

BERTA MUÑOZ CÁLIZ

PANORAMA
DE LOS LIBROS
TEATRALES
PARA NIÑOS
Y JÓVENES



Colección de Ensayo ASSITEJ España

Premio Juan Cervera de Investigación sobre
Teatro para la Infancia y la Juventud 2006

Madrid, ASSITEJ-España, 2006
Colección de Ensayo ASSITEJ-España
Premio Juan Cervera de Investigación sobre Teatro para la Infancia y la Juventud

ISBN: 978-84-611-5653-5
Depósito Legal: GU-496-2006

A mi hermano Miguel Ángel

Sumario

1. La precariedad de un sector editorial.....	5
2. Los textos teatrales y la lectura	10
3. Características de las principales colecciones actuales de teatro infantil y juvenil	
3.1. Teatro <i>de</i> niños y teatro <i>para</i> niños	13
3.2. Lectura y representación	14
3.3. Teatro para jóvenes	19
4. <i>Motivos y estrategias</i> en la creación teatral para niños y jóvenes	
4.1. Enseñar y divertir como <i>motivos</i> de la creación teatral	20
4.1.1. Un teatro que adoctrina y un teatro que interroga	24
4.1.2. Presencia del teatro pedagógico en las colecciones teatrales.....	27
4.1.3. Evasión y diversión.....	32
4.2. Las <i>estrategias</i> de los autores de teatro para niños y jóvenes	35
5. Principales referentes de la ficción teatral para niños y jóvenes	37
5.1. Las recreaciones de cuentos tradicionales	38
5.1.1. Dramatizaciones que conservan el sentido original de los cuentos ...	41
5.1.2. Dramatizaciones que atenúan los conflictos de la obra original.....	43
5.1.3. Dramatizaciones introducen contenidos críticos en la obra original .	46
5.1.4. Otras formas de aproximación a los cuentos tradicionales	50
5.1.5. Obras que incorporan elementos de los cuentos tradicionales.....	50
5.2. La ficción cinematográfica y de aventuras	56
5.2.1. La <i>ciencia-ficción</i>	56
5.2.2. Detectives e intrigas policíacas.....	59
5.2.3. El terror como género	61
5.2.4. Aventuras de piratas.....	62
5.3. La ficción escénica como referente: circo, cine y metateatro.....	63
5.4. La realidad cotidiana como escenario de la ficción	68
5.5. Dramatizaciones basadas en grandes obras literarias para adultos.....	73
6. Modelos de relación que proponen los textos teatrales.....	77
6.1. Modelos de sociedad.....	78
6.1.1. Obras que proponen un determinado orden social	78
6.1.2. Obras que repudian la violencia	83
6.2. Modelos de relaciones afectivas	85
6.3. Modelos de relación con la naturaleza	89
6.4. Modelos de relación del niño consigo mismo	92
7. Escenificación de los textos teatrales editados para niños	94
7.1. Espacios no convencionales.....	94
7.2. Interpretaciones no realistas.....	95
7.3. Piezas mínimas y propuestas parateatrales	96
7.4. Actores, títeres y sombras chinescas.....	97

8. Nota final	98
9. Referencias bibliográficas	100
Anexo I: Colecciones actuales que incluyen obras teatrales para niños y jóvenes	104
Anexo II: Ediciones para jóvenes de obras concebidas inicialmente para adultos	130
Anexo III: Recursos para localizar libros de teatro para niños y jóvenes	133

1. La precariedad de un sector editorial

Se puede afirmar, sin temor a exagerar, que el teatro para niños y jóvenes es el género literario peor tratado por el sector editorial de nuestro país. “Cenicienta de la literatura infantil” lo denominó Juan Cervera¹, a lo que se suma el hecho de que el teatro ya es de por sí la “Cenicienta” de la literatura. Y en estrecha relación con lo que sucede en el ámbito editorial, también en las aulas, la literatura dramática cuenta con una presencia considerablemente menor que la poesía y, sobre todo, que la narrativa.

Esta situación no es nueva; ya en 1967, en el marco del primer Congreso de la AETIJ, Aurora Díaz Plaja presentó una comunicación, titulada “El teatro, este género difícil de editar”, en la que denunciaba el desequilibrio que existía entre la oferta y la demanda, dado el “escaso número de obras teatrales editadas y la *constante* demanda de las diversas personas dedicadas a la cultura infantil: maestros, párrocos, bibliotecarias, jardineras de infancia y padres de familia”². Esta autora reunió una bibliografía de obras publicadas que constaba de unos sesenta títulos, cantidad que calificaba de “ridícula en comparación de los seis mil títulos que forman la producción actual de la literatura infantil y juvenil en España”³. Unos años más tarde, Juan Cervera, al escribir su *Historia Crítica del Teatro Infantil Español*, hablaba de “la penuria” que existía en aquel momento en la edición de textos, y de la “dispersión de los libros publicados”, además de cuestionar la calidad de lo que se publicaba: “el gran problema del teatro infantil español es la carencia de textos de calidad y vigentes”⁴. Ya en los noventa, este autor insistía en el desequilibrio entre los distintos géneros:

Al estudiar los contactos del niño con la Literatura Infantil se propone que éstos sean equilibrados entre los distintos géneros. Es decir, que estos

¹ Juan Cervera, “El teatro, cenicienta de la literatura infantil”, *Educadores*, 81 (enero-febrero 1975), págs. 109-117). Edición digital de libre acceso en la excelente Biblioteca de Autor de Juan Cervera de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en la dirección: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/07929402189142764137857/index.htm>

² Aurora Díaz Plaja, “El teatro, este género difícil de editar”, en: *I Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud*, Madrid, Editora Nacional, 1968, págs. 183-192, cita en pág. 183.

³ Art. cit., pág. 183.

⁴ Juan Cervera, *Historia Crítica del Teatro Infantil Español*, Madrid, Editora Nacional, 1982. A falta de una reedición en papel de esta obra imprescindible, puede consultarse la edición digital en la página web: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67638307577637058233579/index.htm>

beneficien no sólo a la narrativa, sino también al teatro y a la poesía, por lo menos. [...]

Pero lo cierto es que los contactos cuidados y fomentados en la escuela, en la práctica, se limitan a la narrativa a través de la lectura. Prueba irrefutable de ello es que apenas se publican libros de poesía y de teatro para niños⁵.

En nuestros días, la edición de libros de teatro para niños apenas llega a la treintena de títulos al año, cuando la producción anual de libros de literatura infantil y juvenil supera los diez mil títulos anuales⁶, por lo que no puede decirse que la situación, comparativamente hablando, haya mejorado desde los tiempos en que Aurora Díaz Plaja hablara en los términos antes citados.

En relación con esta escasez de textos, encontramos una presencia casi nula de traducciones y de reediciones. En cuanto a las primeras, basta con echar un vistazo a la bibliografía que se incluye en el Anexo I para ver que la práctica totalidad de los autores son españoles y actuales; si en principio una proporción mucho mayor de estos textos resulta lógica y deseable (lo contrario sería igualmente empobrecedor, como está ocurriendo en el teatro de adultos), la casi total ausencia de traducciones nos impide conocer el teatro que se hace en otros países y enriquecer así nuestra propia tradición de teatro para niños. En cuanto a las reediciones, nos encontramos con que las grandes obras del teatro para niños del siglo XX, salvo algunas excepciones, han dejado de ser accesibles en forma de libro.

Y no solo las obras de creación, sino también las escasas obras teóricas que se han escrito sobre el teatro para niños, cada vez son más difíciles de localizar⁷, a lo que se suma la falta de nuevos estudios. Aunque en los últimos tiempos se han publicado

Los fragmentos citados están incluidos en el cap. XII, epígrafes “Los concursos de AETIJ” y “Consecuencias de las campañas del Ministerio de Información y Turismo”, respectivamente.

⁵ Juan Cervera, “La literatura infantil, inabarcable”, en: *Homenaje a Juan Cervera*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro, 1998. Edición digital disponible en la página: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12493808007726084500080/p0000001.htm#I_1_

⁶ Según el *Anuario sobre el libro infantil y juvenil 2006* (Madrid, Ediciones SM, 2006), en 2004 el número de títulos editados de literatura infantil y juvenil fue de 10.690 ejemplares, un importante porcentaje del conjunto del sector editorial de nuestro país, que publicó un total de 67.822 títulos. (Ob. cit., pág. 10).

⁷ En el ámbito de la edición digital, hay que destacar la labor realizada por los creadores del Portal de Literatura Infantil de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, uno de los escasos reductos donde actualmente se pueden localizar ensayos y textos de teatro para niños.

varios títulos sobre teatro con niños y jóvenes, estos se refieren sobre todo a la práctica escénica, y van dirigidos principalmente a profesores que imparten la asignatura de Taller de Teatro⁸. Los propios dramaturgos que han escrito obras para niños apenas han publicado sus reflexiones teóricas sobre el tema, por lo que también se echan en falta textos a partir de los cuales se pueda construir una poética del teatro para niños y jóvenes.

Como ya apuntó Cervera, el problema no afecta sólo a la cantidad; también la calidad de las obras que se editan es muy desigual. Encontrar textos teatrales de escasa calidad o inadecuados resulta relativamente frecuente dentro de la actual oferta editorial, lo que unido a la escasez de textos, ha traído consigo consecuencias muy negativas para el género en su conjunto, que se ha visto claramente discriminado, y ha hecho caer en el olvido obras de interés⁹. Ello a pesar de que a lo largo de la historia, algunos de los dramaturgos de mayor prestigio se han interesado por el teatro para niños y han escrito piezas de este género: Juan Eugenio Hartzenbusch, Benavente, Marquina, Valle-Inclán, García Lorca, los hermanos Álvarez Quintero, Rafael Alberti, Alejandro Casona, Elena Fortún, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Gloria Fuertes, Alfonso Sastre y Luis Matilla, entre otros –nombres a los que hoy se les podrían sumar otros igualmente significativos¹⁰– suponen, para Cervera, la mejor muestra de que el teatro infantil no sólo ha interesado a estratos populares o de escaso nivel literario. No obstante, señala este estudioso, incluso después de la labor llevada a cabo por estos autores, se ha seguido realizando un teatro para niños de escasa calidad literaria y finalidad meramente didáctica que convive en el tiempo con un teatro de interés artístico¹¹; afirmación esta que, casi treinta años después de que el autor escribiera su estudio, continúa vigente.

A pesar de todo, el volumen de libros editados y disponibles en la actualidad no es tan pequeño como se cree, pues su escasa distribución en las librerías tradicionales puede

⁸ Así sucede, por ejemplo, con la casi totalidad de títulos sobre talleres de teatro con niños publicados recientemente por la editorial Ñaque.

⁹ Así, por ejemplo, en su selección *Mil Libros de Literatura Infantil y Juvenil*, la Fundación Germán Sánchez Ruipérez incluye únicamente doce títulos de teatro, entre los cuales hay una obra para adultos y un libro de técnica teatral. Puede consultarse esta selección en la página web: http://www.fundaciongsr.org/database/1000_libros/

¹⁰ Véase, por ejemplo, el artículo de Cristina Santolaria, “Dramaturgos consagrados se acercan al teatro para la infancia y la juventud”, en: *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 13-14 (junio 1998-junio 2001), págs. 459-487. Esta autora incluye a la siguiente nómina de autores que se han acercado al teatro para niños: Ricardo López Aranda, Lauro Olmo, Fermín Cabal, Jesús Campos, José Luis Alonso de Santos, Alberto Miralles e Ignacio del Moral.

hacer pensar que la oferta es menor de lo que es en realidad. A poco que se esté en contacto con profesores que impartan clases de teatro a niños y jóvenes, enseguida se constata que la mayor parte de los textos editados no se conocen. En muchas ocasiones, se recurre a escenificar adaptaciones de textos clásicos (que, además, no suelen ser textos dramáticos, sino romances, cuentos, capítulos de novelas, versiones del *Quijote*, etc.), realizadas por el propio profesor, con el argumento de que “no se publican” (o “no se encuentran”) obras teatrales para niños. A menudo, estas adaptaciones se convierten en un pretexto para dar una clase de historia de la literatura, en la que además cobra protagonismo el hecho de memorizar el texto, quedando relegados a un lugar secundario el resto de elementos de la representación. A este respecto, Juan Cervera advertiría:

Es más, nos atreveríamos a decir que el esfuerzo por ofrecer a mentes juveniles obras medievales y clásicas como el Auto de los Reyes Magos, las farsas francesas del siglo XV, o los pasos de Lope de Rueda refundidas o no, obedecen más bien a un concepto tradicional de educación que tiene más en cuenta a la cultura que al niño propiamente tal. Y, en realidad, aun dentro de su situación de versiones a nivel infantil –favorecidas por el primitivismo de las obras originales- cabe emparentarlas más con la actividad escolar que con la actividad teatral infantil o suponerlas como una verdadera aportación a él¹².

Igualmente, Jaime García Padrino señala que, en las actividades dramáticas escolares, nos podemos encontrar con situaciones bien diferentes: desde profesores que han escogido un determinado texto teatral, impreso con indicaciones y propuestas para la puesta en escena, hasta aquellos otros que han decidido dramatizar una canción de moda, como puede ser “La Puerta de Alcalá” cantada por Ana Belén y Víctor Manuel¹³. Según este autor, esta variedad está en estrecha relación con la notoria escasez de textos: para poder seleccionar, el maestro necesita disponer de amplios repertorios, pero “nada sería suficiente si ese maestro no es un buen conocedor de la literatura infantil,

¹¹ “El teatro, Cenicienta de la literatura infantil”, art. cit.

¹² J. Cervera, “Notas sobre los orígenes del teatro infantil español”, en *Historia Crítica del Teatro Infantil Español*, ibíd.

¹³ J. García Padrino, “Promoción y difusión del teatro infantil en la escuela”, en *Teatro Infantil y Dramatización escolar*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pág. 26.

conocimiento que, a su vez, descansa en la pasión por la lectura y una adecuada formación literaria general”¹⁴.

En definitiva, nos encontramos ante una situación en la que se ha prescindido de todo un género literario a la hora de formar a futuros lectores, desaprovechando textos teatrales valiosos por la dificultad de su acceso en librerías o por simple desconocimiento de los mediadores. No cabe duda de que esta es una decisión de consecuencias empobrecedoras para la educación del niño, ya que le priva de dotarse de una competencia lectora a la hora de enfrentarse a los textos dramáticos. A diferencia de lo que sucede en otros géneros literarios, en el caso del teatro, nos encontramos con la aberrante situación de que adolescentes que nunca habían leído un texto dramático se enfrentan a la lectura de obras de Lope de Vega o de Calderón; con la consecuencia de que muchos de ellos no vuelven a leer teatro tras abandonar la escuela. Luis Matilla ironizaba sobre esta paradójica situación en boca de uno de los personajes de *La aventura del teatro*:

Una niña dijo que le parecía muy difícil comprender los libros de teatro y nos contó cómo la profesora que tuvo el curso anterior, les leyó un pedacito de *El alcalde de Zalamea*, y que ella no entendió nada. Javier la tranquilizó explicándola que cuando llegue el momento de leer teatro, empezaremos por otras cortas que nos sean fáciles de comprender. Antes de hacerlo nos contará cosas sobre las personas que las escribieron y sobre los gustos que tenían los espectadores de cada época¹⁵.

En respuesta a esta situación, el propósito de este trabajo no es otro que el de dar a conocer los títulos que existen actualmente en el mercado editorial y facilitar los recursos necesarios para acceder a estos libros, además de orientar sobre los temas tratados y las formas de abordarlos. Para cubrir el primero de estos objetivos, se han elaborado los Anexos I y II, en los que podemos comprobar que actualmente existen más de doscientos títulos vigentes en los catálogos de las editoriales. Es cierto que si nos limitamos a buscar en las librerías tradicionales, la experiencia suele ser sencillamente desoladora; sin embargo, acceder a estas obras –incluso a las descatalogadas– no tiene por qué ser complicado si se cuenta con los recursos

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 26.

necesarios, tema al que está dedicado el Anexo III. Al estudio de las colecciones y sus características, los temas abordados, las fuentes, las visiones del mundo que subyacen en los textos teatrales actuales para niños y jóvenes se dedica el trabajo en su conjunto; ya sin el afán de exhaustividad que tienen los anexos, sino más bien con el objetivo de servir como estímulo a los mediadores para que indaguen por sí mismos en los textos, en busca de aquellos que deseen dar a leer –o bien a escenificar- a niños y jóvenes.

Finalmente, anotamos que el repertorio de textos sobre el que se ha trabajado y que se reproduce en los Anexos I y II viene a añadirse a los publicados en las distintas ediciones de la *Guía de Teatro Infantil y Juvenil*¹⁶, de forma que con todos ellos podemos tener un repertorio más o menos completo (con las carencias que pueda haber tanto en aquellos como en este) de los libros de teatro infantil y juvenil publicados en España desde 1985 hasta hoy.

2. Los textos teatrales y la lectura

Hay dos modos de disfrutar del teatro. Uno es asistir a una representación y entrar en contacto con la magia de los actores, de la escenografía y de la música. El otro, es leyendo las obras e inventándoles, en nuestras mentes, una “puesta en escena”. Ambos modos son igualmente válidos y enriquecedores. Ambos deben ser transmitidos a los niños¹⁷.

Es sabido que el texto teatral está escrito fundamentalmente para su representación, y que es en ella donde adquiere todo su sentido. Sin embargo, ello no invalida el placer o el interés de su mera lectura. En la sección “El teatro también se lee” de la revista *Las Puertas del Drama* podemos encontrar varios argumentos a favor de la lectura de textos

¹⁵ Luis Matilla, *La aventura del teatro*, ob. cit., pág. 28.

¹⁶ Julia Butiñá y Núria Tubau, *Momento actual del teatro para niños y jóvenes*, *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, XXXVII (Julio-septiembre 1985); Julia Butiñá, *Guía de Teatro Infantil y Juvenil Español*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1992; Julia Butiñá, Ana Llorente y Berta Muñoz, *Guía de teatro infantil y juvenil*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, ASSITEJ-España y Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002.

¹⁷ Sergio Andricaín y Antonio Orlando Rodríguez, “¡Arriba el telón! Dramaturgia para niños en América Latina”, edición digital disponible en la página: <http://cuatrogatos.org/3teatro.html>

dramáticos. Así, por ejemplo, José Bailo Ramonde defiende que esta lectura es especialmente enriquecedora para la imaginación:

El texto teatral es multipersonal, de esencial pluralidad, tanta como personajes en danza, aunque estos se reduzcan a dos. El texto teatral exige por eso infinitamente mayor esfuerzo de imaginación, pero también mayor concentración conceptual que el otro¹⁸.

Así mismo, María José Vega, realiza una firme defensa de esta forma de acercamiento a las obras dramáticas:

Del título “El teatro también se lee” me estorba el “también” porque presume que leer teatro es una actividad secundaria, que se hace “también” o “además”; que es, por así decir, técnicamente posible. [...] O más aún: que la lectura del teatro es una experiencia vicaria y sustitutiva, estorbada de acotaciones, que falsea la percepción del tiempo y la experiencia irrepetible de la representación. No sería descabellado, sin embargo, sostener lo inverso: que en la historia de las letras europeas, durante generaciones, al igual que en la memoria viva del presente, el teatro, sobre todo, se leía y se lee, y también, a veces, se ve o se presencia. [...] En las escuelas medievales se aprendía latín coloquial con las comedias de Terencio. En las de hoy, se aprende inglés con la obra dramática de Oscar Wilde. Cuando no había teatros, había códices, y, todavía hoy, donde no hay teatros, hay libros. El teatro, pues, fundamentalmente, se lee, porque siempre se ha leído: porque la lectura es fácil, aplazable, barata, repetible, porque el libro es portátil y carece de honorarios, porque los teatros son pocos y, para la mayor parte de la población, están lejos, porque el libro es un objeto perdurable, que puede poseerse, reabrirse y frecuentarse a placer, y porque en occidente, durante siglos, se ha enseñado la vida –y la religión, y la política– con el texto del teatro¹⁹.

¹⁸ José Bailo Ramonde, “Confesiones de un tardío lector de teatro”, *Las Puertas del Drama*, 12 (Otoño 2002), pág. 31.

Centrándonos en la lectura de textos teatrales para niños, una gran conocedora de estos textos, Isabel Tejerina, reivindica esta actividad en el marco de la enseñanza actual:

La lectura de textos dramáticos tiene hoy poco arraigo en la escuela; sin embargo, creo que puede ser muy gratificante. Es una actividad participativa y el esfuerzo de imaginación y de buena lectura que requiere vivifica los textos de manera singular. Los textos destinados a ser leídos han de poseer una gran calidad literaria. Es un hecho que en el repertorio del teatro infantil y juvenil no abundan, pero existen, y podemos seleccionar algunas obras interesantes²⁰.

En otro lugar, Isabel Tejerina señala que “la especificidad del género teatral, que nace para ser representado, no invalida la naturaleza literaria de sus textos. Por ello, sus obras de calidad también pueden ser disfrutadas plenamente por el valor en sí mismo de su lenguaje artístico”²¹. En opinión de esta autora, los lectores de textos teatrales han de llevar a cabo una puesta en escena mental de los textos en cuestión, ejercicio sumamente enriquecedor, ya que supone manejar de forma simultánea distintos códigos de signos verbales y no verbales. Además, señala esta autora, otras características de los textos dramáticos hacen que estos resulten especialmente adecuados para su lectura por los más jóvenes: el lenguaje conversacional, el uso del diálogo, la brevedad de las frases, la presencia de un conflicto que sostiene la intriga y el dinamismo de las situaciones, pues “el texto teatral nos remite siempre a un mundo donde existe una cierta tensión, un dinamismo vivo que puede captar con facilidad el interés de los alumnos”. Por todo ello, puede decirse que la lectura de obras dramáticas se presenta como una lectura especialmente activa y enriquecedora, además de atractiva.

¹⁹ María José Vega, “El teatro también se lee”, *Las Puertas del Drama*, 16 (otoño 2003), pág. 43.

²⁰ Isabel Tejerina, “La educación en valores y el teatro. Apuntes para una reflexión y propuesta de actividades”, en Jaime García Padrino y Pedro Cerrillo (coords.), *Teatro infantil y dramatización escolar*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pág. 112. Edición digital disponible en la página:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/platero/06926118790681751869079/index.htm>

²¹ Isabel Tejerina, “Educación literaria y lectura de textos teatrales. Una propuesta para la Educación Primaria y la Educación Secundaria Obligatoria”. Edición digital disponible en la página: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/platero/46872774656254275754491/index.htm> De esta autora, puede consultarse igualmente su artículo “Teatro, lectura y literatura infantil y juvenil

En cuanto al rendimiento didáctico que se pueda sacar de estas lecturas en el aula, Joan Marc Ramos, sostiene que “más allá de las fantásticas proyecciones didácticas y motivadoras que supone asistir a representaciones teatrales, también se impone introducir la lectura y el análisis de textos dramáticos en el aula”. Y añade: “Dado que en la mayoría de los casos no se puede asistir a representaciones, hemos de saber amortizar toda la información que el paratexto y las didascalias nos ofrecen”²². Sobre las bondades de la lectura en voz alta en el aula de textos teatrales, poco cabe añadir a las numerosas propuestas que docentes y conocedores del arte dramático realizan en este sentido. Por tanto, damos aquí por concluida la justificación de una actividad tan necesaria y enriquecedora como es la lectura de obras teatrales y nos centramos a continuación en el estudio de las actuales colecciones de textos teatrales para niños y jóvenes.

3. Características de las principales colecciones actuales de teatro infantil y juvenil

3.1. Teatro de niños y teatro para niños

Dado que el término “teatro infantil” abarca una tipología de obras muy distintas, esa diversidad se trasluce en las obras que podemos encontrar en el mercado editorial. Como es sabido, hay que distinguir, al menos, dos tipos fundamentales: el teatro para niños hecho por adultos, que se dirige al niño como espectador, y el realizado por los propios niños. Alfonso Sastre, intentando delimitar el concepto, distingue entre: 1) “Teatro *de* los niños”, para referirse al teatro hecho por los propios niños; 2) “Teatro *para* los niños”, que sería el que los adultos hacen para ellos, y 3) un tercer tipo al que denomina “Teatro *mixto*”, que es el más frecuente, el cual se haría a medias entre adultos que dirigen (autor, director, decorador, algunos actores...) y niños que colaboran en la representación.

Tal como señala Juan Cervera, la modalidad más frecuente de “teatro mixto” es el teatro pensado, escrito y dirigido por adultos e interpretado exclusivamente por niños. Además, añade una cuarta acepción: el *juego dramático* espontáneo y libre, que el niño

española”, edición digital disponible en la página:
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/07031663289625139647857/p0000001.htm>

²² Joan Marc Ramos Sabater, “La formación del intertexto teatral en los alumnos en Educación Secundaria”, en Antonio Mendoza y Pedro C. Cerrillo, *Intertextos. Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pág. 155.

practica inconscientemente cuando repite acciones observadas en otras personas o en otros ambientes, e incluso pasajes de representaciones teatrales o cinematográficas, y que, con todo, está sujeto a convenciones artísticas, aunque tácitas y elementales. Este sería, según Cervera, el verdadero *teatro de los niños*, aunque no es propiamente teatro, por la ausencia de público.

En lo que se refiere a ediciones de estos distintos tipos de teatro infantil, no vamos a encontrar ni juegos dramáticos, ni prácticamente ningún texto de teatro *de los niños*. La experiencia de *El ratón del alba* en los años sesenta, en la que los niños crearon sus propias obras, las representaron y se editaron bajo la coordinación de Carlos Aladro²³, no tuvo continuidad; no sólo no se ha vuelto a realizar una edición semejante, sino que tampoco se ha reeditado la obra original, hoy sólo disponible en bibliotecas especializadas y librerías de viejos. Lo más próximo que encontramos son obras elaboradas por adultos a partir de una experiencia de trabajo con niños en la escuela. Así, por ejemplo, para escribir el conjunto de obras breves titulado *Pequeño Teatro*²⁴, Catalina Arroyo partió de creaciones colectivas en el aula; incorporó leyendas y costumbres islámicas que aportaron los jóvenes –se trataba de un colegio con mayoría de alumnos árabes-, y los reelaboró para proponer, a partir de estos materiales, una serie de ejercicios para el aprendizaje del español como lengua extranjera; por tanto, no puede considerarse que estemos ante un verdadero teatro *de los niños*.

3.2. *Lectura y representación*

En consecuencia, los textos que vamos a encontrar en el mercado editorial son básicamente textos escritos por adultos para ser representados por niños (“teatro *mixto*”) y textos escritos por adultos para ser interpretados por adultos ante un público infantil (“teatro *para niños*”). Además, encontramos un nuevo grupo de textos que escapa a la clasificación anterior: los libros de lectura, que se presentan en forma de álbumes ilustrados. Aunque esta cualidad pone en cuestión su carácter propiamente teatral, otras características –el carácter dialogado, la presencia de acotaciones, el desarrollo de un

²³ El autor se planteó el acontecimiento teatral “desde el niño”, y explicaba: “El niño autor, espectador y asesor fundamental del montaje. Mi trabajo se limita a encauzar estas funciones”. Las obras que se montaron y posteriormente se publicaron intentaban, según el autor, expresar la visión del mundo de los propios niños, sus problemas y sus ilusiones, “impregnándolo todo de una legítima ternura”. (Apud. García Padrino, pág. 20).

²⁴ Catalina Arroyo, *Pequeño teatro*, Ciudad Real, Ñaque, Serie Práctica, 1999.

conflicto dramático- los aproximan a los textos dramáticos; además, al tratarse de libros dirigidos a lectores muy jóvenes, pueden suponer para sus lectores un primer acercamiento a este género. Juan Cervera se refería a estos libros como un estadio intermedio antes de montar una obra, aunque en su opinión, la finalidad última de la literatura dramática para niños era la de ser escenificada:

La presencia en el mercado de algunos libros de Teatro Infantil destinados a su lectura más que a su representación puede aceptarse como estímulo para volver a la práctica de la representación, pero no como solución definitiva²⁵.

De este modo, atendiendo a su finalidad (lectura o representación), entre las actuales colecciones, podemos distinguir un conjunto de textos enfocados claramente a la lectura; otro destinado expresamente a su montaje en el aula, y un tercer grupo, más numeroso y heterogéneo, de obras que, en principio, parecen dirigidas a ser representadas por adultos ante niños; no obstante, al ser obras más elaboradas en su lenguaje y en su estructura que las destinadas a su representación por niños, también resultan adecuadas en muchos casos para la lectura, y en algunos casos, adaptando el montaje escénico a las posibilidades reales del grupo, también son susceptibles de ser representadas por niños (generalmente, de más edad que los que constituirían su público si estas fueran representadas por adultos).

De las colecciones que publican obras teatrales destinadas expresamente a su lectura, la más importante es “Montaña Encantada”, de la editorial Everest, en sus títulos dirigidos a primeros lectores; aunque también se ha publicado algún título en otras colecciones (editorial Juventud). En estos libros, las ilustraciones tienen una presencia tan importante como el propio texto, de forma que ambos se complementan sin que se puedan disociar entre sí.

Entre las colecciones que publican obras expresamente para su representación por niños, se encuentran “Teatro Infantil” y “¡A escena!”, ambas de la editorial Parramón; así como “Teatro Breve”, de CCS, y la mayoría de los títulos de “Escena y Fiesta”, también de CCS. Estas obras tienen unas características específicas que las definen como obras

encaminadas a su representación por escolares. La elasticidad en el número de personajes que pueden llegar a intervenir en la representación es uno de los aspectos más buscados por los autores que escriben este tipo de obras, por lo que en muchas de ellas vamos a encontrar personajes corales –cuyo número puede variar en función de las posibilidades de la clase-, o indicaciones como la que sigue, extraída de una versión teatral de *El mago de Oz*: “La forma abierta de contemplar la obra permite que nos adaptemos al número de personajes, o que adaptemos el número de personajes al del alumnado: puede haber tantos como se necesiten, porque es muy fácil eliminar y otro tanto sumar”²⁶. E igualmente, se suelen dar soluciones escenográficas posibles de realizar en el aula sin grandes dificultades; así, en la misma obra citada, encontramos la siguiente indicación:

Teniendo en cuenta que la historia transcurre en diversos lugares, el campo, la ciudad Esmeralda, el trono del Mago de Oz, etc., el decorado irá en función de lo que se pretenda conseguir con la puesta en escena de la obra e irá en consonancia con el público al que se le vaya a presentar la actuación y a la sofisticación del vestuario, iluminación, música, etc.

No obstante, tomando como referencia lo que suele ser la generalidad de recursos con los que se cuenta en la mayoría de los centros educativos, nos inclinamos por sugerir un decorado que nos permite facilitar la representación. Proponemos un único escenario dando la oportunidad al público de imaginar los lugares, a no ser que realmente se desee o prefiera presentar los distintos momentos²⁷.

Indicaciones en la misma línea las encontramos reiteradamente en este tipo de obras. Normalmente, es en la utilería y en el vestuario donde se concretan más las indicaciones escénicas. También en el propio formato del libro se refleja su carácter de obras destinadas a su representación por niños: de forma más evidente, en las colecciones de Parramón, en las que los textos van generosamente acompañados de ilustraciones y fotografías que dan una clara idea de cómo debe ser escenificada la obra en cuestión; por su parte, las colecciones de CCS, delimitan sus márgenes tipográficamente mediante

²⁵ Juan Cervera, “La literatura infantil, inabarcable”, en: *Homenaje a Juan Cervera*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro, 1998. Edición digital disponible en la página: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12493808007726084500080/p0000001.htm#I_1_

²⁶ Maite González Iglesias (adapt.), *El mago de Oz*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2002, pág. 7.

²⁷ *Ibíd.*, pág. 12.

una línea, y en ellos incluyen notas de dirección indicando los momentos en que entra algún efecto especial, un corte musical, un cambio escenográfico o en la iluminación, etc. Además, antes de cada obra, suelen incluir una introducción en la que el autor describe cómo ha de ser el montaje, con indicaciones sobre la caracterización de los personajes, utilería, decorado, iluminación, música, etc.

Al margen de las citadas, otras colecciones incluyen de forma ocasional obras pensadas expresamente para su representación por niños o por jóvenes; así, por ejemplo, *La niña que no sabía que lo era*, de Sury Sánchez (editada en la colección “Alba y Mayo Serie Teatro”), contiene numerosos ejercicios de expresión corporal que cobran tanta importancia como el propio texto, por lo que no se concibe como texto para ser leído ni para ser representado por adultos ante un grupo de niños en un papel pasivo²⁸. Aunque se trata de un libro ilustrado, *Regaliz y Piruleta*, de Fernando Almena, es otra obra claramente enfocada a su representación por escolares. A modo de ejemplo, entresacamos unas líneas de la presentación que este autor realiza de su obra:

Uno de los problemas que habitualmente se presenta a la hora de montar una obra de teatro en los centros escolares radica en que el escaso número de personajes impide que pueda actuar toda una clase o varios grupos de clases, lo que se agudiza a la hora de elegir un texto para trabajar durante el curso escolar y representarlo como colofón del mismo. [...].

Por otra parte, las dimensiones de los escenarios dificultan las representaciones populosas y, en especial, aquellas en que es aconsejable un gran espacio escénico, a lo que se unen las reducidas dimensiones de las salas, que minimizan el número de espectadores y que, en muchos casos, obligan a repetidas, angustiosas y poco aconsejables representaciones.

Esa problemática se intenta obviar con esta obra. En consecuencia, su tratamiento escapa intencionadamente de lo coloquial, anecdótico o puramente argumental, propio más de obras pensadas para el clásico escenario a la italiana, y se recurre a una trama simple que sirva de armazón a un montaje en el que domine lo plástico,

²⁸ Sury Sánchez, *La niña que no sabía que lo era*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo Serie Teatro”, 1999.

colorista y espectacular. Por supuesto, abierto en texto y forma a cuantas aportaciones presten los participantes²⁹.

Al margen de las colecciones citadas –unas, más especializadas en libros de lectura, y otras, en obras para su representación por escolares–, la práctica totalidad de las colecciones existentes en el mercado incluyen tanto obras susceptibles de ser representadas por adultos ante niños, como leídas por niños o representadas por estos. Entre ellas, se pueden citar la “Colección de Teatro” de ASSITEJ-España (orientada sobre todo a la publicación de obras para ser escenificadas por profesionales, aunque también incluye algún título dirigido a talleres escolares); “Galería del Unicornio”, editada por CCS (obras que, en su mayoría, han sido estrenadas por compañías profesionales, y que presentan una propuesta de escenificación dirigida a talleres); algunos títulos de la colección “Escena y Fiesta”, también de CCS (apropiados para talleres y para la lectura); algunos de los títulos incluidos “Teatro para la Infancia y la Juventud”, colección que editó la Asociación de Autores de Teatro (concretamente, los incluidos en el volumen “Teatro para niños”); parte de los títulos de “Alba y Mayo. Serie Teatro”, de Ediciones de la Torre (algunos más adecuados para lectura, otros para su representación por profesionales y otros para talleres), y “Sopa de Libros”, editada por Anaya (libros ilustrados muy adecuados para su lectura, con indicaciones de montaje para talleres escolares e igualmente adecuadas para compañías profesionales).

Además de las citadas, todas ellas dedicadas específicamente al teatro para niños, existen colecciones de literatura infantil (narrativa sobre todo) que incluyen entre sus títulos algunas obras teatrales. Entre ellas, se encuentran: “Altamar”, de Bruño; “Punto de Encuentro”, de Everest; “Espasa Juvenil”, de Espasa Calpe; “Alfaguara Infantil”, de Alfaguara; “Ala Delta”, de Edelvives, y “Pearson Alhambra”, de Alhambra.

Por otra parte, encontramos colecciones teatrales dirigidas principalmente a lectores adultos, entre las que se incluyen algunos títulos de teatro para niños, como sucede con la “Serie Literatura” de la editorial Ñaque, entre otras. También estas colecciones suelen incluir notas para la puesta en escena, que faciliten el montaje a niños y profesores si se deciden a escenificarlas en el aula.

²⁹ Fernando Almena, *Regaliz y Piruleta*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 2005, págs. 7-8.

Dos colecciones dedicadas específicamente al teatro de títeres (ambas con textos pensados para ser representados por compañías profesionales) son “Titirilibros”, de editorial Arbolé, y “Títeres de Sueño”, editada por el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao.

Una modalidad nada frecuente en el ámbito del libro teatral para niños es el libro-juguete; recientemente se ha editado un teatrillo recortable de cartón, con historias sobre don Quijote y San Jorge, que podría encuadrarse en este grupo³⁰.

3.3. Teatro para jóvenes

Si atendemos ahora al destinatario para el que las obras fueron escritas, nos encontramos también con un grupo de obras que, en su origen, se escribieron para receptores adultos, y que, por criterio del editor, han sido incluidas en colecciones para jóvenes. Para diferenciarlas claramente de las anteriores, la relación de estas obras ha sido incluida en el Anexo II. En este grupo encontramos obras de teatro actual que se han considerado próximas al lector joven, pero también obras de teatro clásico y contemporáneo que, por su obligatoria inclusión en los currículos de secundaria, tienen un mercado asegurado entre los lectores de estas edades.

Entre los primeros, encontramos títulos como *La Saturna*, de Domingo Miras; *Dos pastiches de juventud*, de Francisco Nieva; *Naufragar en Internet*, de Jesús Campos García; *Farsas maravillosas*, de Alfonso Zurro; las piezas que componen el volumen titulado *Teatro breve*, de José Luis Alonso de Santos, Ángel Camacho y Jorge Díaz, o *Dos sainetes*, de Fernando Arrabal. Se trata de piezas que, por la proximidad del tema abordado o por la frescura de su tratamiento, han sido incluidas por los editores en colecciones destinadas a los jóvenes (principalmente, “Literatura Juvenil”, de editorial Ñaque, y “Punto de Encuentro”, de Editorial Everest).

En cuanto a las ediciones juveniles de los clásicos, estas compiten de algún modo con las que otras editoriales preparan para su estudio en el aula (colecciones como “Castalia Didáctica”, “Castalia Prima”, “Clásicos Edelvives”, “Anaquel” de Bruño, “Biblioteca Didáctica Anaya”, “Clásicos Adaptados” de Anaya, etc.). La diferencia fundamental es que si estas últimas ponen especial cuidado en lo que se refiere a la versión (ediciones

³⁰ Equipo Cromosoma; Roser Capdevila, il., *Un teatro divertido con las tres mellizas*, Barcelona, Destino, col. Destino Infantil & Juvenil, 2004.

con notas a pie y glosarios que ayuden a comprender el lenguaje de época) y a los materiales complementarios (cuadros cronológicos, textos sobre el autor, su obra y su contexto, ejercicios y actividades, etc.), cuando estos textos se editan en colecciones de textos infantiles o juveniles, suelen ir sin material didáctico, y en ocasiones con una versión no a cargo de un filólogo (a diferencia de las anteriores), sino de un autor teatral o del propio editor, ya que se proponen no como textos didácticos sino como lecturas de placer. (Se incluyen aquí sobre todo obras de las colecciones “Punto de Encuentro”, de Editorial Everest, y “Galería del Unicornio”, de CCS).

4. Motivos y estrategias en la creación teatral para niños y jóvenes

Al margen de la clasificación que atiende a criterios más o menos objetivos como los antes citados (para representar por adultos, para representar por niños, para leer; para actores o para títeres; escritas para receptores jóvenes o adultos; etc.), un análisis pormenorizado de estas obras debería indagar en las causas o motivos que han movido a los dramaturgos a escribirlas, así como en las estrategias comunicativas a las que han recurrido para expresarse; utilizando la terminología de Ángel Berenguer y el método propuesto por este estudioso, debería estudiar los *motivos* y las *estrategias* que subyacen en estas obras³¹. En este capítulo nos centraremos en aquellos que parecen comunes a la mayoría de los autores que escriben teatro para niños y jóvenes, ya que el estudio de los motivos y estrategias específicos de cada uno de ellos requeriría un estudio pormenorizado que escapa con mucho a los límites de este trabajo.

4.1. Enseñar y divertir como motivos de la creación teatral

Enseñar y divertir parecen ser dos palabras clave a la hora de hablar de la finalidad que se suele perseguir con las obras de teatro para niños. Hasta no hace mucho tiempo, ambos términos eran repetidos hasta la saciedad por los propios autores dramáticos cuando hablaban de sus propósitos a la hora de escribir para niños y jóvenes, y en muchos casos aún se siguen manteniendo.

