

**EL TEATRO INFANTIL Y JUVENIL DE
CARMEN CONDE**

LUIS AHUMADA ZUAZA

Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y
Literatura Comparada

UNIVERSIDAD DE MURCIA

2011

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO PRIMERO. Carmen Conde en la historia del teatro infantil y juvenil del siglo XX	13
¿Qué tipo de teatro escribe Carmen Conde cuando se enfrenta al lector/público infantil?	14
Carmen Conde: una de las abanderadas del teatro infantil y juvenil en España.	18
Florentina del Mar y el teatro dedicado a los niños de la anteguerra española: La República	24
La guerra y la postguerra en el teatro infantil y juvenil español (1936-1950)	46
De los años cincuenta a los ochenta: ¡el teatro destinado a la infancia y juventud española debe continuar!	63
Los años ochenta.	74
El teatro infantil y juvenil en revistas y suplementos infantiles en la prensa del siglo XX: Carmen Conde una abanderada.	78
El teatro infantil y juvenil radiofónico en España.: Carmen Conde y Juan Antonio de Laiglesia.	91
Carmen Conde y el teatro infantil para Televisión Española.	98

La ilustración en el teatro infantil y juvenil de Carmen Conde.	109
Pedagogía y teatro en los textos dramáticos infantiles y juveniles de Carmen Conde.	117
CAPÍTULO SEGUNDO. Hacia un análisis del teatro de Carmen Conde destinado a los niños y jóvenes.	127
Teatro textual.	128
Teatro musical y teatro en verso.	164
CAPÍTULO TERCERO. El estado de la cuestión en el teatro infantil y juvenil de Carmen Conde.	181
1. Obras custodiadas por el Patronato Carmen Conde/ Antonio Oliver (mecnografiados y manuscritos).	182
2. Obra editada, perteneciente al Patronato CC/AO.	249
3. Otros formatos de creación	277
CAPÍTULO CUARTO. Orden temático.	279
Teatro religioso. Radio y TVE.	280
Teatro del Romancero Español. Radio y TVE.	281
Teatro entre la leyenda y la religión. Radio y TVE.	282
Teatro de temática social. TVE.	282
Teatro de animales. TVE.	282
Adaptaciones de textos ajenos a la autora. Radio.	282

Teatro histórico. Radio y TVE.	283
Teatro del cancionero infantil. Radio y TVE.	283
Teatro científico. Radio y TVE.	283
Teatro con personajes alegóricos o de inspiración en la música clásica. TVE.	284
Teatro de terror. TVE.	284
Recreaciones a partir de sus textos. TVE.	284
Teatro de inspiración mitológica. TVE.	284
Teatro de misterio. Radio y TVE.	284
CAPÍTULO QUINTO: Un poco de historia sobre algunas de sus obras dramáticas infantiles y juveniles.	287
<i>¡Kikiriki!</i> y <i>La madre de los vientos</i> o a “la búsqueda de la imaginación lírica para niños”.	288
<i>El conde Sol:</i> un esfuerzo más por acercar nuestro romancero a los niños.	303
<i>Aladino</i> o el triunfo de Carmen Conde sobre los escenarios madrileños.	307
<i>Belén (Auto de Navidad):</i> Carmen Conde y Matilde Salvador persiguen a la estrella.	327
<i>A la estrella por la cometa:</i> Carmen Conde y Antonio Oliver o la estrella era una cometa.	359
CONCLUSIONES	373

BIBLIOGRAFÍA	391
1.- De Carmen Conde:	392
1.1.-Obras dramáticas para niños y jóvenes editadas	392
1.2.-Obra dramática para niños y jóvenes aún inédita, perteneciente al Patronato CC/AO	394
1.3.-Adaptaciones y guiones para TVE.	399
1.4.-Adaptaciones para la radio de obras teatrales infantiles de la autora (¿1947?)	400
1.5.-Otros formatos de creación	400
1.6.-Obra no dramática de Carmen Conde utilizada en el presente trabajo de investigación.	401
1.7.-Otros escritos tomados como fuente de investigación	403
1.8.-Entrevistas y coloquios.	403
2.-Sobre Carmen Conde:	404
2.1.-Estudios sobre la autora y su creación literaria	404
2.2.-Estudios generales y parciales sobre el teatro para niños, jóvenes y adultos de Carmen Conde	406
2.3.-Críticas, artículos y entrevistas a propósito de los estrenos y ediciones de sus textos teatrales	408
2.4.-Cartas y otros tipos de correspondencia escrita relativa al teatro infantil y juvenil de la autora	410
3.-Bibliografía complementaria:	417
3.1.-Libros	417
3.2.-Publicaciones periódicas	434
 ILUSTRACIONES	 441

Agradecimientos

A Antonio Morales y Marín, profesor y amigo. El cual me regaló el mapa del tesoro con el cual pude encontrar la isla donde se escondía el teatro para niños de Carmen Conde.

A las lucecitas en el bosque: Ángel Morán, Miguel Galindo y Rafael Sánchez.

A los niños descarriados (que no perdidos): Sofía Eiroa, Cristina Pina y Fulgencio Martínez Lax.

A las “Patronas” del castillo encantado: Caridad Fernández Hernández e Isabel Ortuño Bernal.

A aquellos que comparten mi pasión por la fantasía: Victoria Fernández (Revista *CLIJ*) y Juan Ángel Serrano Masegoso.

A la alegría de los Ahumada y el rigor de los Zuaza... de un modo muy especial a mi hermano Roque, guardado para siempre en mi cofre de tesoros infantiles.

Las voces buscaron luz;
Las voces desenfrenadas
quisieron decir un nombre
y cantar su loca fábula.

(Carmen Conde: *El lago y la corza.*)

INTRODUCCIÓN

En el año 1992, la escritora Carmen Conde Abellán determina legar al Ayuntamiento de Cartagena todo el patrimonio cultural de ella y de su ya difunto esposo Antonio Oliver Belmas. Este será el primer paso para la creación en 1995 del Patronato Carmen Conde/Antonio Oliver.

Desde la creación del organismo, este ha ido catalogando el fondo documental del matrimonio Oliver/Conde: teatro infantil, teatro de adultos, guiones para la televisión o la radio; cuentos, poesía para adultos, agendas personales, cartas, recortes de periódicos... cajas y cajas, carpetas y carpetas... interminable e ingente trabajo para el todo el personal del archivo.

La investigación que me había propuesto llevar a cabo no parecía fácil. Pero gracias a las personas encargadas de mantener al día el archivo, sobre todo Caridad Fernández E Isabel Ortuño aquello se convirtió en una gran aventura que a diario crecía y se enriquecía. Han sido casi seis años de intenso trabajo, durante los cuales descubríamos [Caridad, Isabel y Yo] dentro de nuestra particular cueva de Alí Babá [archivo] todo el tesoro acumulado por Carmen y regalado a la humanidad. El día a día era y es aún apasionante entre las paredes de “la cueva-archivo”: fotografías que tenían el valor de las esmeraldas; cartas cuyo papel era para nosotros como pan de oro... parecía como si Carmen nos susurara al oído el camino que debía seguirse. Intuíamos ya cosas, “tesoritos” sobre ella que luego otro explorador de la Isla del Tesoro-Archivo llamado José Luis Ferris “supo ver” y dio a conocer

en la biografía escrita sobre la autora¹. El título de dicha biografía contiene una palabra clave para adentrarnos en el mundo de Carmen Conde: *olvidada*... ¿Cómo encajar semejante palabra en ella? Estamos hablando quizás de una de las poetisas más importantes de la generación del 27. Una de las creadoras e intelectuales más relevantes del siglo XX en España. La murciana más internacional de todos los tiempos: quien quiera saber que se adentre en el bosque... Ya sabía antes de sumergirme en este campo de investigación que, tras su poesía para adultos, la labor creadora destinada a los niños era lo más relevante en su producción literaria y de ello ya se había dicho mucho, sobre todo de su poesía o narraciones infantiles. Pero mi pasión por la literatura destinada a los pequeños y un conejo impertinente que pasaba por allí repitiendo la palabra tiempo, tiempo, tiempo, una y otra vez, me hicieron caer en el agujero de su teatro para niños *olvidado*... De vuelta del viaje, ya sólo queda contar lo que Carmen-Wendy me dejó descubrir “tras de su espejo”.

Y es que tendremos textos dramáticos que realmente son guiones o adaptaciones para radio o televisión; otros son cuentos catalogados como obras dramáticas para niños, pero que luego ella reconvierte en teatro... Una colección de obras de teatro dentro de otro volumen que la autora establece como uno solo; manuscritos y mecanografiados, reproducidos varias veces y retocados para fines que nos hacen dudar de su género (a causa de esto, he debido enumerar muchos de los títulos que se repiten para facilitar este trabajo). También comprobaremos que hay ediciones que no son tales, títulos de obras que nunca existieron o no fueron editadas a pesar de que se dio

¹ José Luis Ferris: *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, Madrid, Patronato Carmen Conde/Antonio Oliver y Temas de Hoy, 2007.

por sentado dicha publicación, y algún ejemplo más que iremos viendo a lo largo de este trabajo: la aventura está garantizada y en algún momento “la oruga que fuma en pipa sobre una seta o el gato sonriente” nos harán dudar de qué camino seguir.

Veremos a Carmen crecer gracias a la galleta contra el olvido y comprobaremos cómo la autora aterriza en la habitación pequeña y poco acogedora de un teatro español para niños anterior al siglo XX, caracterizado por la extrema seriedad en lo pedagógico o religioso, y mientras tanto, en 1904 (Carmen nacería tres años después) James Matthew Barrie estará creando la obra dramática para niños *Peter Pan* a partir de su propia novela infantil *El pájaro blanco*, dentro del llamado siglo de oro de la literatura infantil mundial (segunda mitad de siglo XIX) Nada extraño resulta que naciera la primera obra dramática para niños y jóvenes “por derecho” en el contexto inglés, en la cultura que dio a luz *El sueño de una noche de verano*, pues *Peter Pan* está plagado de influencias shakesperianas, desde sus fantásticos seres al Capitán Hook y sus perfiles tan cercanos a *El Rey Lear* entre tantos otros. Una sociedad que se distancia del contexto católico en la época del teatro isabelino, estableciendo de este modo el caldo de cultivo idóneo para un tipo de teatro alejado, en cierta manera, de lo que se empezó a hacer después.

Habríamos de esperar también al movimiento simbolista, tan cercano al mundo fantástico infantil y en especial al nacido en Bélgica, para que Maurice Maeterlinck creara *El pájaro azul* en 1908 (Carmen tiene ya un año) y a que directores de escena como Stanislavsky dieran importancia a este tipo de teatro (él lleva a escena el texto de Maeterlinck con gran éxito). Tendremos que esperar un año después de la aparición de *El pájaro azul* para que en España Benavente escriba

El príncipe que todo lo aprendió en los libros, después de algunos intentos anteriores realizados por otros creadores a él para escribir textos lo más cercanos a una dramaturgia infantil digna y lejana de lo hecho con anterioridad en España. Entonces autores como Valle-Inclán o Lorca experimentarán con el teatro infantil en un contexto cercano o ya dentro a la Segunda República. Pero, ya por aquel tiempo, una contestaría jovencita de Cartagena tendrá muy claro que deberá luchar aún contra grandes dragones para dramatizar cosas para niños tal como ella cree que se debe hacer:

El que empieza a luchar por una idea se encuentra a los dos pasos con el grave problema de la «centralización». Y aquí se abren dos caminos, se bifurca el camino inicial: para «ser» en España, es ineludible triunfar en Madrid. O eso, o quedarse en provincias y ser cacique. Cacique político, industrial, intelectual... Caciquismo al fin, y nocivo; porque si la centralización es mala, el convertirse en personaje local es espantoso. Hay un don Juan, un don José, una doña Lola y doña María que todo lo intervienen, que en todo meten baza. Son esos señores que organizan actos religiosos con la mayor ignorancia de la Religión; los que hacen verbenas «benéficas» para que las niñas saquen maridos. Los que discursen sobre Arte, sobre Política, sobre todo lo nacido. Desgraciado del que desprecie a estos señores. Sus tópicos son la base sobre la que descansa la ciudad, como dijo un joven escritor.

El que lucha, pleno de entusiasmos, sonrío ante estos fantasmones del progreso. Gente estancada, no le preocupa. Pero, ¡ay!, esta gente se le coloca delante y le hace imposible el caminar bien.

Proponemos la destrucción de los seres-tópicos a cambio de una ducha de buen sentido².

