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral Juvenil, 1982.