³¹ Ángel Berenguer, “Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos”, en: J. Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. (Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías)*, Madrid, Visor, 2005, págs. 247-270. Edición digital disponible en la página: http://www.doctoradoteatro.es/pdf/teatra/B_MotivosEstrategias.pdf

No obstante, también existen importantes excepciones de autores que han mostrado su oposición a la idea de que hacer teatro para niños implique necesariamente una finalidad educativa. Por poner un ejemplo significativo, ya a principios del siglo XX Benavente había mostrado su aversión al teatro concebido con utilidad pedagógica; por el contrario, en su opinión, al escribir para niños “es preciso huir de toda preocupación docente, y mucho más utilitaria”³². El autor cree en la bondad natural de los niños y en su espíritu “abierto siempre a la generosidad y a la esperanza”³³, por lo que aborrece de la opinión de quienes intentan adoctrinarlos considerándolos “pequeños salvajes”, pues cree que si estos se comportan de forma equivocada suele ser por mimetismo hacia los mayores, que no reprueban ciertos actos en ellos mismos y sí lo hacen en los niños; y concluye: “Entonces, dirán ustedes: ‘Más que un teatro para divertir a los niños, hacía falta uno para educar a los grandes...’. Sería inútil. Habría que cerrarlo. Parecería inmoral”³⁴.

Este rechazo del teatro pedagógico sigue muy vigente en nuestros días en ciertos ámbitos. Para explicar los orígenes de esta actitud, hay que recordar que a lo largo de los siglos ha existido un teatro conservador, principalmente religioso (cuya tradición se remonta a los jesuitas), que ha hecho hincapié en la finalidad educativa del teatro para niños; modelo que han rechazado frontalmente las corrientes teatrales más renovadoras. Tal como señala Juan Cervera, este teatro tenía un claro propósito docente y una intención moral y ascética, y así se refleja, por ejemplo, en las palabras del dramaturgo jesuita Pedro Pablo de Acevedo, quien definía el teatro como “espejo de la vida” y “escuela de buenas costumbres”. En este sentido, Cervera habla de un teatro “que responde claramente a objetivos concretos de *preservación moral* y de *difusión catequística*”³⁵.

Durante la dictadura franquista, el teatro infantil de signo conservador se impone prácticamente como la única opción –con escasas excepciones– hasta los años sesenta. El concepto del teatro para niños que impone la ideología *nacional-católica* queda

³² Jacinto Benavente, *De sobremesa. (Crónicas)*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1964, tomo VII, pág. 605.

³³ *Ibíd.*, pág. 605.

³⁴ *Ibíd.*, pág. 606.

³⁵ J. Cervera, *Historia Crítica del Teatro Infantil Español*, ob. cit.

expresado de forma bien elocuente en las palabras con las que Alfredo Marquerié, en los años cincuenta, presentaba el libro *Ventana de ilusión*:

Además, hay lo que pudiéramos llamar una responsabilidad moral en el escritor de obras dedicadas a la chiquillería. Si esas obras no encierran, más o menos disimuladamente –más bien más que menos-, un valor didáctico y pedagógico no responden a los imperativos de una conciencia limpia. Pensemos que el receptáculo infantil –y muy especialmente el de los espectadores de obras de teatro- es como un surco abierto que espera la semilla. Hace falta tierra fecunda, pero también es necesario grano fértil³⁶.

En la concepción del teatro para niños que expone Marquerié subyace la idea de que el teatro para niños –receptáculos vacíos que esperan ser rellenados con “semillas” educativas- es un género radicalmente alejado del teatro de adultos –espectadores experimentados que no sacarán ningún placer ni provecho de las obras destinadas a la infancia-, y así lo expresa unas líneas más abajo:

El teatro infantil es uno de los géneros más difíciles del mundo porque lo que a nosotros, los mayores, nos agrada, les disgusta a los niños, y lo que a estos les seduce y encanta, nos aburre o encocora a los que no tenemos el privilegio de contar pocos años³⁷.

Desde los años noventa del pasado siglo (con especial intensidad en los años que siguieron a la promulgación de la LOGSE), la proliferación de obras escritas expresamente para cubrir las llamadas “enseñanzas transversales” provocó, no sin razón, una especie de “empacho pedagógico” entre los especialistas en literatura infantil, y acabó por señalar como teatro menor a todo aquel teatro que tuviera una finalidad educativa. Si hasta entonces el teatro pedagógico estuvo ligado a una mentalidad conservadora, a partir de la reforma educativa se produjeron también una serie de obras que transmitían contenidos supuestamente progresistas, como la no discriminación, la tolerancia, el respeto al medio ambiente, etc., aunque la forma de

³⁶ Alfredo Marquerié, “Prólogo” a Ángeles G. Lunas Palomares, *Ventana de ilusión*, Madrid, Talleres Gráficos SUMGRAF, 1958, pág. 3.

transmitirlos no era menos esquemática y falta de elaboración artística que la de las obras conservadoras. Los editores, para destacar la presencia de estos contenidos –tal vez considerando que su inclusión podía incrementar las ventas del libro- incluyeron –y continúan haciéndolo- en lugar destacado indicaciones sobre las materias transversales que pueden ser tratadas a partir de la obra en cuestión³⁸.

Por todo ello, en la actualidad, términos como “didáctico” o “pedagógico” son términos que parecen estigmatizados entre los sectores más innovadores e inquietos del teatro para niños. Por poner un ejemplo, citamos un editorial de la revista *El Pateo* sobre los espectáculos teatrales actuales (aunque resulta extensible igualmente a los libros):

[...] ya va siendo difícil encontrar un montaje donde conceptos como la integración, la igualdad, la xenofobia, el racismo y demás modas y modismos de lo políticamente correcto no conviertan en una prolongación pedagógica y didactista del horario lectivo lo que en buena ley debiera ser antes que nada una aventura iniciática hacia la brillante emoción del conocimiento que el verdadero teatro proporciona³⁹.

Así mismo, refiriéndose a la literatura infantil en su conjunto (y no específicamente al teatro), Luis Sánchez Corral denuncia la presencia en el mercado editorial de una literatura infantil descuidada en sus aspectos artísticos que responde a un concepto muy concreto de la infancia y de la educación:

Dos son, según vemos, los factores que deterioran las posibilidades de la literatura infantil mal entendida: los intereses comerciales (aunque legítimos) del libro concebido como objeto industrial susceptible del tratamiento publicitario del *marketing* y el didactismo moralizante de las intenciones preconcebidas. En uno y otro condicionante subyace la presión –directa o indirecta- de una ideología específica, que exige un tipo de receptividad unidireccionalmente ejercida; una ideología que concibe al niño como ser-objeto-receptáculo al que hay que

³⁷ Alfredo Marqueríe, *ibíd.*, pág. 3.

³⁸ Por citar un ejemplo, en la introducción a la obra *Una caja con sorpresa*, encontramos la siguiente sugerencia de las autoras: “Todo esto nos sirve de punto de partida para reflexionar sobre Educación para la Paz y Educación Moral y cívica”. (Bambalinas Teatro (coord.), *La Bruja Risitas*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2002, pág. 69).

³⁹ “Editorial”, en *El Pateo. Revista crítica de las artes escénicas*, 5 (primavera 2001), pág. 2.

conquistar comercial o (pseudo)culturalmente y, por consiguiente, sin competencia literaria, sin autonomía de pensamiento y sin la capacidad de la fruición o del placer estético.

Al final del proceso nos encontramos con unos textos pragmáticamente edificantes, con unos libros fabricados para niños, editados bajo los atractivos de mil disfraces; libros que, en el mejor de los casos puede que entretengan, informen y hasta enseñen a leer mecánicamente; libros tal vez útiles para aprender las lecciones del colegio, las virtudes más acomodaticias o las normas de urbanidad al uso. Pero el resultado final no puede ser literatura, ni arte, ni poesía ni estética, porque, obviamente, falta lo principal, aquello que transforma el lenguaje estándar en lenguaje poético: la preocupación o cuidado de las formas expresivas y la voluntad de estilo literario⁴⁰.

4.1.1. Un teatro que adoctrina y un teatro que interroga

No obstante, tampoco se trata de defender un teatro evasivo que sirva únicamente para entretener o pasar el rato, sin que su lectura (o la asistencia a su representación) trascienda a la experiencia posterior del niño y a su forma de entender el mundo. Así, por ejemplo, Luis Matilla se expresa en este sentido cuando se refiere a su propia motivación a la hora de escribir teatro para niños:

Nuestro compromiso como autores es el de ofrecer una visión alternativa del mundo que reciben a través de los medios de comunicación mediante una elaboración poética e imaginativa de los mismos que les permita enriquecer y neutralizar las visiones tantas veces descontextualizadas e incluso sesgadas por intereses inconfesables. [...] En absoluto pretendo sugerir que se introduzca al niño en las temáticas actuales con tratamientos que puedan producir en ellos angustia o desasosiego, sino muy al contrario, descubriéndole caminos creativos y divergentes que le brinden nuevos puntos de vista desde los que contemplar nuestra sociedad⁴¹.

⁴⁰ Luis Sánchez Corral, *Literatura infantil y lenguaje literario*, Barcelona, Paidós, col. "Papeles de Pedagogía", 1995, págs. 111-112.

⁴¹ Luis Matilla, "Teatro para niños. Reflexiones de un autor", *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 14 (primavera 2003), pág. 7.

En realidad, más que distinguir entre un teatro con voluntad didáctica y otro que carece de esta intencionalidad, lo que habría que tener en cuenta es el concepto de la enseñanza que tienen sus respectivos autores. En su definición del término “enseñar”, el Diccionario de la Real Academia ofrece varias acepciones, con importantes diferencias de matiz: 1) ‘Instruir, adoctrinar, amaestrar con reglas o preceptos’; 2) ‘Dar advertencia, ejemplo o escarmiento para que sirva de experiencia y guía para obrar en lo sucesivo’; 3) ‘Indicar, dar señas de algo’; 4) ‘Mostrar o exponer algo, para que sea visto y apreciado’; 5) ‘Dejar aparecer, dejar ver algo involuntariamente’, y 6) ‘Acostumbrarse, habituarse a algo’. Y en estrecha relación con estas acepciones, da las siguientes de “Enseñanza”, entre otras: ‘Ejemplo o suceso que sirve de experiencia, enseñando o advirtiendo cómo se debe obrar en casos análogos’ y ‘Conjunto de conocimientos, principios, ideas, etc., que se enseñan a alguien’. En definitiva, unas acepciones insisten más en el carácter de “adoctrinar”, mientras que otras lo hacen en el de “mostrar”.

Podemos distinguir, por tanto, entre dos formas claras de entender la enseñanza: una, como instrucción o adoctrinamiento que el adulto impone al niño, y otra como apoyo por parte del adulto hacia el niño, mostrándole aquello que le puede ser útil para que este descubra y comprenda el mundo que le rodea. Y en estrecha relación con el concepto de la enseñanza, aparecen conceptos muy distintos de la infancia. Desde la primera de las perspectivas, se entiende al niño como un recipiente vacío (o con ideas equivocadas) al que hay que volcar unos contenidos que le serán necesarios para ser aceptado en su entorno social. Se trata de un concepto netamente conservador, y las obras que se inscriben dentro de este grupo suelen utilizar lenguajes claramente conservadores. Desde la perspectiva más renovadora, se entiende que el niño tiene capacidad de descubrir las cosas por sí mismo, por lo que se trata de acelerar o facilitar el proceso de conocimiento⁴².

Luis Matilla expone su concepto de la enseñanza a través de un personaje que describe a su profesor de teatro: una enseñanza que no dé respuestas para todo, sino que ayude al niño a desarrollar su capacidad para buscar las respuestas por sí mismo:

⁴² Así, por ejemplo, Rubén Edel Navarro define del siguiente modo el concepto de educación: “El concepto de educación es más amplio que el de enseñanza y aprendizaje, y tiene fundamentalmente un sentido espiritual y moral, siendo su objeto la formación integral del individuo. Cuando esta preparación se traduce en una alta capacitación en el plano intelectual, en el moral y en el espiritual, se trata de una educación auténtica, que alcanzará mayor perfección en la medida que el sujeto domine, autocontrole y autodirija sus potencialidades: deseos, tendencias, juicios, raciocinios y voluntad”. (Rubén Edel Navarro,

Nuestro profe es muy distinto a los otros. El primer día que llegamos a su clase, nos dijo que él no lo sabía todo y que muchas veces tendríamos que buscar las respuestas nosotros mismos, y así aprenderíamos a descubrir dónde podemos encontrar las soluciones a todas las preguntas que nos hagamos en la vida⁴³.

En el mismo libro, el personaje anterior expone una nueva reflexión sobre el verdadero sentido de la enseñanza:

Ahora que Javier ya no podrá corregir el cuaderno en sucio de mi diario, quisiera decir que él ha sido la persona que me ayudó a comprender que estudiar no es aprender cosas que, a veces, no nos interesan nada, sino descubrir lo que verdaderamente nos gusta y luchar para conseguirlo, aunque nuestros padres quieran que hagamos lo contrario⁴⁴.

En otros casos, lo que se pone en cuestión es la utilización del propio término “enseñar” referido a la creación teatral para niños. Así, por ejemplo, Lola Lara distingue claramente entre “enseñar” y “comunicar”:

El dar lecciones requiere necesariamente de una relación jerárquica entre el que las da y el que las recibe; el teatro, como cualquier otra expresión artística, busca compartir y para eso, nada mejor que sentirse entre iguales. Lo cual no quiere decir que el adulto que escribe teatro para niños, tenga que hacer de niño. No estoy defendiendo, ni mucho menos a quienes conciben que, para conectar con los menores, no hay mejor fórmula que imitarles en escena. Nada más ridículo y nada que aleje más al espectador⁴⁵.

“El concepto de enseñanza aprendizaje”, texto digital disponible en la página: <http://www.redcientifica.com/doc/doc200402170600.html>).

⁴³ Luis Matilla, *La aventura del teatro*, ob. cit., pág. 22.

⁴⁴ Luis Matilla, *La aventura del teatro*, ob. cit., pág. 146.

⁴⁵ Lola Lara, “Comunicar, no enseñar”, *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 14 (primavera 2003), pág. 26.

A diferencia de la tesis que mantenía Marquerie, según la cual teatro infantil y teatro de adultos eran radicalmente diferentes, esta autora defiende una idea muy distinta:

No debería ser distinto el modo de acometer la creación, en función de a quiénes se dirige. A fin de cuentas, el motor primero y último del artista, no es sino comunicar, transmitir, compartir discurso, emociones, sentimientos... Y, sin embargo, cuando el trabajo se destina a niños, se pone el acento en las necesidades del receptor, para dejar en el cajón del olvido las del emisor. El impulso creativo del escritor resulta sacrificado en pro de las necesidades educativas del espectador. El autor no pone tanto interés en comunicar como en enseñar.

[...] De ese modo, la intención previa del autor queda anegada por las necesidades curriculares del sistema educativo de turno; como si el teatro tuviera que ser más normativo que subversivo; como si los niños no fueran nada más que alumnos y no tuvieran ya suficientes horas lectivas a lo largo del curso⁴⁶.

4.1.2. Presencia del teatro pedagógico en las colecciones teatrales

Un breve repaso histórico a las ediciones de teatro para niños desde principios del siglo XX nos demuestra que tanto el teatro adoctrinador como el teatro educativo de signo progresista han coexistido a lo largo de todo el siglo. Tal como señala Jaime García Padrino, las primeras editoriales españolas especializadas en libros infantiles y escolares surgieron a finales del siglo XIX, y las obras teatrales que en ellas se publicaban respondían básicamente al propósito de “instruir deleitando”. En palabras de este autor, se trataba de piezas “de inequívocos propósitos instructivos, y que respondían a un claro propósito por acertar con el tono más accesible para el niño como actor y espectador, en cuanto a su fácil puesta en escena con los medios disponibles en el hogar o en la escuela”⁴⁷. Tales colecciones alcanzaron una gran difusión y perduraron en el tiempo de forma considerable, pues muchas de ellas aún se podían encontrar durante los años cuarenta del siglo XX, en clara correspondencia con el peso que las fuerzas conservadoras tienen en el ámbito de la educación durante todo este período. Tal como

⁴⁶ Lola Lara, “Comunicar, no enseñar”, art. cit., pág. 25.

afirma Isabel Tejerina, hasta finales de la década de los 70, salvo excepciones, los textos de teatro para niños se caracterizan, “por su pedagogismo ostensible y sus mensajes evidentes y ultraconservadores”⁴⁸.

Entre estas excepciones merecen ser citadas, durante los años 20 y 30, revistas infantiles como *Pinocho* y *Gente Menuda* (1928-1936), que dieron cabida a un teatro para niños renovador y progresista. En lo que al panorama actual de ediciones se refiere, son muy escasos los títulos de esta época que hoy se encuentran editados; se pueden citar el volumen titulado *Teatro de Pinocho* (que incluye las obras *La ley del pescado frito* y *El príncipe no quiere ser niño*, de Magda Donato y Antonio Robles respectivamente) y el volumen de obras de Magda Donato publicado por la Asociación de Directores de Escena (que incluye los títulos *Pipo, Pipa y el lobo Tragalotodo* y *Pinocho en el país de los cuentos*).

Excepcional también resulta la creación de Valle-Inclán *La cabeza del dragón*, que ha obtenido mayor reconocimiento y mayor atención por parte del ámbito editorial que ninguna otra obra teatral para niños de este período⁴⁹. Otras obras que se han reeditado en diversas ocasiones son *La niña que riega la albahaca*, atribuida a García Lorca, y *Los títeres de cachiporra* de García Lorca⁵⁰, así como *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, de Benavente⁵¹, las cuales cuentan con ediciones recientes. Otros textos han caído en el olvido y no se han vuelto a reeditar en muchos años, como sucede con los de Alejandro Casona, Gómez de la Serna o Martínez Sierra.

Durante la dictadura franquista, señala García Padrino, el teatro para niños tiene un peso notable en la educación, lo que se refleja tanto las ediciones teatrales para la escuela como en su presencia en revistas y suplementos infantiles. En la inmediata posguerra se reeditan obras que ya en los 20 y 30 destacaban por su conservadurismo ideológico; entre ellas, este autor cita *El detective Man-the-kon* (h. 1910), de Antonio J. Onieva, que curiosamente ha sido reeditada, ya en los 90, en la colección “Escena y Fiesta”.

⁴⁷ J. García Padrino, 1997, pág. 13.

⁴⁸ I. Tejerina, *Estudio de los textos teatrales para niños*, Santander, Universidad de Cantabria, 1993.

⁴⁹ Esta obra, que se encuentra editada por Espasa Calpe en la colección “Espasa Juvenil”, alcanzó en 1997 su 22ª impresión.

⁵⁰ Ambas obras se encuentran editadas por Arbolé en la colección “Titirilibros”.

⁵¹ Barcelona, Artual, 1997.

En los años sesenta, el impulso de una serie de creadores de contribuir a un cambio educativo hizo que surgieran nuevas colecciones, como “Girasol Teatro”, “La Ballena Alegre” (ed. Doncel) y “Teatro, juego de Equipo” (La Galera), las cuales contribuyeron a renovar el concepto del teatro infantil. En ellas se publicaron piezas de importantes autores de la oposición antifranquista (Alfonso Sastre, Armando López Salinas, Eva Forest, Jesús López Pacheco, Carlos Muñiz, entre ellos), escritas desde una clara vocación de compromiso social. Frente al teatro adoctrinador, estos autores hicieron un teatro con el que pretendían hacer reflexionar al niño y sensibilizarlo frente a las injusticias sociales; no hacerlo más conformista sino más crítico. De los autores citados, el único cuyo teatro para niños se encuentra reeditado en la actualidad es Alfonso Sastre, cuyas obras están publicadas por la editorial Hiru⁵². Otra de las más importantes muestras del realismo social, el teatro infantil de Lauro Olmo y Pilar Enciso, ha conocido varias reediciones, de las cuales la más reciente es la de la colección “Biblioteca Antonio Machado de Teatro”⁵³. También en los ochenta surgen colecciones importantes, como la de “Teatro Edebé”, y unos años después, las de Escuela Española (que alcanzó cuarenta títulos), y “Fuente Dorada” (con treinta títulos publicados). Estas colecciones se encuentran descatalogadas en la actualidad, aunque algunos títulos aún se pueden localizar en librerías especializadas.

Dentro del actual panorama editorial de teatro para niños, llama la atención el alto porcentaje de libros que se inscriben en la tendencia de teatro pedagógico, especialmente, en lo que se refiere al teatro religioso. Como características comunes, se podría decir que sus enseñanzas suelen ser directas y explícitas; su elaboración formal, mínima; sus personajes son tipos que cumplen unas funciones concretas (niño desobediente, niño que quiere aprender, hada que transmite una enseñanza...), y la moraleja o mensaje puede presentarse en forma de parábola (en cuyo caso toda la obra se presenta como un ejemplo para demostrar una tesis), o bien en forma de obra de evasión y fantasía, en la que se van introduciendo puntualmente los contenidos pedagógicos. En la actualidad, estas obras no se limitan a la enseñanza religiosa, sino que también incluyen contenidos de otras materias, utilizando así el teatro como un

⁵² Alfonso Sastre, *Teatro para niños*, Guipúzcoa, Hiru, 1993.

⁵³ Previamente, estas obras se editaron en la colección “Teatro” de la editorial Escelicer (hoy sólo localizable en librerías de viejos y en bibliotecas especializadas), y dos de estas obras, también se editaron en la colección “Fuente Dorada”.

mero vehículo de transmisión de conceptos y menospreciando a menudo su dimensión artística.

En lo que se refiere al teatro religioso, encontramos una colección dedicada íntegramente a esta temática, como es “Teatro Breve”, de la editorial CCS, y buena parte de los textos de “Escena y Fiesta”, también de CCS. La colección “Quique’s Club” es otra muestra de teatro educativo religioso. Si las colecciones de CCS se centran sobre todo en escenas de temática religiosa propiamente dicha, en algunos de los títulos de Quique’s Club encontramos historias creadas por una misionera que se limitan a presentar la forma de vida que ha conocido en los países del tercer mundo, sin transmitir una moraleja explícita.

En cuanto a las obras que utilizan el teatro como instrumento para ayudar a la enseñanza de otras materias, aunque las colecciones no son homogéneas en este sentido, se puede hablar de un considerable número de textos que se inscriben en esta tendencia en la colección “Escena y Fiesta”. Así, por ejemplo, *El jardín de los poetas*, de Teresa Rubio⁵⁴, tiene como finalidad servir de apoyo en las clases de lengua española y literatura; las adaptaciones bilingües inglés-español de Paulino García de Andrés a partir de cuentos conocidos (*Alí Babá y los cuarenta ladrones*; *El flautista de Hamelin*; *Caperucita Roja...*) se dirigen sobre todo a apoyar la enseñanza de esta lengua en el aula⁵⁵; las obras breves contenidas en el libro *La señorita Educación Transversal*, de Andrés Plaza⁵⁶, como su propio título indica, tienen una finalidad claramente aleccionadora, si bien más que valores –como cabría esperar del título-, pretenden transmitir hábitos de conducta. También se dirige a la enseñanza de la lengua inglesa la obra *Mi amigo Fremd habla raro*, de Antonio de la Fuente Arjona, obra que su autor define como “un acercamiento a una lengua extranjera a través del vocabulario”⁵⁷. En *El ladrón de palabras*, del mismo autor, ya desde la cubierta se hace referencia a que

⁵⁴ Obra incluida en: Teresa Rubio Liniers, *Todo es teatro*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2001.

⁵⁵ Paulino García de Andrés (adapt.), *Ali Baba and the forty thieves* (*Alí Babá y los cuarenta ladrones*), Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1999; P. García de Andrés, *The pied piper of Hamelin* (*El flautista de Hamelin*), Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1999; P. García de Andrés (adapt. a partir de la versión inglesa de Carolyn Graham), *Little red riding hood* (*Caperucita Roja*), Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2001.

⁵⁶ Andrés Plaza, *La señorita Educación Transversal*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1999.

⁵⁷ Antonio de la Fuente Arjona, *Mi amigo Fremd habla raro*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo Teatro”, 2003, pág. 8.

“participan el hecho teatral y la lengua con algunos de sus recursos gramaticales”⁵⁸, y en sus páginas hay varios ejercicios de completar palabras. También tienen un evidente propósito didáctico muchas de las piezas breves de Isabel Agüera, como *Día de la Constitución*, encaminada a servir como apoyo en las clases de Ética⁵⁹.

Aunque el teatro didáctico y religioso tiene profundas raíces conservadoras, identificar teatro didáctico con teatro conservador resultaría demasiado simplista, ya que existe un cuantioso grupo de obras, claramente conservadoras, cuyo principal objetivo no es otro que el de distraer, sin que de ellas se desprenda lección ni doctrina alguna⁶⁰. E igualmente, como se dijo, hay obras que transmiten de forma esquemática y poco elaborada contenidos supuestamente progresistas.

Por lo demás, al margen de las obras de enseñanza explícita, en la mayoría de las publicadas, vamos a encontrar distintas “enseñanzas” (o “mensajes”), aunque elaboradas en mayor medida, presentadas de forma no tan evidente, y alejadas del mero adoctrinamiento y de la mera transmisión de contenidos del currículo escolar. En realidad, lo más habitual es que ambas formas convivan en una misma colección, ya que rara vez podemos hablar de colecciones que se limiten al teatro pedagógico o de colecciones en las que todos los títulos alcancen un grado de elaboración artística notable. Por citar algunas de ellas, haremos referencia a la de ASSITEJ-España; “Galería del Unicornio” (Ed. CCS); “Alba y Mayo Teatro” (Ediciones de la Torre), “Sopa de Libros Teatro” (Ed. Anaya), “Punto de Encuentro” (Ed. Everest), “Montaña Encantada” (Ed. Everest), etc.

A lo largo de este trabajo iremos haciendo referencia a obras de las colecciones que actualmente se editan, y viendo cómo de ellas se desprenden distintas ideas y quedan expresadas distintas visiones del mundo con las que sus autores pretenden contribuir, en uno u otro sentido, a la educación del niño.

⁵⁸ Antonio de la Fuente Arjona, *El ladrón de palabras*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1998.

⁵⁹ Pieza incluida en: Isabel Agüera, *“Teatrillos” con niños y niñas de educación infantil y primaria*, Madrid, Narcea, 1998 (3ª ed.).

⁶⁰ En este sentido, se podría establecer un paralelismo con el teatro conservador de la dictadura franquista, el cual se desarrolló sobre todo en el género de la “comedia burguesa de evasión”: evitar las alusiones a la realidad cuando esta era a todas luces injusta era una opción moral y política de signo claramente derechista. Y contra la identificación del teatro de finalidad educativa con el teatro conservador, es significativo que en aquellos años el teatro que escriben los autores más comprometidos, intentara precisamente arrojar luz sobre la realidad para que los espectadores tomaran conciencia de la misma y pudieran actuar en consecuencia.

4.1.2. Evasión y diversión

En primer lugar, aclaremos que no puede deslindarse un grupo de obras que persigan la finalidad de *enseñar* de otro que persiga la de *divertir*, ya que la práctica totalidad de las obras de finalidad didáctica buscan igualmente la diversión del espectador, bien como fin en sí mismo o bien como apoyo para transmitir de una forma más eficaz la enseñanza en cuestión. Si a la hora de definir sus objetivos, algunos autores se muestran reticentes hacia un teatro de finalidad educativa, en lo que se refiere a la capacidad de divertir, existe unanimidad en que el teatro para niños tiene que cumplir este requisito. Así, por ejemplo, en la introducción a sus obras *El raterillo* y *La maquinita que no quería pitar*, Lauro Olmo y Pilar Enciso escribían lo siguiente:

Queridos niños:

Para nosotros EL TEATRO, así, con mayúsculas, tiene que ser divertido. Que en él no se aburra nadie; ni los pequeños, ni los mayores. Un teatro en el que los mayores se aburran, no es un buen teatro infantil.

No sabemos si *El raterillo* y *La maquinita* os van a gustar. Lo que sí podemos deciros es que al escribirlas –y las hemos escrito pensando en vosotros-, lo hemos pasado bien.

[...] ¡Adelante, amiguitos! Adelantaros en las páginas que siguen, y que el duendecillo de los escenarios nos haga pasar un buen rato⁶¹.

Así mismo, Luis Matilla exponía sus motivaciones a la hora de escribir teatro para niños del siguiente modo:

¿Por qué escribo para niños? En primer lugar, porque me divierto haciéndolo; en segundo, porque no quiero que penséis que el teatro es una cosa muy seria para gente también muy seria.

A mí me gustaría que el teatro sirviera para cabalgar a lomos de la imaginación, jugar con hermosas cajas sin fondo, recorrer infinitos caminos de la aventura y para inventar historias que nadie antes pudo soñar⁶².

A primera vista, las palabras de Luis Matilla parecen centrarse en los aspectos lúdicos del teatro, en su faceta más divertida frente a su faceta educativa; además, no sólo insiste en la diversión de los lectores o espectadores, sino también en la suya como creador. No obstante, y aunque expresiones como “cabalgar a lomos de la imaginación”, “recorrer infinitos caminos de la aventura” o “inventar historias”, se refieren a actividades sin utilidad práctica reconocida, no cabe la menor duda de que se trata de actividades necesarias, e incluso imprescindibles, para el ser humano. Por tanto, también aquí habría que profundizar en el concepto de diversión.

Al definir el verbo “divertir”, el Diccionario de la Real Academia, además de una primera acepción que corresponde a ‘entretener, recrear’, y que es la más conocida, incluye otras de no menos interés: ‘Apartar, desviar, alejar’; y directamente relacionada con esta, ‘dirigir la atención del enemigo a otra o a otras partes, para dividir y debilitar sus fuerzas’. Ahora bien, este apartarnos o alejarnos –por medio de la ficción teatral en este caso- puede consistir en un simple alejamiento de la realidad que nos impida verla y actuar sobre ella, o, por el contrario, puede ser un punto de partida para ver la propia realidad con una nueva perspectiva.

Estas serían, tal vez, las dos formas fundamentales de entender la diversión que podemos delimitar, y que aquí vamos a utilizar. Desde la primera de ellas, “diversión” equivaldría a “evasión”: se trataría de salir por un rato de la realidad para entrar en una esfera de fantasía, más agradable que la propia realidad, haciendo vivir al niño una experiencia que se agota en el momento en que finalice la ficción y haya que volver a la dura realidad, por lo que supone un fragmento bien delimitado en la experiencia del niño. El título antes citado, *Ventana de Ilusión*, es claramente ilustrativo de esta forma de entender lo que supone la ficción en el marco de la realidad. Una obra actual ilustrativa puede ser *En busca del Arco Iris*, de Teresa Núñez⁶³, obra en la que dos hermanos viajan en busca del Arco Iris para que los colores alegren el País Donde Todo es Gris; la relación con la vida real es mínima, ni siquiera en el plano simbólico; todo se desarrolla en un plano meramente fantasioso y edulcorado, aunque no falta también alguna nota de intención pedagógica.

⁶¹ Lauro Olmo y Pilar Enciso, “... de palabra”, en: Lauro Olmo y Pilar Enciso, *El raterillo. La maquina*, Valladolid, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular, col. “Fuente Dorada”, 1987, págs. 5-6.

⁶² Luis Matilla, *La aventura del teatro*, Madrid, Espasa Calpe, col. “Espasa Juvenil”, 2000, pág. 7.

⁶³ Teresa Núñez, *En busca del Arco Iris*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 2000.

La otra forma de entender la diversión supone igualmente salir por un tiempo limitado de la práctica cotidiana y rutinaria, pero para volver a esa cotidianidad con una mirada nueva sobre ella. Esta forma de entender la diversión equivaldría a una especie de viaje iniciático con trascendencia en la experiencia futura del niño. Se trataría aquí de abrir nuevas perspectivas sobre las cosas, de encontrar relativo, gracias al humor, aquello que parecía tener un valor absoluto, y también de descubrir la importancia de aquello que parecía banal. La diversión así entendida no acaba cuando finaliza la obra de ficción, sino que hay un antes y un después de la misma en la experiencia vital del niño. En este sentido, Jesús Campos se refiere a la naturaleza *divertida* del hecho teatral: “El teatro siempre es divertido, pues nos *divierte* de nuestra realidad, nos sustrae de nuestros argumentos y nos vierte en los argumentos de la ficción⁶⁴”. Y añade:

Cuando jugamos con niños o con jóvenes, cuando hacemos teatro para ellos, no sólo les divertimos de la que es su realidad, sino que les iniciamos en los hábitos de la diversión. Más que nunca, es aquí necesaria la pregunta ¿teatro, para qué?, ¿teatro para asumir la realidad o teatro para evadirnos de la realidad? O lo que es lo mismo, ¿salir de nosotros para enfrentarnos a lo que somos o salir de nosotros para darnos la espalda? ¿Utilizar la ficción como herramienta de conocimiento o como argucia para el autoengaño?⁶⁵.

Igualmente, Luis Matilla niega la validez de la fantasía entendida como evasión de la realidad: “Una fantasía que no sirva para ser puente con los hechos domésticos que de ordinario se le presentan al niño, puede constituirse en un simple motivo de retraso en el conocimiento de su entorno”⁶⁶. Y también contra el teatro que suponga una mera evasión, Maxi de Diego escribe:

Creo en el teatro comprometido, en el teatro testimonio de la realidad. En el teatro que posibilite la reflexión, que provoque un sentimiento, una emoción ante el mundo que nos rodea. Evidentemente, no me he inventado nada. Tampoco pretendía hacerlo. Sé que sigo una tradición no perdida⁶⁷.

⁶⁴ Jesús Campos García, “Las reglas del juego”, en *Las Puertas del Drama (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 14 (primavera 2003), pág. 3. Puede consultarse igualmente en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D38LasReglas.pdf>

⁶⁵ *Ibíd.*

⁶⁶ Luis Matilla, “Palabra de autor”, en: *Volar sin alas. Las maravillas del teatro*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 1996, pág. 6.

⁶⁷ Maxi de Diego, “Introducción” a Maxi de Diego, *La abuela de Fede y otras historias*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2001, pág. 6.

Citamos finalmente unas palabras con las que Alfonso Zurro introduce su obra *La caja de música*, en las que los términos *aprendizaje* y *diversión* aparecen estrechamente vinculados:

La caja de música es una obra teatral sobre la aventura. Y toda buena aventura es adentrarse en lo desconocido. Una búsqueda. Un aprendizaje. Y sobre todo un descubrimiento. Esta debe ser una aventura divertida. [...] ⁶⁸.

4.2. Las estrategias de los autores de teatro para niños y jóvenes

Como en cualquier acto de comunicación, el creador responde a un estímulo, a una necesidad de transmitir una experiencia, y esa experiencia está condicionada por su propia visión del mundo. La historia creada responde, pues, a una visión del mundo, que conlleva una forma de relacionarse con el entorno en sus distintos planos: político, social, cultural, afectivo, ecológico, etc. Entrarían aquí en juego las distintas *mediaciones* que intervienen en el acto de creación de la obra teatral: la *mediación histórica*, la *mediación psicosocial* y la *mediación estética* ⁶⁹.

Resulta obvio señalar que el teatro para niños que se escribe actualmente está vinculado a unas determinadas circunstancias históricas: la llegada y consolidación de la democracia en España, la existencia de niveles de desarrollo económico de enorme desigualdad entre el primer y el tercer mundo, los problemas de conservación del planeta surgidos a raíz de la industrialización, la pervivencia de la amenaza de las guerras y de los sistemas políticos no democráticos en muchos países, la implantación de un modelo de sociedad basado en el consumismo y la necesidad de combatirlo por parte de ciertos sectores, la utilización de los medios de comunicación como herramientas para manipular el pensamiento de las mayorías, la abundancia de flujos migratorios, la reformulación del papel de la mujer en las sociedades occidentales, la crisis del tradicional modelo de familia y la aparición de nuevos modelos, son sólo algunos de los factores que han contribuido a la creación de unas obras con temáticas, personajes y situaciones hasta ahora desconocidas.

⁶⁸ Alfonso Zurro, *La caja de música*, Madrid, Anaya, col. "Sopa de Libros Teatro", 2003, pág. 7.

⁶⁹ Para una explicación global de la teoría de las mediaciones, véase, entre otros trabajos de este estudioso, el artículo de Ángel Berenguer titulado "El teatro y su historia. (Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)", *Las Puertas del Drama*, 0 (Otoño 1999), págs. 4-17. Edición digital disponible en la página: <http://www.aat.es/pdfs/drama0.pdf>

La mediación psico-social se presenta estrechamente vinculada a la mediación histórica, sólo que contemplada desde una perspectiva sincrónica. Habría que tener en cuenta en este punto la proliferación, en las obras de teatro actuales, de patrones de comportamiento en los personajes relacionados con la tolerancia, la no discriminación, la condena de cualquier tipo de violencia, o la necesidad de aceptarse uno mismo tal como se es; en contraste con el teatro en el que predominaban los patrones de obediencia, disciplina o amor al trabajo.

En lo que se refiere a la mediación estética, resulta palpable la influencia que han ejercido a lo largo del siglo XX las vanguardias y su forma radicalmente nueva de mirar a las obras del pasado (que se reflejan, por ejemplo, en la reescritura libre y desmitificadora de los cuentos tradicionales), así como el realismo social de posguerra y el llamado teatro “simbolista” (o *underground*) de los años setenta (creación de parábolas políticas a partir de fábulas de animales, o de cuentos maravillosos, por ejemplo). La existencia del cine y la proliferación de las novelas de aventuras dirigidas a un público infantil y juvenil han aportado moldes formales que los autores de teatro han aprovechado para crear sus obras (obras teatrales de piratas, de ciencia-ficción y de otros géneros; estructuración de la trama en escenas breves a modo de secuencias cinematográficas, etc.), como también se pueden ver elementos propios de la ficción televisiva (cortes en los que un narrador anuncia que la historia continuará, anuncios publicitarios que irrumpen en medio de la acción dramática, etc.) o de géneros dramáticos de eficacia probada entre los más jóvenes, como la comedia musical, ya sea en su formato escénico o cinematográfico.

Una serie de autores van a intentar dar respuesta a la nueva realidad social y artística a través de nuevas formas expresivas que van a renovar el teatro infantil de estos años. Las nuevas ideas sobre la educación, sobre la propia infancia, o las ideas políticas más progresistas sobre cómo deben organizarse las sociedades van a calar en este teatro y van a dar lugar a nuevos enfoques en las historias que se cuentan. A medida que el grado de transgresión de las convenciones del teatro infantil y juvenil tradicional es mayor, las fronteras entre este teatro y el teatro de adultos son más difusas; por ello, vamos a encontrar obras dirigidas a los niños que en otro tiempo nunca se hubieran clasificado como tales.

No obstante, a pesar de los cambios sociales, artísticos y en todos los órdenes que se han producido en la sociedad española, perdura también, como ya se dijo, un teatro

conservador, muy próximo al que se escribía durante los años 40 y 50, que a su vez continuaba las formas del teatro conservador del siglo XIX y principios del XX (al que Juan Cervera se refiere como “teatro infantil tradicional”), en clara correspondencia con la visión del mundo conservadora que genera esas formas artísticas. Este teatro ha conocido algunas innovaciones en sus contenidos: al igual que buena parte de los sectores más conservadores de la sociedad han asumido que el machismo o el racismo se consideran como comportamientos nocivos, también este teatro va a reflejar estos cambios y va a lanzar mensajes (no exentos de paternalismo) a favor de que los hombres ayuden en las tareas domésticas o de que no se margine en el colegio a los compañeros extranjeros. A nivel formal, en ocasiones también este teatro incorpora algunas innovaciones, aunque por lo general sus formas son bastante tradicionales.

Dada su idea de la infancia y la juventud basada en lugares comunes, son frecuentes los intentos por parte de los autores de imitar el habla de los jóvenes mediante giros coloquiales y vocablos de uso extendido entre los jóvenes, y en las obras dirigidas a los más pequeños, abundan los diminutivos; en definitiva, hay un intento de aproximación al mundo de los niños y de los jóvenes en su capa más superficial y tópica. Parecen escritas desde la actitud de quien cree que no tiene nada que aprender, ni del público al que se dirige, ni del propio acto de creación artística, ya que no hay grandes riesgos expresivos, ni en lo que se dice ni en cómo se dice; se limitan a seguir un esquema establecido por la tradición, adaptándolo a temas hoy vigentes y desechando aquello que choca por anacrónico. Su interpretación es unívoca, no admiten distintos niveles de lectura, y parten de la idea de que existen normas universales (que suelen coincidir con las enseñanzas del catolicismo y con la moral *pequeñoburguesa*) y el niño se debe plegar a ellas. Y curiosamente, en lo que a su labor educativa se refiere, suelen pasar por alto aquellos problemas reales que el niño puede encontrarse en su entorno inmediato, para centrar su atención en problemas ficticios o poco probables.