Aquí empieza esta difícil y a veces triste historia. Pero ya adelanto que, a pesar del capitán Hook y toda su pandilla de maléficos piratas que aún rondan los mares... *Wendy creció*.

² Carmen Conde: *Por la escuela renovada*, Murcia, Universidad de Murcia, 1978², p. 63.

Pero allí está, en lo alto, quieta, dormida, en un borde, en peligro.
Siempre en peligro, en el borde dormida, diciendo.
¡Oh, qué claros ojos abiertos, con mundo en su fondo!
Y allí dormida, diciendo. Ignorando, enseñando, inquiriendo...
Oh, dinos, Carmen, si la niña ha crecido.³

CAPÍTULO PRIMERO. CARMEN CONDE EN LA HISTORIA DEL TEATRO INFANTIL Y JUVENIL DEL SIGLO XX

³ Vicente Aleixandre: «La Niña. A Carmen Conde, en su jubileo», en *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Melilla (1914-1920)*, Melilla, UNED, 1991, p. 20.

La noche es corta si no se la sigue velozmente.

(Carmen Conde: *Belén*)

¿QUÉ TIPO DE TEATRO ESCRIBE CARMEN CONDE CUANDO SE ENFRENTA AL LECTOR/PÚBLICO INFANTIL?

Ante el hecho teatral en el ámbito infantil surgen inevitablemente una serie de preguntas, dadas las especiales características de este género. Todo aquel que se haya acercado a este tipo de teatro, sobre todo intentando crear una puesta en escena mediante un texto dramático destinado a estas edades, se habrá encontrado por el camino con una serie de dudas y dificultades. Algunos ejemplos pueden ser la dificultad de lo escrito y el nivel de interpretación de sus personajes para trabajarlos con niños, o todo lo contrario, que la simpleza de la pieza teatral haga que el actor adulto que quiera interpretarla o llevarla a escena acabe encontrándose con resultados que avergüencen hasta a los más pequeños. Y aún peor cuando el texto en sí es totalmente imposible de ser montado por tener un carácter casi narrativo pero con diálogos como si de *La Celestina* se tratara. O cuando queremos partir de la innata actitud creativa del niño y prescindimos de un texto como guión: ¿que el pequeño invente los diálogos, que la creación sea entonces basada en la expresión corporal o la pantomima...?

A todas estas cuestiones ya se han dado respuesta y Carmen Conde, desde sus primeras creaciones en este campo, sabía qué estaba haciendo y cómo llamarlo. Ya en sus inicios como dramaturga infantil, allá por los años treinta del siglo pasado, empleaba términos tan “pedagógicos y modernos” como *Teatro para niños* o *Teatro infantil* y sabía en cada momento de qué estaba hablando (No olvidemos su constante preocupación pedagógica y su formación como maestra). Ya hacía unos pocos años que Don Jacinto Benavente (pionero español en preocuparse por dignificar este género) se cuestionaba, mirando a la avanzadilla inglesa en este tipo de creaciones, si este teatro debía ser destinado a los niños como pretexto para divertir a los adultos o si los pequeños debían o no interpretarlos; hereda así dudas nacidas en este terreno que se remontaban al siglo XVIII:

Con anterioridad a esta fecha el niño asiste o participa en él como actor, pero no por sí mismo, sino como miembro de la sociedad total en la que se integra. Y los mimos, juglares o titiriteros actúan para él como para los demás. Y cuando él actúa, sea supliendo a mujeres-cuyo acceso está prohibido a las tablas-, sea completando con números de danza otros espectáculos, sea prestando su voz a ceremonias religiosas, para todos actúa también, y desde luego en nombre del teatro cuando más, pero no en nombre del teatro infantil.⁴

Intentaremos aquí y de un modo somero integrar las diferentes teorías que han buscado dar un orden terminológico a todo esto.

⁴ Juan Cervera: *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 19.

Dentro del teatro destinado a los pequeños encontramos:

1. *Teatro infantil/teatro de los niños/ teatro creativo o teatro escolar:*

Este tipo de teatro es el realizado o hecho por los niños. El texto es un intento por acercar lo escrito a las capacidades interpretativas del infante, a su naturalidad. Se requiere altas dosis de pedagogía infantil para que el niño memorice los diálogos, entienda lo que dice o hace y, sobre todo, no sufra con ello.

Cuando Carmen Conde clasifica algunas de sus piezas dentro de esta clase de dramaturgia infantil, sabrá en qué campo se mueve como comprobaremos en textos suyos como *Ángeles en vacaciones* o *Currito y un eclipse*, entre otros muchos títulos.

2. *Teatro para niños/ teatro para la infancia y la juventud/teatro-espectáculo:*

Es el realizado por adultos, en el cual el niño es tan sólo un mero espectador/receptor. También cultivado por la autora, contando siempre la misma con la dificultad que conlleva escribir para ellos, intentando huir siempre de aquellas creaciones que tratan al niño como si fuera corto de mente. Ejemplos de este tipo de teatro dentro de la producción de la autora podemos citar *Aladino* o *El conde Sol*.

3. *Juego dramático:*

Aquí se contará con las capacidades naturales de los niños para “jugar a interpretar” mediante una especie de juego inducido o

coordinado por el adulto. El texto parte de la improvisación y no se tiene en cuenta tanto o nada al posible espectador.⁵ Este terreno no fue cultivado por Carmen Conde (quizás por ser de muy moderna creación) pero, conocida su inquietud en este campo, quizás no hubiese dudado en practicarlo, como ya comprobaremos en el apartado dedicado a la pedagogía teatral de este estudio

Aunque no se incluye nunca en investigaciones sobre teatro infantil, considero que aquí deberíamos contar también con otro tipo de teatro para niños, el cual es más bien una narración dialogada. Este bebe del teatro escolar medieval y del humanista. Es decir: textos con un objetivo puramente didáctico y destinados a la lectura colectiva (lectura dramatizada) o individual. Sus acotaciones serán altamente complejas para llevarlas a la escena, demasiado descriptivas o narrativas. Me atrevería a clasificar esta especie de teatro como *Teatro leído para niños*, incluyéndolo dentro del segundo apartado anterior. La misma Carmen Conde lo cultivará en piezas históricas; por ejemplo, para dar a los niños lecciones de Historia en obras como *La batalla de Acoma*.

⁵ Vid. Gisèle Barret: *Pedagogía de la expresión dramática*, Traducción de Maje Larragaña y Ramón Odriozola, Vitoria-Gasteiz, Recherche en Expression, 1988⁴.

¿Eres la corza, doncella?

(Carmen Conde: *El lago y la corza*)

CARMEN CONDE: UNA DE LAS ABANDERADAS DE LA LITERATURA INFANTIL EN ESPAÑA.

Existen numerosos estudios que han intentado ubicar la literatura infantil o el teatro para niños dentro de la Historia de la Literatura Universal “para adultos”. De entre las investigaciones que abordan esta modalidad literaria citaré la de Seth Lerer⁶, galardonada con el National Book Critics Circle Award en 2009. En ella el autor recoge, corrige y da cuerpo a casi la mayoría de las investigaciones sobre el tema que le preceden. Defendiendo, por ejemplo, la existencia de una literatura infantil (sobre todo la destinada al estudio y aprendizaje) en periodos históricos como el Clásico o la Edad Media.

Dentro de este perfil de creaciones destinadas al público infantil, insiste en la importancia del teatro destinado a los niños como material y motor didáctico e, incluso, dedica un apartado al estudio de los textos teatrales infantiles destinados tan sólo a la lectura y no a la representación (algo directamente relacionado con el Teatro Escolar o Teatro Humanista en el mundo de los adultos). Esto último, dentro del panorama español, fue materia de estudio del Premio Nacional de

⁶ Seth Lerer: *La magia de los libros infantiles. De las fábulas de Esopo a las aventuras de Harry Potter*, Barcelona, Ares y Mares, 2009.

Literatura Infantil en 1980, en la Modalidad de Investigación, Juan Cervera⁷, el cual da la relevancia necesaria a la labor educativa del teatro ejercida por los jesuitas tanto en España como en el resto del mundo, pasando por el paralelismo cultural entre España y otros países en siglos como el XIX, en los que el teatro para niños se aburguesa y repliega sobre sí mismo, para llegar más tarde a la contaminación ideológica en la postguerra civil o la liberación creativa en la democracia.

Era la misma línea de investigación, no debemos olvidar, entre otros, a Carmen Bravo Villasante que aborda el tema en estudios como *Historia de la literatura infantil española*⁸ y en *Diccionario de autores de la literatura infantil mundial*⁹, Jaime García Padrino¹⁰ o recientemente Juan José Lage Fernández¹¹ que tanto han aportado al estudio de la literatura infantil entre otros. También Juan Cervera, Isabel Tejerina Lobo¹² entre otros, darán cabida en sus estudios a la relevante importancia de la autora en este campo.

He de indicar que muchos de estos investigadores suelen vincular géneros menores como la farsa, el entremés, los pasos, las moralidades, e incluso las comedias de magia con el teatro infantil, abriéndose un interesante y extenso debate que no viene aquí al caso.

⁷ Juan Cervera: *Historia crítica del teatro infantil español*, cit.

⁸ Carmen Bravo Villasante: *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Doncel, 1969.

⁹ Carmen Bravo Villasante: *Diccionario de autores de la literatura infantil mundial*, Madrid, Escuela Española, 1985.

¹⁰ Jaime García Padrino: *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Editorial Pirámide, 1992.

¹¹ Juan José Lage Fernández: *Diccionario histórico de autores de la literatura infantil y juvenil contemporánea*, Granada, Octaedro, 2010.

¹² Isabel Tejerina Lobo: *Estudio de los textos teatrales para niños*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1993.

Centrándonos en Carmen Conde y dejando de lado consideraciones generales sobre la importancia de la poesía de esta destinada a los adultos, de la cual contamos por fin con su *Poesía completa*¹³ y una cuidada selección de la misma que considero imprescindible para uso escolar¹⁴, pasaremos al bloque creativo que sigue en importancia a su poesía para adultos, que es su literatura infantil (Carmen está considerada como una de las más importantes escritoras del siglo XX dentro de la historia de la literatura infantil española). Sobre sus creaciones para los pequeños, encontraremos estudios o investigaciones concretas en Antonio A. Gómez Yebra o M^a Victoria Martín González. El primero dice, sobre la que fue la primera académica de la lengua española:

Carmen Conde, desde luego, iba a hacer sus mejores aportaciones en la posguerra. Ella es una de las abanderadas de la Literatura Infantil en España cuando todavía este tipo de Literatura estaba en mantillas, cuando era tan difícil encontrar un buen libro de creación para los menores, un libro en que no predominara la moralina sobre la espontaneidad, el vasallaje al régimen, sobre la independencia creadora [...] En general, la obra de Carmen Conde contribuyó, en su momento, a elevar el nivel de calidad que ofrecía entonces el panorama de la edición de libros infantiles. Gloria Fuertes, Carmen Kurtz y Carmen Conde son los pilares que cimientan la creación literaria dirigida a los niños en los años setenta y ochenta. De hecho, algunas colecciones se nutren y afianzan con los textos de estas para luego ir abriéndose a otros autores.

¹³ Carmen Conde: *Poesía completa*, edición de Emilio Miró, Madrid, Patronato CC/AO; Castalia y Ayuntamiento de Cartagena, 2007.

¹⁴ Carmen Conde: *Antología poética*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Biblioteca Nueva y Patronato CC/AO, 2006.

Los personajes de Carmen Conde son fruto, muchas veces, de sus experiencias infantiles y adolescentes o proceden de la Literatura de Tradición oral y legendaria, pero ella ha sabido actualizar y elevar lo que fueron anécdotas particulares, tradicionales y lejanas.¹⁵

Y así es, el teatro para niños de la autora beberá del universo poético de sus años infantiles, al igual que lo han hecho la mayoría de los creadores con mundo propio. Ella nos cuenta al respecto lo siguiente:

Nací en Cartagena, en 1907, pero de niña viví seis años en Marruecos. Mis amigas eran hebraístas, moras, y yo aprendí de ellas muchos romances españoles antiguos. Años después, cuando se los cantaba a don Ramón Menéndez Pidal, le interesaban mucho sus diversas variantes. Yo tenía una gran memoria y una imaginación tremenda; inventaba funciones para los otros niños y muchas otras cosas. Mi madre decía que era embustera, pero yo no mentía, inventaba, que es otra cosa.¹⁶

José Luis Ferris rescata el siguiente episodio sobre la infancia de Carmen:

Cuenta la propia autora que por aquellos años su padre tenía una pequeña heredad en Balsapintada, en pleno Campo de Cartagena, apenas a 7 kilómetros de Fuente Álamo. Era un pueblecito apartado de la opulencia mundana que surgía entre ramblas y cultivos y del que la niña guardaría el tierno recuerdo de su alberca y de sus ranas, pero, sobre todo (según testimonio de Alfonso Conesa), del primer teatro que vieron sus ojos,

¹⁵ Antonio Gómez Yebra: «Los Libros para niños de Carmen Conde», en *Carmen Conde. Voluntad creadora*, Cartagena, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver/Consejería de Cultura, Juventud y Deportes de la Región de Murcia, 2007. pp.197- 209.