5. Principales referentes de la ficción teatral para niños y jóvenes

Una estrategia común a la mayoría de los autores de textos teatrales para niños es que suelen partir de referentes ficcionales que el niño ya conoce con anterioridad: cuentos maravillosos, películas y novelas de aventuras que responden a moldes genéricos comunes, son los modelos más recurrentes. Recreaciones de Caperucita, de Pulgarcito, o del Gato con botas, junto con argumentos de espías y detectives, de intriga policíaca,

de ciencia-ficción o de piratas se repiten en las obras teatrales para niños desde principios del pasado siglo y continúan originando numerosas creaciones, que pueden ser desde sencillas escenificaciones sin apenas variación en la trama argumental hasta novedosas relecturas que proponen cambios esenciales en la forma de entender la historia, los personajes y la propia estructura de la obra.

En este sentido, podemos establecer una clasificación atendiendo a las fuentes de las que se nutren las obras teatrales para niños, que correspondería a tres grandes grupos: las que parten de los cuentos y leyendas tradicionales; las que parten del mundo imaginario de las novelas de aventuras y del cine (ciencia-ficción, detectives, policíacas, de piratas, etc.), y las que parten de la realidad cotidiana. Hay además un grupo de obras que podríamos denominar metateatrales, que toman el propio teatro como elemento referencial, y otro que corresponde a las grandes obras literarias para adultos (dramatizaciones de *El Quijote*, de *Cyrano de Bergerac*, etc.), ambos menores en cuantía que los anteriores.

5.1. Las recreaciones de cuentos tradicionales

Las recreaciones de los llamados “cuentos maravillosos” suponen un grupo muy abundante y de los más interesantes. Como es sabido, estos muestran el viaje iniciático de un héroe que consigue superar una serie de dificultades, de forma que, a través de la identificación, el niño se prepara para sus propias pruebas. Buena parte de las obras teatrales para niños recrean estas historias y les dan diferentes enfoques: respetuosas con el original, edulcoradas, paródicas, e incluso políticas. Isabel Tejerina estudió el paralelismo existente entre la estructura de los cuentos maravillosos según los estudios de Propp y la de muchas de las obras de teatro para niños escritas por los autores españoles en el siglo XX⁷⁰, llegando a la conclusión de que las “funciones” que el

⁷⁰ Isabel Tejerina, *Estudio de los textos teatrales para niños*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1993.

Recordemos que el estudioso ruso Vladimir Propp, en su *Morfología del cuento* (Madrid, Akal, 1998), defiende que en todos los cuentos maravillosos, invariablemente, aparecen de forma constante 31 funciones o partes constitutivas fundamentales, que son las siguientes: 1) alejamiento: uno de los miembros de la familia se aleja de la casa; 2) prohibición: recae sobre el protagonista una prohibición; 3) transgresión: se transgrede la prohibición; 4) interrogatorio: el agresor intenta obtener informaciones; 5) información: el agresor recibe informaciones sobre su víctima; 6) engaño: el agresor intenta engañar a su víctima; 7) complicidad: la víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a su pesar; 8) fechoría: el agresor daña a uno de los miembros de la familia; 9) mediación (momento de transición): se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, y se envía al héroe o se le deja partir; 10) principio de acción

estudioso ruso encontró en estos cuentos se reproducen igualmente en las obras teatrales analizadas, incluso cuando no se trataba de recreaciones de cuentos tradicionales, sino de obras que a primera vista se basaban en otras fuentes.

En muchos casos, las obras teatrales que recrean cuentos tradicionales conservan muchas de las características fundamentales de estos, que tal como resume Miguel Díez R., son las siguientes:

Los personajes no poseen un carácter definido, sino que son estereotipos carentes de profundidad y desarrollo psicológico, que actúan y se agotan en función de la trama. La acción se desarrolla en un tiempo ucrónico y en un lugar utópico, y el héroe –el protagonista-, encarna todo tipo de virtudes: valor, bondad, generosidad... y, sobre todo, astucia. Es esencialmente viajero y errante, se encuentra con sucesivos obstáculos y enemigos a los que al final siempre vence con el apoyo de ayudantes, ya sean animales o seres sobrenaturales, que utilizan sus cualidades no humanas para socorrerlo, aunque se comportan como humanos en todo lo demás. Por el contrario, los antagonistas son malvados, crueles, envidiosos y egoístas. El final es siempre –o casi siempre- feliz: la boda como recompensa, el generoso perdón de los enemigos, etc; y, por supuesto, los malvados –los antagonistas- son cruelmente castigados, particularmente las brujas⁷¹.

Recordemos que bajo la expresión “cuentos de hadas” o “cuentos maravillosos” (en la terminología de Propp) nos referimos a cuentos en los que no siempre aparecen las hadas como personajes (aunque pueda haber otros personajes similares o equivalentes,

contraria: el héroe buscador decide actuar; 11) partida: el héroe se va de casa; 12) primera función del donante: el héroe sufre una prueba que le prepara para la recepción de un objeto o un auxiliar o mágico; 13) reacción del héroe: el héroe reacciona ante las acciones del donante; 14) recepción del objeto mágico: el héroe dispone del objeto mágico; 15) desplazamiento: el héroe es transportado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda; 16) combate: el héroe y el agresor se enfrentan en un combate; 17) marca: el héroe recibe una marca; 18) victoria: el agresor es vencido; 19) reparación: la fechoría inicial es reparada; 20) la vuelta: el héroe regresa; 21) persecución: el héroe es perseguido; 22) socorro: el héroe es auxiliado; 23) llegada de incógnito: el héroe vuelve a la casa o a la comarca de incógnito; 24) pretensiones engañosas: un falso héroe reivindica algo que no le pertenece; 25) tarea difícil: el héroe se propone una tarea difícil; 26) tarea realizada: la tarea es realizada; 27) reconocimiento: el héroe es reconocido; 28) descubrimiento: el falso héroe o el agresor es desenmascarado; 29) transfiguración: el héroe recibe una nueva apariencia; 30) el falso héroe o el agresor es castigado, y 31) matrimonio: el héroe se casa y asciende al trono.

⁷¹ Miguel Díez R., “Los viejos –y siempre nuevos- cuentos populares”, texto digital disponible en la página: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/diez01.htm#*

pertenecientes a un universo fantástico y legendario), que transcurren en un tiempo no histórico, sino mítico, y localizados en lugares irreales y llenos de maravillas.

El grado de alteración a que se someten estos cuentos puede ser muy distinto en cada caso. En muchas ocasiones, estas obras teatrales se limitan a dramatizar una historia que en su origen fue narrativa (que generalmente no suele ser el cuento original, sino una versión “suavizada” en el XIX), o a proponer modificaciones que no suponen una lectura nueva de la fábula tal como la conocemos hoy; sin embargo, en otros casos se trata de versiones desmitificadoras que alteran en profundidad los cuentos de los que parten, con la finalidad cuestionar creencias tradicionalmente aceptadas. Aunque no siempre es así, por lo general existe una correspondencia entre la franja de edad a la que se dirigen estas versiones y el grado de alteración a que se somete la historia tal como se conoce: aquellas que no proponen variaciones sustanciales, o se limitan a “suavizar” los aspectos más duros y a añadirle rasgos cómicos, suelen ir dirigidas a niños de menos edad, mientras que las versiones que proponen lecturas desmitificadoras suelen dirigirse a niños de edad más avanzada.

Tal como señala Luis Matilla, la abundancia de dramatizaciones basadas en los cuentos tradicionales es una constante no solo en nuestro país, sino en distintos países europeos. Este dramaturgo se muestra muy crítico hacia quienes recurren a esta estrategia para crear sus historias, pues en su opinión, a veces no pretenden sino aprovechar el “tirón popular” que títulos como Pinocho, Blancanieves o Caperucita tienen en los padres para realizar una profunda modificación del original⁷². Aunque a veces pueda ser así, lo cierto es que estas leyendas constituyen un material de enorme eficacia comunicativa que han formado y forman parte del universo imaginario de niños y adultos a lo largo de muchos siglos en distintos lugares del planeta y en culturas muy distintas entre sí; por tanto, aunque en ocasiones se aproveche este atractivo de los cuentos populares para llegar a un mayor número de receptores (y por tanto, vender más libros o más entradas), también se trata de una forma de establecer un cauce de comunicación con el niño a través de unos personajes y unas situaciones que él ya conoce.

Basándose a su vez en estudios anteriores, Isabel Tejerina resume así el significado que estos textos tienen para el niño y su presencia en las obras teatrales escritas para ellos:

⁷² “Tendencias actuales del teatro para niños”, en J. García Padrino (ed.), *Teatro infantil y dramatización escolar*, ob. cit., pág. 67.

Los personajes son múltiples pero hacen cosas que tienen idéntico carácter, las situaciones son variadas, pero abocan a un desenlace con similar significado. El héroe se marcha de su casa, se enfrenta solo y por primera vez a la vida, tropieza con adversarios y le salen al paso ayudantes amigos, muchas veces con atributos extraordinarios, combate contra los agresores y los falsos héroes, supera pruebas difíciles para merecer la mano de la princesa, llega al reino y se consagra como héroe. Esta andadura hacia el triunfo, además de su lectura literal, tiene un significado simbólico para el niño, quien, mediante la identificación, vive de manera vicaria el camino de su propia realización, la lucha por la conquista de una personalidad equilibrada. Y así, como nos explicó López Tamés en su valiosa *Introducción a la literatura infantil*, la meta del reino no se entiende como un premio material concreto, sino que significará, aunque sea de forma no consciente, el símbolo de la conquista de la madurez y de la integración en la comunidad social. Esta morfología de funciones aparece en el repertorio de las adaptaciones dramáticas de cuentos maravillosos de tradición popular y constituye el entramado de buen número de textos teatrales antiguos y modernos enteramente originales⁷³.

5.1.1. Dramatizaciones que conservan el sentido original de los cuentos

En algunas ocasiones, lo que ha pretendido el autor ha sido precisamente recuperar un cuento tradicional que no era demasiado conocido, dramatizándolo e intentando conservar al máximo su sentido original. Uno de los máximos defensores de la idea de transmitir los cuentos tradicionales en sus versiones más populares y primitivas (en lugar de las adulteradas en el siglo XIX, mucho más extendidas hoy en día) es Antonio Rodríguez Almodóvar, quien, en el ámbito de la narrativa, ha recuperado muchos de ellos en *Cuentos maravillosos españoles*, *Cuentos al amor de la lumbre* y *Cuentos de la media luna*. Según este autor, en los cuentos tradicionales, “la distancia entre el arquetipo popular y el estereotipo burgués fue siempre enorme”⁷⁴, y “el hecho es que ya

⁷³ Isabel Tejerina, “Tradición y renovación en el teatro para niños: textos y espectáculos”, *Homenaje a Juan Cervera*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro, 22 (1998). Edición digital de libre acceso en la página web: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12493808007726084500080/p0000001.htm#I_10_ Apud. R. López Tamés, *Introducción a la literatura infantil*, Universidad de Santander, 1985; Universidad de Murcia, 1990, 2ª ed.

⁷⁴ Este autor aclara: “Llamaremos arquetipo al modelo básico perteneciente a la cultura oral, y estereotipo al modelo consagrado y expandido por la escritura, en dos versiones principales: la de Monsieur Perrault y la de los hermanos Grimm”. (Antonio Rodríguez Almodóvar, “Juguemos con Caperucita”, en *Mercurio*.

parece inevitable que intérpretes de todas clases tomen como referencia las versiones aburguesadas, y no las auténticas”⁷⁵. Centrándonos ya en su teatro para niños, en *La niña que riega las albahacas*, basada en el mismo cuento popular andaluz que la obra de idéntico título atribuida a García Lorca⁷⁶, Rodríguez Almodóvar no trata de cambiar el sentido del original, sino que propone una versión escenificada que conserve la frescura del cuento popular:

Luego que lo vi tan lozano –al cuento-, me dije: “¿y por qué no echarlo a las tablas?”. Para que todos lo vean bien visto. Y eso es lo que hice, un día de no me acuerdo cuándo. Espero no haberlo estropeado, no haberle quitado ni una pizca de aquel remusgo acidolórico al que me refería al principio. No me lo perdonaría⁷⁷.

Así mismo, Pedro Catalán, en *El hueso cantor* –basada en el cuento del mismo título de los hermanos Grimm–, mantiene el hilo argumental y su sentido, si bien este autor se basa en la versión literaria del XIX⁷⁸. En esta obra, ambientada en la Baja Edad Media, se nos habla del contraste entre el comportamiento del caballero Arnulfo, tan cobarde como fanfarrón, y su escudero Bertoldo, auténtico héroe de esta historia, a la hora de enfrentarse al dragón; o lo que es lo mismo, de cómo la nobleza de sentimientos y la sinceridad vencen a la soberbia y la mentira. Y de cómo la verdad se acaba sabiendo, a pesar de las malas artes del caballero envidioso, tal como es constante en la estructura del cuento maravilloso analizada por Propp.

A menudo, la dramatización de los cuentos tradicionales no tiene otra finalidad que la de dar la oportunidad a los más pequeños de representar ellos mismos las historias que han leído o que han oído contar. Entre los libros de teatro basados en cuentos y leyendas tradicionales que persiguen este propósito se encuentran los editados por Parramón, en las colecciones “Teatro Infantil” y “¡A escena!”, en los que se incluyen versiones de *El gato con botas*, *El flautista de Hamelin*, *¿Eres tú el más fuerte?*, *El sastrecillo valiente*, *Las tres naranjas*, y *La sal del mar*, todos ellos en versión de Mónica Martí e Isabel

Panorama de Libros en Andalucía (febrero 2005). Edición digital disponible en la página: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=14106>

⁷⁵ Antonio Rodríguez Almodóvar, “El escándalo de Blancanieves”, en: *Mercurio. Panorama de Libros en Andalucía* (diciembre 2003). Edición digital disponible en la página: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=13104>

⁷⁶ Como es sabido, se cree que el original de Lorca se perdió. De hecho, este texto no figura en la edición más reciente de sus obras completas.

⁷⁷ Antonio Rodríguez Almodóvar, *La niña que riega las albahacas*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996, pág. 8.

Sanz⁷⁹; *La bella durmiente*, en versión de los hermanos Landa, y los volúmenes *Fábulas y criaturas mágicas*, y *Magia, caballeros y fantasmas*, también de los hermanos Landa⁸⁰. En ninguno de estos casos se trata de versiones desmitificadoras, sino que se presenta el cuento original en versión dialogada y con una propuesta para su escenificación. Es precisamente en la escenificación donde se pone el mayor énfasis, con abundantes explicaciones, ilustraciones y fotografías, ya que no se trata tanto de contar nuevas historias ni de reescribir las ya conocidas, como de aprovechar unas historias de atractivo asegurado para ayudar al educador a poner en pie una obra de teatro.

Tampoco se propone una relectura de los cuentos conocidos en las obras *Fábulas, Hadas y La vuelta al mundo en cinco cuentos*, de Carmelo Alcántara, Fernando Navas y Juan Ramón Pérez, incluidas todas ellas en el volumen *Trilogía*⁸¹. Se trata de una especie de cuentacuentos escenificado, en el que se combinan fragmentos de narración y de escenificación, con intermedios que han de ser interpretados con técnicas de clown. Entre las historias seleccionadas, algunas proceden de cuentos maravillosos, mientras que otras lo hacen de fábulas y apólogos, tal como indican sus respectivos títulos.

5.1.2. Dramatizaciones que atenúan los conflictos de la obra original

Incluimos aquí aquellas obras en las que la alteración principal a la que se someten las obras originales radica sobre todo en la atenuación de sus conflictos; estas obras reciben, en general, un tratamiento lúdico, desenfadado e ingenuo, que las despoja de aquellos elementos que podrían resultar atemorizadores para los más pequeños. En realidad, la estrategia comunicativa utilizada por estos autores presenta estrecha relación

⁷⁸ Obra incluida en el volumen Pedro Catalán, *El rey desnudo*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta, 2004.

⁷⁹ Mónica Martí e Isabel Sanz, *Títeres y mimo. Los reyes del océano. El flautista de Hamelín*, Barcelona, Parramón, col. ¡A escena!, 2001; Mónica Martí e Isabel Sanz, *Sombras chinescas y máscaras. La sal en el mar. El gato con botas*, Barcelona, Parramón, col. ¡A escena", 2001; Mónica Martí e Isabel Sanz, *Decorados y vestuario. ¿Eres tú el más fuerte? La caja de música*, Barcelona Parramón, col. ¡A escena", 2001; Mónica Martí e Isabel Sanz, *Escenografía y maquillaje. El sastrecillo valiente. Las tres naranjas*, Barcelona, Parramón, col. ¡A escena!, 2001.

⁸⁰ Landa & Landa, *La bella durmiente. (Escenarios, vestuario y decorados)*, Barcelona, Parramón, col. "Teatro Infantil", 1997; Landa & Landa, *Fábulas y criaturas mágicas. (Maquillajes, máscaras y escenificación)*, Barcelona, Parramón, col. "Teatro Infantil", 1997; Landa & Landa, *Magia, caballeros y fantasmas. (Sonido, música y efectos especiales)*, Barcelona, Parramón, col. "Teatro infantil", 1997.

⁸¹ Carmelo Alcántara, Fernando Navas y Juan Ramón Pérez, *Trilogía. Érase que se era...*, Madrid, La Avispa, 2001.

con el concepto de *dramaticidad atenuada* tal como lo expone Manuel Pérez, que caracteriza, entre otros, al género de la comedia⁸².

Entre las obras dirigidas a los más pequeños, encontramos ediciones de *Juan Sinmiedo* y *La ratita presumida*, ambas en versión de José Manuel Ballesteros Pastor, así como de *El pastor mentiroso*, en versión de Violeta Monreal⁸³. En estas obras se han suavizado los momentos más duros de los cuentos originales y se ha puesto énfasis en destacar la comicidad del lenguaje y las situaciones. Todas ellas han sido editadas en un formato adecuado para primeros lectores, acompañando el texto con divertidas ilustraciones e introduciendo elementos cómicos en el habla de los personajes. (Así, por ejemplo, en *Juan Sinmiedo*, encontramos intervenciones de los personajes como: “soy el Príncipe Principalísimo, ¡soy tan valiente que hasta me lavo los dientes! ¡Y no lloro si se me cae un diente!”; “soy el vizconde Bizcocho, más chulo que un ocho y dulce como un bizcocho”). En todas ellas, las ilustraciones, siempre coloristas y alegres, juegan un papel importante, contribuyendo a pronunciar los aspectos más divertidos de las historias relatadas. En cierto modo, estas versiones están siguiendo la tradición, iniciada a finales del XIX, consistente en eliminar los elementos más duros y violentos de los cuentos tradicionales, ya que estos, como es sabido, en su origen no estaban destinados específicamente a los niños.

También se propone una visión más divertida, lúdica o desenfadada de la historia original en *Besos para la Bella Durmiente*, de José Luis Alonso de Santos: el argumento es similar al del cuento tal como lo conocemos, aunque predominan el desenfado, la ternura y la comicidad; por ejemplo, al comienzo de la obra, el rey y la reina están apenados porque no tienen niños y llaman a un labrador para que les explique cómo hacen él y su mujer para tener tantos. También se recurre a la técnica del distanciamiento, ya que en la propia obra se dice explícitamente que nos encontramos ante un cuento, tratando así de eliminar cualquier elemento atemorizador y reforzar su carácter jocoso. Aunque se conserva la trama y hay escenas en las que tiene lugar un acontecimiento dramático, a estas le siguen inmediatamente otras de carácter cómico que aligeran el efecto anterior; así, por ejemplo, cuando la princesa se queda dormida, el

⁸² Manuel Pérez, “Sobre la dramaticidad atenuada en el teatro actual”, *Las Puertas del Drama*, 26 (primavera 2006), págs. 26-29.

⁸³ José Manuel Ballesteros Pastor, *Juan Sinmiedo*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 2000 (II. Enjamio); José Manuel Ballesteros Pastor, *La ratita presumida*, León, Everest, col. “Montaña

príncipe aparece leyendo un manual para aprender a besar, lo que provoca el siguiente comentario de su caballo:

Mi amo es el que mejor besa
encima o debajo de la mesa, las deja a todas patitiesas,
labradoras o abadesas.

También el lenguaje aparece trabajado como una nueva forma de buscar la comicidad, por ejemplo, mediante el contraste entre el tosco lenguaje del campesino y el de los reyes, que roza lo cursi. Como en el cuento, triunfa el amor, y en este caso hasta la bruja se emociona y pierde sus poderes. También a la hora de la escenificación, el autor insiste en el carácter ameno y divertido que esta ha de tener: “El juego y el humor han de destacar de forma evidente. Los personajes han de ser divertidos, sobre todo aquellos que llevan la parte más cómica de la obra”, y algo después: “Divertirse al ensayar una obra es la mejor referencia de que el público también se divertirá”⁸⁴.

Igualmente, en *Los enredos del gato con botas*, de Ignacio del Moral, el autor dice haber “suavizado” la dureza del cuento, “acentuando elementos como la amistad y el romanticismo”, además de dotar a las escenas de humor y teatralidad. También se han reforzado aquellos rasgos de los personajes que se prestaban a un tratamiento más cómico y se han seleccionado y reinventado algunos de los personajes secundarios. Aunque la obra se sitúa en el plano de lo fantástico, como corresponde al cuento recreado, y los móviles que hacen avanzar la acción son igualmente fantásticos, también hay elementos realistas, pues una vez aceptado lo extraordinario de las situaciones, los personajes se comportan de forma bastante humana, lo que acentúa la comicidad de la obra. Por ejemplo, cuando Juan, disgustado por no haber recibido en herencia nada más que un gato, descubre que este habla, canta y baila, continúa con su actitud de disgusto, pues lo único que se le ocurre para salir de la ruina es poner un circo; otro ejemplo: Juan, que ha estado a punto de ahogarse, va a salir del agua y necesita una capa para cubrirse, pero el Barón en un principio se niega a prestarle la suya debido a que “es una capa de diseño”.

Encantada”, 2000 (II. Teresa González); Violeta Monreal, *El pastor mentiroso*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 2000 (II. Violeta Monreal).

⁸⁴ J. L. Alonso de Santos, *Besos para la Bella Durmiente*, Valladolid, col. “Campo de Marte”, págs. 15 y 16.

Una mayor ruptura con respecto a la obra original supone *La bella no durmiente*, de Reinaldo Jiménez: un divertido texto⁸⁵ en el que la traviesa protagonista trae de cabeza a los reyes, los cuales, concedores del cuento según el cual su hija quedará dormida a los quince años, lejos de entristecerse, se consuelan con esta expectativa; es más, no contentos con esperar a los quince años, y actuando con la complicidad de la institutriz y de la propia bruja, deciden precipitar el pinchazo con la rueca. La princesa, de todas formas, se resiste a dormir “como una boba” y perderse “todo lo que pasa por el mundo”, como tampoco quiere ser salvada por ningún príncipe valiente, pues se basta para salvarse sola.

Una versión novedosa del cuento de Caperucita es la que presenta René López Santana en *Se busca un lobo para Caperucita*⁸⁶, donde los personajes hablan y se mueven a ritmo de *rap* (Lobo, Caperucita, Abuelita y Cazador), el lobo resulta haberse escapado de un zoológico (según nos informa un a presentadora de televisión), y Caperucita se muestra desobediente y habladora como respuesta a unos padres que le prohíben hacer lo que desea sin darle argumento alguno.

5.1.3. Dramatizaciones que introducen contenidos críticos en la obra original

En otros casos, la reescritura de la obra va más allá de introducir este tipo de modificaciones y se busca cuestionar elementos que en versiones más conservadoras se daban por admitidos, como la forma de entender las relaciones de poder, con lo que el nuevo texto adquiere una dimensión de crítica social. Generalmente, estas obras se dirigen a niños de más edad que las anteriores, aunque no siempre es así. Las obras incluidas en este apartado suponen una auténtica relectura del texto original con modificaciones que afectan a su propia estructura y a la enseñanza que de la historia se desprende. En cierto modo, los textos que se inscriben en esta corriente están recuperando la mejor tradición de teatro para niños anterior a la guerra civil, en la que también abundaban las visiones desmitificadoras de los cuentos tradicionales. Así, Valle-Inclán empleó múltiples elementos del cuento maravilloso para escribir *La cabeza del dragón*, obra con un importante trasfondo de crítica social.

⁸⁵ Valencia, Carena Editors, col. “Teatrillo en la Escuela”, 2004. II. Jesús Huguet.

⁸⁶ Obra incluida en el volumen: René Fernández Santana, *Reencuentro con los clásicos*, Zaragoza, Teatro Arbolé y Cultural Caracola, col. “Titirilibros”, 2000.

Durante la dictadura franquista, Lauro Olmo y Pilar Enciso habían escrito para la compañía Teatro Popular Infantil una serie de obras en las que partían del molde de la fábula para plantear conflictos relacionados con el uso abusivo del poder: en *El león engañado* (1954), *El león enamorado* (1959) y *Asamblea general* (1961)⁸⁷, el personaje del león, con toda su carga simbólica como rey de los animales, pretendía imponer su voluntad al resto de la comunidad aunque ello supusiera violentar la de sus semejantes o incluso la muerte de aquellos. Así, en las dos primeras, más ingenuas y dirigidas a niños de menor edad, una gata y un loro enamorados consiguen librarse de las garras del león gracias a su astucia; *Asamblea general*, prohibida en su día por la censura franquista, se inspira en una fábula de La Fontaine para presentar a una sociedad angustiada, incapaz de darse cuenta de las verdaderas causas de sus problemas, y que, en su ceguera, permite que hipócritas y aduladores salgan adelante y que se sacrifique a Burrote, representante del pueblo oprimido. No obstante, su final es esperanzador, ya que el recuerdo de Burrote sirve para desenmascarar al tirano y a los hipócritas y aduladores que lo rodean. Vistas desde hoy, estas piezas pueden parecerse ingenuas o esquemáticas, pero jugaron un papel decisivo como iniciadoras de una forma de hacer teatro que invitaba al niño a la crítica y a la rebelión, y no a la obediencia ciega, a diferencia de las obras para niños que hasta entonces se habían realizado desde el inicio de la dictadura.

Basada igualmente en un cuento popular hindú, *El parlamento de los animales*, de Antonio Rodríguez Almodóvar⁸⁸, adquiere el significado de una parábola contra la guerra, con la que se martiriza al pueblo y de la que se aprovechan los poderosos. En esta obra, un personaje malvado y egoísta, el Murciélago, para resolver el contencioso entre los partidarios de la Zorra y los de la Perdiz, propone una pelea entre los dos bandos. Los animales aceptan esta solución con tal de resolver el dilema, y el Murciélago, convertido en árbitro de todos ellos, apuesta siempre por el equipo ganador, de forma que el resto de animales no sólo no resuelven nada, sino que además resultan heridos. De este modo, la obra plantea defensa del diálogo democrático y una crítica a la

⁸⁷ Obras publicadas en: Pilar Enciso y Lauro Olmo, *Teatro infantil (I y II)*, Madrid, Visor, col. "Biblioteca Antonio Machado", 1987.

⁸⁸ Antonio Rodríguez Almodóvar (con la colaboración de TRONCOSO DE ARCE, Carmen), *El parlamento de los animales*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. "Alba y Mayo", serie Teatro, 1999. (Il. José Luis Alcover).

demagogia y el cinismo de aquellos políticos que recurren a la guerra como solución a los conflictos:

León.- Démosle un repasito a la estrategia: ¿para qué es la discusión?

Lobo.- Para no entrar en el fondo de la cuestión.

León.- ¿Y si piden votar?

Lobo.- Enredar y enredar

León.- ¿Y antes de decir sí?

Lobo.- Nunca mejor dicho, señoría: ¡marear la perdiz!

En *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, de Jesús Campos (dirigida a niños a partir de 9 años)⁸⁹, el cuento que sirve de punto de partida cobra un significado totalmente distinto y se convierte en una parábola política de las dictaduras. En esta obra, señala Lola Lara en el prólogo, el autor se dirige a los niños “en una actitud no paternalista, les ha hecho coprotagonistas en la resolución de una situación a todas luces injusta, les otorga un papel social activo”. La anécdota presenta elementos totalmente nuevos con respecto a la obra original: los Enanitos, tal como expresa el título, aquí son gigantes a los que la Reina-Madrastra tiene engañados para poderlos manipular a su antojo. Al igual que en el cuento, esta, envidiosa por la belleza de Blancanieves, ordena matarla; aunque, gracias a la capacidad de persuasión de los Enanitos y al horror de los propios soldados a obedecer semejante orden (también a su torpeza), Blancanieves salva la vida. Cuando la Reina se entera, se disfraza de anciana, envenena un televisor y se lo entrega a la niña, que queda sumida en un profundo (y metafórico) sueño. Cuando llega el Príncipe (aquí Viajero Lejano), despierta a Blancanieves de su letargo y hace ver a los Enanitos que no son tales, sino gigantes, y no tienen por qué obedecer órdenes absurdas. La metáfora política no impide una presencia continua del humor a lo largo de toda la obra, así como la utilización de registros poéticos que se alternan con otros más coloquiales en su lenguaje:

Guardia 1º.- ¿Cómo que no te has traído munición?

Guardia 2º.- No... no la he traído.

Guardia 1º.- O sea, que salimos de fusilamiento y te vienes sin balas.

Guardia 2º.- Yo qué sabía.

⁸⁹ Jesús Campos García, *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 1998.

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

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

Guardia 1º.- ¡Firmes!

Guardia 2º.- (*Ya firme.*) Cocina muy bien mi tía Enriqueta.

También habría que incluir en este grupo el texto de Pedro Catalán titulado *El rey desnudo*⁹⁰, en el que se propone una relectura del conocido cuento de Andersen *El traje nuevo del Emperador*, que a su vez se remonta a un apólogo medieval. En esta versión teatral, se ha mantenido el hilo argumental de la historia original, aunque se han incorporado tramas secundarias y nuevos personajes, así como elementos contemporáneos que conviven anacrónicamente con los de época. El lenguaje empleado es coloquial y sencillo, y el desarrollo de la trama se produce de forma ágil y divertida. Como en la obra original, se nos cuenta cómo unos modistos (aquí diseñadores de moda) estafan a un rey egoísta y caprichoso, sin que sus súbditos se atrevan a contradecirle. También como en el original, la historia que se muestra no deja de ser un *enxiemplo*, con enseñanza moral incluida. El rey protagonista, un tanto esnob, se comporta de forma irresponsable, ya que dedica todo su tiempo a escoger ropa y otras aficiones no menos banales, manteniéndose distraído y al margen de lo que ocurre en el reino; distracción que otros aprovechan para sus tejemanejes y corruptelas. Frente a estos personajes, los héroes de esta obra son aquellos que se atreven a denunciar la verdad, como el honesto Teodulfo, que es castigado por ello. También los sirvientes de palacio, a modo de los “graciosos” de las comedias áureas, aportan sentido de la realidad frente a la ceguera y la estupidez de los gobernantes. La versión de Catalán se convierte así en una sátira de la obsesión por la moda y la ropa de marca, al tiempo que en una crítica de la corrupción política; a su vez, se sugiere la vinculación entre una y otra por originarse ambas en la actitud caprichosa e irresponsable de quienes las practican.

⁹⁰ Pedro Catalán, *El rey desnudo*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta, 2004.

5.1.4. Otras formas de aproximación los cuentos tradicionales

En otros casos, la alteración de la historia original no busca una lectura acorde con los cambios sociales que se han producido en el momento de su escritura, sino aleccionar sobre asuntos que, en principio, nada tenían que ver con ella: no se trata ya de ayudar al niño a construir una mirada crítica sobre los relatos que se le cuentan y sobre la propia realidad, sino que se trata de una forma de impartir lecciones y que este las acepte de forma acrítica, aunque se trate de enseñanzas muy básicas. Esto sucede, por ejemplo, en *Capuchita Roja*, de Andrés Plaza (obra incluida en el volumen titulado *La señorita Educación Transversal*), a la que el propio autor denomina “parodia didáctico festiva”. Está escrita en verso, y en cada escena hay una lección: el camino por el bosque sirve como pretexto para hablar de los tipos de árboles y de los animales, el encuentro con la abuelita-lobo y su mal aliento, para decir que hay que cuidarse la boca y limpiarse la nariz, etc.

También se altera el cuento original en *Pulgarcito*, de Teresa Rubio (incluido en el volumen titulado *Todo es teatro*, de la misma autora⁹¹), obra en la que un Pulgarcito atípico consigue que el Ogro se vuelva bueno. Según explica la autora, la “moraleja” que quiso transmitir con esta obra es que “por poca cosa que parezcamos, todos llevamos dentro algo de gran valor que puede cambiar a otras personas e incluso al mundo”. En este caso, tampoco se trata de una lectura en clave social, sino de una enseñanza moralista que se presenta bajo la forma de un cuento popular.

En otros casos, la dramatización de un cuento conocido es en realidad un mero vehículo para transmitir unos contenidos didácticos, como sucede con las versiones en lengua inglesa, ya citadas, de Paulino García de Andrés, basadas en *Caperucita Roja*, *El flautista de Hamelin* o *Alí Babá y los cuarenta ladrones*.

5.1.5. Obras que incorporan elementos de los cuentos tradicionales

En otros casos, encontramos elementos propios de los cuentos de hadas –ya sea en su estructura, personajes, ambientación fantástica, etc.- en obras que no recrean ningún cuento en concreto, aunque su similitud con el género es evidente.

⁹¹ Teresa Rubio Liniers, *Todo es teatro*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2001.

Así, por ejemplo, en *La ramita de hierbabuena*, de Eduardo Zamanillo, confluyen distintos elementos de los cuentos de hadas⁹². Su protagonista, el joven Asterio, realiza un viaje iniciático en busca de una ramita de hierbabuena que le ha encargado su madre, y en él se cruza con una serie de personajes de cuento (la Vieja, la Sombra, la estatua-mujer Galatea, el Buen Tuntún y el Flautista que ha perdido la Ilusión) que le plantearán una serie de retos. Para superarlos, el protagonista de esta historia no tendrá que recurrir a capacidades extraordinarias ni a objetos mágicos, sino a su propia inteligencia. El amor, con su capacidad transformadora, le ayudará a actuar con buen sentido, aun en las situaciones más complicadas.

Fred Bernard y François Roca nos cuentan en *La comedia de los ogros*⁹³ la historia de Vermeer, un pequeño ogro que, al escoger un regalo para celebrar su septuagésimo tercer diente, pide un niño de verdad, por lo que su padre, respondiendo a esta petición, capturará y enjaulará al pequeño Pablo. Este, como buen héroe de ficción, presenta rasgos en su carácter como la nobleza, la valentía y la mesura; pero su comportamiento se alejará en parte de lo habitual en los cuentos de hadas. Su estrategia consistirá en negociar con Vermeer para llegar a un acuerdo: si le deja libre, le enseñará el mar, y para seducirle, se vale de una caracola, objeto que, a diferencia de lo habitual en estos cuentos, no es mágico ni sobrenatural, sino que su atractivo reside en su capacidad de evocación y de hacer soñar. Aunque la intención de Pablo era cumplir con el acuerdo, unos soldados capturan al pequeño ogro, y Pablo, triste por lo ocurrido, intentará liberarlo. En definitiva, el héroe adquiere esta cualidad no por sus rasgos sobrenaturales sino precisamente por su humanidad. El texto se acompaña de hermosas ilustraciones: paisajes de trazo suave, personajes con rasgos de muñecos y tonos conjugados con armonía, que hacen que la historia no llegue a adquirir tonos truculentos.

Brujas y hadas aparecen con los papeles cambiados en *Quico, el niño que quiso ser cómico*, de Miguel Medina Vicario⁹⁴. La bruja es aquí una verdadera maestra que ha enseñado a Quico a leer, a superar el miedo y a conocer sus derechos; en definitiva, a pensar y actuar libremente. El hada, en cambio, representa las ataduras, el sometimiento

⁹² Eduardo Zamanillo, *La ramita de hierbabuena*, Madrid, ASSITEJ-España, 2001. Esta obra obtuvo el premio FETÉN 2000 en su montaje a cargo de la compañía PTV Clowns, con dirección del propio autor.

⁹³ Fred Bernard y François Roca (autores de texto e ilustración), *La comedia de los ogros*, Barcelona, Editorial Juventud, 2003.

⁹⁴ Miguel Medina Vicario, *Quico, el niño que quiso ser cómico*, León, Everest, col. "Montaña Encantada", 1998.

a lo establecido de antemano. Y gracias a que el protagonista escoge seguir las enseñanzas de la bruja, podrá desarrollar una profesión que le gusta, al tiempo que ayudar a los demás.

Aunque su tono es más realista que fantástico, *Hormigas sin fronteras*, de Margarita Sánchez, incorpora igualmente elementos procedentes de los cuentos de hadas: el bosque como espacio en el que los personajes se inician en una nueva vida, el oráculo que les anuncia su porvenir, e incluso un peculiar príncipe azul (verde y ecologista, en este caso), que descubre a las protagonistas que existe todo un mundo más allá de su parcela⁹⁵. El papel del ogro lo desempeña un empresario explotador, lo que dota a la obra de un componente de crítica social, al tiempo que el príncipe representa el valor de la solidaridad.

Una novedosa combinación entre elementos cotidianos y maravillosos es la que propone Jesús Campos García en *La fiera corruptia*⁹⁶, obra para jóvenes a partir de 12 años donde la leyenda de San Jorge y el Dragón se combina con la presencia de un príncipe y un chambelán, ataviados como personajes de cuentos de hadas, y la de unos adolescentes de hoy en día. En este caso, el motivo principal es el de la adicción a las drogas, auténtico “dragón” de nuestros días que devora a la juventud, y el tratamiento que le da el autor oscila entre el registro de los cuentos maravillosos y el realismo con que se abordan las peripecias de un grupo de adolescentes. Escenas de cuento y escenas realistas se alternan en esta obra, siempre con una buena dosis de comicidad, exceptuando el final, pues la idea que ha querido transmitir el autor es precisamente la de que los juegos con la droga pueden tener un final trágico. El texto cobra una valiente dimensión social cuando averiguamos que hay un personaje interesado en que el dragón se cobre su tributo, y que dicho personaje forma parte precisamente del grupo de poderosos que debería emplear su esfuerzo en aniquilarlo.

El dragón como animal mítico que tiene atemorizado al pueblo aparece también en *Las cabezas de Seigín*, de Antonio Daniel García Orellana⁹⁷; en este caso, la crueldad

⁹⁵ Margarita Sánchez Roldán, *Hormigas sin fronteras*, en: Candyce Leonard e Iride Salmartina-Lens (eds.), *Nuevos manantiales. Dramaturgas españolas en los noventa*, Ottawa (Canadá), Girol Books, 2001, tomo 1, págs. 127-159.

⁹⁶ Edición digital disponible en la página www.jesuscampos.com (Obra / Teatro / Teatro infantil y juvenil).

⁹⁷ Antonio Daniel García Orellana, *Las cabezas de Seigín*, Madrid, ASSITEJ-España, 2002. Esta obra fue finalista del Premio de Teatro ASSITEJ-España 2001.

gratuita del dragón y la presencia de insectos repulsivos crean un ambiente desconcertante para el lector, que no llega a alcanzar el sentido que el autor ha querido dar a su obra. Y de nuevo aparece en *Edelmiro II y el dragón Gutiérrez*, de Fernando Lalana: en este caso, el héroe, tras un largo período de paro forzoso, consigue finalmente un contrato en el país de Fofa; su misión será nada menos que acabar con el temible dragón Gutiérrez. Tras el miedo inicial, descubre que se trata de un dragón pacífico que hace limonada y se emociona con los partidos de fútbol⁹⁸. En una línea similar, de convertir en personajes irrisorios tanto al héroe como al terrible dragón, se sitúa *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, de José Luis Alonso de Santos⁹⁹, donde la princesa se convierte por voluntad propia en dragona y decide casarse con el simpático dragón. Tal como señala Tejerina, en esta historia subyace otro mito, el de la Bella y la Bestia¹⁰⁰.

También en el teatro escrito con anterioridad a la guerra civil encontramos obras de esta modalidad. Así, por ejemplo, en el volumen titulado *Teatro de Pinocho* se reúnen dos obras, *El duquesito de Rataplán* y *El príncipe no quiere ser niño*, claramente encuadrables en este grupo¹⁰¹; tanto una como otra constituyen una muestra del mejor teatro infantil de la primera mitad del siglo XX y ambas cuestionan el poder tiránico y dictatorial (no deja de ser significativo que sus respectivos autores hubieran de exiliarse tras la guerra civil). *El duquesito de Rataplán*, de Magda Donato, es una adaptación dramática del cuento de la misma autora titulado *La ley del pescado frito*. En esta obra se ridiculiza la brutalidad del tirano rey Pirulo, el cual, tras la muerte de la perrita de la princesa a causa de la ingestión de un pescado, dicta una ley según la cual todo extranjero que llegue a Pirulandia deberá comer pescado frito, bajo la amenaza de que será condenado a muerte si, tras comerse un lado, le da la vuelta para comerse el otro.