¹⁶ Carmen Conde: «Nunca busqué nada, yo he esperado siempre», en *Por el camino, viendo sus orillas*. Volumen. 3, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, p. 265.

concretamente una representación del *Auto de los Reyes Magos* que se hacía por Navidad en la puerta de la iglesia.¹⁷

Quién le iba a decir a aquella niña, que muchos años después escribiría otro auto de navidad, creo que uno de los textos infantiles más bellos compuesto en nuestra lengua que traten el tema de la Natividad.

Una vez que abordemos las características de su obra, volveremos a rescatar datos sobre la infancia de la autora para comprobar cómo los rasgos principales de su teatro para niños siguen el brillo de su idílico paraíso perdido: romances, fraternidad universal, religión, Historia de España, etc.

Otro de los imprescindibles trabajos sobre la labor infantil en general de la que fue Premio Doncel de Teatro Infantil y Juvenil en 1961 y Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 1987, es el publicado por M^a Victoria Martín González en la prestigiosa revista dedicada a la literatura infantil y juvenil *CLIJ*¹⁸. En este artículo, se realiza una acertada aproximación a aquello que fue Carmen Conde dentro de la literatura para niños en España, sirviendo de complemento al mismo el estudio que publiqué en la misma revista sobre el teatro para niños de la autora¹⁹; tema este ya iniciado, junto al de teatro para

¹⁷ José Luis Ferris: *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, cit., p. 43.

¹⁸ M^a. Victoria Martín González: «Carmen Conde: historia de una mujer del siglo XX», en *CLIJ*, número 220, noviembre 2008, pp. 7-36.

¹⁹ Luis Ahumada Zuaza: «El teatro para niños de Carmen Conde», en *CLIJ*, Barcelona, número 216, junio 2008, pp. 26-36.

adultos, por Antonio Morales y Marín²⁰ o Virtudes Serrano y Mariano de Paco²¹.

Pero comencemos por el principio, como en los cuentos y ubiquemos a la autora en sus inicios creativos dentro del importantísimo momento histórico que le toca vivir.

²⁰ Antonio Morales y Marín: *El teatro de Carmen Conde*, texto inédito propiedad del autor.

²¹ Virtudes Serrano y Mariano de Paco: «Carmen Conde, autora dramática», en *Carmen Conde. Voluntad creadora*, cit.

¡No se admiten ángeles,
porque ignoran que los niños
comen cuatro veces al día!

(Florentina del Mar: *Ángeles de vacaciones*)

FLORENTINA DEL MAR Y EL TEATRO DEDICADO A LOS NIÑOS DE LA ANTEGUERRA ESPAÑOLA: LA REPÚBLICA.

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

Veamos qué ocurre con el teatro desde el momento en el que Carmen es consciente de lo que puede hacer en este terreno. Comencemos por los creativos años de la II República. César Oliva opina lo siguiente sobre el teatro en aquel periodo histórico:

[...] Las carteleras presentaban a García Lorca junto a Pemán, a Casona con Jardiel Poncela, a Valle-Inclán con Benavente. En la diversidad de enfoques temáticos y estéticos el

espectador podía elegir entre una amplia gama de obras. Lo que no impedía que aquellas que gozaban de mayores preferencias populares estuvieran de manera constante en los repertorios y aquellas que habían optado por la renovación no fueran de fácil acceso al público²².

Lo dicho por Oliva, trasladado a Murcia, se traduce en lo siguiente:

La Región de Murcia no es ajena a la situación político-social que en estos años va a vivir España, así como tampoco lo es a toda la actividad teatral del momento. Hay que tener en cuenta que Murcia es una provincia que no produce teatro, pero sí se nutre del que se realiza en las grandes capitales, sobre todo de la cartelera madrileña, y en su programación no figuran los grandes textos ni los grandes autores que en los primeros treinta años del siglo XX se apartan de lo que genéricamente es denominado «teatro comercial». Aunque hay que señalar que la cartelera madrileña tampoco era muy pródiga en incluir la exigencia de calidad en su programación, que se distingue por la preferencia del éxito fácil.²³

A esto habrá que sumar que, en la capital y Cartagena, «nos encontramos a la hora de revisar la cartelera del Teatro Romea de Murcia y del Central Cinema, los dos únicos locales que funcionan como teatros en los años treinta [...]»²⁴, con la competencia de las salas que proyectan cine en la ciudad²⁵: Teatro Circo Villar, Media Luna, Cinema, etc²⁶; en el teatro, «destacan tres autores, tanto por su presencia en la cartelera murciana, como por la incansable atención

²² César Oliva: *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 138.

²³ Fulgencio Martínez Lax: *El teatro en Murcia en la II República*, Murcia, Universidad de Murcia/ESAD de Murcia, 1997, pp. 44-45.

²⁴ *Ibid.*, p. 54.

²⁵ Antonio Crespo: «Cine y teatro», en *Historia de la región murciana*, tomo X, Barcelona, Mediterráneo, 1980.

²⁶ Vid: Manuel Muñoz Zielinski: *Inicios del espectáculo cinematográfico en la Región de Murcia (1896-1907)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1985.

que les prestan las compañías nacionales desde principios de siglo. Nos estamos refiriendo a Muñoz Seca, Jacinto Benavente y los hermanos Álvarez Quintero. Una menor presencia tuvo Carlos Arniches»²⁷.

También debemos contar con otras formas dentro del mundo del espectáculo: flamenco, circo, etc. y el siempre presente teatro de aficionados o de cámara²⁸. En el campo del teatro infantil, Fulgencio Martínez Lax indica la existencia de “un teatro de niños”, es decir, aquel practicado por ellos mismos, funciones benéficas, etc, en lugares como el Casino de Murcia o de Cartagena, pero no hay constancia de una literatura dramática infantil por entonces en la región (ciertos “juegos populares de la huerta” contaban con la intervención de niños, pero no por ello tenían carácter infantil, a pesar de que alguno por “su inocente temática”, pudiera pasar por teatro para niños sin serlo realmente. Hay, incluso, alguna adaptación de cuentos populares infantiles, creados tan sólo para alguna ocasión puntual y sin trascendencia).

Dentro de la actividad teatral murciana, Cesar Oliva²⁹ cita, sobre todo, representaciones de zarzuelas y la inquietud por el teatro de la Sociedad “Camino del Arte”, la compañía de Cecilio Pineda o la creación del teatro de estudiantes en 1935, además de otros lugares de representación como el Seminario de San Fulgencio edificio de la actual Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. Para más

²⁷ Fulgencio Martínez Lax: *El teatro en Murcia en la II República*, cit., p. 66.

²⁸ Vid. Antonio Morales y Marín: *Historia informal del Teatro de Cámara de Murcia*, Murcia, 1971.

²⁹ César Oliva: «La representación en Murcia durante el siglo XX», en *Cien años de literatura en Murcia*, dir. Manuel Fernández-Delgado Cerdá, Murcia, Museo de Ciudad, 2001, pp. 92-106.

ampliación al respecto, pueden verse las páginas de *Historia de la literatura murciana*³⁰.

Este es un panorama muy general del ambiente teatral que la veinteañera Carmen Conde estará viviendo en los primeros años de la República en la capital murciana y en Cartagena, centrada sobre todo en el Teatro Circo, ya que «el Teatro Principal se convirtió en dos salas cinematográficas: Cine Principal y Sala Azul. El teatro de la calle San Vicente cambió su nombre por Máiquez y está dedicado al cine».³¹

Tanto en el Teatro Circo como en el Principal de su ciudad natal, pudo asistir Carmen Conde a espectáculos de circo, ópera, juegos florales, cine y a aquellas representaciones teatrales que debían de pasar antes o después por la capital³². La actividad teatral fue más intensa en el Teatro Circo a partir de 1935, cuando se restaura el edificio, dotándolo de muchos e importantes adelantos técnicos. No correrá la misma suerte el Teatro Principal pues se incendia en abril de 1937, el día después de habersele cambiado el nombre por el de “Teatro de Federico García Lorca”. Pisaron las tablas de ambos teatros personalidades del mundo teatral como La Argentinita y textos de autores atractivos para Carmen que iban desde Benavente, Zorrilla, Arniches, los hermanos Quintero y muchos más de importancia para un espíritu tan inquieto como el de ella.

Antes de la fecha fatídica en la que la guerra hace paralizarlo casi todo, ella ya ha escrito teatro para adultos como *De madre a*

³⁰ Francisco Javier Díez de Revenga Javier y Mariano de Paco: *Historia de la literatura murciana*, Murcia, Universidad de Murcia-Academia Alfonso X el Sabio, Editora Regional, 1989.

³¹ Antonio Crespo Pérez: «Cine y teatro», en *Historia de la región de murcia*, tomo X, Murcia, Mediterráneo, 1980, p. 376.

³² Vid. José Rodríguez Cánovas: *Recuerdos del Teatro Circo. Recuerdos del Teatro Principal*, Cartagena, Áglaya, 2005.

madre o *Teatro inútil*³³, dos ejemplos muy claros de la posible influencia de los montajes escénicos que debió de disfrutar la autora en su adolescencia y juventud. E incluso se había llevado algún premio del que ya hablaremos en su momento por su labor dramática. Comprobaremos también cómo Conde no será indiferente a los importantes cambios políticos, culturales y sociales que van transformando el panorama nacional en la anteguerra. Ella ya ha vivido otras culturas radicalmente distintas a la suya, ha salido de su Cartagena natal junto a sus padres, por necesidad económica, para residir en Melilla. Allí vivirá experiencias que la marcarán para siempre:

Y en el Teatro Reina Victoria, que era cine también en temporada, donde aprendiste zarzuela, comedia, drama, y te apasionaste con las aventuras de Libertad y el formidable Polo, además de los episodios de La Bala de Bronce, y los films de la Bertini juvenil [...]. Enfrente de ese teatro había un buen café, el Lion d'Or, en el cual tomabas un helado (Blanco y Negro), que estaba muy bueno³⁴.

Será también en Melilla donde Carmen beba el agua antigua de ese pozo cultural (desde su *Brocal*) que años después veremos reflejado en su teatro infantil y narraciones para niños (canciones, romances o la historia medieval española). Aquí está ya la futura mujer que escribirá *El conde Sol* o *El lago y la corza*, entre otros muchos ejemplos de su teatro infantil. Pero oigámosla y así comprenderemos

³³ Vid. Mariano de Paco y Virtudes Serrano: «La dramaturga Carmen Conde», en *La Ratonera*, revista asturiana de teatro, número. 22, enero de 2008, pp.58-64 (Entrevista)

³⁴ Carmen Conde: «Prólogo que me dirijo» en *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Melilla (1914-1920)*, Melilla, UNED, 1991, pp. 24-25.

mejor el por qué de la especial temática de muchos de sus dramas infantiles:

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

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

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

La noche era esperada con delicia. ¿Qué cantarán Clota y Ordoña luego? (Eran dos hermanas: la primera, guapetona y la otra fea; aquélla rubia, blandita, prudente; ésta -aquesta-, gorda, morena y chata, pelo áspero y agria condición; tenían un hermano, Salomón, que era igual que la pequeña, sólo que más antipático).

Dulcemente, subía la cancioncilla:

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

(Aquí, una variante)

Rey-conde se echó a cantar.

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

La reina, que lo escuchaba
Desde el palacio real,
Mira, hija qué bien canta
La sirenita del mar.

[...]

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

Todo (el tono, la dulcedumbre, la trama trágica) se parecían a algo que años antes—allá por los cinco-la prima Manolita, que era una infeliz hija de padres desdichados, me cantaba [...]:

¡A la verde, verde,
a la verde oliva!
Había un padre
que tenía tres hijas,
y a las tres mandaba
a la fuente fría.

[...]

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

Ella entonaba los ojos como en un rito. Debía haberlos aprendido de labios religiosos que transmitieran la riqueza con emoción hacia el pasado de la raza, cuando aún andaban los antecesores por las ciudades castellanas de señoril aire frío, por los sórdidos burgos, por el Levante risueño y fácil:

¡Duérmete, mi niño;
duérmete, mi alma!
Que tu padre el malo
se fue con la blanca niña
y nuevo amor.

[...]

(¿Qué Historia de la literatura, enseñándome el Romancero y sus avatares, podría tener para mí el valor que el vivo aprendizaje

de aquel tiempo? Vinieron a mí el conocimiento del Rey-conde, la niña que borda corbatas en su puerta, la madre que adormece a su hijito condándole entre sollozos la traición de su padre, por boca de aquellas hermanas marroquíes; la ciencia, luego, me clasificó los recuerdos: Rey-conde fue Conde Olinos; la madre engañada era de Salónica y aquella queja tiene música que se parece a otra canción de cuna popular de la huerta murciana, muy antigua)³⁵.

Aquí debo indicar un testimonio de la autora reproducido con anterioridad:

Nací en Cartagena, en 1907, pero de niña viví seis años en Marruecos. Mis amigas eran hebraístas, moras, y yo aprendí de ellas muchos romances españoles antiguos. Años después, cuando se los cantaba a don Ramón Menéndez Pidal, le interesaban mucho sus diversas variantes. Yo tenía una gran memoria y una imaginación tremenda; inventaba funciones para los otros niños y muchas otras cosas. Mi madre decía que era embustera, pero yo no mentía, inventaba, que es otra cosa³⁶.

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

Para poder comprobar la predisposición de apertura y modernidad de Carmen Conde ante los cambios históricos que le toca vivir con respecto al resto de los jóvenes que convivirán con ella en España, después de su estancia en Melilla, a su vuelta a Cartagena, es necesario consultar su libro *Empezando la vida. Memorias de una*

³⁵ Carmen Conde: «Clota y Ordoña Zrien» en *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Melilla (1914-1920)*, ibid, pp. 51-56.

³⁶ Carmen Conde: «Nunca busqué nada, yo he esperado siempre», en *Por el camino, viendo sus orillas*, cit, p. 265.

*infancia en Melilla (1014-1920)*³⁷ y así advertir su difícil proceso de adaptación.

A esto debemos sumar su especial carácter y personalidad que nunca abandonará y que le hace absorber todo aquello que la rodea, aprender, mirar con los ojos bien abiertos para dejarse transformar y crecer como artista. Estas características personales hacen que participe en la actividad cultural que se está viviendo en los años anteriores a la guerra en España, como por ejemplo, la vivida en su Cartagena natal, la cual se verá animada por la creación de la Universidad Popular. No nos debe extrañar nada que dicha institución fundada en Cartagena se hiciera realidad gracias a la gestión de la inquieta Carmen Conde y de su marido, Antonio Oliver, aunque la aparición de dicha Universidad debe ser comprendida dentro de un panorama cultural idóneo para su gestación:

La política cultural fundamental del periodo republicano va a ser entendida, fundamentalmente, en términos de educación. Aquellos acontecimientos culturales, como los circuitos teatrales alimentados por el fluir del elevado número de compañías, no sólo de teatro, sino de variedades, revistas, vodevil, o zarzuela, que recorrían el territorio español, serán considerados como la nueva política en el teatro. No llega al sector profesional directamente, sino que se apoyan proyectos, como el del grupo teatral La Barraca, llevado a cabo por García Lorca, o las Misiones Pedagógicas, pero no entra en el sector profesional y empresarial.³⁸

³⁷ Carmen Conde, *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Melilla (1014-1920)*, cit.

³⁸ Fulgencio Martínez Lax, *El teatro en Murcia durante la II República*, cit., pp. 34-35.

Este es el panorama en el que debemos situar a Carmen Conde, sobre todo dentro del teatro para adultos que se está desarrollando en este periodo. Ahora caminaremos por el sendero del teatro para niños en las tres primeras décadas del siglo XX de la mano de Florentina del Mar, seudónimo³⁹ que utiliza nuestra autora en la mayoría de sus primeras creaciones infantiles. Ella hereda del teatro para niños que le precede aquello que haga crecer sus creaciones dramáticas infantiles. Desde comienzos de siglo XX contamos con publicaciones de teatro infantil en lugares como Madrid (Saturnino Calleja ya mostraba por entonces mucho interés por este género), Valencia y, sobre todo, Barcelona. Será, pues, durante este periodo, cuando la Carmen escriba piezas donde se respire juventud, arrojo y “cierta libertad creativa” alejándose de la aún latente tradición puritana del siglo anterior, con sus escasos recursos dramáticos, en la que prevalecía sobre todo lo instructivo y el teatro de corte escolar. Con ejemplos como el de Sor Felisa Giraut Lajusticia, que llegó a tener una amplia producción en teatro infantil durante la primera década del siglo. Casi en la misma línea se encuentra Carolina Soto y Corro, cuya obra es publicada casi en su totalidad dentro de los volúmenes de *Teatro Infantil*⁴⁰. Durante la República, sobresalieron escritoras como Pilar Contreras de Rodríguez⁴¹, Micaela de Peñaranda, Matilde Ribot, la propia Carolina Soto o Gabriela García. Junto a ellas, hay publicaciones como *Galería Dramática Moral*, donde incluso se escribía teatro exclusivamente

³⁹ Vid: José María Rubio Paredes: «Los seudónimos literarios de Carmen Conde en la posguerra» en *Cartagena Histórica*, número 12, Cartagena, Áglaya, mayo 2004. pp. 54-62.

⁴⁰ AA.VV: *Teatro Infantil*, vol. I –VI, Madrid, Imprenta de Antonio Álvarez, 1910-1917.

⁴¹ Pilar Contreras de Rodríguez: *Teatro para niños*, vol I- VI, Madrid, Imprenta de Antonio Álvarez, 1910-1917.

para niñas. Pero, sobre todo, la autora contará con un precedente sin el cual quizás ni ella ni ninguno de los dramaturgos infantiles que vinieron después serían lo que fueron. Me refiero a Don Jacinto Benavente, creador del *Teatro de los Niños* que será uno de los primeros dramaturgos españoles que darán la importancia debida a este género.

Como ya sabemos, aún existía a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX ese característico teatro español para niños con piezas encorsetadas en un fin instructivo y puritano, con personajes tópicos y escasos recursos dramáticos, a pesar de la ingente e importante labor de los Salesianos en este terreno. Aunque ya a comienzos del siglo XX, tenemos algún caso aislado como el de Juan Nicasio Gallego (cuyo seudónimo fue José Uranga Algocín) el cual se dedicó más bien a realizar versiones de Armand Berquín para los pequeños, más cerca del teatro para ser leído. Incluso tenemos un precedente en Juan Eugenio Hartzenbusch con su obra *El niño desobediente* (1861), que nos informa de los primeros tanteos de un teatro infantil. Bravo Villasante recoge las siguientes palabras de Juan Valera al respecto:

En esta obrilla [...] prueba el señor Hartzenbusch su ingenio y disposición para este género de literatura tan poco y tan hábilmente cultivado en España; género, por cierto, más difícil y más importante de lo que el vulgo cree, y que en otras naciones ha producido y produce frutos ricos y deleitosos y hasta libros clásicos que han logrado y logran fama imperecedera⁴².

⁴² Carmen Bravo Villasante: *Historia de la literatura infantil española*, cit, p. 127.

Otros nombres que experimentaron con menor logro dentro del teatro infantil fueron Luis de Igartuburu, Gabriel Fernández, Eleuterio Llofriu y Sagrera, Teodoro Guerrero, Manuel Ossorio Bernard entre otros⁴³, aunque ninguno de ellos dio el pequeño paso evolutivo dentro del teatro infantil dado por Hartzenbusch. Ya a comienzos del siglo XX continuamos con un teatro infantil burgués que permanece alejado de la realidad social y teatral del momento como es el caso de Fernando José de Larra (bisnieto de Mariano José de Larra) o Eduardo Sainz Noguera.

También existe un teatro con tintes catequísticos como el caso del padre José Felis e incluso el musical con las zarzuelas infantiles de Antonio María Ballester. Mientras tanto, en la ciudad de Londres se produce el estreno de *Peter Pan* (1904) de Barrie, que ya se estaba convirtiendo en el mayor éxito teatral del momento, gracias sobre todo a ese fuerte componente shakesperiano que respira la pieza; sin olvidar la esencia infantil de la misma, sin caer jamás en la simpleza que algunos creen que debe ser destinada a los niños en el mundo teatral.

También Maurice Maeterlinck estrena *El pájaro azul* en 1908 dirigido por Stanislavsky en el Teatro de Arte de Moscú, que luego pasaría a Norteamérica con tal éxito y resonancia mundial que llegará inevitablemente a oídos de Don Jacinto Benavente y sus contemporáneos influyéndoles en mayor o menor medida. Éste, en el año 1909, ya cumplidos Carmen Conde sus dos años de vida, propone crear su ya mencionado proyecto teatral destinado a la infancia. La corta pero latente revolución que supuso tal proyecto, no tan sólo abarcaría la creación de un espacio escénico destinado a este género, sino que a partir de entonces irán surgiendo plumas importantes en el

⁴³ Juan Cervera: *Historia crítica del teatro infantil español*, cit.

panorama nacional que, entre sus creaciones para adultos, escribirán alguna pieza dramática infantil (Ramón del Valle- Inclán o Federico García Lorca entre otros). El mismo Benavente animaría a escritores como Valle-Inclán o los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero para que colaboraran escribiendo teatro para los pequeños. También Eduardo Marquina, Manuel Linares Rivas, Gómez de la Serna, Gregorio Martínez Sierra... Todos ellos recibirán en mayor o menor medida la influencia del simbolismo de Maeterlinck en sus piezas las premisas marcadas por Don Jacinto en sus *Obras Completas*⁴⁴ referentes a este género literario e influidas por el teatro infantil fuera de de nuestras fronteras, sobre todo el inglés. Algunas de estas propuestas llegarán hasta Carmen Conde filtradas en las creaciones de los precedentes y contemporáneos preocupados como ella por escribir un teatro infantil moderno y avanzado, sobre todo por las mujeres que quisieron crecer como dramaturgas infantiles. Entre las directrices marcadas por Benavente para renovar el teatro infantil español, tendremos aquellas dedicadas a la educación de los niños, proponiendo el alejamiento del puritanismo del siglo anterior y la importancia de la mujer en la literatura para niños; pues en los años anteriores a la guerra, la vinculación de la mujer con el teatro infantil era frecuente, con nombres como Pilar Millán Astray o Halma Angélico, dada la fácil relación del universo femenino con el pedagógico y maternal. Carmen Conde será consciente de ello; en una carta remitida en 1935 a un amigo editor, se desahoga ante la negativa a publicarle sus primeras piezas dramáticas infantiles de una conocida editorial, que señala varios defectos en su creación.

⁴⁴ Jacinto Benavente: *Obras Completas*, Tomos I-XII, Madrid, Aguilar, 1969.

Ella contestará lo siguiente:

En primer lugar, de la sensibilidad de los niños creo que sé yo más que ellos por mi condición primera, de Mujer, luego de Maestra; en último lugar, el más flojo, de poeta. Sesenta años de experiencia industrial no dan derecho a negarme a mí lo que si no han visto, peor para ellos pues no habla muy a favor de su agudeza editorial.⁴⁵

Benavente ya dijo algo parecido, a pesar de que en su *Teatro de los Niños* (1909-1910) no incluyera a mujeres dramaturgas en aquel momento, algo que sí hará poco después dentro de la Comisión del Teatro de los Niños:

Para escribir un buen cuento de niños hay que tener alma de madre. Lo que es lo mismo, ser un gran artista, verdadero artista...

Género de arte en que debían triunfar las mujeres [...] Cuando la mujer es mujer antes que escritora y mucho antes que literata, escribe, cuenta, mejor dicho, deliciosos cuentos de niños, todos de ingenua imaginación y candoroso entendimiento. Cuentos que pueden interesar a los niños de todos los tiempos y países; porque el alma del niño es universalmente primitiva.⁴⁶

Carmen Conde nunca abandona su perfil de maestra y mujer ante la pieza teatral infantil. Ella se moverá en este caso en un terreno fronterizo: durante la República da a la mayoría de sus piezas un toque de frescura, una cierta liberación de la moralina que ahogaba la temática del teatro para niños. De esta época tendremos, entre otros ejemplos, piezas como *Ángeles de vacaciones*⁴⁷ en la que, como aclara el mismo título, estos seres divinos abandonan sus obligaciones y

⁴⁵ Carta de Carmen Conde a Boris Bureba, Cartagena, 14-9-1935, Patronato Carmen Conde/Antonio Oliver, sign. 018-01782.