⁹⁸ Fernando Lalana, *Edelmiro II y el dragón Gutiérrez*, Madrid, Bruño, col. "Altamar", 2000 (1ª ed., 4ª imp.).

⁹⁹ José Luis Alonso de Santos, *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, Valladolid, Miñón, 1981. Reeditada recientemente en el volumen: J. L. Alonso de Santos, *La verdadera historia de la princesa y el dragón. Besos para la bella durmiente. Teatro fantástico*, Madrid, Castalia, col. "Castalia Prima", 2005.

¹⁰⁰ Isabel Tejerina, "Tradición y renovación en el teatro para niños: textos y espectáculos", en *Homenaje a Juan Cervera*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro, 1998. En este artículo la autora estudia el tratamiento que ha recibido el tema del dragón en el teatro infantil del siglo XX, hasta comienzos de los años noventa.

¹⁰¹ Jaime García Padrino y Lucía Solana Pérez, *Teatro de Pinocho*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 2002. (Incluye las obras: *El duquesito de Rataplán*, de Magda Donato, y *El príncipe no quiere ser niño*, de Antonio Robles).

Cuando el duque Segismundo está a punto de ser la primera víctima de tan absurda ley, su inteligencia y su astucia, junto con el amor de la princesita y el agradecimiento del pueblo de Pirulandia, le salvarán la vida.

En *El príncipe no quiere ser niño*, no menos divertida y disparatada que la anterior, “Antoniorrobes” (como firmaba su autor a partir de 1930) nos muestra igualmente a un monarca tiránico y caprichoso, Chonón, empeñado en hacerse mayor antes de tiempo, para lo cual convoca mediante un pregón a todas las princesas, con el fin de casarse y hacerse un hombre. La historia acaba con gran decepción del príncipe, aunque también con nuevas ganas de disfrutar de su condición de niño.

Magda Donato es también autora de los textos *Pipo, Pipa y el lobo Tragatodo*, y *Pinocho en el país de los cuentos*, en los que mezcla de forma un tanto disparatada varios cuentos tradicionales con elementos nuevos (*Caperucita Roja y La cigarra y la hormiga*, en el primero; en la segunda aparecen por sus páginas La Bella Durmiente, Caperucita, Blancanieves, el Gato con botas, Cenicienta, Barba Azul, ogros, dragones...).

Ya en nuestros días, Carles Cano recupera el *collage* de cuentos tradicionales en *Te pillé, Caperucita*¹⁰² –uno de los títulos más vendidos y reeditados del actual teatro para niños-, obra en la que se combinan varios cuentos tradicionales (Caperucita, Los tres cerditos, Blancanieves, El gato con botas...), que se mezclan de forma divertida y disparatada, y estos a su vez se entremezclan con personajes de la novela de terror o conocidos actores de cine y elementos de actualidad. Por ejemplo, Caperucita agrade al lobo con un martillo y es detenida por un guardia por intentar contra una especie protegida; Frankenstein se dedica a la cirugía estética, se operó a sí mismo y ahora se parece a Kevin Costner. Lo más novedoso es su estructura dividida en escenas breves, separadas por *spots* publicitarios cómicos: en uno de ellos, por ejemplo, la historia de Blancanieves se convierte en un anuncio de detergente.

Otras obras que toman elementos de los cuentos maravillosos son *Ali Babá y la princesa tontina*; *Rabilinda, la ratita presumida* y *Hans, el flautista de Hamelin*, en versiones de Lluís Coquard¹⁰³; *Buscando al príncipe Azul*, de Montxo Iturbide¹⁰⁴;

¹⁰² Carles Cano, *¡Te pillé, Caperucita!*, Madrid, Bruño, col. Altamar, 2000 (5ª. ed.).

¹⁰³ Barcelona, Autor-Editor, col. “Teatro infantil”, 1977; Barcelona, Autor-Editor, col. “Teatro Infantil”, 1978, y Barcelona, Autor-Editor, col. “Teatro Infantil”, 1980; respectivamente.

Clásicos en escena, de Carmen Martín Anguita¹⁰⁵; *El hada desmemoriada*, de Miguel Sandín¹⁰⁶, *La princesa que no sabía estornudar*, de José Cañas¹⁰⁷, y *El hada del abanico verde*, de Teresa Núñez¹⁰⁸, entre otros.

Finalizamos este apartado con dos obras basadas no en cuentos maravillosos, sino en fábulas, ambas tratadas de forma muy diferente: como mera escenificación del original, en el caso de Luis Cocquard, y proponiendo una relectura que cambia radicalmente el significado de la fábula, en el caso de la obra de Álvarez-Nóvoa.

Titirimundi, de Luis Coquard, se basa en la fábula del Burro Flautista¹⁰⁹, que aquí se escenifica conservando el sentido original, e incluso se reproduce al final de la obra su misma moraleja (“Sin reglas del arte / borriquitos hay / que una vez aciertan / por casualidad”), que se ofrece como algo intemporal, a pesar de que el sentido de estas palabras haya cambiado sustancialmente desde la Ilustración hasta nuestros días.

En *Cigarras y hormigas*, obra de Carlos Álvarez-Nóvoa destinada a jóvenes entre 12 y 14 años, la conocida fábula se invierte y toma un cariz social, ya que la rivalidad entre unas y otras se presenta como una cuestión de lucha de clases: las hormigas serían obreras explotadas, que dedican todo su tiempo a trabajar, sin poder dedicarse a ninguna actividad placentera, lo que les ha llevado a acumular odio contra las cigarras; las cigarras, en cambio, se presentan como seres alegres y despreocupados, que en sus muchos ratos de ocio se dedican a cantar, pintar y reflexionar, y esta formación superior a la de las hormigas las lleva a comprender la situación de estas, por las cuales sienten una mezcla de simpatía y de compasión; no obstante, las hormigas harán que estas cigarras burguesas acaben pagando bien cara su actitud. A diferencia de otras obras en las que triunfa la posición más justa, aquí el desencuentro da lugar a un trágico desenlace para ambas.

¹⁰⁴ Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1997.

¹⁰⁵ Madrid, Espasa Calpe, col. “Espasa Juvenil”, 2001. Il. Paz Rodero.

¹⁰⁶ Madrid, CCS, col. Escena y Fiesta, 2001.

¹⁰⁷ León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 2000. Il. Rocío Martínez.

¹⁰⁸ León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 2004. Premio de la Fundación María José Jové de Escritura Teatral Infantil.

¹⁰⁹ Luis Coquard, *Titirimundi*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 2000.

5.2. *La ficción cinematográfica y de aventuras*

Otro grupo importante, aunque algo menor cuantitativamente hablando, lo constituyen las obras basadas en las películas y novelas llamadas “de género”, con un importante componente de acción y de intriga, ya sean de ciencia-ficción, de detectives, de terror o de piratas. También en este caso encontramos distintos grados de alteración del molde formal del que parten estos textos teatrales: se puede aprovechar simplemente el atractivo de estos géneros para proponer una aventura dentro de los límites de los mismos, o se puede partir de ellos para parodiarlos o poner en cuestión la ideología que suele subyacer en estas películas. En cualquier caso, lo habitual es que se introduzcan elementos cómicos en la trama, de forma que ni la intriga ni el terror se dan en estado puro, pues siempre hay una importante presencia de la comicidad. Podría decirse que la utilización de elementos de este subgénero, de éxito asegurado entre los jóvenes, se utiliza como estrategia para llegar a este público con mayor facilidad, al igual que sucedía con los cuentos maravillosos.

5.2.1. *La ciencia-ficción*

En la actualidad, no podemos hablar de un teatro de ciencia-ficción propiamente dicho dentro de los textos para niños y jóvenes que se encuentran publicados, pues por lo general, estos se limitan a tomar elementos de este género para parodiarlo o para aderezar una acción de otra temática, tal como sucede en las obras a las que haremos referencia a continuación.

En *Supertot*, Josep Maria Benet i Jornet¹¹⁰ presenta una parodia, tal como sugiere su título, del conocido superhéroe Superman. Al igual que el personaje en que se basa, el protagonista de esta obra es un periodista con poderes sobrehumanos enamorado de una joven, que se ve en la necesidad de salvar una ciudad amenazada. Sin embargo, aquí aparecen elementos cómicos y desmitificadores que no se daban en la película y el cómic americanos; así, por ejemplo, el héroe tiene rasgos irrisorios: destruye por error la tintorería de unos chinos y ofrece su dimisión como superhéroe; además, no actúa por su propia iniciativa, sino que lo hace movido por el Gran Dragón –quien le concede sus poderes extraordinarios-, un personaje con turbios intereses económicos (tiene negocios inmobiliarios, de publicidad...) que resulta ser el más peligroso de los malvados. Bajo

la apariencia de una obra de superhéroes, se encierra así una parodia del sistema de vida capitalista y una desmitificación de los héroes que este fabrica.

Súper-David y compañía, de Miguel Sandín, es otra parodia de los superhéroes al uso. El autor define así su propósito al escribir esta obra:

Súper-David y compañía es una comedia en dos actos escrita con la sana intención de parodiar tantas películas, tebeos y novelas baratas que de un tiempo a esta parte protagonizan super-hombres y super-damas dotados de los más extraños poderes. Frente a ese culto a las super-facultades, esta obra propone que ningún poder es superior a la propia persona y su inteligencia, únicas capacidades realmente valiosas, puesto que son mérito propio y nadie las puede arrebatar¹¹¹.

El universo de la ciencia-ficción nutre igualmente a *La silla voladora*, de Eduardo Galán¹¹², en la que los protagonistas, Kiko y su perro hablador, prueban una silla capaz de situarse al momento en cualquier lugar del mundo con sólo pulsar unos botones. La ciencia-ficción se mezcla con las aventuras de piratas, ya que en su viaje se encontrarán con un grupo de ellos. Aparecen algunos motivos recurrentes del cine y las novelas de aventuras: el inventor, el artilugio maravilloso, el animal capaz de hablar, la princesa, los bandidos... La estructura de la obra resulta próxima a la de un guión cinematográfico o televisivo, ya que está planteada en escenas cortas, con cambios de lugar y de decorado, e incluso con intervenciones de un narrador al final del primer acto que se pregunta sobre el futuro de los personajes antes de continuar la acción (“¿Conseguiré escapar Kiko y García de la garras de Capitán Pirata? ¿Conseguirán llegar a casa sanos y salvos con el cofre del oro?...”).

Un malvado inventor es el protagonista de *El profesor desinflado*, de Fernando Almena, obra con diversos elementos de ciencia-ficción: un robot que no está programado para hacer el bien, y otros inventos disparatados, como una máquina para adelgazar y otra para reducir el tamaño de las personas. El protagonista, Fideo, acomplejado por su gordura, decide vengarse de quienes se burlaban de él mediante un cruel experimento¹¹³. No obstante, gracias a Zucena, una intrépida niña que se atreve a asomarse a su casa,

¹¹⁰ Josep Maria Benet i Jornet, *Supertot*, Barcelona, Península – Edicions 62, 1997.

¹¹¹ Miguel Sandín, *Súper-David y compañía*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1998, pág. 7.

¹¹² Eduardo Galán, *La silla voladora*, Madrid, Bruño, col. “Altamar”, 2000 (2ª ed.).

¹¹³ Fernando Almena, *El profesor desinflado*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 1999 (2ª ed.).

Fideo pierde su mal genio y su deseo de venganza, pues con ella aprende a jugar, a ponerse en la piel de los demás, y a reírse de sí mismo.

Así mismo, *Maratonia*, de Fernando Herrero, trata del intento por parte de un extravagante científico y su equipo de conseguir la división del átomo¹¹⁴.

En ocasiones, los elementos de la ficción de aventuras se utilizan de forma auxiliar en obras cuya estructura no está entroncada con este género: ni lo siguen de cerca, ni lo parodian, ni lo cuestionan; simplemente, utilizan algunos de sus elementos, aunque la trama principal de la obra vaya por otro lado. Por ejemplo, los viajes espaciales aparecen mencionados en todas las piezas incluidas en el volumen *Agencia de viajes un tanto especial*, de Montxo Iturbide¹¹⁵, aunque su función dentro de la trama es mínima, se podría decir que se utilizan a modo de elementos decorativos: en la obra que da título al libro, el viaje a Marte no es sino un pretexto para emprender un largo viaje del que los personajes no podrán volver; en *El misterio de la desaparición de la música*, unos extraterrestres dejan a los protagonistas sin sonido en sus instrumentos y sin sus voces cuando están cantando una canción, en un intento de robar la música y llevársela a su planeta; y en *Rigimún y Blanditierra*, se proponen ejercicios corporales con un viaje espacial como pretexto, con una trama mínima.

El teatro religioso también se sirve en ocasiones de elementos propios de la ciencia-ficción, como sucede en *¡Marcianos en Belén!*, de Domingo del Prado, donde la Estrella de Oriente hace una parada en Marte para descansar¹¹⁶, y allí les cuenta a los niños y niñas marcianos en qué consiste la Navidad y cuál es su significado.

Viajes espaciales (en este caso, un viaje en globo por la bóveda celeste), dragones, y otros elementos reales y fantásticos de fuentes diversas se mezclan en *Si la abuela vuela*, de Cruz García Casado, obra en la que se nos cuenta un viaje iniciático en el que los protagonistas, Astrosillo y Pillastra, tienen que demostrar su valentía para recuperar a su abuela¹¹⁷. Esta obra, de argumento muy sencillo, reúne elementos tanto de las películas y novelas de ciencia-ficción como del cuento maravilloso.

¹¹⁴ Obra incluida en el volumen: Fernando Herrero, *Para los niños... (Teatro abierto)*, Valladolid, Caja España, 2000. II. María José Pérez Ceinos.

¹¹⁵ Montxo Iturbide, *Agencia de viajes un tanto espacial*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2000.

¹¹⁶ Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2000.

¹¹⁷ Cruz García Casado, *Si la abuela vuela*, ed. GEA scl y Telón de Azúcar, 1999. II. Javier Varela de Pablo.

Aunque no se trate de una obra dramática, anotamos también aquí el texto *La órbita de Ulises*, de Moncho Alpuente, en el que se propone un taller de teatro a partir del primer viaje espacial de Gagarin¹¹⁸.

5.2.2. Detectives e intrigas policíacas

También entre las comedias con presencia de detectives e intrigas de tipo policíaco encontramos elementos paródicos que restan gravedad a los temas tratados e invitan a los lectores a ver en adelante las obras de este género con cierto escepticismo, sin creérselas del todo.

En este grupo de obras se encuentra *El enigma del doctor Mabuso*, de Tomás Afán, parodia de las películas de James Bond, y de las series de intriga (en las que la voz en *off* del narrador anuncia el episodio siguiente); a diferencia de aquellas, la obra de Afán, en lugar de presentar a un héroe imbatible, nos presenta a un antihéroe con la autoestima muy mermada, el “Agente KK” (este se siente como “una basurilla, un gusanillo, un cobardica”), el cual, lejos de ser osado ante las situaciones difíciles, cuando tiene que afrontar una misión dura, quiere irse a casa con su madre. Sin embargo, se arma de valor y acepta perseguir al doctor Mabuso, aunque no se resigna a obedecer incondicionalmente a su jefe; ello le cuesta el despido, y ante esta situación, él mismo decide actuar para desenmascarar a este personaje. Esta capacidad de negarse a obedecer cuando lo considera oportuno y de actuar por cuenta propia, es precisamente la que le confiere el rango de héroe, a diferencia de los agentes del cine americano, que obedecen a sus superiores sin cuestionar la dimensión moral de sus cometidos. Además, a diferencia de las películas que le sirven de modelo, en las que buenos y malos aparecen claramente diferenciados, aquí se relativiza la bondad y la maldad de unos y otros, haciendo que Mabuso se confunda con el propio Agente KK: a través de un doble juego en el que ambos se muestran con la misma sensación de soledad, y amparados por sus respectivas madres, se plantea la imposibilidad de dividir a las personas en “buenos” y “malos”.

Ya desde principios del siglo XX encontramos obras paródicas basadas en las comedias policíacas. Entre ellas se encuentra *El detective Man-the-kon*, escrita por Antonio J.

¹¹⁸ Moncho Alpuente, *La órbita de Ulises*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo Serie Teatro”, 1994.

Onieva en los años veinte, editada por la Librería Salesiana en 1945, y recientemente reeditada en versión de Pedro Cuevas¹¹⁹. En palabras de su autor, se trata de “una sátira fina y estrambótica de las comedias o dramas policíacos de violencia. Imita a los grandes maestros de la no violencia riéndose y caricaturizando a los ‘violentos’ del género”. El detective protagonista de esta obra resulta ser tan ingenuo como las víctimas, por lo que el padre de familia llega a la conclusión de que no le volverá a llamar si es víctima de algún delito, pues él solo se basta para hacer justicia. De este modo, a pesar de la parodia del personaje protagonista y del tono lúdico y divertido con que está tratada la historia (incluidas las escenas de violencia con armas, tratadas en clave circense), la invitación a tomarse la justicia por su mano evidencia la ideología de esta obra.

¡Catacroc!, de Fernando Almena, aúna elementos del género de intriga y el de terror, aunque cuenta también con elementos cómicos. La acción transcurre en una casa de campo, en la que un grupo de adolescentes se han reunido para ensayar una obra de teatro de terror. Cuando van a iniciar el ensayo, un hombre vestido como el muerto de la obra y de ademanes siniestros llama a la puerta. A partir de aquí, los jóvenes, asustados, cogerán una escopeta que se les dispara involuntariamente, haciendo caer al extraño. Para mayor suspense, el teléfono está cortado y no pueden llamar a la policía. Posteriormente, otros personajes similares a los de la obra que ensayaban van entrando en la casa y provocando una situación de intriga y de terror. Al mismo tiempo, también hay una presencia continua de la comicidad, que contrarresta el temor que la obra pudiera ocasionar y que invita a ver con distancia este tipo de ficción terrorífica.

Un día de espías (o El caso del Repollo con gafas), de Ignacio del Moral¹²⁰, ya desde el título nos da idea del tratamiento cómico y divertido con el que el autor se ha acercado al género. Espías, inventos científicos y humor se compaginan en esta obra, cuyas atípicas protagonistas son dos empleadas de la limpieza, y en la que el científico genial que ha conseguido una fórmula para acabar con el hambre en el tercer mundo se encuentra convertido en un repollo con gafas y plantado en un tiesto de una oficina. En este caso, tanto el héroe atrapado y convertido en repollo como las heroínas que tendrán que rescatarlo y un nuevo aventurero que ha venido desde África buscando la fórmula,

¹¹⁹ Antonio J. Onieva y Pedro Cuevas, *El detective Man-the-kon*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1999.

¹²⁰ Valladolid, Castilla Ediciones, col. “Campo de Marte”, 1994.

son personajes solidarios capaces de arriesgarse por ayudar a los demás, a los que se oponen el vigilante Remigio, preocupado sólo de obedecer a sus superiores, y los propios jefes de este, que han creado un poderoso dispositivo de seguridad para impedir que la fórmula se conozca.

También de detectives es *El detective y la niña sonámbula*, de Ana María Alvarado¹²¹, aunque en este caso, se trata de una historia muy alejada de los moldes habituales del género: se nos muestra la historia de una niña que se escapa por las noches, cuyo padre contrata a un detective para averiguar por qué durante la noche se desgastan las ruedas de su coche, hasta que finalmente descubre que la niña escapa para ir a la discoteca o para vivir una historia de amor.

5.2.3. *El terror como género*

Tampoco podemos hablar de terror propiamente dicho en las obras teatrales para niños y jóvenes, ya que cuando hay una presencia de este, generalmente viene acompañado de elementos cómicos que lo atenúan. En algunos casos, se diría que el motivo de los autores a la hora de escribir estas obras ha sido precisamente ayudar a los niños a vencer el miedo que le producen las películas de este género, mostrando su lado más risible.

En *Mis queridos monstruos*, de Fernando Almena, una reina que ejerce el poder de un modo dictatorial, tiene como pretendientes a Drácula, Frankenstein y el Hombre Lobo. Tanto los monstruos como la reina se presentan como personajes irrisorios y quedan ridiculizados, con el fin de atenuar los miedos infantiles, al tiempo que se plantea una crítica a los regímenes tiránicos.

El espejo de los monstruos, de Paco Abril¹²², es la historia de tres niños tan listos como traviosos que, durante el tiempo de castigo que les ha impuesto su profesora, se dibujarán a sí mismos tal como su profesora les ve: lo peor que cada niño lleva dentro aflora en sus dibujos, y estos acaban cobrando vida en forma de tres monstruos. Tras el susto inicial, los niños se reconciliarán con sus propias creaciones y descubren que exteriorizar a sus monstruos no es sino una forma de conjurarlos y de perderles el

¹²¹ Obra incluida en el volumen *Obras galardonadas en el III Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil*.

¹²² Paco Abril, *El espejo de los monstruos*, León, Everest, col. "Montaña Encantada", 2005. Il. Rocío Martínez.

miedo. Los cambios en la forma de mirarse a sí mismos que experimentan los niños están muy bien reflejados en las divertidas ilustraciones de Rocío Martínez, que adoptan perspectivas espaciales ordenadas o distorsionadas en función de lo que les sucede a los personajes.

En *El espectro del castillo*, versión de Pedro Cuevas sobre una idea original de Ezequiel Pagés¹²³, como ya anuncia su título, hay una presencia del terror. La acción se desarrolla en un castillo abandonado sobre el que corren rumores de que en él habitan fantasmas y espectros. Una de las protagonistas, supuestamente desequilibrada, oye gritos sin saber si realmente estos existen en realidad o sólo están dentro de su cabeza, e igualmente ve apariciones que el resto de personajes no pueden ver. En esta obra (dirigida, según el editor, a jóvenes a partir de 14 años), a diferencia de las anteriores, no hay una presencia del humor, sino que predomina el elemento de intriga, con violencia incluida, sobre todo en el desenlace, al modo de ciertas películas del género. El predominio de la violencia y la crueldad en el comportamiento de los personajes, así como la justificación del castigo que se impone a los antagonistas, aproxima a esta obra, a pesar de sus pretendidas enseñanzas moralistas (pues también hay moralejas explícitas) a aquellas teleseries y películas que parecen buscar precisamente fomentar estos comportamientos.

5.2.4. Aventuras de piratas

Novelas y películas de piratas nutren a un grupo de obras teatrales, y también aquí, suelen ir unidas a elementos humorísticos. Así, en *Segismundo y compañía (Comedia de costumbres caribeñas)*, de Fernando Lalana¹²⁴, una pareja va al teatro por error a ver una representación de *La vida es sueño*, creyendo que se trata de una película de acción; ante la decepción, y con la ayuda del resto del público, echan al protagonista del escenario y se ponen a montar una de piratas. Tras la aventura “caribeña”, descubrirán un tesoro que consiste en un cofre de lleno de libros, entre los cuales se encuentra la obra de Calderón que antes despreciaron y que ahora desean leer. La finalidad pedagógica es clara, aunque predomina el tratamiento desenfadado y divertido del tema abordado.

¹²³ Obra incluida en el volumen: Antonio J. Onieva (versión de Pedro Cuevas), *El detective Man-The-Kon*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1999.

¹²⁴ León, Everest, col. “Punto de Encuentro”, 2000.

En busca de la isla del tesoro, de Alberto Miralles, también juega al teatro dentro del teatro en el contexto de una obra de piratas¹²⁵. En este caso, los actores, caracterizados como si fueran técnicos de la sala, se dirigen al público para comunicarles que ese día no va a haber representación y que ellos están allí para limpiar el escenario, pero para no decepcionarles, ellos mismos van a representar una función. Para evitar la decepción de los niños, intentan escenificar una historia de piratas, al tiempo que les muestran algunos recursos para hacer teatro. De este modo, también en esta obra hay un elemento didáctico, que adquiere un mayor peso que en la anterior.

Aventuras y andanzas del Aurelio y la Constanza, de Luis Araujo, está escrita en tono de parodia, tanto de las historias románticas como de las de piratas, con algunas referencias a obras conocidas de ambos géneros; de hecho, alterna el uso de la prosa con el verso asonante, lo que acrecienta el tono paródico. Aurelio es un poeta soñador que está enamorado de Constanza, pero el padre de esta le rechaza porque es pobre. Una tarde, mientras Aurelio y Constanza están en la playa leyendo un poema, llegan a la costa unos piratas y secuestran a Aurelio. Ella quiere seguirle, pero los piratas la rechazan por ser mujer, así que se echa al mar por su cuenta. Finalmente, tras una serie de peripecias entre las que se cuenta un viaje al interior de una ballena, se salvan y, además, se hacen amigos de los piratas.

También encontramos elementos relacionados con el mundo de los piratas en *La silla voladora*, de Eduardo Galán, ya citada, y en *Un tesoro bajo el volcán*, de Miguel Sandín¹²⁶.

5.3. La ficción escénica como referente: circo, cine y metateatro

Hacer teatro puede ser en sí un juego, e indagar en las “tripas” de una representación constituye un tema de atractivo asegurado para los más pequeños. Por ello, encontramos un importante grupo de obras que tienen como motivo principal al propio teatro. De algún modo, se trata de obras con una finalidad didáctica; no moralista ni de apoyo a otras asignaturas, pero sí como apoyo a la propia enseñanza del teatro. El objetivo pedagógico en este caso no es el de inculcar al niño contenidos del currículo escolar, sino que se aproxime por sí mismo a la cultura (en este caso, al teatro) como una forma

¹²⁵ Alberto Miralles, *En busca de la Isla del Tesoro*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 1996.

¹²⁶ Miguel Sandín, *Un tesoro bajo el volcán*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1997.

de ocio. Al margen de que cualquier obra de calidad, independientemente del tema que trate, puede ser un buen estímulo para que esto ocurra, hay obras que abordan este tema directamente y de forma explícita.

Alberto Miralles es uno de los autores que más ha trabajado el tema del teatro dentro del teatro. En *Héroes mitológicos*, presenta a un grupo de niños con un director escénico que les habla sobre el teatro griego; no sólo sobre sus personajes e historias, sino también sobre sus técnicas; al tiempo que ellos intentan llevarlas a la práctica¹²⁷. También en *La Edad de los Prodigios* Miralles aborda el teatro en el teatro, tal como nos cuenta el propio autor:

[Esta obra] trata de los orígenes del teatro religioso europeo, el teatro popular de plaza, los juglares, los cruzados, etc., y tiene como extensión pedagógica las adaptaciones modernas, mostrando el paralelismo de los temas de la antigüedad con nuestra época y exponiendo diferentes posibilidades de actuación plástica y verbal, así como el empleo de técnicas enriquecedoras tales como la magia, acrobacia, música, danza y los nuevos medios de comunicación, vídeo, diapositivas, cine, etc.¹²⁸.

También en este caso, el teatro no sólo aparece como motivo de la ficción, sino que también hay una intención pedagógica, la de enseñar sus mecanismos a los más jóvenes:

Como ya es habitual en mi trabajo dedicado a los jóvenes, procuro ofrecer no sólo un espectáculo, sino enseñar cómo se ha hecho. Para ello muestro, a través de la puesta en escena, la forma más sencilla e imaginativa de resolver situaciones teatrales, enseñando el mecanismo de efectos especiales usados: desde la máquina de humos, hasta los focos, la pirotécnica y las prestidigitaciones¹²⁹.

Estas dos obras, junto con *Capa y Espada*, forman una trilogía titulada, significativamente, *El Mundo del Gran Teatro*. A diferencia de las ediciones escolares antes citadas, aquí se trata de obras que pueden ser llevadas a escena por niños y jóvenes en talleres escolares, pero también por compañías profesionales. En la acotación inicial de *Héroes mitológicos*, el autor hace referencia al montaje profesional que se realizó de esta obra, aunque invita a representarla a grupos de escolares:

¹²⁷ Alberto Miralles, *Héroes mitológicos*, Madrid, AETIJ, 2000. Edición digital de libre acceso en la página: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=11272>

¹²⁸ Alberto Miralles, *La Edad de los Prodigios*, Valladolid, Castilla Ediciones, col. "Campo de Marte", 1994, pág. 11.

¹²⁹ *Ibíd.*, págs. 11-12.

La propuesta de este texto tiene como finalidad un espectáculo escolar; por lo tanto, el número de actores dependerá de los alumnos que deseen participar. Todos pueden hacerlo. Hay papeles pequeños y grandes. Algunos de los personajes que aquí se citan pueden ser interpretados por uno o varios actores. Pero los autores, cuando escribimos, necesitamos concretar, por eso esta obra se representó interpretada únicamente por dos actrices y cuatro actores. Todos ellos hacían varios papeles, pero si se deseara ampliar la nómina, bastaría con que cada actor interpretase solo a un personaje. En definitiva, será el director de la obra quien deba reestructurar el reparto y adaptar el texto.

Así mismo, *En busca de la Isla del Tesoro*, también de Alberto Miralles –citada anteriormente entre las obras de piratas- invita a participar en el juego del teatro, contraponiéndolo a la recepción pasiva de la televisión.

Fernando Lalana ha tratado este tema en dos de sus obras. A una de ellas, *Segismundo y compañía*, ya hicimos referencia al tratar de las obras de piratas. La otra, *Se suspende la función* (a partir de 9 años), a la que su autor define como “una gamberrada teatral”, nos cuenta la historia de unos técnicos de teatro (iluminador, maquinistas, taquillera, portero, limpiadora...) que se encuentran preparando el ensayo general de una nueva función cuando descubren el patio de butacas lleno de público¹³⁰. La compañía no ha acudido al teatro y esto puede suponer el despido inminente para todos los trabajadores, pero la aguerrida Margarita, encargada de la limpieza del local, bajo el lema “¡Arriba el personal no artístico! ¡Viva la revolución!” convence al resto de los trabajadores para que se conviertan en protagonistas por un día y salgan al escenario. Ni cortos ni perezosos, estos cogen todas las obras que encuentran en el despacho del director y las mezclan, dando así lugar a un batiburrillo compuesto por distintos cuentos tradicionales, al que se añaden las propias improvisaciones de los intérpretes. Todo ello, presentado con ritmo televisivo (con algún corte publicitario incluido) y utilizando en ocasiones recursos propios del clown.

Otro importante autor de obras de teatro dentro del teatro es Luis Matilla; en *Las maravillas del teatro*, un grupo de niños representará *El retablo de las maravillas* de Cervantes. Según Matilla, uno de sus objetivos al escribir esta obra fue el de “animar en

¹³⁰ Fernando Lalana, *Se suspende la función*. Madrid, Anaya, col. “Sopa de Libros Teatro”, 2004, (II. Enrique Flores). Esta obra obtuvo una Mención Especial del Jurado en el Premio SGAE de Teatro Infantil y Juvenil 2002.

los niños la valoración por el teatro y sus posibilidades lúdicas”¹³¹. En esta obra, ambientada a finales del XVI, una compañía de cómicos de la legua le pide a Cervantes una obra para representar, y él promete entregarles *El retablo de las maravillas*, a condición de que consigan convencer a un grupo de niños de los beneficios del teatro. La obra tiene un fuerte componente didáctico, ya que una serie de personajes, llamados “Personajes-guía”, se encargan de explicar a los niños nociones básicas relacionadas con el arte escénico, con la ayuda de trajes, máscaras, diapositivas, maquetas y otros elementos.

De la capacidad del arte para ayudar a expresarse a quienes no pueden hacerlo de forma convencional trata *El hombre de las cien manos*, también de Luis Matilla, obra que nos habla del teatro como forma de comunicación en su sentido más pleno. Estrenada a finales de los años sesenta, es una de las obras que “en su momento renovaron (tal vez sería más preciso decir revolucionaron) el concepto de teatro para la infancia en nuestro país”, tal como señala Lola Lara en el prólogo de su reciente reedición¹³². En ella se nos habla de la capacidad del teatro para ayudar a superar limitaciones, al conseguir que un niño mudo se exprese sin palabras. Se trata también de un canto a las gentes del teatro, que en esta obra se nos muestran capaces de comprender y de ser generosas, en un entorno de egoísmo y de incompreensión. Además, se nos habla de la necesidad de recuperar la sensibilidad, de escapar de los comportamientos y de las palabras estereotipadas, y de atender a quienes lo necesitan. El dolor y el sentimiento de impotencia de Luc, que continuamente recibe absurdas órdenes y críticas de quienes dicen preocuparse por él y en realidad se dedican a anularlo, adquieren un valor revulsivo que hacen de esta obra un texto no sólo válido para los niños. La obra, que a veces roza los límites del teatro del absurdo en el sentimiento de incomunicación que envuelve al niño, y de la farsa expresionista en el tratamiento de los adultos y sus ridículas pretensiones, tiene un desenlace esperanzador, ya que se cierra con la risa liberadora y con la posibilidad que se ofrece al protagonista de expresarse artísticamente mediante su gestualidad. El humor y el arte se proponen, pues, como salidas a las situaciones más difíciles.

¹³¹ Luis Matilla, *Volar sin alas. Las maravillas del teatro*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 1996, pág. 45.

¹³² Luis Matilla, *El hombre de las cien manos*. Madrid, ASSITEJ -España, 2005.

En algunos casos se intenta presentar al propio teatro como una forma especialmente divertida de pasar esos ratos de ocio. En *Princesa va al teatro*, de Sagrario Pinto¹³³ (para niños desde 6 años), se parte de un territorio próximo al de los cuentos de hadas para presentarnos a una princesa a la que el doctor de palacio le diagnostica que padece la enfermedad del aburrimiento. Su curación vendrá de la mano de un escritor de teatro que le enseña a emplear su imaginación, y de unos libros que la niña tenía en su cuarto, a los que nunca antes se había acercado.

Las sombras chinescas son las protagonistas de *La sombra misteriosa*, de Antonio de la Fuente Arjona¹³⁴, obra en la que unos niños aprovechan la magia de una noche de tormenta en la que no pueden salir de su casa para inventar una historia y escenificarla en forma de teatro de sombras.

Además de las obras que tratan sobre el propio mundo del teatro, otras abordan mundos más o menos próximos a la ficción dramática, como el del circo o el del cine.

El mundo del circo es el referente de *El gallitigre*, de Javier Tomeo¹³⁵; en este caso, un circo muy peculiar, algo poético y algo surrealista, con animales y seres humanos verdaderamente insólitos. Augusto, el payaso escéptico y solitario, es testigo de la fuga de un león desdentado, que se escapa sin sospechar que “la libertad sin dientes es solo una broma”, y posteriormente, presencia una disputa entre varios domadores sobre cuál es el verdadero líder de los animales: los elefantes que recogen flores con su trompa, las panteras que exhalan aromáticos olores con su aliento, o los cocodrilos cuyo estiércol sale perfumado. Ante semejante desfile, Augusto se pregunta por qué él no tiene un animal preferido, lo que le lleva a reflexionar, con el peculiar humor de Javier Tomeo, sobre la falta de identidad, tema que nos sitúa de pleno en la adolescencia (edad a la que se dirige este libro). La aparición de Nemesio, el limpiador de jaulas, con su historia del tigre desdentado al que le encantan las gallinas, hace que Augusto descubra finalmente cuál es su animal emblemático: el gallitigre, que se le antoja un “símbolo de la confraternización universal”. Las ilustraciones de Sequeiros resultan fantásticas y extrañas, como el texto al que acompañan y complementan.

¹³³ Sagrario Pinto, *Princesa va al teatro*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 2005. Il. Ada García.

¹³⁴ Antonio de la Fuente Arjona, *La sombra misteriosa*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo Teatro”, 1995.

¹³⁵ Javier Tomeo, *El gallitigre*, Barcelona, Ronsel, 2003.

Otras obras ambientadas en el mundo del circo son *Un tigre muy payaso*, de Miguel Sandín¹³⁶; *El circo*, de Apuleyo Soto¹³⁷, y *El payaso Arco Iris*, de Ricardo Rodríguez¹³⁸.

El cine es el referente de *Las sirenas se aburren*, de Miguel Pacheco Vidal, original historia (para jóvenes de 12 años en adelante) en la que unas sirenas añoran los tiempos en que se comían a los naufragos y se aburren porque hace siglos que los hombres dejaron de pasar por su isla¹³⁹. El rodaje de una película de piratas las saca de la rutina: las más atrevidas sólo piensan en devorar a sus nuevos visitantes, mientras que el director de la película se muestra fascinado por la presencia de estas. Además, las propias sirenas son seducidas por el señuelo de la fama, precipitando así el trágico final de esta obra. La enseñanza que se desprende es la de que sólo quienes consigan mantener la firmeza ante tales señuelos conseguirán salvarse; en la historia que se nos cuenta, una pareja logra escapar a esta trampa, y lo hace gracias al amor.

5.4. *La realidad cotidiana como escenario de la ficción*

Otro importante bloque de obras tiene su referente principal en la realidad cotidiana. Una estrategia común a estos autores es la de crear situaciones próximas a las vividas por los niños, así como personajes con los que estos se puedan identificar con facilidad, con el objetivo de proponer, desde el plano de la ficción, salidas que puedan serles de ayuda. Aunque este objetivo es común a las obras ambientadas en escenarios fantásticos y de aventuras, en el caso de las obras inspiradas en la realidad cotidiana, es más evidente la voluntad de crear un sentimiento de identificación en el niño y de convertir el escenario en un espejo de la vida real.

Uno de los autores que defiende un teatro inspirado en la realidad más próxima a los jóvenes es Maxi de Diego, quien afirma:

Como ya he apuntado, he querido aportar una visión de la realidad en la que el mundo de los jóvenes no fuera ajeno. Al fin y al cabo, el teatro iba a ser representado para ellos. ¿No se le pide demasiado a un alumno o alumna que

¹³⁶ Obra incluida en: *Super David y compañía*, ob. cit.

¹³⁷ Obra incluida en: *Doña Noche y sus amigos*, ob. cit.

¹³⁸ Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 1997.

¹³⁹ Miguel Pacheco Vidal, *Las sirenas se aburren*, León, Everest, col. "Punto de Encuentro", 2005. Esta obra está vinculada a una experiencia escolar titulada "El asombro de Mnemosina", que obtuvo en 2002 el Premio Juan Cervera a la Investigación sobre Teatro Infantil y Juvenil otorgado por ASSITEJ-España.

empieza en el teatro cuando le situamos ante personajes alejados de su mundo por edad y experiencias? Para empezar, creo que es positivo acercar el teatro a su posibilidad de experiencia y, una vez hecha esta travesía, dar el salto¹⁴⁰.

En la realidad cotidiana se ambienta su obra *Yo quiero ser joven*¹⁴¹, dirigida a adolescentes y tratada en clave próxima al realismo; en ella, los padres de un grupo de amigos, hartos de ser los criados de sus hijos, se rebelan contra esta situación. En *La abuela de Fede y otras historias*¹⁴², también de Maxi de Diego, hay un intento de aproximación al mundo de los adolescentes: el autor emplea un lenguaje en el que aparecen expresiones y giros propios de esa edad, y utiliza referencias que les pueden resultar próximas (Celtas Cortos, Alejandro Sanz...). En este libro, el autor reclama la necesidad del compromiso social y de seguir creyendo en la utopía, y apela a la voluntad de los jóvenes para cambiar el mundo. El texto que da título al libro combina elementos fantásticos con otros extraídos de la cotidianidad: así, una abuela se conserva joven como una adolescente, debido tanto a su mentalidad luchadora como a un extraño pacto con un demonio chapucero. *Monólogo de una joven estudiante con estrella* aborda el sentimiento de tristeza y de soledad de la protagonista. En *De día a la noche...*, unas adolescentes preocupadas tan solo por su aspecto físico y por la diversión, descubren la existencia de otras chicas, habitantes de Sarajevo, con las vidas rotas por la guerra. La experiencia de la guerra cambia radicalmente el punto de vista de unas y otras. Finalmente, en *Sólo sombras*, un personaje no deseado se aparece ante un grupo de chicas que juegan a hacer espiritismo. Se trata del espíritu de una chica inmigrante a la que traicionaron y expulsaron de su grupo, cuya memoria viene a atormentarles en sus tardes de recreo.

Si en la obra antes citada de Maxi de Diego, los padres se sublevaban contra la forma de vida que les obligan a llevar sus hijos, en *Puntapié*, de Ramón García Domínguez¹⁴³, son los jóvenes quienes muestran su necesidad de combatir el agobio que les produce asistir a los muchos cursos extraescolares a los que sus padres les apuntan. Para ello, deciden hacer una representación teatral ante sus padres, en la que expresan su agobio dando simbólicos puntapiés a las muchas asignaturas que tienen que estudiar. La

¹⁴⁰ Maxi de Diego, "Introducción" a Maxi de Diego, *La abuela de Fede y otras historias*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2001, pág. 6.