⁴⁶ Jacinto Benavente: *Obras Completas*, cit., tomo VI, p. 968.

⁴⁷ Florentina del Mar: «Ángeles de vacaciones» en *La Estafeta Literaria*, número. 13, Madrid, 25 de septiembre de 1944, p. 30.

deciden descansar, mientras hay niños que se mueren de hambre en el mundo. Durante la postguerra, cuando “deba escribir” piezas infantiles bajo la sombra del régimen establecido, estas ganarán en belleza y complejidad estructural con respecto a aquellas primerizas y la forma estará en justa medida con el contenido, el cual deberá ser lo más acomodado posible a la estrecha situación histórica que le ha tocado vivir.

Ya Don Jacinto venía herido de esa lanza:

La Iglesia, que en otro tiempo tuvo manga ancha con el arte y era maestra y depositaria de la buena literatura, hoy más que nunca, asustadiza de la funesta manía de pensar, no educa el sentimiento artístico de los jóvenes [...] anatematiza todo arte, toda literatura que no sea propaganda a favor de sus ideales [...] Hay una juventud incapaz de sentir emociones de arte, porque no la educaron en el sentimiento de sus delicadezas [...] tenéis los hijos que os merecéis, y vuestros hijos tienen los espectáculos que se merecen. El arte en general, el teatro en particular, no son la acusa de nada; son el efecto natural de muchas cosas.⁴⁸

E incluso encontramos cierta amargura en sus reflexiones sobre este tema:

Nada de ironías; la ironía tan a propósito para endulzar verdades agrias o amargas a los poderosos de la tierra [...] es criminal con los niños y el pueblo. [...] y nada de esa moral practicona que a cada virtud ofrece su recompensa y a cada pecadillo su castigo⁴⁹.

Esto mismo llevará a don Jacinto a promover ciertas renovaciones a comienzos de siglo que asentarán buena parte de las bases en las creaciones dramáticas infantiles posteriores, sobre todo las

⁴⁸ Jacinto Benavente: *Obras Completas*, cit., tomo. XI, pp. 804-805.

⁴⁹ *Ibid.*, tomo VII, pp. 605-606.

realizadas durante la II República, como fueron la defensa de una buena literatura nacional infantil (En los años ochenta, Carmen intentará formar un Centro de Información sobre Literatura Infantil) El creador del *Teatro de los Niños*, era consciente de la postura del país ante el resto del mundo con respecto a estas creaciones:

En la literatura destinada a los niños hemos sido, por mucho tiempo, importadores de libros extranjeros. El Juanito de nuestra niñez, el admirable Corazón de Amicis; los cuentos de Grimm, de Andersen, no tienen en España equivalentes. Las mismas fábulas de Samaniego, la más castiza lectura en nuestros tiempos de colegiales, a través de Esopo y de Fedro, llegan a España por el francés⁵⁰.

Más tarde, Carmen Conde, cuando comparan sus piezas para niños con las creaciones de los hermanos Grimm, perdiendo las suyas, se defenderá sin complejos: «Repugna el concepto atrabiliario de “sus gustos y modos”, el hecho de referirse a un ingenio extranjero dándolo como norma inamovible para los ingenios nacionales [...]»⁵¹.

También mostró su inquietud Benavente ante lo escaso de las publicaciones periódicas de carácter infantil. Ante ese vacío, se queja y dice: «En colaboraciones periódicas para la infancia tampoco hemos sido muy fecundos»⁵². Años después, Carmen Conde se convertirá en una de las abanderadas en este terreno, siendo la directora y animadora de la sección *nana, nanita, nana*, dentro de la revista *La Estafeta Literaria* en diferentes números aparecidos durante los años 1944 y 1945, en los cuales publicará varias obras infantiles.

Es curiosa la inquietud de ambos autores por establecer la frontera entre el mundo infantil y el mundo del adulto. Es decir, tomar

⁵⁰ Jacinto Benavente, Jacinto Benavente: *Obras Completas*, cit., tomo VII, p. 568.

⁵¹ Carta de Carmen Conde a Boris Bureba, cit, sign. 018-01782.

⁵² Loc. cit.

el drama infantil como un pretexto para divertir a los padres (algo muy común, incluso hoy en día). Benavente lo denunciará del siguiente modo: «Divertir a los menores ha sido siempre buen pretexto para divertirse los mayores»⁵³. Y, a su vez, Carmen Conde dirá, incluso destacándolo en mayúsculas: «Para los niños no hay que agacharse, que es la postura intelectual que desde hace años ha adoptado la Ed. Calleja; sino que hay que hablarles con un elevado lenguaje poético para HACER HOMBRES DE FINURA QUE NO SE AVERGÜENCEN DE TENER IMAGINACIÓN LÍRICA⁵⁴».

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

Tanto en *La madre de los vientos* como en *¡Kikirikí!* se respira esa modernidad iniciada hacía casi un par de décadas por Benavente que hemos expuesto. Hay en ellos juventud, arrojo, frescura, urgencia en la forma (que no deformación, todo lo contrario: una estructura dramática asequible y bien realizada). Son elementos estos que no abandone del todo más adelante, cuando el contexto histórico que le toque vivir le influya para moderar estos maravillosos impulsos creativos iniciales (ya veremos cómo poco a poco la forma irá estando en difícil equilibrio con el contenido).

⁵³ Jacinto Benavente: *Obras Completas*, cit., tomo XI, p. 522.

⁵⁴ Carta de Carmen Conde a Boris Bureba, cit. sign. 018-01782.

Descubrimos ya en sus dos primeros volúmenes de teatro infantil, a una autora muy influida por aspectos como la creación de la Universidad Popular junto a su marido Antonio Oliver con toda la revolución cultural y pedagógica que ello conlleva, lo cual se verá reflejado por ejemplo en su ensayo *Por la escuela renovada* o en sus primeras piezas dramáticas para niños. También contamos con la importante labor que realizada por Alejandro Casona dentro del contexto de «Misiones Pedagógicas» como director del Teatro del Pueblo y del Teatro Ambulante que corre paralela a la de García Lorca con La Barraca (tanto el uno como el otro buscando la vertiente educativa del teatro que exigía dicha iniciativa cultural). En Casona, esta experiencia dará lugar a la toma de conciencia de la importancia del teatro infantil como valor pedagógico y creativo (lo mismo que le ocurrió a Carmen Conde en el contexto de la Universidad Popular) y escribe entonces piezas como *El lindo Don Gato (Romance Pantomima en dos tiempos)*, *¡A Belén, pastores!* o *El gato con botas*.

Algunas de las obras infantiles escritas por los grandes creadores del momento, como García Lorca con *La niña que riega la albahaca y el Príncipe preguntón* (1923), Alejandro Casona y muchas de las piezas estrenadas en el Teatro del Pueblo, Rafael Alberti y *La Pájara Pinta* (1925) o Carmen Conde, con piezas como *Tres con un burro* (1935), también conocida como *La bruja Patitembleque*, tendrán ese fuerte componente guiñolesco o farsesco tan vinculado a los -ismos y las vanguardia. Y es que entre las primeras creaciones de Carmen Conde, está su poemario para niños *Júbilos*⁵⁵ con el valioso prólogo

⁵⁵ Carmen Conde: *Júbilos. (Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos)*, prólogo de Gabriela Mistral, dibujos de Norah Borges, Murcia, Sudeste, 1934.

realizado por Gabriela Mistral. En ese poemario, describe Mistral la inquietud valiente y moderna de Carmen Conde ante este tipo de lector (por entonces estará ya creando *La madre de los vientos* que, como veremos, bebe de muchas de las fuentes temáticas y modernas de *Júbilos*). Es ya en este poemario donde la autora acerca a los niños a los *-ismos*, a las vanguardias del momento (nótese no sólo el contenido, sino ya el subtítulo mismo: *Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos*) «Máquinas y vientos»... elementos tan vinculados con las grandes tendencias artísticas europeas que aún latían: futurismo, expresionismo, dadaísmo y tantos otros. Es aquí, en dicho poemario para niños, donde aparecen ya los temas abordados en su primer volumen de teatro infantil, como ya adelanté en mi artículo publicado en *CLIJ*:

Son seis obritas dramáticas tituladas: “*La madre de los vientos*” (que da título al volumen), “*El sueño encerrado*”, “*Currito y un eclipse*”, “*Ángeles de vacaciones*”, “*Conflicto entre el sol y la luna*” y “*El molino que no obedecía al viento*”. Éste es un compendio de obritas cortas, cuya temática va (siempre con un hilo conductor decididamente didáctico) desde la soledad infantil y la importancia del calor familiar en “*El sueño encerrado*”, a auténticas lecciones sobre Ciencias Naturales para niños en “*La madre de los vientos*”, “*Currito y un eclipse*”, y “*Conflicto entre el sol y la luna*”. Para así cerrar este volumen con una obra en defensa de la conservación de la tradición cultural en “*El molino que no obedecía al viento*” o la denuncia descarnada del hambre y la miseria en el Tercer Mundo en “*Ángeles de vacaciones*”⁵⁶.

Afirma Pilar Nieva de la Paz que «será durante los años veinte y treinta cuando el papel de la mujer dentro del teatro infantil irá

⁵⁶ Luis Ahumada Zuaza: *El teatro para niños de Carmen Conde*, cit., p. 28.

creciendo en importancia y valor»⁵⁷. Y por entonces no debió de estar Carmen ajena a la labor de dramaturgas como Elena Fortún, M^a. Luz Morales, Magda Donato y Esperanza González, las cuales serán incluidas en plena guerra dentro de la Comisión del “Teatro de los Niños” que fue creada por la República y dirigida por Benavente (tampoco debemos olvidar que ya Carmen ha escrito para los adultos obras dramáticas como *Mineros* o *Rebelión*, entre otros títulos, que tanta relación temática tienen con los acontecimientos históricos del momento). Estas mujeres, se irán alejando de aquel teatro escolar para niños puritano y meramente pedagógico que cultivaron Pilar Contreras o Matilde Ribot, entre otras. Las nuevas dramaturgas estarán vinculadas en mayor o menor medida con la actividad cultural promovida por el Liceum Club Femenino, al igual que lo estuvo Carmen Conde y la también poeta Concha Méndez tan ligada a la generación del 27 (a la cual está próxima Carmen Conde). A ambas les une la misma actitud progresista y moderna que caracterizó a aquellos años. Méndez escribirá también teatro para niños por entonces. Estamos ya hablando de unas fechas en las que nuestra autora cartagenera comenzará a gestar *La madre de los vientos* y para ella no pasará desapercibida la importancia que tuvieron en este género teatral Magda Donato (seudónimo de Carmen Eva Nelken) y Elena Fortún (seudónimo de Encarnación Aragonés Urquijo). El ejemplo dado sobre todo por Magda Donato debió de calar fuertemente en Carmen. Esta fue una dramaturga de teatro infantil, que se dedicó también a la interpretación y la dirección escénica (colaboró con Cipriano de Rivas Cherif y en varias compañías teatrales del momento) y al periodismo,

⁵⁷ Vid: Pilar Nieva de la Paz: *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (texto y representación)*, Madrid, C.S.I.C, 1993.

en columnas sobre escenografía o el universo femenino. Escogiendo a dos personajes creados por su marido, el ilustrador Salvador Bartolozzi: *Pipo y Pipa*, creará varias piezas teatrales infantiles que tendrán una gran repercusión. Son obras en las que se cuentan las aventuras de estos personajes y que serán estrenadas en importantes teatros de la capital con un éxito arrollador entre los años 1933 y 1935.

Mientras, Carmen está viviendo, como sabemos, momentos de vital importancia dentro de su formación: Universidad Popular, *Júbilos*, publicaciones en *El Sol* y otros periódicos madrileños. Si Conde está interesada en iniciarse en la dramaturgia infantil en aquellos años, es más que probable que no perdiera de vista a Magda Donato al animarse a escribir este teatro. E incluso intenta ver publicado su *¡Kikirikí!* por editoriales como Calleja o Aguilar unos meses antes de que Magda Donato publicara sus piezas sobre Pipo y Pipa en la navidad de 1936 dentro de la colección *La Farsa*. En este contexto, debemos recordar a Pilar Millán Astray, con una prolífica producción teatral que la guerra se encargó de quebrar, que aunque escribió para adultos, algunas de sus obras como *La tonta del bote*⁵⁸, pudieron llegar a gustar al público infantil y juvenil dadas sus características temáticas tan cercanas a estos espectadores.