¹⁴¹ Maxi de Diego, *Yo quiero ser joven*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2004.

¹⁴² Maxi de Diego, *La abuela de Fede y otras historias*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2001.

enseñanza que se intenta transmitir no se dirige tanto a los niños como a los propios padres, ya que se reivindica más tiempo para el juego –en el que se incluye la propia actividad teatral- y menos para el estudio, presentando este último como algo aburrido y agotador. Mediante este argumento, se busca conseguir de forma fácil e inmediata la complicidad del niño, al tiempo que se lanza una crítica contra aquellos padres que dedican poco tiempo a sus hijos. En este caso, el autor ha procurado aproximar al máximo ficción y realidad, de forma que, si realmente un grupo de escolares realizara esta representación ante sus padres, el efecto especular sería evidente. Su estrategia comunicativa ha consistido en poner en boca de los niños, de forma explícita, aquello que él mismo ha querido decir a los padres.

Los nuevos modelos de familia, alejados de los roles tradicionales, aparecen reflejados en *Las aventuras de Viela Calamares*, de Paloma Pedrero, Ana Rossetti y Margarita Sánchez¹⁴⁴. La anécdota de esta obra viene dada por unos niños que buscan el telescopio de la madre de uno de ellos, y ante la imposibilidad de encontrarlo, deciden fabricar uno casero; sin embargo, más que la peripecia, importan las relaciones de amistad y de complicidad que se establecen entre los niños, y la presentación de una familia moderna, no convencional, en la que la madre se dedica a la astronomía. En *Viela, Enriqueito y su secreto*¹⁴⁵, de las mismas autoras, presenciamos al protagonista, Enriqueito, en el día de su cumpleaños; en este caso, el tema principal es el sentimiento de soledad del niño, que le acucia tanto cuando realmente está solo como cuando está en plena fiesta con sus amigos, y su intento de llamar la atención por todos los medios.

Otra obra en la que se abordan problemas y sentimientos sacados de la realidad inmediata es *Pelillos a la mar. (La historia de Anita Pelosucio)*, de Tomás Gaviro: en ella, como en la propia realidad, los comportamientos ni obedecen a pautas prefijadas ni están edulcorados¹⁴⁶; por el contrario, hay momentos en los que se roza la violencia e incluso en los que alguno de los personajes no siente ganas de llorar cuando se supone que debería ser así. Anita tiene desconcertada a su madre con su negativa a lavarse el pelo. Incluso su hermano, tozudo como ella, accede de vez en cuando a que le peinen su

¹⁴³ Ramón García Domínguez, *Puntapié*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 2000.

¹⁴⁴ P. Pedrero, A. Rossetti y M. Sánchez, *Las aventuras de Viela Calamares*, Madrid, Santillana, 1999.

¹⁴⁵ P. Pedrero, A. Rossetti y M. Sánchez, *Viela, Enriqueito y su secreto*, Madrid, Afaguara, col. “Afaguara Infantil”, 1999.

¹⁴⁶ Tomás Gaviro, *Pelillos a la mar. (La historia de Anita Pelosucio)*, Madrid, ASSITEJ-España, 2004.

pelo de pincho, pero Anita se muestra implacable en su decisión. Además de su obstinación, ambos niños tienen algo en común: por primera vez se enfrentan a la muerte de un familiar, la Abuelita, y lo llevan a su modo, inventando nuevos juegos para sortear el dolor, rebelándose de forma irracional o estableciendo casuísticas que obedecen a una lógica distinta a la de los adultos. Como señala Sergio Herrero en su introducción, la enseñanza que se puede sacar de esta obra, más que a los niños, se dirige a los adultos: las distintas actitudes de Mamá y de Tía Rita muestran que la mejor forma de comunicarse con los niños no es precisamente mediante el autoritarismo, sino mediante la complicidad.

La inmigración y su repercusión en la escuela es el tema de la obra de Montserrat del Amo *Zuecos y naranjas*¹⁴⁷, escrita en los tiempos en que éramos los españoles los que emigrábamos a Europa. En ella se aborda el primer día de clase de un niño español que acaba de emigrar con su familia a Dinamarca, y lo hace mediante un tratamiento ingenuo, algo idealizado, ya que los compañeros le ayudan con el idioma mediante notas escritas y sienten atracción por sus naranjas, por lo que le proponen intercambiarlas con objetos característicos de su país como son los zuecos.

En *La tela de araña*, obra dirigida a un público adolescente, María Belén Camacho nos habla de la delincuencia juvenil, los ambientes marginales y la droga¹⁴⁸. Los ambientes en que transcurre la acción –el interior de una chavola, un taller mecánico, una joyería y una calle de Madrid- nos dan idea del tratamiento realista con que la autora ha abordado esta obra. El consumo de drogas se presenta como algo íntimamente ligado a la necesidad de los jóvenes de demostrar que no son unos cobardes y que se atreven a probarla, así como a los ambientes pobres y marginales. La obra tiene una evidente motivación didáctica, que se muestra de forma explícita.

También sobre la droga, aunque en este caso no tan ligada a la marginalidad como a las nuevas y muy extendidas drogas de diseño, trata *La fiera corrupta*, de Jesús Campos, a la que ya hicimos referencia al hablar de las obras inspiradas en los cuentos maravillosos, si bien varias de sus escenas se inspiran en la realidad cotidiana (los juegos en el parque, los bailes en la discoteca, la compra de las pastillas...). Esta realidad se presenta sin idealizar ni edulcorar, y su tratamiento oscila entre lo lúdico, lo

¹⁴⁷ Montserrat del Amo, *Zuecos y naranjas*, Barcelona, La Galera, col. “Taller de Teatro”, 1994.

¹⁴⁸ Obra incluida en el volumen: María Belén Camacho, *Las andanzas de Don Quijote*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2001.

poético, y en alguna ocasión, lo trágico, dependiendo de la escena. En este caso, la estrategia del autor ha consistido precisamente en contraponer escenas realistas con otras de ambientación fantástica, con el objetivo de mostrar al niño la distancia que a veces existe entre los cuentos y la realidad, además de ayudarlo a desarrollar una mirada crítica hacia la ficción ilusionista y alienante que habitualmente se le muestra.

El mundo de los concursos televisivos es el motivo en que se basa la obra de Anne Serrano *1,2,3 ¡Pon el mundo del revés!*¹⁴⁹, donde se denuncia el poder de la televisión para anular la imaginación e imponer una forma estúpida y descerebrada de ver la realidad. La presentadora del programa, Lady Cútrez, hace todo lo posible para que los niños dejen de leer, de hablar entre ellos y de jugar, para convertirlos en adictos a la pequeña pantalla y al consumo:

Lady Cútrez.- [...] Mis muy queridos futurigrandes, la cutrevisión os convertirá en grandes-grandes cutrevidentes nada exigentes y en grandes-grandes compra-compra. Para eso está: *1, 2, 3. ¡Crece de una maldita vez!* Sí, queridos futurigrandes, sí. ¡Sin cutrevisión el mundo estaría perdido! Porque, a ver: ¿qué íbamos a hacer a la hora de comer o de cenar? ¡Tendríamos que hablar! Hablar padres con hijos e hijos con padres. ¡Hablar! No, queridos futurigrandes, no. Nosotros vamos allí donde hay un futurigrande rebelde que lee demasiado, que juega más de lo debido, lo traemos aquí y sale transformado en un respetable cutreespectador!¹⁵⁰.

El sentimiento de soledad y la incomunicación que sufre la sociedad actual constituye el tema central de *Telecosquillas*, de Nieves Fernández¹⁵¹. En esta obra, un grupo de voluntarios atiende un peculiar “teléfono de la esperanza” al que llaman aquellos que se sienten solos para recibir cosquillas en su domicilio. La autora hace ver la paradoja que supone el que en la sociedad de las comunicaciones se dé un alto nivel de incomunicación y de soledad. El tratamiento es bastante esquemático, y el mensaje que se intenta transmitir no es otro que una defensa de la familia y de la tradición frente a un desarrollo tecnológico y unos cambios sociales que la autora considera perjudiciales para las personas.

¹⁴⁹ Anne Serrano, *1, 2, 3 ¡Pon el mundo del revés!*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo Teatro”, 2000.

¹⁵⁰ Ob. cit., pág. 16.

¹⁵¹ Nieves Fernández, *Telecosquillas*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2000.

Pasarela Edumoda, de Koldobika G. Vío, es un conjunto de textos breves sobre diversos temas actuales y cotidianos, que se van presentando ante el lector o espectador como si un pase de modelos se tratara¹⁵²; entre estos temas se encuentra la animación sociocultural, el voluntariado, la ayuda a la tercera edad, las toxicomanías, el paro, la familia, la marginación, etc.

Aunque no se trate de una obra realista, *El gran traje* (obra dirigida a espectadores de tres a seis años)¹⁵³ es una obra sobre la intimidad del niño, alejada de imaginarios fantásticos. Su autora, Julia Ruiz Carazo, confiesa que al escribirla quiso huir del imaginario de los cuentos de hadas:

Tenía una idea clara: intentar hablar de su vida. Que estuvieran reflejadas distintas etapas de su crecimiento, que las acciones les fueran cercanas, que se hablara sobre los momentos importantes de su pequeña vida, y que no estuviera todo enmascarado con brujas, príncipes, hadas o casas encantadas.

En ella se nos habla de los descubrimientos de una niña: las sensaciones, el lenguaje, las obligaciones, la necesidad de sentirse protegida, la consciencia de la muerte...; todo ello tratado con delicadeza, con humor y con ternura. Para reflejar las etapas del crecimiento, la autora crea una metáfora: un gran traje en el que habita una mujer, y en el que van apareciendo bolsillos nuevos, mientras que otros desaparecen y otros cambian de sitio o de tamaño. En esta historia, por tanto, los elementos cotidianos y próximos al niño predominan sobre los procedentes de la tradición fantástica.

5.5. *Dramatizaciones basadas en grandes obras literarias para adultos*

La adaptación de las grandes obras literarias de todos los tiempos es una constante tanto en la narrativa infantil como en el teatro. El motivo principal que impulsa a los autores a preparar estas adaptaciones suele ser el de facilitar el acceso a una serie de obras fundamentales de la literatura universal, familiarizando a los niños con sus personajes y situaciones, para que unos años más tarde puedan disfrutar de las versiones originales.

En algún caso, nos encontramos con adaptaciones que se limitan a aligerar las dificultades que puede plantear la lectura del texto original en cuestiones lingüísticas (tal como suele hacerse con las obras de teatro clásico), bien se trate de adaptaciones

¹⁵² Koldobika G. Vío, *Pasarela Edumoda*, Ciudad Real, Ñaque, Serie Literatura, 1998.

¹⁵³ Julia Ruiz Carazo, *El gran traje*. II. Elena Díaz, Madrid, ASSITEJ-España, 2003.

filológicas, realizadas con mayor fidelidad al original, o bien de versiones más libres realizadas por autores. Tanto unas como otras serán omitidas en este apartado, pues nos estamos centrando en obras escritas específicamente para niños y jóvenes, por lo que incluiremos sólo aquellas obras basadas en textos clásicos que suponen una auténtica labor de creación por parte del adaptador.

En *Cervantes para la imagen y la imaginación*, Alfredo Castellón nos ofrece una selección y adaptación de textos cervantinos¹⁵⁴. El texto se divide en tres escenas, tituladas “El retablo de las maravillas”, “El mono adivino” y “Los títeres de Maese Pedro o El retablo de la libertad de Melisendra”, en las que el autor ha sintetizado los textos originales y ha modernizado su lenguaje para facilitar su comprensión, si bien ha conservado algunos giros y vocablos de la época, y ha procurado ser fiel a su sentido. Los textos que se ofrecen adaptados son el entremés *El retablo de las maravillas*, y los capítulos XXV y XXVI de la II Parte de *El Quijote*, textos en los que la presencia de los cómicos y su retablo ambulante permiten el juego del teatro dentro del teatro, manteniendo cierta unidad de personajes, escenografía y vestuario. La unidad temática, sin embargo, es más profunda y viene dada por el juego cervantino entre realidad y ficción. Este tema, tan querido por el autor, aparece abordado cuando se nos muestra la locura colectiva de unas gentes que, por temor al estigma social, dan más crédito a las patrañas que a sus propios sentidos; también cuando se nos habla de la incertidumbre ante los hechos vividos por don Quijote (soñados, según Sancho) en la cueva de Montesinos; así como cuando presenciamos la confusión que lleva a don Quijote a atacar y destrozar a los títeres para ayudar a don Gaiferos en su aventura ficticia. El texto va acompañado de una propuesta de filmación de la puesta en escena, con el fin de acercar a los jóvenes al lenguaje cinematográfico, además de a la obra del genial escritor.

El retablo de las maravillas de Cervantes inspira igualmente la obra de Luis Matilla titulada *Las maravillas del teatro*¹⁵⁵, a la que ya hicimos referencia páginas atrás. Juan Francisco Romero es autor de una versión de *Cyrano de Bergerac* basada en el popular

¹⁵⁴ Alfredo Castellón, *Cervantes para la imagen y la imaginación*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 2002.

¹⁵⁵ Luis Matilla, *Volar sin alas. Las maravillas del teatro*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 1996.

drama neorromántico de Edmond Rostand¹⁵⁶. La versión se dirige a niños a partir de ocho años, y viene acompañada de ilustraciones coloristas, ingenuas y divertidas. El autor ha procurado conservar los rasgos esenciales del héroe original: valiente y altivo, a la vez que tierno, inteligente y generoso. La historia ha sido sintetizada y reducida a sus acciones principales, dando como resultado una obra ágil, divertida y accesible. Para acercar la historia a los jóvenes de hoy, se ha recurrido a palabras coloquiales y de argot juvenil: “yogurín”, “pijita”, “pibe”...), y se hace referencia a elementos que puedan resultar próximos (el vino de Tomelloso, pueblo manchego en el que la obra se estrenó) y de actualidad (“Supergarcía, el de la radio”); elementos que se utilizan con moderación y que aderezan el texto sin traicionarlo en lo fundamental, dentro de la simplificación a que ha sido sometido.

En la misma colección, podemos encontrar una versión de *La mandrágora*, de Maquiavelo, con indicaciones escénicas y adaptación de Fernando Doménech¹⁵⁷. La edición, que ha sido preparada especialmente para ser escenificada por talleres de bachillerato, se presenta a modo de cuaderno de dirección. En este caso, no se ha versionado una obra de gran popularidad, ni de un autor incluido como obligatorio en los currículos escolares, sino que el adaptador ha rescatado una obra que considera de interés por su relevancia en la historia del teatro y por la vigencia que aún pueda tener en la sociedad actual.

También contamos con una reciente versión teatral de *El principito*, de Saint-Exupéri, a cargo del dramaturgo y actor Julio Escalada, buen conocedor del arte escénico y de las claves de la teatralidad, quien realizó esta adaptación para un instituto de secundaria¹⁵⁸.

El poeta y Platero, de René Fernández Santana, se inspira en *Platero y yo*, la conocida obra de Juan Ramón Jiménez, que aquí aparece adaptada para títeres, aunque incluye también algunos fragmentos del original¹⁵⁹.

En 2005, la editorial Everest editó las versiones *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Eladio de Pablo; *El Lazarillo de Tormes*, por Miguel Murillo, y los

¹⁵⁶ Juan Francisco Romero, *Cyrano de Bergerac* (adaptación de la obra original de Edmond Rostand). II. Eva Belén Barranco. Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real, Biblioteca de Autores Manchegos, 2003.

¹⁵⁷ Niccolò Machiavelli, *La mandrágora* (adaptación de Fernando Doménech), Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo Serie Teatro”, 2000 (2ª ed.).

¹⁵⁸ Julio Escalada, *El principito*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2004.

¹⁵⁹ Obra incluida en el volumen: René Fernández Santana, *Reencuentro con los clásicos*, ob. cit.

Entremeses de Cervantes, adaptados por José Cañas, todas ellas en divertidas y cuidadas ediciones.

En ocasiones, estas obras son auténticas recreaciones muy alejadas de la obra original, aunque partieran en su origen de un texto literario: así sucede, por ejemplo, con *El camaleón*, de Antonio Gómez Yebra, basado en un cuento de Chéjov¹⁶⁰; *Las andanzas de don Quijote*, de María Belén Camacho¹⁶¹, y *La caza del snarck*, de Fernando Herrero, basado en un poema de Lewis Carroll¹⁶². El *Cantar de Mío Cid* cuenta con una adaptación para títeres a cargo de Gisela López¹⁶³, también muy libre.

A veces los personajes literarios se toman como mero pretexto, sin que la acción ni los propios personajes tengan mucha relación con la obra original. Así, en *Los tres mosqueteros buscando a Dartañán*¹⁶⁴, asistimos a una representación en las claves del clown, en la que no importa tanto la trama ni los personajes como el humor verbal y la interpretación actoral. En esta obra, Dartañán no acude a las muchas llamadas que le hace los tres mosqueteros, por lo que estos se las tienen que ver solos en sus aventuras; no obstante, consiguen salir adelante sin jefe alguno, y es esa la idea que los autores han querido comunicar, al margen del significado de la obra original.

Además de estas obras basadas en textos literarios, encontramos otras que se basan en mitos y leyendas clásicas; entre ellas: *Dramatizaciones (Dramatizaciones de mitos y leyendas griegas)*, de Aurelio J. Fernández¹⁶⁵; y *La dama de los hechizados*, de Germán Díez Barrio¹⁶⁶.

Sin recrear una sola obra en concreto, *Héroes mitológicos*, de Alberto Miralles¹⁶⁷, intenta familiarizar a los niños con una serie de nombres de la mitología griega y del

¹⁶⁰ Obra incluida en el volumen: A. Gómez Yebra, *Teatro muy breve*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 2000 (2ª ed.).

¹⁶¹ María Belén Camacho, *Las andanzas de Don Quijote*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2001.

¹⁶² Obra incluida en el volumen: Fernando Herrero, *Para los niños... (Teatro abierto)*, Valladolid, Caja España, 2000.

¹⁶³ Gisela López (adapt.), *El Cantar de Mío Cid*, Madrid, ASSITEJ-España, 2002.

¹⁶⁴ Javier Veiga, Chani Martín y Javi Coll, *Los 3 mosqueteros buscando a Dartañán*, Madrid, ASSITEJ-España, 2003.

¹⁶⁵ Ciudad Real, Ñaque, Serie Práctica, 1998.

¹⁶⁶ Valladolid, Castilla Ediciones, col. “Campo de Marte”, 1994.

¹⁶⁷ Alberto Miralles, *Héroes mitológicos*, ob. cit.

teatro clásico, pero sin insistir en otro objetivo pedagógico que no sea el de aprender a hacer teatro –aprendizaje que aquí se presenta como un juego- y aficionarse a ello.

Un motivo literario, el color azul con las connotaciones que le atribuyeron los poetas simbolistas, da título y constituye el motivo principal de la obra *Fabulaciones en azul*, de Luis M. García González¹⁶⁸. Además del color, que se utiliza incluso en la tipografía, aparecen otros elementos del imaginario modernista, como el héroe independiente y solitario en busca de un ideal imposible, que aquí se presenta como un lobo errante.

En ocasiones, los textos adaptados, en su origen, ya eran obras dramáticas, aunque estaban destinadas a un público adulto. Tal como señaló Juan Cervera, la escasez de textos dramáticos para niños y adolescentes ha hecho que se hayan aprovechado los más ingenuos y sencillos que se encuentran en la historia del teatro, aunque no fueran pensados para niños, ni ellos los pusieran en escena anteriormente.

6. Modelos de relación que proponen los textos teatrales

Si hasta aquí nos hemos fijado en los referentes en que los autores se basan para crear sus obras, que en definitiva forman parte de las *estrategias* que adoptan para comunicarse, en este capítulo abordaremos los modelos que estos parecen proponer para que se trasladen a la vida real. Estos intentos de incidir en la realidad –o este diálogo con la realidad que establece a través de la ficción- forman parte de una determinada *visión del mundo*¹⁶⁹ que el autor comparte con otros miembros del colectivo social a que pertenece, y constituyen en última instancia los *motivos* que le impulsan a llevar a cabo la obra de creación. En función de esta *visión del mundo* que quiere expresar, el autor propone al niño, a través de personajes y situaciones que le son próximos, unas determinadas formas de relacionarse con el entorno social, afectivo y natural que le rodea. Partiendo de los modelos de relación que se proponen al niño con su entorno y consigo mismo, hemos establecido los bloques temáticos que se exponen a continuación.

¹⁶⁸ Luis M. García González, *Fabulaciones en azul*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo Serie Teatro”, 2000.

6.1. Modelos de sociedad

Reflejar las relaciones de poder y proponer un modo de afrontarlas desde una determinada actitud (aceptación, cuestionamiento, trasgresión...) y de acuerdo con un determinado sistema de organización social (rescatado del pasado, acorde con el presente o deseado para el futuro), constituye uno de los motivos que han impulsado la creación de un importante número de obras teatrales para niños y jóvenes.

En este sentido, uno de los temas más frecuentados es el del abuso de poder, tanto si se da en una relación entre dos personajes, como si se trata de toda una comunidad sometida a la tiranía de un poderoso. Estos textos suelen llevar implícita una crítica hacia los sistemas políticos dictatoriales: se trata de condenar este abuso castigando al personaje que se ha comportado así, o al menos, demostrando que este comportamiento es condenable. Pueden basarse en cuentos y leyendas tradicionales, o bien en fábulas protagonizadas por animales, como hemos visto páginas atrás, y a menudo adoptan la forma de una parábola, con personajes que simbolizan distintas formas de comportamiento social.

6.1.1. Obras que proponen un determinado orden social

La crítica a modelos sociales injustos supone una invitación a los lectores o espectadores para que reflexionen sobre la realidad que les rodea; se pretende que la lectura no se quede en el terreno del mero entretenimiento, sino que alcance una trascendencia en la forma de pensar y de entender las relaciones de poder por parte de sus receptores. Uno de los pocos dramaturgos actuales que ha llevado a cabo una reflexión teórica sobre el teatro para niños, Alfonso Sastre, en la nota que escribió para introducir su obra *El único hijo de Guillermo Tell*, declaraba que había pretendido escribir una tragedia, y afirmaba que contra la extendida costumbre de “conservar al niño el mayor tiempo posible en una especie de campana neumática, en un mundo meramente fantástico”, en su opinión, el teatro para niños debería ser “un ejercicio para la vida real”¹⁷⁰. Refiriéndose a su texto, el autor proclama su deseo de que los niños se apropien de su obra y la adopten “como un manifiesto a favor de sus derechos y de la reivindicación de sus necesidades humanas”.

¹⁶⁹ Véase el artículo anteriormente citado de Ángel Berenguer (1999), especialmente las págs. 9-12.

¹⁷⁰ Alfonso Sastre, *Teatro para niños*, Guipúzcoa, Hiru, 1993.

Como vimos, *La cabeza del dragón*, de Valle-Inclán, nos presenta a un héroe en conflicto con la sociedad que le rodea; a pesar de que este actúa en todo momento con nobleza, se verá obligado a marcharse de su propio país, debido a la arbitrariedad de sus normas sociales. En la etapa de posguerra, a las obras ya mencionadas de Lauro Olmo y Pilar Enciso (*Asamblea general*, *El león engañado* y *El león enamorado*), todas ellas con un trasfondo de denuncia social, hay que sumar *La maquinita que no quería pitar* (1960) y *El raterillo* (1960)¹⁷¹. En la primera (dirigida a niños de primer ciclo de primaria), tal como el propio título nos indica, la protagonista es un personaje rebelde –cualidad que se presenta como un valor positivo, a diferencia de lo habitual en el teatro infantil de aquellos años– que se enfrenta a un monstruo negándose a pitar, y gracias a su actitud, consigue salvar a una niña. *El raterillo* plantea el caso de un niño injustamente acusado de un robo que culmina, como el resto de piezas de estos autores, con un final esperanzador. Otra obra a la que ya hicimos referencia es *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, de Jesús Campos, donde se plantea una crítica a la manipulación de los medios de comunicación social y se invita a los sometidos a rebelarse contra las situaciones injustas. Escrita en los ochenta, *Guiñapo* y *Pelaplátanos*, de Consuelo Armijo, presenta a una protagonista –interpretada por una marioneta– capaz de tomarle el pelo a una autoridad bastante boba¹⁷².

También en algunos cuentos tradicionales encontramos héroes que no se someten fácilmente, como sucede en *La niña que riega las albahacas*, dramatizada, como se dijo, en los años veinte por García Lorca, y en los noventa por Antonio Rodríguez Almodóvar. Tal como señala Tejerina, su protagonista, la joven y despierta Mariquilla, es “el reverso del estereotipo sexista habitual de los cuentos clásicos, que hace justo escarnio del abuso de poder, burlándolo con inteligencia y triunfando en todas las pruebas difíciles”¹⁷³.

Así mismo, en *El generalito*, Jorge Díaz¹⁷⁴, también aparece tratado el desafío por parte del héroe a una autoridad injusta y arbitraria. En esta obra se nos cuenta la historia de alguien que se atrevió a contradecir al tirano que tenía oprimido a su pueblo y a hacer

¹⁷¹ Obras incluidas en los volúmenes: Lauro Olmo y Pilar Enciso, *Teatro Infantil* (vols. I y II), Madrid, Visor, col. “Biblioteca Antonio Machado”, 1987.

¹⁷² Consuelo Armijo, *Guiñapo* y *Pelaplátanos*, Madrid, Bruño, col. “Altamar”, 2000 (2ª ed.). Existe una edición anterior de Editorial Miñón, 1984.

¹⁷³ En Homenaje a Juan Cervera, ibíd.

¹⁷⁴ Jorge Díaz, *El generalito*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 2000. II. Alicia Cañas.

partícipes de su descubrimiento a sus conciudadanos. Finalmente, el tirano resulta ser un muñeco de trapo que proyectaba sus palabras mediante un altavoz y que se derrumba al ser desenmascarado, pues su poder se basaba en la credulidad que sus súbditos le otorgaban.

Temas como la injusticia y la propiedad privada se plantean en *El circulito chino* y *Pleito de la muñeca abandonada* (1962), ambas de Alfonso Sastre, dos variantes complementarias sobre una misma historia, que se remonta a la China del siglo XIII, y en la que se basó Bertolt Brecht para escribir *El círculo de tiza caucásico*. *El circulito de tiza* nos presenta la historia de un juez encargado de decidir quién es la verdadera madre de un niño robado, que resuelve colocarlo en el centro de un círculo para que una y otra tiren de él hasta sacarlo del mismo y llevarlo a su terreno, de forma que sólo la verdadera madre cederá para no hacerle daño.

Ay.- No se enfade conmigo, señor juez, / ¿Cómo no lo comprende? /

Yo llevé a este niño durante diez lunas / Bajo mi corazón.

Para mí era siempre lo amargo. Para él, lo dulce. / Lo cuidé en su cunita, / Lo tapé con la mantita, / Lo puse al solecito, / Para que no sufriera con la humedad. / ¿Qué quiere que haga ahora?

Si dos personas opuestas trataran de cogerlo, / Se le rompería un bracito; sus brazos son tan débiles / Como tallos de cañamo.

Me pueden dar azotes, / Pero yo nunca trataré de arrancar a mi niño / De ese circulito de tiza.

A ella, es natural, ¡qué va a importarle, / Si sólo lo quiere para tener dinero!

¿Y cómo tú, buen juez, no has comprendido / el sentido profundo que tiene este suceso?

Juez Pao (*Se rasca la cabeza, pensativo*).- Ahora me doy cuenta de que este era un procedimiento que yo aplicaba sin comprenderlo bien! ¡Por fin, lo he comprendido! ¿Bueno, quiero decir que lo había comprendido desde el primer momento pero que no me acordaba bien! ¡A cualquiera le pasa! ¡Qué fuerza tiene este círculo de tiza, ahora que pienso en ello! Por medio de él, he sabido la verdad. [...] ¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Alfonso Sastre, *El circulito de tiza*, San Sebastián, Hiru, 2000, pág. 26.

Pleito de la muñeca abandonada presenta, como la pieza anterior, un conflicto en torno a la propiedad, en este caso de una muñeca rota que fue abandonada por una niña rica y caprichosa, y restaurada por la hija de su cocinera. Al ver a la muñeca arreglada, su dueña primera reclama la propiedad, y de nuevo se resuelve el dilema mediante el juicio del circulito de tiza. “Las cosas pertenecen a quienes las mejoran”, es la idea principal de ambas obras, las cuales han sido escritas con lenguaje muy cuidado, comicidad, ternura, agilidad y eficacia teatral. Sastre cuestionaba en estas obras el valor de la propiedad privada y lo hacía en el contexto de una sociedad que acaba de iniciar un importante desarrollo económico, y en la que este era un valor en alza.

El único hijo de Guillermo Tell, también de Alfonso Sastre, aborda la libertad de expresión además de reflejar un sistema de poder tiránico. Escrita ya en los ochenta, esta obra presenta a Tell como un tirano incapaz de escuchar, obcecado en imponer su propia voluntad. Su hijo, al que Tell impide actuar con unos mínimos márgenes de libertad, será el auténtico héroe de esta historia, en la que “los héroes de la vida son la gente”.

Una visión diferente a las que plantean los autores españoles es la del cubano Freddy Artiles, quien, en su obra *La explosión* propone la revolución comunista como solución a las situaciones sociales injustas¹⁷⁶. Para ello, idea la siguiente trama: con motivo de la conmemoración del día del Descubrimiento, Dios decide echar un vistazo a las tierras americanas, a las que reconoce tener un poco dejadas “de la mano de Dios”. Lo que allí descubre no es sino una huelga de trabajadores que unos empresarios intentan sofocar. A consecuencia del enfrentamiento, se produce una enorme explosión que hace que algunos de ellos vayan al cielo y otros bajen al infierno. Dios, al conocer la situación, dice que no se explica cómo no había estallado antes, justificando así la utilización de la violencia como medio para alcanzar la justicia social.

La explotación laboral aparece tratada también en *Hormigas sin fronteras*, de Margarita Sánchez, además de otros temas como el voluntariado social. En esta obra, tres amigas deciden enfrentarse al jefe que las explota y hacerse autónomas, de modo que se van a la finca de una de ellas para cultivar y vender tomates. La llegada de un ecologista, embarcado en distintas misiones humanitarias, las anima a emprender la aventura de abandonar el negocio y dirigir su esfuerzo a ayudar a quienes más lo necesitan; tras

haber conocido la sumisión y la independencia, descubren el valor de la solidaridad. El ayudar a los demás no se presenta como un sacrificio de la propia felicidad, sino como la consecución de la realización personal en toda su plenitud, ya que las protagonistas desempeñan los oficios que siempre quisieron ejercer (enfermera, campesina y profesora), y lo hacen de la forma en que su trabajo resulta más eficaz y provechoso.

Tira-tira o la fábrica de tiras, de Agusti Franch, aborda el tema de la explotación infantil mediante la historia de un niño que no conoce a otros amigos de juego que sus herramientas de trabajo¹⁷⁷. Una historia que permite a los niños del “primer mundo” asomarse a realidades que posiblemente ni siquiera sospechan.

Distintas formas de discriminación social son abordadas en las obras *La mujer de papel*, de Isabel Agüera (discriminación sexual en este caso)¹⁷⁸; *Zuecos y naranjas*, de Montserrat del Amo (sobre la inmigración), *Mi amigo Fremd habla raro*, de Antonio de la Fuente Arjona (sobre la xenofobia), y *Los colores del mundo*, de Carmen Gómez (sobre el racismo)¹⁷⁹. Como respuesta a cualquier tipo de discriminación a quienes son distintos, en *La isla amarilla* Paloma Pedrero plantea una reflexión irónica sobre la diferencia de culturas y sobre la relatividad de nuestro punto de vista como occidentales¹⁸⁰. Otras obras en las que se abordan las relaciones de poder, aunque desde una perspectiva algo más convencional, son *Globolandia*, de M. Carmen Gosálvez, historia de un pueblo amenazado por la soberbia de un pájaro que abusa de su poder; y algunos de los textos de Isabel Agüera: *El fantasma Caramba*, *El pez bueno y el cocodrilo malo*, y *El rey de la corona de hielo*¹⁸¹, todos ellos de teatro breve.

Si en la mayoría de las obras anteriores el objeto de la crítica eran los regímenes dictatoriales, en *Pelosverdes*¹⁸² y *El retablo del Rey Midas*¹⁸³, obras de José González Torices, lo que encontramos es una dura crítica al sistema democrático y una visión alarmista y desoladora de la actividad política, e incluso del ser humano. En esta última,

¹⁷⁶ Freddy Artiles, *La explosión*, obra incluida en el volumen: *Obras galardonadas en el III Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil*, Bilbao, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1995.

¹⁷⁷ Agustí Franch, *Tira-tira o La fábrica de tiras*, Madrid, Anaya, col. “Sopa de Libros Teatro”, 2004.

¹⁷⁸ Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1998.

¹⁷⁹ Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2000.

¹⁸⁰ Paloma Pedrero, *La isla amarilla*, Ciudad Real, Ñaque Editora, Serie Literatura, 1995.

¹⁸¹ Obras incluidas en el volumen *Teatrillos con niños y niñas de educación infantil y primaria*, ob. cit.

¹⁸² José González Torices, *Pelosverdes*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 2000.

un insólito polvo blanco sacado del cuerno de unicornio, que hace que quien lo toma “sueñe aventuras fantásticas y les desaparezcan todos los males que le rondan por la cabeza”, salva la situación, e incluso Midas lo ofrece al público (adolescente, según se indica en el libro), por si quieren probarlo. Inexplicable.

Como vemos, en muchas de las obras aquí incluidas hay un intento de despertar o de agudizar en los niños el sentido crítico sobre ciertas formas de comportamiento, así como el deseo de justicia social; por lo que suponen una invitación a no obedecer ciegamente a quienes ejercen el poder de forma injusta. En otras ocasiones, se pone el énfasis en advertir a los niños para que no caigan en ese comportamiento despótico; es decir, no tanto en que no acepten el papel de víctimas, como en que ellos mismos no se conviertan en agresores. En el epígrafe siguiente nos referiremos a algunas de estas obras.

6.1.2. Obras que repudian la violencia

La condena de la guerra es el motivo central de muchas de las actuales obras teatrales para niños y jóvenes. Por lo general, los autores suelen enfrentarse a este tema mediante la estrategia de un tratamiento cómico, con tendencia a ridiculizar los comportamientos violentos y el ansia desmedida de poder.

Así, la crítica a quienes hacen la guerra era el tema central de *El parlamento de los animales*, de Antonio Rodríguez Almodóvar, tratada páginas atrás, y lo es también en *La guerra de nunca acabar*, de Alfredo Gómez Cerdá, obra en la que se nos presenta a dos reyes cómicos y algo ridículos enfrentados en una guerra inacabable que ha devastado sus respectivos reinos, además de destrozarse los nervios de ambos dirigentes (uno de ellos se come las uñas sin parar, y se come también las de sus súbditos; mientras que el otro está continuamente expulsando gases, por lo que los ciudadanos de su país han de protegerse la nariz con una pinza)¹⁸⁴. Los soldados de ambos ejércitos, en cambio, no encuentran motivo alguno para hacer la guerra; por el contrario, cuando tienen la oportunidad de conocerse, se hacen amigos y se sienten incapaces de agredirse. La ridiculez de la actitud violenta de los dos dirigentes se evidencia aún más cuando

¹⁸³ José González Torices, *El retablo del Rey Midas*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 2003.

¹⁸⁴ Alfredo Gómez Cerdá, *La guerra de nunca acabar*, León, Everest, col. “Punto de Encuentro”, 2002. (Premio ASSITEJ-España 2001).

estos, al ir a firmar el tratado de paz (única solución que encuentran ante la insólita amistad de los soldados), se enzarzan en una nueva pelea que les hace caer rodando en el río y desaparecer, para alegría y jolgorio de los ciudadanos.

Igualmente, en *La piel del león* y *Los pieles rojas no quieren hacer el indio*, ambas de Fernando Almena, se condenan la guerra y el imperialismo (otra forma de violencia); en un caso se pone el énfasis en el heroísmo de quienes consiguen evitar el sometimiento de su país, y en el otro, en ridiculizar la actitud de los invasores. El triunfo de la amistad y del amor frente a la violencia es el tema de la primera de ellas¹⁸⁵, situada en un país y en una época legendarios, propios de cuentos de hadas, y protagonizada por un príncipe y una princesa también muy próximos a los de estos cuentos. En *Los pieles rojas...* se ridiculizan los comportamientos violentos y egoístas, la mentira, la avaricia desmedida..., mediante el planteamiento de dos pueblos imaginarios, uno de los cuales invade al otro, aunque su propia falta de inteligencia hará que fracase la operación¹⁸⁶.

Pim, pam, clown (*La guerra de los payasos*), de Tomás Afán¹⁸⁷, es una farsa en torno a la guerra con detalles que evocan la peculiar e inolvidable guerra de Gila. *Manzanas rojas*, de Luis Matilla¹⁸⁸, presenta una historia de amistad entre dos chicos cuyos familiares pertenecen a distintos bandos, en el contexto del conflicto palestino-israelí. Se trata, pues, en este caso, de una guerra bien concreta y actual, planteada en clave realista.

El colonialismo es el tema central de *Las bodas*, de Miguel Sandín¹⁸⁹, una original historia en torno a las dobles bodas de unos personajes de orígenes distintos, tanto en su nacionalidad como en su clase social. La obra se ambienta en países imaginarios, con culturas imaginarias, aunque bien reconocibles: los “noris” impiden a los “suris” el acceso a los recursos naturales, conquistan sus territorios por la fuerza, y explotan a sus habitantes, presentando su colonialismo con una cínica actitud paternalista, como una forma de llevar la civilización a esos territorios, lo que confiere a la obra una indudable actualidad.

¹⁸⁵ Fernando Almena, *La piel del león*, Zaragoza, Edelvives, col. “Ala Delta”, 1999 (2ª ed.). (1ª ed. 1997). Il. Teresa Novoa.

¹⁸⁶ Fernando Almena, *Los pieles rojas no quieren hacer el indio*, Madrid, Bruño, col. Altamar, 2005 (1ª ed., 12ª imp.). (Il. Miguel García Ramos).

¹⁸⁷ Tomás Afán, *Pim, pam, clown. (La guerra de los payasos)*, Madrid, ASSITEJ -España, 2004.

¹⁸⁸ Luis Matilla, *Manzanas rojas*, Madrid, Anaya, col. “Sopa de Libros Teatro”, 2004.

Además de reflejar situaciones de guerra, también el actual teatro para jóvenes refleja situaciones de violencia en otros ámbitos, como pueden ser la escuela o la calle. El acoso escolar que sufre una niña mulata es el tema central de *Dora, la hija del sol*, de Carmen F. Villalba¹⁹⁰, obra en la que la imaginación de la niña y las historias que le relata su abuelo le ayudan a sobrevivir en esta dura situación. La violencia, unida a otros temas de relevancia social, como la droga, el paro o la delincuencia juvenil son abordados en *La tela de araña*, de María Belén Camacho, antes citada, y en *La última*, de Fernando Almena (sobre la violencia, el paro y el alcoholismo)¹⁹¹.

Una obra atípica y singular dentro de este grupo es *El toro Ferdinando*, una de las obras más significativas de la literatura infantil del siglo XX (hay una versión teatral adaptada por José Cañas de esta obra que en su origen es narrativa)¹⁹². Nos habla de la resistencia pasiva de un toro que se niega a embestir y prefiere dedicarse a oler las flores del campo. La relación de poder queda anulada en este caso por la actitud imprevisible del protagonista.

Un enfoque del tema lleno de tópicos es el que propone Luis Coquard en *Muñecos y muñecas. (La incomprendible vida de unos muñecos en el desván)*¹⁹³. Así, Soldadín se muestra orgulloso de haber estado en la guerra, y se muestra siempre “al pie del cañón”; el indio Piel de Toro se muestra agresivo, prepotente e irrespetuoso; tampoco falta un muñeco oriental, que pronuncia /l/ por /r/, y no menos aficionado a la pelea, ni la muñeca vanidosa que se cree superior. Al final de la obra, después de que los muñecos violentos han pasado prácticamente toda la función peleando, los muñecos pacíficos apelan a la caridad y confían en el posterior arrepentimiento de sus compañeros.

6.2. Modelos de relaciones afectivas

Otros textos tienen como tema central las relaciones afectivas, ya sean familiares, amistosas, amorosas, etc. Generalmente estas obras están abordadas con un lenguaje

¹⁸⁹ En: Miguel Sandín, *El hada desmemoriada*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2001.

¹⁹⁰ Carmen F. Villalba, *Dora, la hija del sol*, Madrid, Anaya, col. “Sopa de Libros Teatro”, 2005.

¹⁹¹ Obra incluida en el volumen: VV.AA., *Teatro juvenil* (Vol. III), Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2002.

¹⁹² Munro Leaf, *El toro Ferdinando* (adaptado por José Cañas), León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 2000. (Il. Ángeles Peinador).

realista, próximo a la cotidianidad del niño, aunque en ocasiones también introducen elementos maravillosos.

Entre las obras en las que se abordan las relaciones familiares se encuentra *Cosima*, de Chris Baldwin, en la que una niña se marcha a vivir a un árbol escapando de un padre autoritario y distante. En su refugio, la niña continúa comunicándose con su madre, a pesar de la oposición del padre, gracias a un lenguaje de signos que inventan entre ellas; además, recibe las visitas de una amiga que le lleva la comida y de su amigo Papageno, cuidador de pájaros. Al final la niña invita al padre a subir al árbol, lo que nos muestra la transformación que se ha producido en ella tras ese viaje iniciático que ha supuesto la fuga. En palabras de L. Lara y N. Morcillo, “el texto puede leerse también como un canto al proceso de búsqueda de una identidad propia, tan intenso y a veces tan doloroso en la adolescencia”¹⁹⁴.

En *Hasta el domingo*, la argentina María Inés Falcón aborda el divorcio de los padres desde la perspectiva de una niña de ocho años que no acaba de entender lo que ha pasado: su perplejidad, sus dudas, los inconvenientes que va descubriendo ante la nueva situación de sus padres¹⁹⁵. Ambos tratan de quitar aristas a la separación e intentan hacer que la niña la sobrelleve lo mejor posible, aunque no siempre lo consiguen. La autora sitúa a los personajes en situaciones comunes (la comida en el restaurante, la excursión al parque, el cumpleaños) que pueden resultar extrañas las primeras veces, pero que aquí aparecen resueltas gracias a la voluntad de unos y otros por salvar la convivencia. Se intenta así que los niños que viven una situación semejante aprendan a aceptarla y a superarla.

Las aventuras de Viela Calamares y *Viela, Enriqueito y su secreto*, de Ana Rossetti, Paloma Pedrero y Margarita Sánchez, ya citadas, reflejan un modelo de familia en el que los roles tradicionales del padre y la madre aparecen renovados, y donde se habla de la colaboración de todos para ayudar a uno de sus miembros. En otros casos cobran especial protagonismo las abuelas, que se convierten en cómplices de los niños frente al

¹⁹³ Obra incluida en el volumen: Luis Coquard, *Titirimundi. (Inspirada en la fábula del burro flautista)*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 2000.

¹⁹⁴ Lola Lara y Nicolás Morcillo, *Teatro dentro y fuera del aula*, Suplemento especial de *Cuadernos de Pedagogía* (edición electrónica en CD Rom).

¹⁹⁵ Obra incluida en el volumen: *Obras Galardonadas en el I Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil*, Bilbao, 1993.

mundo de los adultos. Esto sucede en *El árbol de Julia*, de Luis Matilla; *La abuela de Fede*, de Maxi de Diego, y *Si la abuela vuela*, de Cruz García Casado.

Otro de los temas que se abordan con frecuencia en el teatro para niños, dentro del ámbito de las relaciones personales, es de la amistad; aunque en muchas de las obras aparece tratada de forma tangencial, en algunas de ellas cobra especial relevancia.

Así, *La historia de un hombrecillo de papel*, de José Cañas (a partir de la obra original de Fernando Alonso), dirigida a mayores de 8 años, trata de una niña que, al sentirse desatendida por sus padres –ocupados permanentemente y sin tiempo para jugar con ella-, se inventa a un amigo imaginario y lo construye con papel de periódico¹⁹⁶. Va con él al parque y observa lo que sucede a su alrededor; y cuando lo presenta a sus amigos reales, estos huyen por la tristeza de las noticias que contiene; sin embargo, vuelven para ayudarle y, entre todos, con la ayuda de una imaginaria Dama de las Palabras, lo llenan de canciones y palabras hermosas.

Patatín, Patatán, Patatón, de Juan Alfonso Gil Albors, es una historia de amistad para niños desde 6 años, en la que el pato Patatín, agradecido a su amigo el conejo Trampolín por haberle ayudado a superar la tartamudez, sacrifica su tambor para que lo toque este, ganándose así el reconocimiento y la amistad del resto del grupo y del propio monarca Leoncio I, que valoran su humildad y su generosidad¹⁹⁷.

La protagonista de *La caja de música*, de Alfonso Zurro, es una bailarina que se atreve a salir su caja de música al mundo exterior, después de que otro personaje le descubra que la salida se encuentra dentro de su cabeza. Una vez fuera, a semejanza de lo que ocurre en los cuentos maravillosos, la joven encontrará trampas y obstáculos, pero también aliados que le ayudan a superarlos¹⁹⁸. Las aventuras de la bailarina se suceden a un ritmo trepidante, caótico, con presencia de numerosos elementos oníricos y simbólicos, características que la hacen aconsejable para adolescentes desde 12 años en adelante. El suyo, por tanto, es un viaje interior, pero también un viaje en el que la amistad de otros personajes –como el payaso, o el pirata que le regala un barco para cruzar el Mar de los Misterios- juega un papel decisivo.

¹⁹⁶ José Cañas (a partir de la obra original de Fernando Alonso), *La historia de un hombrecillo de papel*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 1999. Il. Elena Odriozola.

¹⁹⁷ Juan Alfonso Gil Albors, *Patatín, Patatán, Patatón*, Madrid, Bruño, col. “Altamar”, 1996.

¹⁹⁸ Alfonso Zurro, *La caja de música*, Madrid, Anaya, col. “Sopa de Libros Teatro”, 2003.

Los enredos del gato con botas, de Ignacio del Moral, contrapone el aburrimiento perpetuo de los adultos, representados por los duques, con la curiosidad y la vitalidad de la duquesita, con la amistad de Juan y el gato, así como con el ingenio y la iniciativa que este representa¹⁹⁹.

Violeta y la cocodrilo Basilia, de Pedro Catalán es una historia algo disparatada dirigida a niños desde 6 años, sobre una niña que entra en una librería acompañada de su amiga la cocodrilo Basilia²⁰⁰. Otras obras, ya mencionadas con anterioridad, en las que hay una presencia importante del tema de la amistad, son *Mi amigo Fremd habla raro*, de Antonio de la Fuente Arjona, que aborda la amistad de un niño español con un extranjero, pese a la oposición de los padres de ambos; *El profesor desinflado*, de Fernando Almena; *Las aventuras de Viela Calamares*, y *Viela, Enriqueito y su secreto*, de Ana Rossetti, Paloma Pedrero y Margarita Sánchez, entre otras.

Otro tema tratado con frecuencia, dentro de las relaciones afectivas, es el del amor, que aparecen en títulos como *Romance de Micomicón y Adhelala*, de Eduardo Blanco-Amor²⁰¹. En esta historia, una reina extranjera trata de casar a su hija con el príncipe Micomicón (“un gigantón con cara de niño bonito y con el entrecejo de un hombre propenso a enfadarse caprichosa y fácilmente”), pero este, a su vez, desea a la princesa Adhelala, sierva de la Reina-Madre. El contraste entre la brillante educación de que hace gala Adhelala y el tosco carácter de Micomicón convierte a esta obra en un canto al valor de la educación, entendida en su más amplio sentido, como perfeccionamiento y desarrollo de las facultades intelectuales y morales. La educación, y no el linaje, es lo que marca la diferencia entre los gestos bruscos y violentos de Micomicón y la Reina Madre y el exquisito comportamiento de Adhelala: mientras que el de aquellos es un lenguaje violento lleno de amenazas, insultos, afirmaciones y negaciones tajantes, Adhelala, en cambio, razona, argumenta y matiza, y lejos de sentirse arrastrada por las circunstancias adversas, es dueña de sus actos y actúa con prudencia y generosidad. También aquí se ensalza el sentimiento amoroso, pues sólo gracias a él conseguirá Micomicón salir de su estado inicial.

¹⁹⁹ Ignacio del Moral, *Los enredos del gato con botas*, ob. cit.

²⁰⁰ Obra incluida en: Pedro Catalán, *El pepino que quería ser elefante*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2000.

²⁰¹ Eduardo Blanco Amor (dramaturgia de Begoña Muñoz), *Romance de Micomicón y Adhelala*, Madrid, ASSITEJ-España, 2002.

En *Trotapesquis*, obra para títeres de Eduardo Quiles, se nos muestra la historia de amor de un Clarinete enamorado de una Viola, que sale en su busca cuando esta desaparece de la Orquesta, y de la Flauta, que está enamorada de aquel y que a su vez se fuga para buscarle²⁰². *Trotapesquis*, contratado por el director de la orquesta para buscar a ambos, descubre que Viola ha sido atrapada por un Alquimista que le ha robado el alma y la tiene secuestrada junto a otros instrumentos, por lo que tendrá que convencerla para que vuelva a la orquesta; allí la esperan el director y el resto de los instrumentos, que se habían declarado en huelga hasta que volvieran sus compañeros. En *La casa por la ventana*, de David Cirici, se nos muestra la ingenua y divertida historia de amor entre una libreta y un cepillo de dientes en clave de comedia musical²⁰³

También hay una presencia importante del tema en algunas de las obras ya citadas, como *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, en las versiones de Federico García Lorca y Antonio Rodríguez Almodóvar; en *El león engañado* y *El león enamorado*, de Lauro Olmo y Pilar Enciso; en *La piel del león*, de Fernando Almena; en *La ramita de hierbabuena*, de Eduardo Zamanillo; en *Aventuras y andanzas del Aurelio y la Constanza*, de Luis Araujo, y en *La cabeza del dragón*, de Valle-Inclán, entre otras. En realidad, son muchas las obras en las que hay una presencia de este tema, además de las incluidas en este apartado; de hecho, la mayoría de las obras aquí referidas, aunque se han incluido en un apartado específico, en realidad podrían estar en muchos de ellos.

6.3. Modelos de relación con la naturaleza

La relación con el entorno físico es otro de los núcleos temáticos de estas obras, y aquí se incluirían sobre todo las que tratan sobre el medio ambiente. La necesidad de despertar una conciencia ecológica desde las edades más tempranas ha sido un motivo que ha alentado a los autores a crear una serie de obras centradas en este tema, y en estrecha relación con las obras que abordan la necesidad de conservar la naturaleza, encontramos otras que tratan sobre las incomodidades de la vida en la gran ciudad (atascos, contaminación...).

²⁰² Obra incluida en el volumen: *Obras galardonadas en el III Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil*, Bilbao, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1995.

²⁰³ David Cirici, *La casa por la ventana*, Barcelona, Combel y Roseland Musical, 2000. Il Montse Ginesta.

Entre las obras que mantienen una actitud ecologista, de respeto al medio ambiente, se encuentran *El baile de las ballenas*, de Luis Matilla, que trata de concienciar a favor de la conservación de esta especie, y *El bosque fantástico*, del mismo autor²⁰⁴, obra en la que un muchacho intenta salvar al bosque del peligro que suponen unas máquinas de talar. También de Luis Matilla es *El árbol de Julia*²⁰⁵, obra en la que la protagonista – inspirada en el caso real de una joven canadiense cuya aventura reflejó la prensa de todo el mundo- lucha para salvar de la tala a una secuoya centenaria. La peripecia de Julia, lejos de quedarse en una aventura personal, acaba cobrando trascendencia social cuando los propietarios del terreno, las autoridades, los vecinos del pueblo y los medios de comunicación se impliquen en el tema. De este modo, la intrépida niña (cuya actitud contrasta con la de su temerosa amiga Irene) incita a sus lectores a ser valientes y a luchar por aquello que les importa, con lo que el texto no sólo defiende la naturaleza, sino también una actitud de valentía y de compromiso.

Eureka Mari, la última Lamiña, obra para títeres de Enkarni Genua²⁰⁶, recrea la relación entre una lamiña (personaje de la mitología vasca) y un pastor, relación ante la cual los lugareños reaccionan intentando contaminar el río para que esta se marche. Tal como señalan L. Lara y N. Morcillo, en este texto hay dos mensajes evidentes: “la apuesta por el respeto a la naturaleza y la crítica al rechazo del diferente”²⁰⁷.

El parque enfermo, de Damián Cañas²⁰⁸, es un álbum ilustrado dirigido a niños desde 6 años, que presenta un tratamiento ingenuo y tierno del tema (es la historia de un parque en el que sus árboles enferman, hasta que un mendigo los abona). También para los más pequeños, *El labrador y el castaño*, de Antonio Gómez Yebra, cuenta la historia de un castaño que se queja cuando un labrador va a cortarlo, y *¡Menudo latazo!*, del mismo autor²⁰⁹, intenta concienciar acerca de los perjuicios de pescar peces pequeños y de

²⁰⁴ Ambas se encuentran editadas en: Luis Matilla, *Teatro para armar y desarmar*, Madrid, Espasa Calpe, col. “Espasa Juvenil”, 1997.

²⁰⁵ Luis Matilla, *El árbol de Julia*, Madrid, Anaya, col. “Sopa de Libros Teatro”, 2003.

²⁰⁶ Obra incluida en: Enkarni Genua, *Obras para títeres*, Zaragoza, Teatro Arbolé y Cultural Caracola, col. “Titirilibros”, 1999.

²⁰⁷ Lola Lara y Nicolás Morcillo, *Teatro dentro y fuera del aula*, ob. cit.

²⁰⁸ Damián Cañas, *El parque enfermo*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 1999.

²⁰⁹ Ambas piezas están incluidas en: Antonio A. Gómez Yebra, *Teatro muy breve*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 1998.

echar desperdicios al mar. *El espíritu del bosque*, de Miguel Sandín²¹⁰, para niños a partir de 8 años, cuenta las aventuras de los habitantes del bosque para hacer creer a los especuladores, que quieren talarlo para construir una urbanización, que se trata de un bosque encantado.

Y desde un tratamiento disparatado, *Pelosverdes*, de José González Torices²¹¹, cuenta la historia de un científico loco que defiende al único árbol que queda en su pueblo, con la esperanza de hacerle hablar. En esta obra, tan disparatada e irracional resulta la postura del científico como la del especulador que quiere cortar el árbol, aunque al final se hace una defensa explícita de la necesidad de conservar la naturaleza.

Aventuras en la Antártida, de Adriana Alarco, trata sobre las aventuras de un grupo de pingüinos que viajan desde las costas de Perú hacia el Polo Sur²¹². Uno de los personajes va explicando el recorrido, con una finalidad claramente didáctica, la de dar a conocer unos paisajes y hacer un llamamiento a los jóvenes para que eviten su destrucción.

La otra cara de esta temática la constituyen aquellos textos que tratan sobre los problemas de la vida en las grandes ciudades, como la contaminación o los atascos, entre los que se encuentran *La pequeña conquista de la ciudad* y *Los cuatro elementos*, ambas de Fernando Herrero²¹³, obras sobre las muchas incomodidades cotidianas que hacen hostil la vida en la gran ciudad y sobre los peligros de la contaminación, respectivamente. La contaminación aparece también tratada en *El país sin nombre*, de José Cañas (a partir de 10 años)²¹⁴, obra en la que, debido a una sustancia utilizada en una fábrica próxima a una ciudad, los habitantes de esa ciudad pierden la memoria.

Los atascos son el tema de *¡Atasco!*, álbum ilustrado con texto de Ángeles Jiménez Soria y Pablo Prestifilippo²¹⁵, dirigido a niños desde 6 años, y *El atasco*, de Fernando

²¹⁰ En: Miguel Sandín, *Haciendo diabluras*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 1997,

²¹¹ José González Torices, *Pelosverdes*, ob. cit.

²¹² Adriana Alarco Soldi, *Aventuras en la Antártida*. (Incluida en: Adriana Alarco, Henry Díaz Vargas, María Inés Falcón y Vicente Leal Galbis, *Obras Galardonadas en el I Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil*, Bilbao, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1993.

²¹³ Ambas piezas están publicadas en: Fernando Herrero, *Para los niños... (Teatro abierto)*, Valladolid, Caja España, 2000.

²¹⁴ José Cañas, *El país sin nombre*, León, Everest, col. "Montaña Encantada", 2000. Il. Ada García Fernández.

²¹⁵ Ángeles Jiménez Soria, *¡Atasco!*, León, Everest, col. "Montaña Encantada", 2000. Il. y texto original de Pablo Prestifilippo.

Almena²¹⁶. En el caso de la primera, el atasco es ante todo un pretexto para armar un enredo, con multitud de personajes variopintos y situaciones divertidas, sin que haya una finalidad didáctica en torno a este tema. La obra de Fernando Almena es una crítica a una forma de entender el progreso que hace la vida cada vez más hostil en las ciudades.

6.4. Modelos de relación del niño consigo mismo

Finalmente, también hay un grupo de textos que tratan sobre la relación del niño consigo mismo, y en los que generalmente el personaje protagonista sufre un proceso por el que llega a un mayor grado de autoaceptación. En realidad, en la mayoría de los textos para niños hay un personaje o héroe, con el que el niño ha de identificarse, que supera una serie de pruebas mediante las cuales alcanza un grado de realización personal y de autoaceptación superior a aquel del que partía. Recordemos que, tal como señaló Bruno Bettelheim en su obra *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, estos cuentos –y, por tanto, también las obras teatrales basadas en ellos– ayudan al desarrollo psicológico y social del niño, ya que le permiten enfrentarse de forma simbólica a obstáculos que son reales y que supera mediante la identificación con el héroe. De algún modo, estos cuentos representan la esencia del proceso de desarrollo humano y logran que el niño se comprometa con él, además de proporcionarle una satisfacción inconsciente. Sin embargo, aunque de forma implícita esto esté presente en muchas de las obras teatrales para niños, sólo en algunas de ellas se aborda este tema de forma explícita como motivo principal de la obra.

Entre las obras ya mencionadas que abordaban el tema se encuentran *El enigma del doctor Mabuso*, de Tomás Afán, donde nos encontrábamos a un protagonista que al inicio de la obra sufre complejos de todo tipo, y que se sorprende a sí mismo superando pruebas de las que no se creía capaz; y *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, de Jesús Campos García, obra en la que los enanitos pierden el miedo que les tenía atenazados en el momento en que modifican el concepto que tienen de sí mismos.

Entre las obras cuyo motivo principal y central es la relación con el propio proceso de crecimiento, la más paradigmática sin duda es *Peter Pan*, de James M. Barrie²¹⁷, en

²¹⁶ En: Fernando Almena, *Teatro para escolares*, León, Everest, 1991 (2ª ed.).

²¹⁷ James M. Barrie, *Peter Pan*, Madrid, Siruela, 1999. Il. Mabel Lucie Attwell.

cuya introducción se dice claramente que su propósito es “hacer reflexionar a todos –y más todavía a los adolescentes– sobre algo que ocupa y preocupa a todas las personas: el riesgo de crecer y llegar a ser quienes somos”. Sobre el mismo tema, trata *Las niñas que no querían crecer*, de Montxo Iturbide²¹⁸. Y en sentido contrario, en *El príncipe no quiere ser niño*, de Antonio Robles, nos encontrábamos ante un protagonista que se obceca en hacerse mayor antes de tiempo, aunque finalmente se reconcilia con su condición de niño.

En *¡Chócala! La historia de Marikrís*, de Enkarni Genua, se nos cuenta, en palabras de su autora, “la historia de una niña que de tanto llorar por tonterías no consigue crecer, y que piensa que el mundo se acaba donde termina su cuarto de jugar²¹⁹”. Marikrís, que ha sido educada como una niña caprichosa y consentida, tiene problemas para insertarse entre sus compañeros de grupo, y ello le produce tristeza, ya que ella, según la metáfora que utiliza la autora, en lugar de crecer, disminuye. Gracias al pájaro Txoria, que la enseña a compartir, supera esta situación.

La timidez excesiva y el miedo a enfrentarse al mundo exterior es el tema abordado en *El árbol miedoso*, de Inmaculada Díaz²²⁰, dirigido a primeros lectores y con divertidas ilustraciones de Rafael Salmerón. Los propios miedos y fantasmas son también el tema de *El espejo de los monstruos*, de Paco Abril, ya comentada con anterioridad. En la también citada *Patatín, Patatán, Patatón*, de Juan Alfonso Gil Albers, el personaje protagonista se muestra acoplejado debido a su tartamudez; sin embargo, su humildad y su capacidad de sacrificio (valores que estuvieron muy en boga en el teatro de la posguerra, aunque aquí se trate de una obra actual) harán que sus compañeros le reconozcan y le valoren. Otras obras que abordan este tema son *El pepino que quería ser elefante*, de Pedro Catalán; *Cardito Caracol*, de Inmaculada Díaz, y *La niña que no sabía que lo era*, de Suri Sánchez, en la que la protagonista es una niña acoplejada por lo que ella cree su “torpeza” en los juegos²²¹.

²¹⁸ Obra incluida en: Montxo Iturbide, *Buscando al príncipe azul*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1997.

²¹⁹ Obra incluida en: E. Genua, *Obras para títeres*, ob. cit.

²²⁰ Inmaculada Díaz, *El árbol miedoso*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 2005.

²²¹ Suri Sánchez, *La niña que no sabía que lo era*, ob. cit.

7. Escenificación de los textos teatrales editados para niños

Puesto que el tema de este trabajo son los libros teatrales, y no los espectáculos, no vamos a entrar aquí a analizar los montajes profesionales que se han realizado de las obras antes comentadas, pues excedería los límites de este trabajo; no obstante, y puesto que estos contienen propuestas para ser escenificados en el aula, comentaremos brevemente dichas propuestas, ya que la descripción del panorama editorial del teatro para niños y jóvenes quedaría incompleto si omitiéramos este capítulo.

En general, la mayoría de los textos tienden a proponer puestas en escena que requieran los mínimos medios, por razones prácticas, y es también una característica generalizada la flexibilidad en el número de personajes, como ya se comentó. Si bien la mayoría de las propuestas tienden únicamente a ilustrar la historia que se va a representar, también encontramos algunas que destacan por novedosas o imaginativas. Los apartados que siguen no pretenden establecer clasificación alguna, únicamente se limitan a recoger algunas de las propuestas de escenificación que rompen con las convenciones más extendidas, en distintos aspectos: espacios escénicos, estilos de interpretación, formas parateatrales, y utilización de títeres, sombras y otros elementos para apoyar –o para sustituir- la interpretación de los actores.

7.1. Espacios no convencionales

Algunas de ellas rompen la convención espacial del escenario a la italiana, como *El árbol de Julia*, de Luis Matilla: puesto que la obra trata sobre una niña que está subida a un árbol, el autor propone que se represente al aire libre en un árbol real. En *Regaliz y Piruleta*, Fernando Almena ha intentado crear “un gran espectáculo teatral, más allá de los habituales montajes, reducidos de espacio y de personajes, al que se deberá llegar por medio de la adecuada riqueza de colorido, vestuario, ambientación musical y efectos, y además, por la intervención de un ilimitado número de participantes”²²². El lugar que propone para la representación es un escenario abierto: “una plaza, patio, polideportivo, parque, etc., con los asientos dispuestos en derredor del mismo”. También en *Segismundo y compañía*, de Fernando Lalana, se altera la convención espacial, al situar a algunos de los actores en el escenario y a otros sentados entre el público. Así mismo, en *Las maravillas del teatro*, de Luis Matilla, se rompe el concepto

de teatro a la italiana, ya que actores y público ocupan diversos espacios a lo largo de la representación. E igualmente, en *¡Menudo latazo!*, de Antonio Gómez Yebra (pieza incluida en *Teatro muy breve*), se rompe la “cuarta pared” del siguiente modo: el patio de butacas simula ser el mar, y en el borde del proscenio están sentados dos pescadores; del fondo del mar van surgiendo residuos, personificados por niños que, desde el patio de butacas, critican la falta de urbanidad de los pescadores.

7.2. Interpretaciones no realistas

En otros casos, la novedad consiste en la forma que se propone de interpretar a los personajes, alejada del realismo convencional. Así, Jesús Campos propone para su texto *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes* –obra con formato de comedia musical–, un montaje escénico en el que los intérpretes actúen como si se tratara de dibujos animados. También se aleja de una interpretación convencional el montaje que propone Ignacio del Moral para *Los enredos del gato con botas*: en las “Notas para la puesta en escena” que anteceden al texto, el autor propone una interpretación muy extremada y hacia fuera, y en cuanto a la escenografía, señala: “Lo ideal es que el escenario parezca la página de un libro ilustrado, colorista y alegre”, propio del mundo de los cuentos. También esta obra incluye canciones. Igualmente, José Luis Alonso de Santos propone que, para la escenificación de su obra *Besos para la Bella Durmiente*, “todo ha de estar situado en un mundo mágico e imaginario, con fantasía y con música y color. *Es decir, el mundo de los cuentos infantiles llevado a escena*²²³”.

Una propuesta muy diferente es la de Anne Serrano, quien propone realzar los tonos grotescos en la interpretación, según indica en las “Notas sobre el montaje”, de su obra 1,2,3 *¡Pon el mundo del revés!*:

Todo debe ser sutilmente estereotipado y estilizadamente cutre. Un mundo falso y kitsch, como este de la cutrevisión, necesita de una puesta en escena que lo reproduzca en todo su cutre esplendor. Con el permiso del escenógrafo o la escenógrafa, sugiero la estética del cómic: colores chirriantes (de los que hieren el

²²² F. Almena, *Regaliz y Piruleta*, Ob. cit., pág. 8.

²²³ J. L. Alonso de Santos, *Besos para la Bella Durmiente*, Valladolid, Castilla Ediciones, col. “Campo de Marte”, 1994, pág. 15. La cursiva es del autor.

buen gusto) tanto para el telón-ojo-televisor-omnipresente, como para la utilería. [...] Los objetos que se utilicen en el concurso conviene que sean planos, sin volumen, de cartón piedra o similar. Esto subrayará aún más ese falso mundo de las historietas. En fin, se trata de proporcionar a la escenografía pequeños toques surrealistas, que ayuden a crear el espacio mutante en el que tiene lugar este sueño desquiciado²²⁴.

Otra propuesta novedosa aparece en *Para los niños... (Teatro abierto)*, de Fernando Herrero; el propio autor define las obras contenidas en este libro como “textos abiertos, corales, con rupturas de los signos escénicos, susceptibles de cualquier tipo de transformación”. La mayoría de ellos se sitúan en una atmósfera onírica, alejada del realismo.

7.3. Piezas mínimas y propuestas parateatrales

Hay también un grupo de obras que consiste básicamente en piezas mínimas y propuestas parateatrales para los más pequeños. Aquí se incluirían las piezas de Fernando Almena incluidas en su libro *Teatro para escolares*²²⁵, especialmente las primeras: “El gigante rascacielos”, “El león vegetariano”, “La vaca voladora”, “Agapito, el naufrago solitario”, “La tormenta”, o “El conejo”. Estas obras están a medio camino entre el juego dramático y el texto teatral propiamente dicho, ya que son textos abiertos en los que se da cabida a la improvisación, y en los que los ejercicios corporales (movimiento, gestos, sonidos, etc.) tienen una presencia tan importante como los propios textos.

Así mismo, *Juguemos a hacer teatro (Recursos teatrales)*, de Euloxio R. Ruibal²²⁶, es un conjunto de obras breves para ser escenificadas en el aula, en el que los ejercicios corporales que se proponen tienen una importancia similar a la de los textos. Para los más pequeños, hay varias piezas incluidas en el libro *Aires de juego*, de Lucía Solana²²⁷.

²²⁴ Anne Serrano, *1,2,3 ¡Pon el mundo del revés!*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo Teatro”, 2000, pág. 9. Esta obra se estrenó en 1998, en la sala Cuarta Pared de Madrid, dentro del II Festival de las Artes Escénicas para la Infancia y la Familia, Teatralia.

²²⁵ León, Everest, 1986. Il. Irene Areal.

²²⁶ Euloxio R. Ruibal, *Juguemos a hacer teatro. (Recursos teatrales)*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo Teatro”, 1997. Il. Xan López Domínguez.

7.4. Actores, títeres y sombras chinescas

La combinación de actores reales y títeres en escena es otro recurso bastante inusual. Entre las obras ya citadas, recordemos que se utilizaba en *La fiera corrupta*, de Jesús Campos, donde predomina la presencia de actores reales, aunque también hay escenas de títeres; en *El bosque fantástico*, de Luis Matilla, donde intervienen actores, títeres y sombras chinescas²²⁸, y en *El baile de las ballenas*, también de Luis Matilla²²⁹, en la que se ofrece la posibilidad de representar la obra con actores o con marionetas, y en función de estas opciones, se ofrecen varias ideas posibles para construir la escenografía. Igualmente, en *El gran traje*, de Julia Ruiz Carazo, una narradora nos cuenta mediante un monólogo cómo el traje se va poblando de vida, mientras que la acción es escenificada por títeres. Y en la propuesta de montaje que acompaña a la dramatización de *La niña que riega las albahacas*, de Antonio Rodríguez Almodóvar, David Fernández Troncoso propone un montaje con adultos que actúen como títeres.

Los volúmenes editados por Parramón, realizados por los hermanos Landa y por Mónica Martí e Isabel Sanz, proponen una gama bastante amplia de recursos para llevar a cabo un montaje escénico. Así, en *El califa cigüeña*, los hermanos Landa proponen una imaginativa escenografía basada en grandes cubos pintados con motivos orientales²³⁰. *La piedra en la sopa*, también de estos autores, e incluida en el mismo volumen que la anterior, da pie para trabajar el teatro de sombras. *La sal en el mar*, de Mónica Martí e Isabel Sanz, también está pensada para teatro de sombras²³¹. *La estatua encantada*, de los hermanos Landa, está basada en la mímica, al igual que *El flautista de Hamelin*, en versión de Mónica Martí e Isabel Sanz²³². Así mismo, en *El hombre de la*

²²⁷ Lucía Solana, *Aires de juego*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 2003.

²²⁸ Obra incluida en: L. Matilla, *Teatro para armar y desarmar*, ob. cit.

²²⁹ Obra incluida en: L. Matilla, *Teatro para armar y desarmar*, ob. cit.

²³⁰ Obra incluida en el volumen: Landa & Landa (LANDA, Thomas Joseph y LANDA, Norbert), *Fábulas y criaturas mágicas. (Maquillajes, máscaras y escenificación)*, ob. cit.

²³¹ Obra incluida en el volumen: Mónica Martí e Isabel Sanz, *Sombras chinescas y máscaras. La sal en el mar. El gato con botas*, ob. cit.

²³² Obras incluidas en los volúmenes: Landa & Landa (LANDA, Thomas Joseph y LANDA, Norbert), *Magia, caballeros y fantasmas. (Sonido, música y efectos especiales)*, ob. cit.; y Mónica Martí, , e Isabel Sanz, *Títeres y mimo. Los reyes del océano. El flautista de Hamelín*, ob. cit.

*lluvia*²³³, también de los hermanos Landa, hay proyecciones de diapositivas, efectos de iluminación y predominio de la expresión corporal.

Entre las obras concebidas para ser escenificadas por títeres, se encuentran todas las incluidas en la colección “Titirilibros” (Ed. Centro Cultural Caracola y Teatro Arbolé), y las publicadas dentro de las colecciones “Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil” y “Títeres de Sueños”, editadas ambas por el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao; así como varios títulos sueltos incluidos en colecciones no dedicadas específicamente al teatro de títeres, entre ellos: *Títeres y mimo. Los reyes del océano. El flautista de Hamelín*, de Mónica Martí e Isabel Sanz²³⁴; *El pepino que quería ser elefante*, de Pedro Catalán²³⁵; *El gigante y el dragón*, de Antonio A. Gómez Yebra²³⁶, la versión para títeres de *El Cid*, de Gisela López²³⁷, o las obras de Juan Ramón Barat y Reinaldo Jiménez incluidas en el volumen *Más vale títere en mano*²³⁸.

8. Nota final

Hasta aquí, se han apuntado algunas de las principales líneas temáticas y formales que hemos creído encontrar en las actuales ediciones de teatro para niños y jóvenes. Sin duda, muchas de estas obras merecerían un análisis más detallado de los *motivos* particulares que han estimulado a sus autores y de las *estrategias* que estos han utilizado para expresarse. No obstante, aunque apenas se haya descendido al nivel de lo particular de cada autor y de cada obra, este primer acercamiento nos ha permitido conocer algunas de las temáticas abordadas en estos textos, su relación con otras formas de ficción –como el cuento o la ficción cinematográfica–, así como las *visiones del mundo* que quedan expresadas en ellos; en definitiva, algunos de los motivos recurrentes en los autores que actualmente están escribiendo estas obras, así como algunas de las estrategias comunes con las que muchos de ellos se dirigen a niños y jóvenes.

²³³ Obra incluida en el volumen: Landa & Landa (LANDA, Thomas Joseph y LANDA, Norbert), *Magia, caballeros y fantasmas. (Sonido, música y efectos especiales)*, ob. cit.

²³⁴ Mónica Martí e Isabel Sanz, *Títeres y mimo. Los reyes del océano. El flautista de Hamelín*, Barcelona, Paramón, col. “¡A Escena!”, 2001.

²³⁵ Pedro Catalán, *El pepino que quería ser elefante*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2000.

²³⁶ Antonio A. Gómez Yebra, *El gigante y el dragón (Teatro de títeres de cachiporra)*, en: *Teatro muy breve*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 2000 (2ª ed.). (1ª ed. 1998).

²³⁷ Gisela López, *El Cid*, Madrid, AETIJ, 2001.

En cualquier caso, dada la escasez de estudios recientes sobre el tema, y dada la actual situación de desconocimiento entre niños y jóvenes –así como entre muchos de los mediadores- de los textos publicados, se ha optado por hacer un trabajo panorámico, con el objetivo de dar a conocer un mayor número de obras y de dar una idea más o menos global de la situación en que se encuentra este género. El objetivo, como se dijo, no ha sido otro que el dar a conocer el repertorio de textos, y en la medida de lo posible, contribuir a difundirlo, a disfrutarlo, y por qué no, a valorarlo críticamente.

²³⁸ Juan Ramón Barat Dolz, y Reinaldo Jiménez, *Más vale títere en mano*, Valencia, Carena Editors, 2004.

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS²³⁹

ANDRICAÍN, Sergio y RODRÍGUEZ, Antonio Orlando, “¡Arriba el telón! Dramaturgia para niños en América Latina”, edición digital disponible en la página: <http://cuatrogatos.org/3teatro.html>

Anuario sobre el libro infantil y juvenil 2006, Madrid, Ediciones SM, 2006.

BAILO RAMONDE, José, “Confesiones de un tardío lector de teatro”, *Las Puertas del Drama*, 12 (Otoño 2002), pág. 31.

BENAVENTE, Jacinto, *De sobremesa. (Crónicas)*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1964, tomo VII, pág. 605.

BERENGUER, Ángel, “El teatro y su historia. (Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX”, *Las Puertas del Drama*, 0 (Otoño 1999), págs. 4-17. Edición digital disponible en la página: <http://www.aat.es/pdfs/drama0.pdf>

BERENGUER, Ángel, “Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos”, en: José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. (Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías)*, Madrid, Visor, 2005, págs. 247-270. Edición digital disponible en la página: http://www.doctoradoteatro.es/pdf/teatra/B_MotivosEstrategias.pdf

BUTIÑÁ, Julia; TUBAU, Núria, *Momento actual del teatro para niños y jóvenes*, *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, XXXVII (Julio-septiembre 1985).

BUTIÑÁ, Julia, *Guía de Teatro Infantil y Juvenil Español*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1992.

BUTIÑÁ, Julia; LLORENTE, Ana; MUÑOZ, Berta, *Guía de teatro infantil y juvenil*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, ASSITEJ-España y Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002.

²³⁹ Se incluyen aquí únicamente los trabajos teóricos, ya que las obras de creación van citadas en los Anexos correspondientes.

CAMPOS GARCÍA, Jesús, “Las reglas del juego”, *Las Puertas del Drama (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 14 (primavera 2003), pág. 3. Puede consultarse igualmente en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D38LasReglas.pdf>

CERVERA, Juan, “El teatro, cenicienta de la literatura infantil”, *Educadores*, 81 (enero-febrero 1975), págs. 109-117. Edición digital disponible en la página: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/07929402189142764137857/index.htm>

CERVERA, Juan, *Historia Crítica del Teatro Infantil Español*, Madrid, Editora Nacional, 1982. Edición digital disponible en la página: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67638307577637058233579/index.htm>

CERVERA, Juan, “La literatura infantil, inabarcable”, en: *Homenaje a Juan Cervera*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro, 1998. Edición digital disponible en la página: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12493808007726084500080/p0000001.htm#I_1

DÍAZ PLAJA, Aurora, “El teatro, este género difícil de editar”, en: *I Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud*, Madrid, Editora Nacional, 1968, págs. 183-192.

DÍEZ R., Miguel, “Los viejos –y siempre nuevos- cuentos populares”, texto digital disponible en la página: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/diez01.htm#*

“Editorial”, en *El Pateo. Revista crítica de las artes escénicas*, 5 (primavera 2001), pág. 2.

GARCÍA PADRINO, Jaime, “Promoción y difusión del teatro infantil en la escuela”, en *Teatro Infantil y Dramatización escolar*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

Homenaje a Juan Cervera, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro, 1998. Edición digital disponible en la página:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12493808007726084500080/p0000001.htm#I_1

- LARA, Lola, “Comunicar, no enseñar”, *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 14 (primavera 2003).
- LARA, Lola, y MORCILLO, Nicolás, *Teatro dentro y fuera del aula* (Suplemento especial de *Cuadernos de Pedagogía*. Edición electrónica en CD Rom), 2005.
- MARQUERÍE, Alfredo, “Prólogo” a Ángeles G. Lunas Palomares, *Ventana de ilusión*, Madrid, Talleres Gráficos SUMGRAF, 1958.
- MATILLA, Luis, *La aventura del teatro*, Madrid, Espasa Calpe, col. “Espasa Juvenil”, 2000.
- MATILLA, Luis, “Tendencias actuales del teatro para niños”, en GARCÍA PADRINO, J., 1997.
- MATILLA, Luis, “Teatro para niños. Reflexiones de un autor”, *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 14 (primavera 2003), pág. 7.
- PÉREZ, Manuel, “Sobre la dramaticidad atenuada en el teatro actual”, *Las Puertas del Drama*, 26 (primavera 2006), págs. 26-29.
- RAMOS SABATER, Joan Marc, “La formación del intertexto teatral en los alumnos en Educación Secundaria”, en Antonio Mendoza y Pedro C. Cerrillo, *Intertextos. Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pág. 155.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, “El mescándalo de Blancanieves”, en: *Mercurio. Panorama de Libros en Andalucía* (diciembre 2003). Edición digital disponible en la página: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=13104>
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, “Juguemos con Caperucita”, en *Mercurio. Panorama de Libros en Andalucía* (febrero 2005). Edición digital disponible en la página: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=14106>
- SÁNCHEZ CORRAL, Luis, *Literatura infantil y lenguaje literario*, Barcelona, Paidós, col. “Papeles de Pedagogía”, 1995.

SANTOLARIA, Cristina, “Dramaturgos consagrados se acercan al teatro para la infancia y la juventud”, *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 13-14 (junio 1998-junio 2001), págs. 459-487.

TEJERINA, Isabel, *Estudio de los textos teatrales para niños*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1993.

TEJERINA, Isabel, “Educación literaria y lectura de textos teatrales. Una propuesta para la Educación Primaria y la Educación Secundaria Obligatoria”. Edición digital disponible en la página: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/platero/46872774656254275754491/index.htm>

TEJERINA, Isabel, “Teatro, lectura y literatura infantil y juvenil española”, edición digital disponible en la página: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/07031663289625139647857/p0000001.htm>

TEJERINA, Isabel, “La educación en valores y el teatro. Apuntes para una reflexión y propuesta de actividades”, en Jaime García Padrino y Pedro Cerrillo (coords.), *Teatro infantil y dramatización escolar*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, págs. 97-118. Edición digital disponible en la página: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/platero/06926118790681751869079/index.htm>

TEJERINA, Isabel, “Tradición y renovación en el teatro para niños: textos y espectáculos”, *Homenaje a Juan Cervera*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro, 22 (1998). Edición digital de libre acceso en la página web: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12493808007726084500080/p0000001.htm#I_10

VEGA, María José, “El teatro también se lee”, *Las Puertas del Drama*, 16 (otoño 2003), pág. 43.