También estrenará su teatro para niños en los primeros años treinta Elena Fortún, pero con menor repercusión que su contemporánea Magda Donato. Durante estas fechas, Elena Fortún entrará en contacto con Carmen Conde siendo invitada por la Universidad Popular, en la cual Florentina de Mar estará aplicando una docencia revolucionaria con audiciones para los pequeños con discos de música clásica, reproducciones de obras pictóricas de grandes

⁵⁸ Pilar Millán: *La tonta del bote*, Madrid, Prensa Moderna, 1928; número 158.

maestros, invitados como Miguel Hernández o la considerada creación de la primera biblioteca infantil de España entre otros logros. Nada nace de la casualidad y por entonces, se está gestando la primera creación de teatro para niños de Carmen Conde que será titulada, como dije *La madre de los vientos*. Las piezas teatrales en un sólo acto que comprenden este volumen fueron muy cultivadas en aquellos momentos en el teatro infantil junto a obras de mayor formato; Carmen Conde adoptará su sencilla estructura externa como lo estaban haciendo la mayoría de las dramaturgas de teatro infantil. También sigue esa línea *¡Kikiriki!* en poder del director de la editorial Aguilar cuando la casa de este sea destruida por la guerra en el verano de 1936, y recuperada por la autora después, cuando la daba ya por perdida.

No pidas agua, mi Niño,
no pidas agua, mi bien;
que los ríos corren turbios
y los arroyos también,
y las fuentes manan sangre
que no se puede beber.

(Carmen Conde: *Belén*)

LA GUERRA Y LA POSTGUERRA EN EL TEATRO INFANTIL Y JUVENIL ESPAÑOL (1936-1950)

Con respecto a la actividad teatral nacional durante la contienda bélica, dice César Oliva en su estudio *Teatro español del siglo XX*:

No debemos olvidar que el teatro, en 1936, seguía siendo la principal actividad de la vida cultural y artística del país. Actores, dramaturgos y pintores trabajaban de continuo para los escenarios. Ni siquiera la inquietud social que precedió a la contienda impedía un estado de ebullición tan notable, sin olvidar que el teatro se encontraba dentro de una crisis de la que se venía hablando⁵⁹.

Los años vividos durante el periodo de la retaguardia en Murcia (1936-1939)⁶⁰ van a ser cruciales y difíciles para Carmen Conde. Su marido es designado para ocupar un puesto en la Emisora F.P. nº 2 del Ejército del Sur en diferentes lugares de Andalucía como Guadix o Campo de Baza, a los cuales se trasladará también Carmen

⁵⁹ César Oliva: *Teatro español del siglo XX*, cit., p. 118.

⁶⁰ Vid. María Concepción Ruiz Abellán: *Cultura y ocio en una ciudad de retaguardia durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993.

acompañándolo en esos momentos difíciles. En 1937 se reúne con su amiga Amanda en Murcia (en colaboración con ella escribe por entonces una obra de teatro titulada *Teatro de Amanda Junquera y Carmen Conde*⁶¹), mientras su marido continúa en Jaén desarrollando su labor para el Ejército Sur. Fueron días felices para Conde, pues vivía en el centro de la ciudad (primero en la plaza de los Apóstoles y más tarde en la de Santa Isabel) junto a su cómplice amiga, disfrutando y participando de la vida cultural de la ciudad durante aquellos años; compartía inquietudes con gente variopinta vinculada al mundo artístico, así como colaboraba en prensa y radio con auténtica pasión. Escribe teatro destinado al público adulto con un alto nivel de compromiso sociopolítico y estético vanguardista: «Numerosos indicios nos llevan a pensar que Conde estuvo muy relacionada con el ambiente teatral en el que las autoras se mueven y al que alguien tan comprometida con su tiempo no podía ser extraña»⁶². Como dice la misma autora «La ciudad escuchaba poesía, y música, cuentos, y no oía tiros ni cañonazos»⁶³. Fue un periodo tan estimulante, que incluso llegó a subir a las tablas del Teatro Romea... ¡Para leer unas cuartillas acompañada de Dolores Ibárruri (*La Pasionaria*)! Con ella incluso, paseó por los montes de Sierra Espuña y cantaron juntas romances y canciones populares⁶⁴: «Todo era nuevo, fresco, auténtico, arriesgado íntimamente [...] Nunca había escrito yo tanto y mejor que nunca: poesía, novelas, teatro; pintura y cuanto no tenía antes»⁶⁵.

⁶¹ Vid: Virtudes Serrano: «El teatro en colaboración de Carmen Conde» en *En un pozo de lumbre*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2008.

⁶² Serrano Virtudes y Mariano de Paco: *Ibid.*, p. 212.

⁶³ José Luis Ferris: *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, cit, p. 433.

⁶⁴ José Luis Ferris *Ibid.*, p. 435.

⁶⁵ José Luis Ferris: *Ibid.*, p. 435.

En aquellos años, «la posibilidad de ir al teatro en Murcia era muy grande. El público estaba bien informado por la cartelera del Romea que se publicaba a diario en la prensa, al igual que la de los cines de la ciudad»⁶⁶. Grandes compañías pasaron por la capital por entonces, con actores como Mariano Ozores o Pepe Isbert y los espectáculos fueron ricos y variados: zarzuela, variedades, circo... También los niños disfrutaron de aquel contexto teatral tan prolífico y pudieron disfrutar de obras “para todos los públicos”, como algunos pasos de Lope de Rueda o entremeses de Cervantes montados por la F.U.E en festivales benéficos, así como de montajes creados por varias compañías de aficionados, como la llamada *General Lucaks*, El Cuadro artístico Infantil *Salud y Cultura* o el perteneciente a la Escuela de Capacitación de los Jerónimos.

Lo que vino después es hartos sabido: destrucción, vuelta atrás para todo lo avanzado en el terreno teatral: «Cerrar puertas y ventanas» (recordemos que la lectura de *La casa de Bernarda Alba* se realiza a las puertas de la contienda y esta frase del primer acto parece casi premonitorio de lo que va a acontecer en España) a todo aquello que social y culturalmente continuará creciendo y evolucionando fuera de nuestras fronteras. Unos son asesinados, otros desterrados... algunos incluso se quedan en el país bajo un doloroso exilio interior o deben amoldarse a las circunstancias del mejor modo posible. Carmen Conde, después de acompañar a su marido por tierras andaluzas en defensa de la República, y de estar unos años de ensueño en la retaguardia murciana, debe volver a Cartagena y más tarde huir a Valencia, pasando definitivamente a vivir en la ciudad que se

⁶⁶ María Concepción Ruiz Abellán: *Cultura y ocio en una ciudad de retaguardia durante la Guerra Civil. (1936-1939)*, cit. pp. 196-197.

convertirá en su residencia permanente hasta morir: Madrid. Allí y durante los primeros años después de la guerra, continuará escribiendo alguna de sus piezas teatrales para adultos⁶⁷, sin abandonar su labor poética e incluso novelística. La actividad teatral de la posguerra que nuestra autora viviría en estos momentos en la capital será un reflejo de lo ocurrido en el resto del país:

La actividad teatral nunca decreció en España, ni en guerra ni en posguerra. Las carteleras pronto reflejaron cierta normalidad. Los pensadores del nuevo régimen aspiraban a encontrar nuevas formas escénicas, adecuadas al espíritu del 18 de julio. Ardua tarea, pues había que inventarse una estética, un estilo, unas reglas del juego. Esto no parecía demasiado difícil pues, de alguna manera, aunque se partía de cero, la comedia convencional que imperaba en el teatro español, vacía casi de contenido, servía perfectamente a los intereses de ese momento. Nada más adecuado que tratar de temas inocuos en los escenarios, con personajes inocuos y sin otra intención que la de divertir. Al parecer, el espectador del momento no aceptaba otro objetivo. [...] Es evidente que con ese tipo de teatro se neutralizaba cualquier interés por transgredir, pero no se conseguía la entusiasta intención inicial de tener un teatro auténticamente fascista⁶⁸.

Al abordar el teatro infantil en los primeros años de la guerra, reproduciré en parte un artículo aparecido en el periódico *Vértice* a mediados del año 1937 (recordemos que las primeras piezas teatrales de la autora pertenecientes a *La madre de los vientos* están escritas dos años antes. Tengamos en mente al leer el siguiente artículo lo moderno y avanzado de estas obritas) y que es incluido por María Isabel

⁶⁷ Vid: Antonio Morales: *El teatro de Carmen Conde* (inédito) y Virtudes Serrano y Mariano de Paco; «Carmen Conde, autora dramática», en *Carmen Conde, voluntad creadora*, cit, pp. 221-227.

⁶⁸ César Oliva: *Teatro español del siglo XX*, cit., pp. 139-140.

Martínez López en su tesis doctoral⁶⁹ dedicada al teatro en Murcia durante este periodo bélico, en el que se refleja con claridad como se encuentra en esos momentos el teatro para niños en el panorama nacional. Es un valioso testimonio para la historia del teatro infantil en España, pues en él ya intuimos como se van explorando otros caminos y sobre todo nos ayuda a ubicar a Carmen Conde dentro de esa búsqueda en la dramaturgia para niños y jóvenes. Es un artículo que bien podría ser firmado por la misma autora, menos su escalofriante final, que la habría dejado horrorizada. El artículo dice así:

Si se ha ensayado mucho sobre el teatro infantil, no se ha ensayado lo suficiente para poder encontrar la fórmula precisa y necesaria para que los niños vayan al teatro y sientan y comprendan lo que allí se representa. Quizá sea porque quienes se han preocupado del teatro de niños, lo han enfocado desde un prisma demasiado simplista o por el contrario, con fórmulas, consejos y enseñanzas en tal abundancia, que en las dos o tres horas que dura una función, no hay cabeza infantil capaz de retenerlas.

Hoy en día, se dice: “los niños saben mucho y nacen discutiendo”. En España, observan nuestros viejecitos, hasta los niños de calcetines, se preguntan mutuamente, si son republicanos o monárquicos. Síntomas que nos enseñan muy claramente, que es imposible pretender satisfacer hoy una curiosidad infantil con la conciencia barata del “Juanito” [...]

Los niños, que tienen unos ojos muy grandes y muy abiertos a todo lo que les rodea y que viven aspirándolo todo, absolutamente todo, no son ajenos a la celeridad del tiempo actual y al entendimiento de fichero que hemos adquirido a fuerza de orden y método. [...]

⁶⁹ María Isabel Martínez López: *El teatro en la ciudad de Murcia durante la guerra civil*, La Rioja, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2005.

Leído el comentario anterior de José V. Puente y comparado con la carta que la autora hace llegar a la editorial Calleja en 1935 con la intención de publicar *La madre de los vientos*, reproducido con anterioridad en estas páginas, no hay duda que el camino propuesto por el autor del artículo ya estaba más que recorrido por Carmen Conde. Pero continuemos con las opiniones del articulista de *Vértice*:

Y si del cine pasamos al teatro... ¡Horror!, los niños prefieren que los dejen en casa y jugar con la muchacha a leer un libro que tenga estampas de colores. Y es natural. La formación teatral de los niños españoles, era poco más o menos la siguiente: alguna que otra zarzuela, con el consiguiente duo y coros. Con las repeticiones de rigor, con las introducciones a los actos y la pareja cómica, que era la única que de vez en cuando les hacía reír. ¡Lástima dan esos pobres niños, colocados en la primera fila de un palco! Sin apenas llegar al borde y muchas veces en pie, mientras detrás, la mamá y alguna tía aprueban la trama absurda de las zarzuelas y el papá como celoso vigilante permanece quieto y erguido en el mismo umbral que tapa la cortina. También se suele llevar a los niños- y esto ya es insufrible- a alguna comedia fina, de ambiente agradable, donde hay un diálogo del actor y de la dama que dura más de la mitad de un acto. Donde no hay una sóla pirueta ni un solo salto. Y al niño se le condena a que no se mueva y a que no se duerma. Quizá luego en casa, para probar la agudeza intelectual del retoño, se le pregunta por el argumento y si le ha gustado. ¡Pobrecitos niños! ¡Cómo se les pretende alejar del teatro y que conciban un escenario, peor que un tablado de Inquisición! Porque, aún hay más. En los últimos años, se había hecho un teatro infantil, que era peor que llevar a los niños a las zarzuelas o a las comedias finas. Me refiero al teatro, en que se escenificaban cuentos y leyendas infantiles. Los niños hartos, deciden decírselo al ama, leerlo en los regalos de Reyes, y con la visión veloz del cine y

de las películas, ante aquella mímica pobre y aquellas decoraciones sosas, se aburrían soberanamente y ni siquiera servían para distraerles de su letargo, la rifa de un tren eléctrico en el descanso o el reparto de globitos y caramelos.

Este debió de ser el ambiente vivido por los niños murcianos y la propia Carmen Conde desde principios de siglo, unido a las actuaciones de los niños prodigios, obras benéficas, y una larga y disparatada producción teatral que se empeñaba en ser infantil. Imagino una hipotética y seguro que divertida conversación sobre este disparatado paisaje teatral destinado a los niños, entre la autora y Elena Fortún, cuando unos años antes, la creadora de *Celia* visitó la Escuela Popular. Dos de las primeras mujeres que ya tenían despejado y limpio el camino que debía seguir el teatro para niños.

Continuando con el artículo que estamos comentando, en él se hace una clara referencia a la buena pero errónea voluntad del teatro de Benavente, él fue el primero que quiso hacer evolucionar el género y modernizarlo, pero la mayoría de las obras que creó y se escribieron a raíz de su propuesta parecían destinadas más bien a los adultos acompañantes del infante. Ni que decir que Carmen Conde ya tenía más que superada la influencia benaventina y que, como ya dejó muy claro en su ensayo pedagógico *Por la escuela renovada*⁷⁰, la influencia del cine debe marcar el futuro creativo y educativo del niño. Pero no perdamos de vista el artículo que estábamos abordando:

Por este camino, íbamos a abocar a la completa ausencia del niño en el teatro; poco a poco, se llenaban las representaciones mal llamadas infantiles, de personas mayores y de ancianos que recordaban su niñez con lágrimas en los ojos, mientras el pequeño

⁷⁰ Carmen Conde: «Por la cinematografía escolar», en *Por la escuela renovada*, cit., pp. 67-70.

que por la mañana había jugado al fútbol y por la tarde había oído contar a un amigo la película de tal o cual actor, miraba con desprecio al abuelito que se reía con la bruja y los dragones y pensaba en su interior: ¡Qué idiotez!

Aquí parece que hablara la misma Carmen Conde, siempre defensora de nuestra historia nacional, nuestro romancero, nuestra canción, la cuentística o leyenda popular. Aquella que se siente muy orgullosa de su perfil como maestra y mujer, cercanos estos más que otros perfiles profesionales y humanos al alma y entendimiento del niño.

El artículo de Puente continúa así:

Hay que variar la norma y el sistema. Hay que encauzar el teatro infantil por otros derroteros, con savia nueva y con plumas expertas, de los que han estado en íntimo contacto con la psicología infantil. Hoy día, los niños no hacen dictados sobre fábulas de Lafontaine o Samaniego. Hoy día la Historia de España no es una grotesca sucesión de cuadros polícromos con un número en el ángulo superior izquierdo, y que es como la diana para el número del profesor. No; si el siglo febril nos empuja a calcular con exactitud matemática el tiempo que desperdiciamos, si queremos que las mentalidades infantiles encuentren en el teatro un fresco al agobio de los que les rodea, no llevemos al teatro enseñanzas o moralejas, ni lo hagamos simplista y estúpido. Sobre un contenido cualquiera, sobre un fondo fácil, que la trama sea exposición sana y palpitante de la vida. Que el argumento o el final de la obra sea el triunfo de un equipo o la felicidad de un desgraciado; pero nunca en su desarrollo, un personaje con dedo domine y aire de letrado diga una sentencia que no llegará a herir los tímpanos díscolos de los niños. Dinamismo, vida, fuerza y contraste, son las principales características de un teatro que, para que sea humano, tendrá que tener como protagonista a los propios niños, para que, al terminar la

función, puedan decir: Se parecía a Fulanito. Era igual que nuestro profesor, etc.

Y este será el camino para atraer su afición a lo español y a lo clásico, separándole de la americana. Cuando en el teatro encuentre cosas que le pasan a él, o que ha vivido [...]

Lástima que este valiente y sensato artículo acabe con un final que se acerca tanto a la propuesta fascista que se deseaba para el teatro de adultos:

La España nueva es Imperial y Azul. La España nueva no es para los que ahora estamos en lucha, sino para esas promesas de hombres que alzan al cielo la punta de sus falsos fusiles y saludan ya, firmes y quietos, brazo en alto y canción en los labios, la aurora nueva del sacrificio de sus hermanos mayores. Hay que empezar a pensar que pronto la guerra será un pasado y que la imagen viva que hoy les entra por los ojos, se les borrará en la pizarra húmeda de sus recuerdos. Para que sepan lo que es esta gesta imperial e imponderable, para que les sirva de ejemplo y pauta, la primera misión que tiene el teatro infantil es llevar a sus corazones la existencia de la guerra. Primera misión, pues, que tenemos en este terreno, es hacer un teatro infantil de la guerra, para el Imperio y para el futuro.

José V. Puente⁷¹.

Desquiciada meta para el teatro y los niños, locura colectiva que hará que, por ejemplo, que en el destinado a los pequeños, los grandes dramaturgos infantiles Salvador Bartolozzi y Magda Donato deban abandonar el país. También Elena Fortún deberá marcharse al exilio, pero antes nos dejará como regalo la publicación de su único volumen de teatro para niños por la editorial Aguilar⁷² (en una de las piezas que componen este volumen, la protagonista será su ya más que famosa

⁷¹ *Vértice*, San Sebastián, número 2, mayo de 1937.

⁷² Elena Fortún: *Teatro para niños*, Madrid, Aguilar, 1936.

Celia). Como adelanté hará tan sólo unos años que la misma Elena Fortún visitó la Universidad Popular creada por Carmen Conde y su marido Antonio Oliver Belmas, una toma de contacto entre ambas autoras que intuyo significaría mucho para la cartagenera. Me atrevería a decir aquí, que aquel encuentro en Cartagena con la autora de mayor éxito dentro del público infantil, debió de ser tan influyente en Carmen Conde para escribir pensando en este público y en el género teatral sobre todo, como lo fue su contacto con Juan Ramón Jiménez en la poesía para adultos.

También Concha Méndez debe continuar su labor fuera de nuestras fronteras, pero ya no escribirá teatro infantil. Alejandro Casona tendrá que estrenar en Buenos Aires su obra *Pinocho y la infanta Blancaflor* gracias a la compañía de Josefina Díaz y Catalina Bárcena. Los que se quedaron hubieron de adecuar sus creaciones al espíritu del nuevo Régimen en mayor o menor medida: adoctrinamiento político, valores familiares, orientación religiosa, exaltación de nuestro pasado histórico, etc, alejándonos de todo aquello que estaba ocurriendo internacionalmente... En fin, una larga lista de impedimentos que encorsetaron las creaciones dramáticas para niños hasta ahogarlas. Estas serán, a partir de entonces, piezas teatrales infantiles de una extrema sosería y mediocridad creativa, con una temática repetitiva en la que la virtud del niño salía triunfante ante aquellas “maléficas circunstancias” que pretendían alejarlo de los intereses sociopolíticos que se querían imponer. Los personajes serán convertidos en estereotipos masculinos y femeninos que seguir como modelos: señoritas y niñas muy femeninas junto al valor de lo varonil en los chicos. En fin, un panorama nada fértil para el teatro infantil. Otros autores de esta literatura como, Borita Casas, aprovecharán el

éxito de algunos de sus personajes pertenecientes a sus narraciones para niños, como lo fue *Antoñita la Fantástica*, y a finales de los años cuarenta la llevará a escena en el Teatro Alcázar de Madrid. Otros continuarán sobre todo con la misma línea que siguieron antes de la guerra, con un teatro para niños cuya función principal es adoctrinarlos en la fe católica, como lo fue el de Matilde Ribot de Montenegro. Pero en este caso nos encontramos con una dramaturga de una gran calidad formal e imaginativa al igual que lo fueron Marisa Villardefrancos con sus piezas dramáticas para niños publicadas en la colección *Biblioteca Escénica Catequista*, Jimena Menéndez Pidal con piezas como *Auto de Navidad* o Juan Lacomba, este último con adaptaciones y creaciones propias de gran calidad.

Las consideradas compañeras de generación de Carmen Conde, como lo fueron Julia Maura, Carmen Martín Gaité o Carmen Tronío escribirán teatro tan sólo para adultos, paralelamente a la actividad principal a la que se dediquen: dirección escénica, novela, etc.

Transcurrida la guerra tendremos a Carmen Conde instalada en Madrid, después de pasar un tiempo en ciudades como Murcia o Valencia y tener a su marido recluido en Baza. Viviendo en unas circunstancias muy difíciles: «Tendrá que sobrevivir publicando temas y asuntos no censurables- infancia, valores nacionales, conciencia, fe – y, más que nunca, cuidar de su imagen pública en un régimen autoritario que la vigilaba por habersele opuesto ideológicamente. Pero tenía que seguir caminado hacía su futuro⁷³».

En estos primeros años posteriores a la guerra, también escribirá teatro para adultos en el que veremos reflejado mucho del resquemor

⁷³ María Victoria Martín González: «Carmen Conde: historia de una mujer del siglo XX», cit., p. 14.

que le ha dejado la guerra: *Instinto*, *Prólogo (Óleo)*, entre otros. Pero, volviendo a su teatro infantil, comprobamos cómo en los años inmediatamente anteriores a la contienda civil, ya teníamos los primeros intentos de la autora por publicar su volumen de teatro infantil *¡Kikirikí!*. Y también “guardada en una cajón” su primera creación dentro de este género titulada *La madre de los vientos*, la cual casi llegará a ser publicada por Espasa-Calpe a comienzos de los cuarenta, como podremos ver.

Mientras, la escena para adultos fluctúa entre la comedia convencional y el esfuerzo por la renovación escénica en los teatros de cámara y universitarios. Nuevos dramaturgos españoles escribirán dramas para los adultos, “intentando llamar al monstruo con un nombre ficticio” y denunciando sus fechorías de un modo velado. No serán tiempos para gritar aquello de “¡Que viene el lobo!”: Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Fernando Arrabal... mientras tanto otros escribirán para que los mayores rían viendo pasar el tiempo.

Mientras tanto, Carmen Conde busca cómo publicar su teatro infantil y las obritas cortas que debieron componer en un principio ambos volúmenes por separado (*¡Kikirikí!* y *La madre de los vientos*), se publicarán finalmente dispersas en diferentes números del suplemento infantil *Nana, nanita, nana* de la revista *La Estafeta Literaria* durante el año 1944. La misma autora será la directora, siguiendo quizás la estela marcada anteriormente, en los últimos años veinte, por Elena Fortún en las páginas de *ABC*, en la cual y dentro de su suplemento *Blanco y Negro* escribía con muchísimo éxito en la sección *Gente Menuda*. Pues bien, será en las páginas de *La Estafeta Literaria*, donde encontraremos buena parte de su producción infantil general posterior: *Chismecita*, *Cuentos del Romancero*, varios de los

poemas que luego serán recopilados en poemarios infantiles de la autora o insertados dentro de la acción misma de algunas de sus obras de teatro infantil. En ellas, también se publicarán extractos de obras dramáticas para niños que serán editadas en su extensión real posteriormente como, *Belén* o *El rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*. Incluso el germen de lo que será, por ejemplo, *El Conde Sol*, aquí tan sólo una breve narración. De *¡Kikirikí!*, publicará allí algunas de las obras que parecen pertenecer a él (no queda claro en un primer momento qué obras comprende realmente a este volumen, como veremos más adelante), que son las siguientes: *Tres con un burro* y *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*, ya mencionada. Hay una tercera pieza de teatro infantil que no pudo ser incluida en la revista y, al parecer, debe pertenecer a este volumen, titulada *Los siete cabritillos y el reloj* pues la autora la da por perdida. También incluirá en las páginas de esta revista obras como *Rafael el valeroso* (que aparece en el manuscrito con el título *El mago y las cabecitas*), *Vino el arcángel* y *La batalla de Acoma* (publicada en dos números diferentes y consecutivos de la *Estafeta*).

Recordaremos aquí lo ya mencionado en la introducción, que Carmen Conde recreará sus dramas infantiles una y otra vez a la búsqueda de perfección, nuevas formas, géneros, posibilidades; que podemos encontrar, por ejemplo, dos volúmenes fusionados en uno y luego, dispersas, las piezas que lo componen en diferentes números de una misma revista infantil. Pero lo referido a esta cuestión, será detalladamente estudiado en el apartado *El estado de la cuestión en el teatro para niños de Carmen Conde*.