ANEXO I:

COLECCIONES ACTUALES QUE INCLUYEN OBRAS TEATRALES PARA NIÑOS Y JÓVENES

1. Colecciones de teatro para niños y jóvenes
 - ¡A escena!
 - Alba y Mayo Teatro
 - Colección de Teatro ASSITEJ-España
 - Escena y Fiesta
 - Galería del Unicornio
 - Obras galardonadas en el Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil
 - Quique's Club Serie Teatro
 - Sopa de Libros Teatro
 - Teatrillo en la Escuela
 - Teatro Breve
 - Teatro Infantil
 - Teatro para la Infancia y la Juventud

2. Colecciones de literatura infantil y juvenil (teatro y otros géneros)
 - Ala Delta
 - Alfaguara Infantil
 - Altamar
 - Espasa Juvenil
 - Montaña Encantada
 - Punto de Encuentro

3. Colecciones de teatro (para niños, jóvenes y adultos)
 - Biblioteca Antonio Machado
 - Espiral Teatro
 - Serie Literatura Dramática ADE
 - Serie Literatura Juvenil Ñaque
 - Serie Práctica Ñaque
 - Teatro Hiru
 - Títeres de Sueños
 - Titirilibros

4. Otros títulos no incluidos en colecciones específicas

1. COLECCIONES DE TEATRO PARA NIÑOS Y JÓVENES

➤ “¡A escena!”

Títulos publicados: 4

Año de inicio: 2001

Editorial: Parramón

Características: Serie de cuatro volúmenes, cada uno de los cuales contiene dos obras teatrales basadas en cuentos tradicionales y propuestas para llevarlas a escena con niños. Los textos van acompañados de indicaciones muy detalladas sobre los personajes, decorados, efectos especiales, música, iluminación, vestuario y maquillaje, incluyendo los materiales que hay que utilizar para confeccionarlos; además de datos históricos y anecdóticos acerca de la obra. Se incluyen así mismo ejercicios de relajación y de expresividad (improvisación, observación-reproducción, concentración-imaginación). Para mayor claridad, cada explicación viene acompañada de ilustraciones a color. Estos volúmenes continúan la línea iniciada en la colección “Teatro Infantil”, de la misma editorial; en este caso, a la temática de los anteriores, unen ahora las sombras chinescas, los títeres y el mimo.

Títulos:

MARTÍ, Mónica, y SANZ, Isabel, *Decorados y vestuario. ¿Eres tú el más fuerte? La caja de música*, Barcelona, Parramón, col. “¡A Escena!”, 2001.

MARTÍ, Mónica, y SANZ, Isabel, *Escenografía y maquillaje. El sastrecillo valiente. Las tres naranjas*, Barcelona, Parramón, col. “¡A Escena!”, 2001.

MARTÍ, Mónica, y SANZ, Isabel, *Sombras chinescas y máscaras. La sal en el mar. El gato con botas*, Barcelona, Parramón, col. “¡A Escena!”, 2001.

MARTÍ, Mónica, y SANZ, Isabel, *Títeres y mimo. Los reyes del océano. El flautista de Hamelín*, Barcelona, Parramón, col. “¡A Escena!”, 2001.

➤ "Alba y Mayo Teatro"

Coordinador: José María de la Torre

Títulos publicados: 12

Editorial: Ediciones de la Torre

Año de inicio: 1994

Características: Obras teatrales ilustradas, destinadas tanto a la lectura como a la puesta en escena. Algunas de ellas, orientadas sobre todo a su escenificación por niños, incluyen notas intercaladas en el texto para ayudar al montaje; otras son ediciones de obras que previamente han sido estrenadas por compañías profesionales y están más orientadas a su lectura o a su escenificación por niños de más edad. Su formato combina elementos de libro de lectura (letra grande y clara, ilustraciones) con otros de libro de trabajo en el aula (recuadros con explicaciones, ejercicios). Estos libros van dirigidos a lectores de distintas edades.

Títulos:

- ALPUENTE, Moncho, *La órbita de Ulises*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo”, 1994.
- DIEGO, Maxi de, *La abuela de Fede y otras historias*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2001.
- FUENTE ARJONA, Antonio de la, *La sombra misteriosa*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo”, 1995.
- FUENTE ARJONA, Antonio de la, *El ladrón de palabras*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo”, 1998. (Il. Rosy Botero R.).
- FUENTE ARJONA, Antonio de la, *Mi amigo Fremd habla raro*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo”, 2003.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Luis María, *Fabulaciones en azul*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo”, 2000. (Il. Luis María García González y María Elena Diardes).
- MACHIAVELLI, Niccolò (Fernando Doménech, adapt.), *La mandrágora*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo”, 1994.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, *La niña que riega las albahacas*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo”, 1997.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (Con la colaboración de TRONCOSO DE ARCE, Carmen), *El parlamento de los animales*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo”, serie Teatro, 1999. (Il. José Luis Alcover).
- RUIBAL, Euloxio R., *Juguemos a hacer teatro: recursos teatrales*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo”, 1997.
- SÁNCHEZ, Sury, *La niña que no sabía que lo era*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo”, serie Teatro, 1999.
- SERRANO, Anne, *1,2,3. ¡Pon el mundo al revés!*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. “Alba y Mayo”, serie Teatro, 2000. (Il. Inés Burgos).

➤ **“Colección de Teatro”**

Coordinadora: Lola Lara.

Títulos publicados: 12.

Editorial: ASSITEJ-España (antes AETIJ).

Año de inicio: 2000

Características: Esta colección, alejada del concepto de “teatro escolar” o “teatro infantil” para ser escenificado por niños, edita obras que, en su mayoría, han sido previamente estrenadas por compañías profesionales, así como las ganadoras del Premio ASSITEJ de teatro para niños y jóvenes. Cada volumen contiene una obra teatral, y en ocasiones un breve prólogo.

Estas obras van destinadas a distintas edades; si se trata de contemplarlas como espectadores, algunas de ellas son válidas para las primeras edades; si se trata de usarlas como libros de lectura, son adecuadas para niños a partir de 10 años (por ejemplo, *El gran traje* o *Pim Pam clown* se dirigen a un público de niños muy pequeños, pero han de ser leídas por niños de más edad).

Títulos:

- AFÁN MUÑOZ, Tomás, *El enigma del Doctor Mabuso*, Madrid, ASSITEJ-España, 2002.
- AFÁN MUÑOZ, Tomás, *Pim, pam, clown. (La guerra de los payasos)*, Madrid, ASSITEJ-España, 2004.
- BLANCO AMOR, Eduardo (Dramaturgia de Begoña Muñoz), *Romance de Micomicón y Adhelala*, Madrid, ASSITEJ-España, 2002.
- GARCÍA ORELLANA, Antonio Daniel, *Las cabezas de Seigin*, Madrid, ASSITEJ-España, 2002.
- GAVIRO PONCE, Tomás, *Pelillos a la mar. La historia de Anita Pelosucio*, Madrid, ASSITEJ-España, 2004.
- LÓPEZ PEREIRA, Gisela (adapt.), *El Cantar de Mío Cid*, Madrid, ASSITEJ-España, 2002.
- MATILLA, Luis, *El hombre de las cien manos*, Madrid, ASSITEJ-España, 2005.
- MIRALLES, Alberto, *Héroes mitológicos*, Madrid, AETIJ, 2000.
- PASCUAL ORTIZ, Itziar, *Mascando ortigas*, Madrid, ASSITEJ-España, 2005.
- RUIZ CARAZO, Julia, *El gran traje: texto teatral para títeres y actriz*, Madrid, ASSITEJ-España, 2003.
- VEIGA, Javier; MARTÍN, Chani, y COLL, Javi, *Los 3 mosqueteros buscando a Dartañán*, Madrid, ASSITEJ-España, 2003.
- ZAMANILLO, Eduardo, *La ramita de hierbabuena*, Madrid, ASSITEJ-España, 2001.

➤ "Escena y Fiesta"

Coordinador: José González Torices

Títulos publicados: 66

Editorial: CCS (Central Catequística Salesiana)

Año de inicio: 1996.

Características: Es la colección teatral más prolífica del mercado. Su calidad es bastante desigual (en muchos casos se trata de obras con trasfondo didáctico y moralizante, otras veces son obras de mero entretenimiento), aunque también incluye algunos títulos interesantes. En su presentación en el primer volumen, se indica que va dirigida a educadores y animadores de tiempo libre.

Aunque en la cubierta suele figurar un solo título, por lo general, los libros de esta colección incluyen al menos dos obras del mismo autor. Incluyen algunas indicaciones para la puesta en escena, siempre muy sencillas, con la finalidad de que se puedan montar con medios mínimos. El número de actores que requieren suele ser muy alto, están pensadas para la escuela, suelen incluir personajes corales que den juego a toda la clase, y en ocasiones presentan la posibilidad de realizarse con repartos y duración variables.

Salvo algunas excepciones, por lo general, la trayectoria de los autores que publican en esta colección no se ha desarrollado por la vía de la creación literaria ni teatral, sino por la de la pedagogía. En muchos casos, estas obras tienen como finalidad servir como apoyo a la enseñanza de otras asignaturas, como la religión

(especialmente, tras la desaparición de la colección “Teatro Breve”, también de esta editorial y dedicada íntegramente a este tema), el inglés, la música o la ética.

Títulos:

AGÜERA, Isabel, *La mujer de papel. Guiones, parodias y otras actividades para la coeducación*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1999.

Bambalinas Teatro (coord.), *La bruja risitas*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2002.

BELLIDOS ROMANO, Nuria, *A veces, las apariencias engañan*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2004.

BLANCO RUBIO, Petra-Jesús, *El baño en el oasis*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1997.

BLANCO RUBIO, Petra-Jesús, *La argolla de fierro*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1999.

BLANCO RUBIO, Petra-Jesús, *La fuente del Dragón*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1998.

BOTAYA, Jesús A., *El dragón Bolanieve*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1999.

CAMACHO, María Belén, *Las andanzas de Don Quijote*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2001.

CATALÁN, Pedro, *El pepino que quería ser elefante*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2000.

CATALÁN, Pedro, *El rey desnudo*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2004.

CAVERO, Soledad, *Colón y el pirata Barbarroja*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2002.

DIEGO PÉREZ, Maximino de, *Yo quiero ser joven*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2004.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Nieves, *Telecosquillas*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2000.

FERNÁNDEZ RUBÍ, Marisa; GARCÍA GARCÍA, Emilio, *Queridos abuelos*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2002.

FUERTES, Mariano, *Machaquito. Dramatizaciones rítmico-musicales*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1997.

FUERTES, Mariano, *El chiquilán. Dramatizaciones rítmico-musicales*, Madrid, CCS, col. “Escena y fiesta”, 1998.

FUERTES, Mariano, *El árbol de Navidad*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2005.

FUERTES, Mariano, *Los pequeños tamborileros. Dramatizaciones con ejercicios rítmico-musicales*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2005.

GARCÍA DE ANDRÉS, Paulino, *Ali Baba and the forty thieves* (‘Ali Babá y los cuarenta ladrones’), Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1999.

GARCÍA DE ANDRÉS, Paulino, *The pied piper of Hamelin* (‘El flautista de Hamelin’), Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1999.

- GARCÍA DE ANDRÉS, Paulino, *Los tres cerditos*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2000.
- GARCÍA DE ANDRÉS, Paulino (A partir de la adaptación inglesa de GRAHAM, Carolyn), *Little red riding hood / Caperucita Roja* (Edición bilingüe inglés-español), Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2001.
- GARCÍA DE ANDRÉS, Paulino, *El gato con botas*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2002.
- GARCÍA DE ANDRÉS, Paulino, *Cuentos y fábulas*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2004.
- GIL MARTÍNEZ, Carmen, *¡Vaya lata de pirata!*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2003.
- GÓMEZ OJEA, Carmen, *Los colores del mundo*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 27, 2000.
- GÓMEZ OJEA, Carmen, *La verdad de los cuentos*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2001.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, María Teresa, *El mago de Oz*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2002.
- GONZÁLEZ MUÑOZ, Isabel, *El planeta de la sonrisa*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2002.
- GOSÁLVEZ, María del Carmen, *Globolandia*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 1996.
- GOSÁLVEZ, María del Carmen, *Del cielo al portal*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2004.
- IGLESIAS, Maite G., *El Mago de Oz*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2002.
- IRIARTE AYÚCAR, María Paz, *Los niños curiosos*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2002.
- IRIARTE AYÚCAR, María Paz, *Un perro, un señor y una corbata de colorines*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2004.
- ITURBIDE, Montxo, *Buscando al Príncipe azul*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 1997.
- ITURBIDE, Montxo, *Agencia de viajes un tanto espacial*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2000.
- LABANDEIRA, José A. (En colaboración con VIDAL, Luis), *Os pido la paz*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 1997 (2ª ed.). (1ª ed. 1996).
- LÓPEZ-QUESADA, Pilar, *El viaje de los reyes magos*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2001.
- LÓPEZ-QUESADA, Pilar, *La Navidad a Escena*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2005.
- MARTÍ I SOLSONA, Francesc, *Infancia de Jesús*, Madrid, CCS, col. "Escena y Fiesta", 2003.

- MARTÍ I SOLSONA, Francesc, *Los hechos de los apóstoles*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2003.
- MARTÍ I SOLSONA, Francesc, *¡Resucitó!*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2004.
- MONTORO ALCUBILLA, María Pilar, *La estrella que se escapó del cielo*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2002.
- NÚÑEZ, Teresa, *Sabadocuento*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1999.
- OBRERO TEJERO, Susana, *La princesa traviesa, Pedrito y un patito*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2003.
- ONIEVA, Antonio J. (Idea original) y CUEVAS MORENO, Pedro (Adaptación), *El detective Man-The-Kon*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1999.
- OTERO GARCÍA, María Jesús; CULEBRAS SERRANO, Enrique, *No sé jugar al escondite*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2003.
- PINEDO, Manuel de, *Bayuba*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2003.
- PLAZA, Andrés, *La Señorita Educación Transversal*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1999.
- POZA ESPERÓN, Blanca, *Trapitos*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2000.
- POZA ESPERÓN, Blanca, *La Navidad de los cuentos*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2001.
- POZA ESPERÓN, Blanca, *Una cena angelical*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2003.
- POZA ESPERÓN, Blanca, *Margarita y el dragón*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2004.
- PRADO, Domingo del, *Belén, siglo XXI*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1999.
- PRADO, Domingo del, *Los pastorcitos de Primaria*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1999.
- PRADO, Domingo del, *¡Marcianos en Belén!*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2000.
- PRADO, Domingo del, *La fiesta más bonita*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2003.
- PRADO, Domingo del, *¡Esto es de fábula!*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2004.
- RODRÍGUEZ, Ricardo, *El payaso Arco Iris*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1997.
- RUBIO LINIERS, Teresa, *Todo es teatro*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2001.
- SANDÍN, Miguel, *Haciendo diabluras*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1997.
- SANDÍN, Miguel, *Un tesoro bajo el volcán*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1997.
- SANDÍN, Miguel, *Súper David y Compañía*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1998.
- SANDÍN, Miguel, *El hada desmemoriada*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2001.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *El principito (Adaptación)*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 2004.

VENTOSA, Víctor J., *Teatro de calle*, Madrid, CCS, col. “Escena y Fiesta”, 1997.

➤ **"Galería del Unicornio"**

Coordinador: José González Torices

Títulos publicados: 29

Editorial: CCS (Central Catequística Salesiana)

Año de inicio: 1996

Características: Buena parte de sus textos están pensados para ser representados por compañías de adultos (en muchos casos lo han sido, de hecho) y resultan igualmente adecuados para su lectura. Al mismo tiempo, el editor ha diseñado la colección de forma que el montaje de la obra se pueda acometer por talleres y grupos escolares, por lo que los textos van precedidos de una introducción en la cual se aportan unas “Notas para la puesta en escena” –realizadas generalmente por el autor de la obra-, con indicaciones acerca de la ambientación, vestuario, música y demás elementos del montaje. Además, en los márgenes del texto se han incluido anotaciones escénicas, indicando los efectos que entran en un determinado momento de la representación, lo que supone un nuevo apoyo si se quiere acometer la escenificación. En el caso de que se usen como libros de lectura, estas anotaciones servirán para acostumar al niño a pensar en términos de puesta en escena.

Tras el texto, se incluye un taller de creación, a cargo de Germán Díez Barrio, en el que se proponen algunas actividades de redacción (normalmente, tres) relacionadas con el texto que se ha leído. Al final del libro se incluyen unas páginas cuadrículadas en blanco para que el lector apunte sus impresiones y tome las notas que estime oportuno. Los libros están destinados a distintas edades, indicadas por el color de las cubiertas. Es la colección más cuidada en cuanto a calidad literaria y didáctica de esta editorial.

Títulos:

ALMENA, Fernando, *Mis queridos monstruos*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 1998.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro; ONTANAYA PASTRANA, Miguel Ángel (adapt.), *La vida es sueño*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 2003.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro; ONTANAYA PASTRANA, Miguel Ángel, (adapt.), *El alcalde de Zalamea*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 2003.

CAMPOS GARCÍA, Jesús, *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 1998.

CASTELLÓN MOLINA, Alfredo, *Cervantes para la imagen y la imaginación*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 2002.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Entremeses. Adaptación para adolescentes y jóvenes*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 2006.

COQUARD, Luis, *Titirimundi. (Inspirada en la fábula del burro flautista)*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 2000.

- DÍEZ BARRIO, Germán (adapt.), *Pasos, entremeses y sainetes*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 1998.
- DÍEZ BARRIO, Germán, *El gabán del rey*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 2005.
- ESTALAYO MARTÍN, Puri, *Sueños y sonidos*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 2002.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón, *Puntapié*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 2000.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón, *Comotú*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 2006.
- GARCÍA PADRINO, Jaime; SOLANA PÉREZ, Lucía (eds.), *Teatro de Pinocho*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 2002. (Incluye: *La ley del pescado frito*, de Magda Donato, y *El príncipe no quiere ser niño*, de Antonio Robles).
- GÓMEZ YEBRA, Antonio, *Teatro muy breve*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 1998.
- GONZÁLEZ TORICES, José, *El señor de las guerras*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 1996.
- GONZÁLEZ TORICES, José, *Pelosverdes*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 2000.
- GONZÁLEZ TORICES, José, *El retablo del rey Midas*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 2003.
- GONZÁLEZ TORICES, José, *La abuela de los soldaditos de plomo*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 2006.
- LLAMERO, Braulio, *Pindongo y la costurera de sueños*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 2005.
- MATILLA, Luis, *Volar sin alas. Las maravillas del teatro*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 1996.
- MIRALLES, Alberto, *En busca de la Isla del Tesoro*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 1996.
- MORAL, Ignacio del, *Los enredos del Gato con Botas*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 1996.
- MUÑOZ HIDALGO, Manuel, *Como reyes*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 2002.
- MUÑOZ HIDALGO, Manuel, *El salto de la gallina*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 2003.
- NÚÑEZ, Teresa, *En busca del arco iris*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 2000.
- RUBIO, Juan Carlos, *¿Dónde se esconden los sueños?*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 2006.
- SOLANA PÉREZ, Lucía, *Aires de juego*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 2003.

UBILLOS, Germán, *Los globos de abril*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 2003.

VEGA, Lope de, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña (adaptación para adolescentes y jóvenes)*, Madrid, CCS, col. “Galería del Unicornio”, 2006.

➤ **“Obras galardonadas en el Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil”**

Coordinador: Concha de la Casa

Títulos publicados: 4

Editorial: Centro de Documentación de Títeres de Bilbao

Año de inicio: 1994

Características: Serie de cuatro volúmenes, publicados entre 1994 y 1997, cada uno de los cuales incluye la obra premiada en el Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil y las finalistas. Aunque buena parte de ellas están pensadas para títeres, algunas también están pensadas para actores. Tal como se indica en el título del Concurso al que fueron presentadas, se trata de obras escritas por autores de distintos países de Iberoamérica, por lo que la colección dibuja un panorama bastante variado de temas y lenguajes escénicos.

Títulos:

Obras Galardonadas en el I Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil, Bilbao, 1993 (Incluye: ALARCO SOLDI, Adriana, *Aventuras en la Antártida*; DÍAZ VARGAS, Henry, *El salto y las voces*; FALCÓN, María Inés, *Hasta el domingo*; LEAL GALBIS, Vicente, *A la paz de Dios*).

Obras Galardonadas en el II Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil, Bilbao, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1995. (Incluye: DEZA, Marina, *Vení, viajemos juntos*; TULIÁN, Aldo, *Titiribamba (Espectáculo de títeres para niños)*; VERGNE, Pablo, *Carilinda*; VIÑALS GUZMÁN, Irene, *Tónico Tunante*).

Obras galardonadas en el III Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil, Bilbao, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1995. (Incluye: ALVARADO, Ana María, *El detective y la niña sonámbula*; ARTILES, Freddy, *La explosión*; ROBINO, Alejandro Pablo, *La hija del Capitán Aníbal*; QUILES, Eduardo, *Trotapesquis*).

Obras galardonadas en el IV Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil, Bilbao, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1997. (Incluye: ARAUJO, Luis, *Aventuras y andanzas del Aurelio y la Constanza*; RÍOS ZAPATA, Iván, *Doña Pánfaga: la bruja esdrújula*; BARRO DE VENT DU MOIS, Karla, *Aventuras del viejo guiñol*; ZACCHIGNA, Emilio Alejandro, *Despimploté y el País de los sueños*).

➤ **Quique’s Club – Serie Teatro**

Coordinador: [No se indica].

Títulos publicados: 4

Editorial: STJ

Año de inicio: 2000.

Características: STJ es una editorial de la Compañía de Santa Teresa de Jesús, que edita libros de educación, pastoral y espiritualidad. De forma coherente con esta línea editorial, los libros de teatro de esta colección tienen como finalidad primordial la difusión del pensamiento religioso y de los valores cristianos. En la página web de la editorial, esta colección teatral se define como colección “para formación social y en valores”. Los libros constan de varias obras breves, y están pensadas para su lectura y su representación en la escuela.

Títulos:

MOLINS, María Victoria, s.t.j., *Escenas vividas*, Barcelona, STJ, col. “Quique’s Club”, Serie Teatro, 2000.

MOLINS, María Victoria, s.t.j., *Escenas teresianas*, Barcelona, STJ, col. “Quique’s Club”, 2001.

MOLINS, María Victoria, s.t.j., *Escenas vividas II: “Supo decir que no” y otras escenas*, Barcelona, STJ, col. “Quique’s Club”, Serie Teatro, 2001.

RODRÍGUEZ BRIZ, Pilar, *Escenas del Evangelio*, Barcelona, STJ, col. “Quique’s Club”, Serie Teatro, 2002.

➤ “Sopa de Libros Teatro”

Coordinador: Antonio Ventura

Títulos publicados: 7

Editorial: Anaya

Año de inicio: 2003

Características: Colección editada en colaboración con la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), que publica únicamente las obras galardonadas con el Premio SGAE de Teatro Infantil y Juvenil. Cada libro incluye una obra de duración más o menos extensa, adecuada por su temática y su complejidad para ser representada profesionalmente y para ser leída por niños de 8 o 9 años en adelante, aunque admite un montaje más sencillo por niños. Se trata de libros ilustrados, que incluyen junto al texto un resumen del argumento, una descripción de los personajes, acompañada de ilustraciones, y notas para la puesta en escena, orientadas a niños y educadores.

Títulos:

FERNÁNDEZ VILLALBA, Carmen, *Dora, la hija del Sol*, Madrid, Anaya, col. “Sopa de Libros Teatro”, 2005.

FRANCH RECHE, Agustí, *Tira-tira o La fábrica de tiras*, Madrid, Anaya, col. “Sopa de Libros Teatro”, 2004.

GONZÁLEZ TORICES, José, *La ciudad de Gaturguga*, Madrid, Anaya, col. “Sopa de Libros Teatro”, 2003. Il. Ximena Mayer.

LALANA, Fernando, *Se suspende la función*, Madrid, Anaya, Col. “Sopa de Libros Teatro”, 2004.

MATILLA, Luis, *El árbol de Julia*, Madrid, Anaya, col. “Sopa de Libros Teatro”, núm. 1, 2003. Il. Irene Fra.

MATILLA, Luis, *Manzanas rojas*, Madrid, Anaya, col. “Sopa de Libros Teatro”, 2004. Il. Francisco Delicado.

ZURRO, Alfonso, *La caja de música*, Madrid, Anaya, col. "Sopa de Libros Teatro", núm. 3, 2003. Il. Claudia Ranucci.

➤ **"Teatrillo en la Escuela"**

Coordinador: [No se indica]

Títulos publicados: 4

Editorial: Carena Editors

Año de inicio: 2004

Características: Colección de libros ilustrados, que en principio parecen destinados a la lectura. Incluyen una propuesta de actividades escolares en torno a la obra.

Títulos:

BARAT, Juan Ramón, *Guisantillo y la estrella de los deseos*, Valencia, Carena Editors, col. "Teatrillo en la Escuela", 2004.

BARAT, Juan Ramón, *¡Chulipáchuli!*, Valencia, Carena Editors, col. "Teatrillo en la Escuela", 2005.

JIMÉNEZ, Reinaldo, *La bella no durmiente*, Valencia, Carena Editors, col. "Teatrillo en la Escuela", 2004.

JIMÉNEZ, Reinado, *La manzana*, Valencia, Carena Editors, col. "Teatrillo en la Escuela", 2005.

➤ **"Teatro Breve"**

Coordinador: José González Torices

Títulos publicados: 13

Editorial: CCS (Central Catequística Salesiana)

Año de inicio: 1996.

Características: Colección de textos breves, tal como su propio nombre indica, que contienen enseñanzas de carácter religioso, ya que están enfocados principalmente a su montaje en clase de religión o en catequesis. Suelen estar pensadas para ser representadas por un grupo bastante amplio de niños, por lo que incluyen muchos personajes secundarios y corales.

A pesar del pequeño tamaño de estos libros, cada uno de ellos contiene varias obras; la mayoría de las cuales aborda temas bíblicos o navideños. Van dirigidos sobre todo a las primeras edades. Los elementos escénicos, por lo general, son pocos y fácilmente realizables, ya que no se trata de enseñar a hacer teatro, sino de enseñar religión mediante el teatro.

Títulos:

ALÉS, María José, *Escenas de Navidad: Érase una vez una estrella, Érase una vez un ángel*, Madrid, CCS, col. "Teatro Breve", 1998.

BERMÚDEZ, Alberto, *Aquella Navidad*, Madrid, CCS, col. "Teatro Breve", 1995. (5ª imp. 2002).

GOSÁLVEZ, Mª Carmen (En colaboración con SIERRA, Francisca), *Y habitó entre nosotros*, Madrid, CCS, col. "Teatro Breve", 1999 (1ª ed., 4ª imp.; 5ª imp. 2002).

- LÓPEZ-QUESADA, Pilar, *La Navidad a escena*, Madrid, CCS, col. "Teatro Breve", 9, 1998 (1ª ed., 2ª imp.)
- MARTÍ, Francesc, *Escenas infantiles I. (Navidad, Cuaresma)*, Madrid, CCS, col. "Teatro Breve", 1996.
- MARTÍ, Francesc, *Escenas infantiles II. (Vida cristiana. Parábolas)*, Madrid, CCS, col. "Teatro Breve", 1996.
- MARTÍ, Francesc, *Escenas infantiles III. (Hechos de Jesús)*, Madrid, CCS, col. "Teatro Breve", 2000.
- PLAZA SÁNCHEZ, Andrés, *Dramatizaciones I. (Adviento. Navidad)*, Madrid, CCS, col. "Teatro Breve", 1998.
- PLAZA SÁNCHEZ, Andrés, *Dramatizaciones II. (Cuaresma. Pascua)*, Madrid, CCS, col. "Teatro Breve", 1998.
- PLAZA SÁNCHEZ, Andrés, *Dramatizaciones 3*, Madrid, CCS, col. "Teatro Breve", 2000.
- RABADÁN, Yolanda, *Una Nochebuena distinta*, Madrid, CCS, col. "Teatro Breve", 2000 (1ª ed., 3ª imp.; 4ª imp. 2002).
- SANTANA, Jorge, *Navidad..., aquel sueño en nuestras manos*, Madrid, CCS, col. "Teatro Breve", 1997 (3ª ed.) (ed. 1ª 1994)
- SANTANA, Jorge, *Por el sendero del Sol*, Madrid, CCS, col. "Teatro Breve", 1995.

➤ **“Teatro Infantil”**

Títulos publicados: 3

Editorial: Parramón

Año de inicio: 1997

Características: Serie de tres volúmenes complementarios entre sí, que abordan respectivamente los siguientes aspectos: 1) escenografía y vestuario (el dedicado a *La bella durmiente*); maquillaje y máscaras (con el título genérico *Fábulas y criaturas mágicas*, recoge tres cuentos populares de distintos lugares del mundo), y 3) sonido, música y efectos especiales (esta vez con el título genérico *Magia, caballeros y fantasmas*, recoge cinco historias, también de distintos países).

Cada volumen cuenta con una amplia introducción sobre aspectos teóricos y prácticos que ayuden a realizar su puesta en escena. Se proponen ejercicios preparatorios para realizar con los alumnos antes de enfrentarse al montaje, tanto de comprensión del argumento como de calentamiento y de relajación, juegos teatrales y juegos musicales.

En el capítulo dedicado a los aspectos prácticos de la puesta en escena se recogen indicaciones y consejos que se pueden aplicar igualmente al montaje de otros textos: consejos prácticos para el trabajo en los ensayos (la distribución de papeles, el trabajo en equipo, el papel del apuntador, la utilización del vídeo, el esquema de trabajo para la organización de la puesta en escena) y para la preparación de escenografía, iluminación, utilería, vestuario y maquillaje; todo ello acompañado de ilustraciones en color, planos y figurines, e indicación de las medidas concretas que ha de tener cada una de las piezas a construir para facilitar en todo lo posible el trabajo.

Títulos:

LANDA & LANDA (LANDA, Thomas Joseph y LANDA, Norbert), *La bella durmiente. (Escenarios, vestuario y decorados)*, Barcelona, Parramón, col. "Teatro Infantil", 1997.

LANDA & LANDA (LANDA, Thomas Joseph y LANDA, Norbert), *Fábulas y criaturas mágicas. (Maquillajes, máscaras y escenificación)*, Barcelona, Parramón, col. "Teatro Infantil", 1997. (Incluye: *El gallo engancha*, *El pequeño zorro* y *El califa cigüeña*).

LANDA & LANDA (LANDA, Thomas Joseph y LANDA, Norbert), *Magia, caballeros y fantasmas. (Sonido, música y efectos especiales)*, Barcelona, Parramón, col. "Teatro Infantil", 1999 (2ª ed.) (1ª ed. 1997). (Incluye: *El bufón y el caballero*, *La piedra en la sopa*, *La estatua encantada*, *El castillo de los fantasmas* y *El hombre de la lluvia*).

➤ **“Teatro para la Infancia y la Juventud”**

Coordinadores: Comité editorial de la AAT

Títulos publicados: 25 títulos en 5 volúmenes.

Editorial: Asociación de Autores de Teatro

Año de inicio: 2002

Características: Los cinco volúmenes de los que se compone esta colección corresponden a los siguientes títulos: I) Teatro infantil (para ser representado por niños), II) Teatro para niños (para ser escenificado por adultos ante niños); Teatro juvenil (para lectores, espectadores o intérpretes jóvenes); IV) Teatro de títeres y V) Teatro musical. Es una serie que salió en una sola entrega, y no está previsto que continúe, aunque sigue continúa en catálogo. Se trata de libros sin ilustraciones, más pensados para su representación que para su lectura.

Títulos:

VV.AA., *Teatro Infantil* (Volumen I), Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2002. (Incluye: *La magia del teatro*, de Vicente Aranda Vizcaíno; *Pídeselo a las estrellas*, de José Manuel Arias; *El establo*, de Antonio Barroso; *¡Viva la gente!*, de Alfonso Horcas, y *El bocadillo*, de Farhad Lak).

VV.AA., *Teatro para niños* (Vol. II). Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2002. (Incluye: *La leyenda de la vieja amistad*, de Inmaculada Álvaro; *El sueño de niño*, de Manuel Carcedo Sama; *Demasiado melodioso para un oso*, de Ignacio del Moral; *Lolita y el técnico facial*, de Alicia Guerra de Aranguiz; *Confabulación*, de Margarita Reiz, y *Tris Travel*, de Maxi Rodríguez).

VV.AA., *Teatro juvenil* (Vol. III), Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2002. (Incluye: *La última*, de Fernando Almena; *Agarrados en el aire*, de José Manuel Arias; *Los pájaros de Estinfalia se mueren de hambre*, de Miguel Cobaleda; *Mujeres con historia*, de Javier Gil, y *Me vuelvo a casa*, de Antonio Ruiz Negre).

VV.AA., *Teatro de títeres* (Vol. IV), Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2002. (Incluye: *Melopeo y Cirilondia*, de Pedro Catalán; *El príncipe minúsculo*, de Fernando Almena; *Cuento del cuento inacabado*, de Jesús Domínguez, y *Los animalitos en el país de la felicidad*, de José Luis Karraskedo).

VV.AA., *Teatro musical* (Vol. V), Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2002.
(Incluye: *Jimi-Jomo*, de Alfredo Castellón, y *Solimán y la reina de los pequeños*, de Santiago Martín).

2. COLECCIONES DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL (TEATRO Y OTROS GÉNEROS)

➤ “Ala Delta”

Títulos publicados: 1 (teatro)

Editorial: Edelvives

Año de inicio: 1997 (teatro)

Características: Colección que edita fundamentalmente narrativa, ocasionalmente editó esta obra de teatro que ha sido la única hasta el momento.

Títulos:

ALMENA, Fernando (Il. Teresa Novoa), *La piel del león* Zaragoza, 1999 (2ª ed.). (1ª ed. 1997).

➤ Alfaguara Infantil

Títulos publicados: 2 (teatro)

Editorial: Alfaguara (Grupo Santillana)

Año de inicio: 1999 (teatro)

Características: Únicamente ha publicado dos textos teatrales, en una extensa colección de narrativa infantil. Incluyen ilustraciones, indicaciones básicas para la puesta en escena y un breve glosario de términos teatrales.

Títulos:

ROSSETTI, Ana; PEDRERO, Paloma; SÁNCHEZ, Margarita, *Las aventuras de Viela Calamares*, Madrid, Santillana, 1999. Il. Violeta Monreal.

ROSSETTI, Ana; PEDRERO, Paloma; SÁNCHEZ, Margarita, *Viela, Enriqueto y su secreto*, Madrid, Alfaguara, col. “Alfaguara Infantil”, 1999. (Il. Violeta Monreal).

➤ “Altamar”

Títulos publicados: 8

Editorial: Bruño

Año de inicio: 1991

Características: Colección dedicada mayoritariamente a la narrativa infantil, aunque también incluye algún título de teatro. Las obras van acompañadas de ilustraciones, y las grafías son grandes y claras para facilitar la lectura. Tras el texto se incluye un Taller de lectura con varios ejercicios de comprensión y de creación relacionados con la obra.

Títulos:

- ALMENA, Fernando, *El cisne negro*, Madrid, Bruño, col. Altamar, 1991 (2ª ed.).
- ALMENA, Fernando (Il. Miguel García Ramos), *Los pieles rojas no quieren hacer el indio*, Madrid, Bruño, col. Altamar, 2005 (1ª ed., 12ª imp.). (1ª ed. 1988).
- ARMIJO, Consuelo, *Guiñapo y Pelaplátanos*, Madrid, Bruño, col. Altamar, 2000 (2ª ed.). (1ª ed. 1994).
- CANO, Carles, *¡Te pillé, Caperucita!*, Madrid, Bruño, col. Altamar, 2000 (5ª. ed.). Il. Gusti.
- FARIGOULE, Louis (Adaptación sobre un texto original de ROMAINS, Jules), *Knock o El triunfo de la medicina*, Madrid, Bruño, col. “Alta Mar”, 1991 (3ª ed.). (Trad. Mª Paz Sánchez del Corral).
- GALÁN, Eduardo, *La silla voladora*, Madrid, Bruño, col. “Altamar”, 2000 (2ª ed.). (1ª ed. 1993).
- GARCÍA TEJADA, Fernando, *Noche de luna con gatos*, Madrid, Bruño, col. “Alta Mar”, 2000 (1ª ed., 4ª imp.).
- GIL ALBORS, Juan Alfonso, *Patatín, Patatán, Patatón*, Madrid, Bruño, col. Altamar, 1996.
- LALANA, Fernando, *Edelmiro II y el dragón Gutiérrez*, Madrid, Bruño, col. "Alta Mar", 2000 (1ª ed., 4ª imp.). (1ª imp. 1990).

➤ **“Espasa Juvenil”**

Títulos publicados: 4

Editorial: Espasa Calpe

Año de inicio: 1997.

Características: Colección dedicada fundamentalmente a la narrativa, que hasta el momento sólo ha publicado dos volúmenes con obras teatrales propiamente dichas: *La cabeza del dragón*, de Valle-Inclán, y *Teatro para armar y desarmar*, de Luis Matilla, ya que *La aventura del teatro* es un texto narrativo, en forma de diario de un niño que describe su experiencia en un taller de teatro (de gran interés para educadores que vayan a impartir un taller), y *Clásicos en escena*, propone una escenificación de textos clásicos, si bien no son dramáticos sino textos narrados a varias voces. Además, ha publicado una versión en forma narrativa de *La vida es sueño*, de Calderón. Los textos van precedidos de unas breves anotaciones para la puesta en escena.

Títulos:

- MARTÍN ANGUITA, Carmen, *Clásicos en escena*, Madrid, Espasa Calpe, col. “Espasa Juvenil”, 2001. Il. Paz Rodero.
- MATILLA, Luis, *La aventura del teatro*, Madrid, Espasa Calpe, col. “Espasa Juvenil”, 2000.
- MATILLA, Luis, *Teatro para armar y desarmar*, Madrid, Espasa Calpe, col. “Espasa Juvenil”, 1997. Il. Carlos Herans.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *La cabeza del dragón*, Madrid, Espasa-Calpe, col. “Espasa Juvenil”, 2000 (1ª ed., 15ª imp.).

➤ **“Montaña Encantada”**

Coordinador: José Cañas Torregrosa

Títulos publicados: 14 (teatro)

Editorial: Everest

Año de inicio: 1998

Características: Colección dedicada fundamentalmente a la narrativa, aunque también incluye algunas obras teatrales. Se trata de libros ilustrados destinados a lectores de edades diversas: a primeros lectores, a niños a partir de 6 y 8 años, y a partir de 10 años. En todos los casos, son ediciones muy cuidadas. Los dirigidos a los más pequeños tienen formato de álbum, con ilustraciones en todas sus páginas y caracteres de mayor tamaño, y los dirigidos a edades superiores cuentan con algunas ilustraciones intercaladas en textos de mayor extensión. Los álbumes están pensados para ser leídos, más que escenificados, mientras que los de más edad pueden ser tanto leídos como escenificados. En ningún caso cuentan con indicaciones para la puesta en escena.

Esta editorial ha sacado a la venta tres maletines que contienen, además de las obras de teatro, material complementario para realizar representaciones teatrales o de guiñol en clase y cuadernos didácticos para el profesorado.

Títulos:

ALMENA, Fernando, *El profesor desinflado*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 1999 (2ª ed., 2ª imp.). (Il. Rocío Martínez).

ALMENA, Fernando, *Regaliz y Piruleta*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 2005. (Il. Tino Gatagán).

BALLESTEROS PASTOR, José Manuel, *Juan Sinmiedo*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 2000. (Il. Enjamio).

BALLESTEROS PASTOR, José Manuel, *La foto de Navidad*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 2000. (Il. Xosé Cobas).

BALLESTEROS PASTOR, José Manuel, *La ratita presumida*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 2000. (Il. Teresa González).

CAÑAS TORREGROSA, Damián, *El parque enfermo*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 2000 (1ª ed., 2ª imp.; 1ª ed., 1ª imp. 1999). (Il. Olga Mir).

CAÑAS TORREGROSA, Damián, *Una vez ocurrió que un niño... (Notas para la representación de un “Belén viviente”)*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 2000. (Il. Nivio López Vigil).

CAÑAS TORREGROSA, José, *Ojos de botella de anís*, León, Everest, col. “Montaña encantada”, 1998. (Il. Violeta Monreal).

CAÑAS TORREGROSA, José, *La historia de un hombrecillo de papel* (Adaptación de la obra de Fernando ALONSO), León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 1999. (Il. Elena Odriozola).

CAÑAS TORREGROSA, José, *El país sin nombre*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 2000. (Il. Ada García Fernández).

CAÑAS TORREGROSA, José, *La princesa que no sabía estornudar*, León, Everest, col. “Montaña Encantada”, 2000. (Il. Rocío Martínez).

- DÍAZ, Inmaculada, *Cardito Caracol*, León, Everest, col. "Montaña Encantada", 1998 (1ªed., 3ª imp.).
- DÍAZ, Jorge, *El generalito*, León, Everest, col. "Montaña Encantada", 2000. (Il. Alicia Cañas).
- JIMÉNEZ SORIA, Ángeles, *¡Atasco!*, Madrid, Everest, col. "Montaña Encantada", 2000. (Il. y texto original: Pablo Prestifilippo).
- LEAF, Munro (Adaptado por CAÑAS, José), *El toro Ferdinando*, León, Everest, col. "Montaña Encantada", 2000. (Il. Ángeles Peinador).
- MEDINA VICARIO, Miguel, *Quico, el niño que quiso ser cómico*, León, Everest, col. "Montaña Encantada", 1998.
- MONREAL, Violeta, *El pastor mentiroso*, León, Everest, col. "Montaña Encantada", 2000. (Il. Violeta Monreal).

➤ **“Punto de Encuentro”**

Coordinador: José Cañas Torregrosa

Títulos publicados: 9 (teatro)

Editorial: Everest

Año de inicio: 1998

Características: Dirigida a lectores adolescentes, a partir de 12 años. Incluye textos de autores clásicos del siglo XX, como García Lorca y Fernando Arrabal, escritos en principio para adultos aunque adecuados igualmente para jóvenes, junto a otros escritos específicamente para jóvenes (Álvarez-Nóvoa, Gómez Cerdá, Lalana, etc.). El formato idéntico en uno y otro caso: se editan sin ilustraciones, a excepción de la de cubierta, así como sin prólogos explicativos ni ejercicios didácticos, pues se ofrecen como libros de lectura.

Títulos:

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

BALLESTEROS PASTOR, José Manuel, *Érase una vez la Revolución (1789 o así)*, León, Everest, 1998 (1ª ed., 3ª imp.).

GÓMEZ CERDÁ, Alfredo, *La guerra de nunca acabar*, León, Everest, col. Punto de Encuentro, 2002.

LALANA, Fernando, *Segismundo y compañía (comedia de costumbres caribeñas)*, León, Everest, col. "Punto de Encuentro", 2000.

LÓPEZ SALAMANCA, Francisco, *Esto es Troya*, León, Everest, col. "Punto de Encuentro", 1998 (1ª ed., 3ª imp.).

MUÑOZ PEINADOR, Javier Alfonso, y LÁINEZ LÓPEZ, Javier, *En nombre de la infanta Carlota*, León, Everest, col. "Punto de Encuentro", 2005.

NOVALGOS, César, *Los pasos del camino*, León, Everest, col. "Punto de Encuentro", 2005.

PACHECO, Miguel, *Las sirenas se aburren*, León, Everest, col. "Punto de Encuentro", 2005.

3. COLECCIONES DE TEATRO (PARA NIÑOS, JÓVENES Y ADULTOS)

➤ “Biblioteca Antonio Machado”

Coordinador: Rosana Torres

Títulos publicados: 2 obras para niños (de 82 títulos)

Editorial: Visor

Año de inicio: 1986-1998.

Características: A lo largo de doce años, publicó un total de 82 títulos, de los cuales sólo los aquí señalados fueron obras para niños. En su gran mayoría, las obras se publicaban sin prólogo ni material complementario.

Títulos:

ENCISO, Pilar, y OLMO, Lauro, *Teatro infantil (I)*, Madrid, Visor, col. “Biblioteca Antonio Machado”, 1987.

ENCISO, Pilar, y OLMO, Lauro, *Teatro Infantil (II)*, Madrid, Visor, col. “Biblioteca Antonio Machado”, 1987.

➤ “Espiral Teatro”

Coordinador: Juan Serraller

Títulos publicados: 1 obras para niños (de más de un centenar de títulos)

Editorial: Fundamentos

Año de inicio: 1977.

Características: Colección de teatro para adultos, cuyas obras suelen ir acompañadas de un prólogo.

Títulos:

SOTO, Apuleyo, *Doña Noche y sus amigos. El circo. Cuento de brujas*, Madrid, Fundamentos, col. “Espiral”, 1981.

➤ “Serie Literatura Dramática”

Coordinador: J. A. Hormigón y C. Rodríguez

Títulos publicados: 1 obras para niños (de 69 títulos)

Editorial: Asociación de Directores de Escena

Año de inicio: 1988.

Características: Colección de teatro para adultos, cuyas obras suelen ir acompañadas de un prólogo.

Títulos:

DONATO, Magda (y BARTOLOZZI, Salvador), *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, Serie Literatura Dramática, 2000.

➤ “Serie Literatura Juvenil”

Coordinador: Fernando Bercebal

Títulos publicados: 7 textos infantiles y/o juveniles (de unos treinta títulos)

Editorial: Ñaque Editorial

Año de inicio: 1995

Características: Propuesta editorial que incluye tanto obras teatrales propiamente infantiles y juveniles como textos para adultos especialmente seleccionados y preparados para el trabajo en el aula. Suelen incluir notas de dirección para su puesta en escena y en ocasiones, ejercicios para contribuir a la comprensión del texto y a su aprovechamiento didáctico, e incluso en algún caso, cuaderno pedagógico. Carecen de ilustraciones, aunque en algún caso incluyen fotografías de la puesta en escena. Como colección, carece de unidad estructural, ya que en cada libro aparecen diferentes apartados.

Títulos:

BALDWIN, Chris (Trad. Mar Mateo), *Cosima*, Ciudad Real, Ñaque Editora, Serie Literatura Juvenil, 1997 (1ª ed.).

BALDWIN, Chris, *Pinocho* (trad. Fernando Bercebal), Ciudad Real, Ñaque Editora, Serie Literatura Juvenil, 2001.

CALATAYUD NAVARRO, Félix; PÉREZ ANTÓN, Pablo; CAMPANARI, José, *Qué Dios nos pille confesados. Cuentos bíblicos*, Ciudad Real, Ñaque Editora, 2002.

LÉGOLAS Colectivo Escénico, *Quixotadas*, Ciudad Real, Ñaque Editora, Serie Literatura Juvenil, 2005.

MUÑOZ HIDALGO, Manuel, *Estrellas y luceros en su Nochebuena*, Ciudad Real, Ñaque Editora, Serie Literatura Juvenil, 2003.

PEDRERO, Paloma, *La isla amarilla*, Ciudad Real, Ñaque Editora, Serie Literatura, 1995.

VÍO, Koldobika G., *Pasarela Edumoda*, Ciudad Real, Ñaque, Serie Literatura, 1998.

➤ “Serie Práctica”

Coordinador: Fernando Bercebal

Títulos publicados: 2 textos infantiles y/o juveniles

Editorial: Ñaque Editorial

Año de inicio: 1995

Características: Serie dedicada sobre todo a libros técnicos, aunque incluye igualmente los dos textos teatrales aquí citados.

Títulos:

ARROYO AMAYA, Catalina, *Pequeño teatro*, Ciudad Real, Ñaque, Serie Práctica, 1999.

FERNÁNDEZ, Aurelio J., *Dramatizaciones. (Dramatizaciones de mitos y leyendas griegas)*, Ciudad Real, Ñaque, Serie Práctica, 1998.

➤ “Teatro”

Coordinador: Alfonso Sastre y Eva Forest

Títulos publicados: 1 textos para niños (de unos 70 títulos)

Editorial: Hiru

Año de inicio: 1995

Características: Colección dedicada al teatro para adultos, en la que hasta el momento se han publicado 3 obras para niños en un volumen.

Títulos:

SASTRE, Alfonso, *Teatro para niños*, Gipuzkoa, Hiru, 1993. (Incluye: *El circulito de tiza*, *Historia de una muñeca abandonada* y *El único hijo de Guillermo Tell*).

➤ **“Títere de Sueños”**

Coordinador: Concha de la Casa

Títulos publicados: 1

Editorial: Centro de Documentación de Títeres de Bilbao

Año de inicio: 2003

Características: Según explica la directora de la colección, estos libros nacen con vocación de servir como material de apoyo a los educadores, por lo que se centran en la utilización del títere como recurso didáctico. En ellos se ofrece una guía práctica de construcción de diversos tipos de títeres, con fotografías y bocetos, además de realizar un breve repaso por todas las técnicas antes de adentrarse en los títeres de guante y de peana, a los que están dedicados los dos primeros volúmenes respectivamente. Se publican en edición bilingüe: español y euskera.

Títulos:

VILA, Vicent, *Megalaxia*, Bilbao, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 2003. (Incluye material pedagógico).

➤ **“Titirilibros”**

Coordinadores: Iñaki Juárez y Esteban Villarocha

Títulos publicados: 14 obras para niños y jóvenes (de 17 publicadas)

Editorial: Teatro Arbolé y Cultural Caracola

Año de inicio: 1993

Características: Como su nombre indica, se trata de obras para ser representadas por títeres. No todas se dirigen a un público infantil y juvenil, aunque sí la gran mayoría. Incluyen textos de autores españoles e hispanoamericanos. Las piezas infantiles suelen dirigirse a compañías de adultos que las vayan a escenificar ante un auditorio infantil.

Títulos:

CEBREIRO, Alberto, *Obras para títeres*, Zaragoza, Teatro Arbolé y Cultural Caracola, col. “Titirilibros”, 1999.

ESPINA, Roberto, *La carpa de Trufaldino*, Zaragoza, Teatro Arbolé y Cultural Caracola, col. “Titirilibros”, 1997. II. Francisco Meléndez.

ESPINA, Roberto, *La República del Caballo Muerto*, Zaragoza, Teatro Arbolé y Cultural Caracola, col. “Titirilibros”, 1999. II. Tomás Espina.

ESPINA, Roberto; MAURO, Eduardo di, y VILLAFANE, Javier, *El gato y los ratones. El baile de Teodorito. La calle de los fantasmas*, Zaragoza, Teatro Arbolé y Centro Cultural Caracola, col. “Titirilibros”, 1993.

- FERNÁNDEZ SANTANA, René, *Haz de tres. (Los Ibeyis y el Diablo. Historia de burros. Ikú y Elegguá)*, Zaragoza, Teatro Arbolé y Cultural Caracola, col. "Titirilibros", 1995.
- FERNÁNDEZ SANTANA, René, *Reencuentro con los clásicos*, Zaragoza, Teatro Arbolé y Cultura Caracola, col. "Titirilibros", 2000.
- FREITAS, Otto; MONEO SANZ, Cándido; VILLAFANE, Javier, *Carlitos Pescador. El mago y el payaso. El pícaro burlado. El panadero y el diablo*, Zaragoza, Teatro Arbolé y Cultural Caracola, col. "Titirilibros", 1994.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras para títeres. (La niña que riega la albahaca. Los títeres de cachiporra. El retablillo de Don Cristóbal. Cristobical)*, Zaragoza, Teatro Arbolé y Cultural Caracola, col. "Titirilibros", 1998. Il. Carmen Iranzo.
- GENUA, Enkarni, *Obras para títeres*, Zaragoza, Teatro Arbolé y Cultural Caracola, col. "Titirilibros", 1999.
- GONZÁLEZ, José Luis, *Monsieur Guiñol*, Zaragoza, Teatro Arbolé y Cultural Caracola, col. "Titirilibros", 1994. Il. Alberto Salas.
- JARRY, Alfred, *Ubú a tiro*, Zaragoza, Teatro Arbolé y Cultural Caracola, col. "Titirilibros", 1994. Trad. Carlos Grasa Toro.
- JUÁREZ MONTOLÍO, Ignacio, *Las aventuras de Pelegrín*, Zaragoza, Teatro Arbolé y Cultural Caracola, col. "Titirilibros", 1997. Il. Vicente Villarrocha.
- NAVARRO, Eugenio, y VIGO, Miguel, *Trinoceria*, Zaragoza, Teatro Arbolé y Cultural Caracola, 1998. Il. Francesc Infante.
- ZAMANILLO, Eduardo, *Y de repente... ¡plif! (La aventura más chula de Piojo y Hula). Cambio de plan*, Zaragoza, Teatro Arbolé, 2006.

4. OTROS TÍTULOS NO INCLUIDOS EN COLECCIONES ESPECÍFICAS

➤ **Artual**

BENAVENTE, Jacinto, *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, Barcelona, 1997.

➤ **Asociación Cultural La Tarumba Teatre**

MARTÍNEZ, Josep Antoni, *¡Cómo mola! los mundos del "Pelis"*, Alzira, Asociación Cultural La Tarumba Teatre, 2004.

➤ **Ayuntamiento de Lucena**

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Nieves [et al.], *Textos infantiles "Barahona de Soto"*, Lucena, Delegación de Publicaciones del Ayuntamiento de Lucena, 2003.

➤ **Biblioteca de Autores Manchegos**

ROMERO, Juan Francisco, *Cyrano de Bergerac* (adaptación de la obra original de Edmond Rostand), Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real (Biblioteca de Autores Manchegos), 2003. Il. Eva Belén Barranco.

➤ **Caja España**

HERRERO, Fernando, *Para los niños... (Teatro abierto)*, Valladolid, Caja España, 2000. Il. M^a José Pérez Ceinos.

➤ **Carena Editors** (sin colección)

BARAT DOLZ, Juan Ramón y JIMÉNEZ, Reinaldo, *Más vale títere en mano*, Valencia, Carena Editors, 2004.

➤ **“Castalia Prima”** (Ed. Castalia)

ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón. Besos para la Bella Durmiente. Teatro Fantástico*, Madrid, Castalia, col. “Castalia Prima”, 2005.

➤ **Castilla Ediciones** (sin colección)

GONZÁLEZ TORICES, José, *El soldadito sin plomo*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2005.

➤ **CCS** (sin colección)

FARNER, Juan; ÁLAMO, Francisco; SÁNCHEZ, Víctor, *2000 años después. No hay un amor más grande*, Madrid, CCS, 2000. Música: José Morato y Óscar Gómez.

➤ **Ed. CEAC**

BLANCH, Teresa; MORAS, Antonio; GASOL, Anna, *100 juegos de teatro en la Educación Infantil*, Barcelona, CEAC, 2003.

➤ **Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga**

GÓMEZ YEBRA, Antonio A., *Sucedió en Belén. (Teatro juvenil)*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1998. Il. de Cristina Peláez.

➤ **Colección Arkanos. Cuadernos de Teatro**

SERRANO AMURRIO, José, *De Te a Tro (...para niños)*, Diputación de Albacete, Colección Arkanos. Cuadernos de Teatro, 1997.

➤ **Combel Editorial / Roseland Musical**

CIRICI, David, *La casa por la ventana*, Barcelona, Combel Editorial / Roseland Musical, 2000. Il. Montse Ginesta.

➤ **“Cuentos” (Arts & Press)**

Ramos Pueyo, María del Carmen, *Los cuentos de Navidad. Cuentos, relatos y teatro*, Madrid, Arts & Press, 2003.

➤ **Destino Infantil & Juvenil**

Equipo Cromosoma; Roser Capdevila, il., *Un teatro divertido con las tres mellizas*, Barcelona, Destino, col. Destino Infantil & Juvenil, 2004.

➤ **Edicions 62 - Península**

BENET I JORNET, Josep Maria, *Taller de fantasía. Supertot*, Barcelona, 1997.

➤ **El Rompecabezas (Ed. Nivola)**

ROLDÁN CASTRO, Ismael; RAMOS ITUARTE, Marta, il. *Teatromático: divertimentos matemáticos para todos los públicos*, Tres Cantos. Nivola Libros y Ediciones, S.L., col. El rompecabezas, 2002 (1ª ed., 1ª imp.).

➤ **“Escuela de animación” (Editorial CCS)**

ARAIZ, Bautista, *Teatro, sobremesas y juegos*, Madrid, CCS, col. “Escuela de animación”, 2000.

➤ **Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) de Murcia**

BAYONAS, Ginés, *El fantasma del teatro. El planeta humo. Game over*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, 2000.

➤ **Ed. Everest (sin colección)**

ALMENA, Fernando, *Teatro para escolares*, León, Everest, 1991 (2ª ed., 2ª imp.). (1ª ed. 1986). Il. Irene Areal.

MANNING, Mick; GRANSTRÖM, Brita; RODRÍGUEZ PÉREZ, María Luisa (trad.), *Mi primer libro de teatro*, León, Everest, 2004 (1ª. ed. , 3ª. imp.).

➤ **Ed. GEA, scl y Telón de Azúcar**

GARCÍA CASADO, Cruz, *Si la abuela vuela*, Ed. GEA, scl y Telón de Azúcar, 1999. Il. Javier Varela de Pablo.

➤ **Instituto de Estudios Almerienses**

MEDINA, Arturo (ed.), *La Tía Mirli. Juegos populares escénicos*, Granada, Instituto de Estudios Almerienses, 1996. Il. Antonio J. Morata “Elmo”.

➤ **Juventud**

BENAVENTE, Jacinto, *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, Barcelona, 1992 (7ª ed.)

BERNARD, Fred; ROCA, François, *La comedia de los ogros*, Barcelona, Editorial Juventud, 2003.

➤ **“Libros del Tiempo” (Ed. Siruela)**

BARRIE, James M. (Il. Mabel Lucie Attwell), *Peter Pan, el niño que no quería crecer. Una fantasía en cinco actos*, Madrid, Siruela, col. “Libros del Tiempo”, 2005. (Hay otra edición en esta misma editorial del año 1999).

➤ **Magisterio-Casals**

GONZÁLEZ DÉNIZ, Emilio, *Yo soy el personaje*, Madrid, Magisterio-Casals, 1993. Il. Karin Schubert

GONZÁLEZ DÉNIZ, Emilio, *¡Todos a escena!*, Madrid, Magisterio-Casals, 1994. Il. Karin Schubert.

➤ **Editorial Mundo Negro**

GONZÁLEZ TORICES, José, *Teatro de fábula*, Madrid, Editorial Mundo Negro, 2002 (1ª ed., 1ª imp.).

➤ **Ed. Narcea**

AGÜERA, Isabel, *“Teatrillos” con niños y niñas de educación infantil y primaria*, Madrid, Narcea, 1998. (3ª ed.). (1ª ed. 1991).

AGÜERA, Isabel, *Más “teatrillos”. Con niños y niñas de 3, 4 y 5 años*, Madrid, Narcea, 1999 (3ª ed.).

➤ **“Padres y Maestros” (Ed. S.M.)**

GONZÁLEZ TORICES, José, *Cuatro Estaciones. Teatro para niños*, Madrid, SM, col. “Padres y Maestros”, 2000. (Carmen Lucini, il.)

➤ **Ed. Pearson – Alhambra**

ALMENA, Fernando, *La risa dormida*, Madrid, Pearson Educación – Alhambra, 2003. Il. Chema Benítez.

GONZÁLEZ TORICES, José; RODRÍGUEZ GARCÍA, Goyo (il.); CECILIA CENTENO, Carlos Javier (il.), *Teatro de escuela*, Madrid, Pearson-Alhambra, 2005.

➤ **Ed. Proexdra**

MANTOVANI, Alfredo; MORALES, Rosa Inés, *Juegos para un taller de teatro*, Sevilla, Proexdra, 2003.

➤ **Rafaela Pérez Vallejo** (sin colección)

PÉREZ VALLEJO, Rafaela, *Teatro chico para grandes actores*, Málaga, Ed. Rafaela Pérez Vallejo, 2006.

➤ **“Recursos de Ideas para Educar” (Editorial: EDEBÉ)**

LACUEY, Jesús, *Dramatizaciones para el aula*, Barcelona, EDEBÉ, col. “Recursos de Ideas para Educar”, 2000.

➤ **Ed. Ronsel**

TOMEIO, Javier, *El gallitigre*, Barcelona, Ronsel, 2003. Il. Sequeiros.

➤ **Ed. Susaeta**

Leyendas del bosque, Madrid, Susaeta Ediciones, 2004.

➤ **Ed. STJ**

CALICÓ BOSH, Enrique, *Tía Feli*, Barcelona, STJ, 1998.

➤ **Virus Editorial**

ALBA RICO, Santiago (ed.), *¡Viva el mal! ¡Viva el capital!*, Bilbao, Virus Editorial, 2003. (3ª ed.) (1ª ed. 1992). (Selección de guiones de *La bola de cristal*).

ANEXO II:

EDICIONES PARA JÓVENES DE OBRAS CONCEBIDAS INICIALMENTE PARA ADULTOS

➤ Punto de Encuentro (Everest)

ALONSO DE SANTOS, José Luis; CAMACHO, Ángel, y DÍAZ, Jorge, *Teatro breve*, León, Everest, col. "Punto de Encuentro", 2000.

ARRABAL, Fernando, *Dos sainetes*, León, Everest, col. "Punto de Encuentro", 2000 (1ª ed., 1ª imp.). (Il. Ramón Gutiérrez).

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, (José Cañas, adapt.), *Entremeses*, León, Everest, col. "Punto de Encuentro", 2005.

GARCÍA LORCA, Federico, *La zapatera prodigiosa*, León, Everest, col. "Punto de Encuentro", 1998 (1ª ed., 3ª imp.). (Il. Juan Ramón Alonso).

MARTÍNEZ BALLESTEROS, Antonio, *Farsas contemporáneas*, León, Everest, col. "Punto de Encuentro", 2005.

MURILLO, Miguel (adapt.), *El Lazarillo de Tormes*, León, Everest, col. "Punto de Encuentro", 2005.

RUEDA, Lope de; CERVANTES, Miguel de; ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (Adapt. CAÑAS, José), *De pasos y entremeses*, León, Everest, col. "Punto de Encuentro", 1998.

ZURRO, Alfonso, *Farsas maravillosas*, León, Everest, col. "Punto de Encuentro", 2000.

➤ Literatura Juvenil (Ñaque)

Títulos:

ARANDA AZNAR, José, *Como Cervantes*, Ciudad Real, Ñaque Editora, Serie Literatura Juvenil, 2005.

BALLESTER, Alexandre, *La única muerte de Marta Cincinnati*, Ciudad Real, Ñaque Editora. Cristina María Ruiz Pérez, 2001. (Incluye cuaderno pedagógico).

CAMPOS GARCÍA, Jesús, *Naufregar en Internet*, Ciudad Real, Ñaque, Serie Literatura Juvenil, 2000. (Premio Nacional de Literatura Dramática 2001).

CEDEÑA SÁNCHEZ-CABEZUDO, José, *Sainetes. Con la premisa de mearse de risa*, Ciudad Real, Ñaque Editora, Serie Literatura Juvenil, 2005.

Instituto de la Juventud (España), *Marqués de Bradomín 2000. Concurso de textos teatrales para jóvenes autores*, Ciudad Real, Ñaque Editora. Cristina María Ruiz Pérez, 2001. (Contiene: *Quince peldaños*, de Gracia Morales; *Cuaderno de bitácora*, de Dámaris Martos, y *En tres noches babel*, de David Martínez Vallejo).

Instituto de la Juventud (España), *Marqués de Bradomín 2001. Concurso de textos teatrales para jóvenes autores*, Ciudad Real, Ñaque Editora. Cristina María Ruiz Pérez, 2002. (Contiene: *La herida en el costado*, de Pilar Campos Gallego; *405*, de Marilia Samper, y *Superhéroes de barrio, musical de ir por casa*, de Jordi Gomar).

Instituto de la Juventud (España), *Marqués de Bradomín 2002. Concurso de textos teatrales para jóvenes autores*, Ciudad Real, Ñaque Editora. Cristina María Ruiz Pérez, 2003. (Contiene: *El día de autos*, de José Busto; *El rey de Algeciras*, de Juan Alberto Salvatierra; y *Menú del día*, de Marilia Samper).

Instituto de la Juventud (España), *Marqués de Bradomín 2003. Concurso de textos teatrales para jóvenes autores*, Ciudad Real, Ñaque Editora. Cristina María Ruiz Pérez, 2004. (Contiene: *Como lluvia en el lago*, de Erik Leyton; *El mar*, de Julián Fuentes, y *Cancro*, de José Manuel Mora).

MARTÍN INIESTA, Fernando, *Más teatro canalla*, Ciudad Real, Ñaque Editora, Serie Literatura Juvenil, 2004.

MIRAS, Domingo, *La Saturna*, Ciudad Real, Ñaque, col. "Literatura Juvenil", 1997. Il. César Oliva.

MORCILLO, Antonio, *El hacha*, Ciudad Real, Ñaque, col. "Literatura Juvenil", 1998.

NIEVA, Francisco, *Dos pastiches de juventud*, Ciudad Real, Ñaque, col. "Literatura Juvenil", 1997.

ORTIZ, Lourdes, *El cascabel al gato*, Ciudad Real, Ñaque, serie "Literatura Juvenil", 1996.

PALERM, Antoni, *Solo Goya*, Ciudad Real, Ñaque, serie "Literatura Juvenil", 1999.

PEYRÓ, Josep Pere, *Cuando los paisajes de Cartier Bresson*, Ciudad Real, Ñaque Editora. Cristina María Ruiz Pérez, 2002.

➤ **"Alba y Mayo Teatro" (Ediciones de la Torre)**

MAQUIAVELO, Nicolás, *La Mandrágora*, Madrid, Ediciones de la Torre, col. "Alba y Mayo", serie Teatro, 2000 (2ª ed) (1ª ed. 1994).

➤ **"Espasa Juvenil" (Editorial: Espasa Calpe)**

SHAKESPEARE, William, *El mercader de Venecia*, Madrid, Espasa Calpe, col. "Espasa Juvenil", 2001.

VEGA, Lope de, *El Caballero de Olmedo*, Madrid, Espasa Calpe, col. "Espasa Juvenil", 2001.

➤ **"Galería del Unicornio" (Editorial: CCS)**

RUEDA, Lope de; CERVANTES, Miguel de; CRUZ, Ramón de la (DÍEZ BARRIO, Germán, ed.), *Pasos, entremeses y sainetes*, Madrid, CCS, col. "Galería del Unicornio", 1998. (Il. Carmen Sáez).

➤ **“Referencias” (Editorial: Octaedro)**

TORRES MONREAL, Francisco, *Antología del teatro. (Para grupos de jóvenes y talleres)*, Barcelona, Octaedro, col. “Referencias”, 1999.

ANEXO III:

RECURSOS PARA LOCALIZAR LIBROS DE TEATRO PARA NIÑOS Y JÓVENES

Dada la dificultad existente para localizar obras de teatro para niños en las librerías tradicionales, anotamos aquí algunos recursos que facilitarán su búsqueda a los lectores interesados.

II.1. Recursos para buscar títulos y referencias:

Además de los títulos que aparecen citados en el Anexo I, en el caso de que se quiera conocer el panorama de libros de teatro para niños y jóvenes de años anteriores, se pueden consultar los siguientes repertorios bibliográficos:

- **Guía de Teatro Infantil y Juvenil:** La información que ofrece es básicamente la referencia bibliográfica completa de los libros de teatro para niños y jóvenes publicados (autor, título, lugar, editorial, colección, año de edición), junto con una breve reseña de cada obra. Hasta ahora, se han publicado tres ediciones:
 - o BUTIÑÁ, Julia; TUBAU, Núria, **Momento actual del teatro para niños y jóvenes**, *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, XXXVII (Julio-septiembre 1985). (Número especial monográfico, incluye un estudio introductorio y reseñas de todas las obras teatrales para niños y jóvenes que había en el mercado en el momento de su publicación).
 - o BUTIÑÁ, Julia, **Guía de teatro infantil y juvenil español**, Madrid, Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1992. (Incluye reseñas de textos en español, catalán, gallego y vasco. Contiene las referencias de todos los títulos que se podían encontrar en el mercado en 1992).
 - o BUTIÑÁ, Julia; MUÑOZ CÁLIZ, Berta; LLORENTE JAVALOYES, Ana, **Guía de teatro Infantil y Juvenil**, Madrid, Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, UNED y ASSITEJ-España, 2002. (Incluye reseñas de textos en español y catalán. Contiene las referencias de todos los títulos que se podían encontrar en el mercado hasta enero de 2002).
- Para los años 2001, 2002, 2003, 2004 y 2005, se puede consultar la selección de obras teatrales que anualmente aparece en la revista **Lazarillo** (Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil), que incluye: título, autor, editorial, año, lugar de edición, ISBN y colección, además de un breve reseña.
- LARA, Lola, y MORCILLO, Nicolás, **Teatro dentro y fuera del aula** (Suplemento especial de *Cuadernos de Pedagogía*. Edición electrónica en CD Rom), 2005. Selección de cincuenta obras teatrales para niños y jóvenes, tanto a la venta como descatalogadas, con un útil buscador por títulos, por número de personajes, por nivel educativo y por temas, y con amplias fichas sobre cada una de estas obras, de las que se ofrece una sinopsis argumental, valoración crítica, nivel educativo al que se dirige, transversales que trata, número de personajes,

temas abordados y género literario, además de la referencia bibliográfica completa de cada obra.

- Además, las historias del teatro y de la literatura infantil y juvenil (Juan Cervera, Carmen Bravo Villasante, Isabel Tejerina, Jaime García Padrino...), aunque no sean catálogos exhaustivos sino que realizan una previa selección de las obras estudiadas, aportan una información muy valiosa a la hora de comprender los textos y añaden información sobre obras que no estaban editadas cuando se publicaron las Guías antes citadas.
- En caso de que se busque un título concreto, las obras de un autor o de una editorial específica, y no se tengan los datos completos del libro, para obtener la referencia bibliográfica completa también se puede recurrir a la consulta de la base de datos del **ISBN**, de libre acceso en la página web del Ministerio de Cultura (<http://www.mcu.es/bases/spa/isbn/ISBN.html>). A través de esta página también se pueden consultar los datos de contacto de la editorial. Se trata de una herramienta muy utilizada por libreros y bibliotecarios, aunque está accesible para cualquier usuario que lo desee.
- **Catálogo de la Biblioteca de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez**
<http://www.fundaciongsr.es>
Cuenta con un catálogo muy estructurado, que puede ser de gran ayuda para buscar referencias bibliográficas de literatura infantil, aunque son muy escasos los títulos de teatro que contiene.
- **Servicio de Orientación de la Lectura (Plan de Fomento de la Lectura).**
<http://www.so-l-e.com>
Permite realizar búsquedas por edades, por géneros (hay un apartado de obras de teatro) y por temas. También en este recurso son muy escasos los títulos teatrales.
- En caso de que el interesado no vaya a realizar la búsqueda por sus propios medios, también tiene la posibilidad de formular la consulta al **Centro de Documentación Teatral (CDT)**, en el correo electrónico: usuarios.cdt@inaem.mcu.es A través del mismo se pueden conseguir igualmente los datos bibliográficos de una obra determinada, o formular consultas relacionadas con el teatro para niños y jóvenes.

II.2. Para adquirir los ejemplares, una vez que tenemos la referencia:

A) Para adquirir los libros mediante compra. (Enlaces a editoriales de teatro para niños y jóvenes).

Por lo general, las librerías tradicionales (al margen de las especializadas en teatro o alguna especializada en literatura infantil), cuentan con una oferta muy escasa de teatro para niños y jóvenes. Lo habitual es que tanto las librerías infantiles como las grandes librerías generales con sección infantil tengan a la venta únicamente aquellos textos que forman parte de colecciones importantes de literatura infantil de otros géneros (Everest, Bruño, Espasa Juvenil, Anaya, Alfaguara, etc.), y tanto en unas como en otras es difícil que encontremos un total de más de diez o quince títulos.

Uno de las formas más sencillas de adquirir estos textos es a través de las páginas web de las editoriales. (En la mayoría de los casos, estas tienen la opción de compra *on-line*, o bien la de hacer pedidos a través del correo electrónico).

Colección “Teatro” de ASSITEJ-España

<http://www.galeon.com/assitejespana/>

En el apartado de Ediciones, se puede rellenar un formulario y solicitar el libro; también se incluye una relación de librerías españolas en las que distribuyen sus libros.

Dirección: Avda. de Baviera, 14, 28028 Madrid. *Tel.:* 91 356 84 75. *Fax:* 91 356 84 75.

Correo electrónico: assitejespana@ctv.es

Colecciones de CCS: “Galería del Unicornio”, “Escena y Fiesta”, “Teatro Breve”

<http://www.editorialccs.com/consulta/default.htm> (Principal – libros – consulta por temas / teatro). Catálogo completo de esta editorial, con posibilidad de hacer los pedidos en línea.

Dirección: Alcalá, 166, 28028 Madrid *Tel.:* 91 725 20 00. *Fax:* 91 726 25 70. *Correo electrónico:*

sei@editorialccs.com

Colección “Teatro para la Infancia y la Juventud”, de la Asociación de Autores de Teatro

<http://www.aat.es> Catálogo completo de esta editorial, con posibilidad de hacer los pedidos en línea.

Dirección: Benito Gutiérrez, 27, 1º izq., 28008 Madrid. *Tel.:* 91 543 02 71. *Fax:* 91 549

62 92. *Correo electrónico:* aat@aat.es

Colección “Literatura Juvenil” de la editorial Ñaque :

<http://www.naque.es/ED/ED1.htm> Catálogo completo de esta editorial.

Dirección: Pasaje Gutiérrez Ortega, 1 entlo., 13001 Ciudad Real. *Tel.:* 926 21 67 14.

Fax: 926 21 67 14. *Correo electrónico:* naque@naque.es

Colecciones de Parramón (“Teatro Infantil” y “¡A escena!”)

<http://www.parramon.com> (La forma más sencilla de buscar los títulos de teatro es introduciendo el título del libro buscado en el buscador que aparece en la parte superior de la página).

Dirección: Ronda de Sant Pere, 5, 4ª planta, 08010 Barcelona. *Tel.:* 93 289 27 20 - 902

360 302. *Fax:* 93 426 37 30. *Correo electrónico:* ventas@parramon.es

Colecciones del Centro de Documentación de Títeres de Bilbao

www.pantzerki.com Catálogo completo de la librería especializada en títeres, con posibilidad de hacer los pedidos en línea.

Dirección: Barrainkua, 5 (Casa de Cultura), 48009 Bilbao (Vizcaya). *Tel.:* 94 424 59

02. *Fax:* 94 424 25 50. *Correo electrónico:* cdtb@euskalnet.net

Espasa Juvenil (Espasa Calpe)

http://www.espasa.com/nuevaweb/frames_pie3.htm

Catálogo completo, con la posibilidad de hacer los pedidos en línea.

Dirección: Complejo Ática, edif. 4 B, Vía de las dos Castillas, 33, 28224 Pozuelo de

Alarcón (Madrid). *Tel.:* 91 784 82 00. *Correo electrónico:* sugerencias@espasa.es

Montaña Encantada y Punto de Encuentro (Everest)

<http://www.everestdirecto.com/index.asp> Librería Virtual de la editorial Everest, con buscador de títulos.

Dirección: Apartado 339. Ctra. León-La Coruña, Km 5, 24080 León. *Tel.:* 987 84 42 00. *Fax:* 987 84 42 02. *Correo electrónico:* administracion@everest.es

Serie Teatro de “Alba y Mayo” (Ediciones de la Torre)

<http://www.edicionesdelatorre.com/>

Catálogo completo de la editorial, con la posibilidad de hacer los pedidos en línea.

Dirección: C/ Espronceda, 20, 28003 Madrid. *Tel.:* 91 692 20 34. *Correo electrónico:* info@edicionesdelatorre.com

“Serie Literatura Dramática” de la Asociación de Directores de Escena

www.adeteatro.com Catálogo completo de la colección.

Dirección: Costanilla de los Ángeles, 13, 28013 Madrid. *Tel.:* 91 559 12 46. *Correo electrónico:* asociacion@adeteatro.com

Sopa de Libros – Teatro (Editorial Anaya)

www.anaya.es Catálogo completo, con la posibilidad de hacer los pedidos en línea.

Dirección: Juan Ignacio Luca de Tena, 15, 28027 Madrid. *Tel.:* 91 393 88 00. *Correo electrónico:* cga@anaya.es

Libro recortable de *Las tres mellizas*

<http://www.lastresmellizas.com/>

Cuenta con tienda virtual.

Libros antiguos y agotados

Para libros antiguos y agotados, la librería virtual más importante en lengua española es **Iberlibro**, Portal de las librerías españolas e iberoamericanas de libros antiguos y agotados (<http://www.iberlibro.com>). Se pueden encargar los libros a través de Internet y pagarlos contra reembolso.

B) Para leer los textos en formato digital. (Textos gratuitos accesibles a través de Internet):

Portal de Literatura Infantil y Juvenil Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes)

<http://www.cervantesvirtual.com/seccion/bibinfantil/>

Autores con obras teatrales disponibles:

- Petra Jesús Blanco Rubio: *El baño en el oasis, La leyenda del árbol de Navidad, La lamia enamorada, La patera mágica.*
- Salvador Enríquez: *Un periódico en blanco.*
- Gloria Fuertes: *Las tres reinas magas* (fragmento 2º acto).
- Juan Luis Mira: *Cor de mel* (catalán).
- Alberto Miralles: *Aventuras, misterios y maravillas del Rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda; Héroes mitológicos.*

Portal de la Asociación de Autores de Teatro (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes)

Además del portal de Literatura Infantil y Juvenil, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes incluye el portal de la Asociación de Autores de Teatro, con acceso libre a obras de dramaturgos españoles, algunas de ellas infantiles, a texto completo. No se pueden descargar ni imprimir, aunque sí se pueden leer de forma gratuita.

El catálogo de autores se puede consultar en la página:

http://www.cervantesvirtual.com/portal/aat/cat_autores.shtml

Autores con obras teatrales disponibles:

- Fernando Almena

<http://www.cervantesvirtual.com/portal/AAT/Almena/>

Obras disponibles: *Ejercicios para ahuyentar fantasmas*; *El mandamás, más, más y sus máquinas pitipitroncas*; *Gran guardabosque gran*, y *La boda del comecocos*.

- Jesús Campos García

<http://www.cervantesvirtual.com/portal/AAT/Campos/>

Obras disponibles: *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*; *La fiera corrupta*.

Las obras para niños de este autor se pueden leer igualmente en su página personal: www.jesuscampos.com (Apartado: Obra / Teatro / Teatro infantil y juvenil).

- Ricardo López Aranda

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=7684&portal=14>

Obras disponibles: *El cocherito Leré*; *El pájaro azul*.

(A través de este portal también se puede acceder a las obras de algunos de los autores ya citados en el Portal de Literatura Infantil y Juvenil, por lo que no reiteramos esta información).

Teatro de Hoy (Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa)

http://w3.cnice.mec.es/recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/index.html

Obras de autores jóvenes, la mayoría de ellas para escritas para receptores adultos, aunque también hay algunas dirigidas a niños y jóvenes (concretamente, las de Margarita Sánchez y Paloma Pedrero).

Página del Grupo teatral Sol y Tierra

<http://www.solytierra.com/teatro.htm>

Incluye los textos de los montajes de este grupo de teatro para niños y jóvenes, junto con otros materiales como fotografías, fragmentos de vídeo, etc.

Página de Carmen Gil-Bonachera

<http://www.poemitas.com/>

Página de la autora Carmen Gil-Bonachera, a través de la cual se puede acceder a fragmentos de sus obras *¡Vaya lata de pirata!* y *El camello enamorado*, además de incluir un enlace a la página de CCS para comprar los libros.

C) Para adquirirlos en préstamo (Bibliotecas)

REBIUN (Red de bibliotecas universitarias españolas)

http://bibliotecnica.upc.es/Rebiun/nova/digital/biblioteca_digital.asp

Permite buscar en bibliotecas universitarias de toda España, las cuales, en caso de que el libro en cuestión no esté en nuestra ciudad, ofrecen la posibilidad de encargarlo por préstamo interbibliotecario. A la consulta “teatro para niños”, responde con 443 registros encontrados.

Biblioteca de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Salamanca

Cuenta con servicio de préstamo interbibliotecario. Desde bibliotecas situadas en otras ciudades se pueden solicitar sus libros en préstamo.

<http://www.fundaciongsr.es/servicios/frames.htm>

Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March:

www.march.es

Catálogo completo de la biblioteca en línea. Cuenta con un importante fondo de teatro español del siglo XX, tanto para adultos como para niños y jóvenes, al que se puede acceder en la sala de investigación, aunque no cuenta con servicio de préstamo para estos libros.

Biblioteca del Centro de Documentación Teatral: <http://documentacionteatral.mcu.es>

Por el momento, su catálogo no está disponible en línea. No obstante, cuenta con un fondo de libros de teatro para niños, al que se puede acceder tanto en la sala de investigación del propio centro como en concepto de préstamo.

Biblioteca de ASSITEJ -España: <http://www.galeon.com/assitejespana>

Cuenta con un importante fondo de teatro para niños y jóvenes, tanto en lo que se refiere a obras como a teoría, al que pueden acceder investigadores de esta materia.