Volviendo de nuevo a la postguerra, en concreto a los años cuarenta, veremos cómo van creciendo en importancia en el teatro para niños junto a Carmen Conde, figuras tan importantes como Gloria Fuertes, la cual ya ha estrenando varias de sus primeras obras dramáticas infantiles en las sesiones dominicales del Teatro Infantil Maravillas en Madrid. Carmen habrá editado sobre todo relatos históricos para niños y jóvenes y dará a conocer a su famosa gata Doña Centenito o a Chismecita, pero también la primera obra para niños *Aladino* editada, por la editorial Hesperia. Una adaptación de la famosa narración extraída de *Las mil y una noches*, que sólo será publicada, sino que además será llevada a escena con un clamoroso éxito en el Teatro Nacional Lope de Rueda, el 11 de noviembre de 1943, con música de Ángel Martínez Pompey y la dirección-adaptación de Genaro Xavier Vallejos (también director del Teatro Lope de Rueda). El éxito de crítica y público fue arrollador.

Entre 1945 y 1950, la encontramos en un momento decisivo en su poesía para adultos. Escribe, también para este tipo de público, alguna obra dramática aún inédita (*Prólogo: Óleo y Enunciación*). A su vez, colabora en Radio Nacional de España en un programa destinado al público infantil, para el que realiza una serie de guiones teatrales para niños retransmitidos entre 1947 y 1980, dentro de la Revista Literario-Radiofónica para niños creada por la propia Carmen Conde (el programa cambiará de título alguna vez). Aquí, ella misma se incluye como un personaje más de ficción bajo su conocido seudónimo Florentina del Mar. Entre los títulos retransmitidos destacamos los incluidos en los *Siete homenajes a Cervantes, en su IV Centenario (Homenaje dividido en cinco escenas): Tres caballeros en el Museo Naval, Unos minutos con Don Miguel de Cervantes, Don*

Quijote y su biblioteca, Gran retablo del Cid Campeador y Don Quijote de la Mancha, Del diálogo que hubieron Don Quijote y Sancho acerca de Dulcinea del Toboso. Todos ellos muy en la línea del *Retablo Jovial* de Alejandro Casona.

Tendrá a su vez entre manos un proyecto titulado *Cuentos maravillosos para niños de buena fe*, que también aparece en sus manuscritos como *El mundo empieza fuera del mundo*. Estos son una serie de breves narraciones que fueron publicadas en su mayoría durante estos años en diferentes números de *La Estafeta Literaria*. Estos títulos que integran el manuscrito custodiado por el Patronato CC/AO son en su mayoría “cuentos o historias” y curiosamente nada tienen que ver con los aparecidos en las ediciones de 1942 o la de los años ochenta (la doctora M^a. Victoria Martín en su artículo de *CLIJ*, indica que también se publicó en *Solares Infantiles* (1942) con el título *Historias de maravillosos para niños llenos de fe*⁷⁴ y en 1969 para el diario *Arriba* con el título: *Historias maravillosas para niños de buena fe*⁷⁵). Es importante indicar dos cosas:

1.- De entre las narraciones que integran el manuscrito, tan sólo los titulados *El niño y el barro* y *La campana* son obras dramáticas para la radio (que aparecerán en *La Estafeta Literaria* como narración).

2.- Que de entre la producción destinada a la infancia y publicada por *Solares Infantiles* o *Escuela Española* en los años ochenta, aparece la pieza dramática *Llega el niño...* (*Estampas del nacimiento*).

⁷⁴ Florentina del Mar: *Historias de seres maravillosos para niños llenos de fe*, Madrid, Solares Infantiles, 1942.

⁷⁵ Diario *Arriba*, Órgano de Falange Española Tradicionalista y de la J.O.N.S. 1964.

Así Carmen Conde, recrea, transforma, cambia una y otra vez sus creaciones para niños buscándoles una mayor difusión y, por qué no decirlo, buscando un mayor aprovechamiento de las mismas.

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

A causa del éxito de *Aladino*, escribirá *El conde Sol* animada por Genaro Xavier Vallejos. Sobre este romance ya creó una breve narración para *La Estafeta Literaria* y otro más extenso, incluido en *Cuentos del Romancero*⁷⁶. A su vez, se producirán muchas reediciones de la obra hasta los años 80 e incluso se llevará a TVE. *El conde Sol* pudo haber seguido la misma suerte que *Aladino* y haber podido pasar por el Lope de Rueda, pero graves problemas referentes a la continuidad en el cargo directivo de Vallejos lo impidió.

Por estas mismas fechas, en torno a 1945, vuelve a la temática navideña que inició el año anterior con *Vino el arcángel* e inicia un proyecto titulado *Del libro Belén*, el cual se caracteriza por la existencia de varios borradores en los cuales la autora transforma, cambia; vuelve sobre el mismo texto, una y otra vez, a la búsqueda de perfección y otras posibilidades o vías creativas: televisión, radio, narración... incluye aquí por primera vez alguna de las *Canciones de los Reyes Magos* pertenecientes a su futuro Premio Nacional de Literatura Infantil en 1987: *Canciones de nana y desvelo*⁷⁷. La repercusión del éxito de Carmen Conde en este género teatral se

⁷⁶ Carmen Conde: *Cuentos del Romancero*, Madrid, Escuela Española, (Colección Caballo de Cartón, número 39), 1987.

⁷⁷ Carmen Conde: *Canciones de nana y desvelo*, ilustr. de Marisa Salmeán y prólogo de Eduardo Soler Fierres, Madrid, Miñón, 1985.

expandirá; su nombre es ya más que conocido en la poesía para adultos y en experiencias infantiles como la narración, poesía, radio... Esto hará que en el año 1947 se ponga en contacto con Carmen Conde desde Valencia la compositora Matilde Salvador, ofreciéndole crear conjuntamente un *Belén* escenificado.

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

El resultado es un gran tríptico dividido en estampas titulado *Belén (Auto de Navidad)*, que tendrá muchas dificultades para poder ser estrenado. Se consigue alguna audición en Radio Nacional de fragmentos de texto y música, y lo mismo en Radio Valencia. Se barajan nombres como los de Blanca Seoane y Victoria de los Ángeles para cantar las canciones en su tan deseado estreno. En 1948 se publica por primera vez, pero incompleto en la revista *Mundo Hispánico*⁷⁸.

⁷⁸ Carmen Conde: «Belén», en *Mundo Hispánico*: La revista de veintitrés países (mensual), número. 10, Madrid, noviembre/diciembre. 1948, p. 4.

Vuelvo al camino. Cuando me oigáis cantar
tened la seguridad de que se acercan vuestros libertadores.

(Carmen Conde: *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*)

DE LOS AÑOS CINCUENTA A LOS OCHENTA: ¡EL TEATRO
DESTINADO A LA INFANCIA Y JUVENTUD ESPAÑOLA DEBE
CONTINUAR!

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

Los escenarios van camino de ser exclusivos de la burguesía, pues para ella se escribe, para ella se cuentan historias, y para ella se fijan precios y horario de funciones. Mientras, las capas bajas tienden a ocupar un lugar en esa clase social que dispone de tiempo libre para salir e, incluso, ir al teatro [...], casado definitivamente con una paternalista censura que impedía ver el lado malo de las cosas, no tiene más remedio que vegetar en medio de su mediocridad ⁷⁹.

Lo mismo va ocurrir con el teatro infantil, pero, en el caso de Carmen Conde, ella va a escribir piezas dramáticas de una indudable

⁷⁹ César Oliva: *Teatro español del siglo XX*, cit., pp. 171-172.

calidad y peso, tanto literario como teatral. Se ajustará a las medidas del régimen, escribiendo teatro para niños como nadie quizás por entonces lo lograría hacer: belleza y arquitectura teatral en equilibrio. Y no durará en llevarle la contraria a la censura, venga esta de donde venga. Un claro ejemplo de ello lo tendremos cuando la Iglesia Católica le pida cambiar el argumento de su Auto de Navidad *Belén* por no ajustarse a las sagradas escrituras: no cambiará ni una coma, como veremos en el apartado dedicado a este texto.

Estos años cuarenta y cincuenta serán inaugurados por Carmen Conde con la lectura dramatizada de su *Belén* en el conservatorio de Valencia a la cual no pudo asistir, pero en 1952 se estrenará con muchísimo éxito en el Teatro Principal de dicha ciudad. Deberemos esperar al año 1953 para su publicación completa por la editorial Enag⁸⁰ (ese mismo año recibe el Premio Elisenda de Moncada por su novela *Las oscuras raíces*) y su grabación discográfica unos años más tarde por discos Pax⁸¹, en la cual no se incluye la música de Matilde Salvador. Mucho tiempo después, en el año 1979 y en la edición del texto por la editorial Escuela Española⁸², tendremos la inclusión de un poema de su marido Antonio Oliver al final de la obra titulado *Seguidillas a lo divino*. No será esta la única colaboración conjunta del matrimonio dentro del teatro infantil.

Ya adelanté la retransmisión de *Aladino* en Televisión Española en un programa en los años ochenta. *Belén* también será emitido por aquellas fechas con el título *Esquema con romance de la fe de ciego*.

⁸⁰ Carmen Conde: *Belén (Auto de navidad)*, Madrid, ENAG (Escuela Nacional de Artes Gráficas), 1953.

⁸¹ Carmen Conde: *Belén (Auto de navidad en dos actos)*, Madrid, casa de discos Pax, 1953.

⁸² Carmen Conde: *Belén (Auto de navidad)*, Madrid, Escuela Española, 1979.

Estas no serán las únicas obras dramáticas infantiles de Carmen Conde adaptadas textualmente por ella misma para el ente televisivo.

Durante los años cincuenta la literatura infantil en España comienza a revitalizarse y la temática tratada hasta ahora se vuelve algo más abierta y fresca. Frutos de este cambio son, por ejemplo, la convocatoria del Premio Nacional de 1951 al cuento infantil. Y en 1958 el nacimiento del prestigioso «Premio Lazarillo», al que seguirían otros que motivarían a escribir para la infancia y juventud. También se comienza a investigar sobre el tema y aparecen importantes antologías en el mercado. Las editoriales darán mucha importancia a esta literatura y la mayoría de ellas dedicarán una serie de colecciones exclusivamente a los niños: Aguilar, Cid, La Galera, Santillana o Doncel, entre otros.

El terreno está abonado para recibir a todo aquel que posea inquietudes en la Literatura infantil y juvenil. Dentro del teatro infantil contaremos por ejemplo, con la singular labor de Juan Antonio de Laiglesia, que fundó la compañía *La Carreta* intentando copiar la labor de Federico García Lorca, llevando con ella obras de carácter catequístico para niños y adultos por los pueblos de España. Estrena también este autor dos operetas infantiles: *El gato con botas* y *Glu-Glu* (esta incursión en la ópera infantil también será explorada por autores como el músico estadounidense de origen italiano Gian Carlo Menotti con obras líricas infantiles como *Amhl* y *los visitantes nocturnos*) y colabora en diversas revistas infantiles y Radio Nacional con numerosas obras dramáticas para niños destinadas a tales medios; en el teatro María Guerrero se estrena una de ellas titulada *El Rey cobardica*. Entre sus grandes proyectos no concluidos tenía el de crear un Teatro Nacional Infantil. También La Sección Femenina, bajo la

dirección de José Franco (que fue colaborador de La Barraca junto a García Lorca) monta obras infantiles por Navidad dentro del proyecto “El Carro de la Farándula”. Con esta entidad trabajará a su vez, adaptando clásicos a teatro para niños una de las dramaturgas infantiles más importantes del momento, además de una avanzada pedagoga: Carola Soler, con una más que vasta producción que recoge casi todos los estilos. La Delegación Nacional de la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S, publicará también por entonces una colección de obritas breves titulada *Teatro Infantil*, que reúne obritas de autoras como Aurora Mateos, Carmen Villasante o la también pintora Sofía Morales entre otras.

Ya a principios de los años sesenta y con la llegada de aires renovadores en el teatro para adultos (que al parecer van perdiendo poco a poco el miedo al lobo y a los dragones: los bellos durmientes van despertando del que parecía un eterno sueño) crea Carmen Conde una de sus obras dramáticas más interesantes pensando en ellos. Escrita para ser representada por el actor murciano Julio Pineda y titulada *Nada más que Caín*⁸³.

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

También publica su primer volumen de teatro para niños: *A la estrella por la cometa*⁸⁴, premio Doncel en 1961. En este volumen aparecen por primera vez tres dramas infantiles de gran importancia en

⁸³ Carmen Conde: *Nada más que Caín*, intrucción de Antonio Morales, Murcia, Universidad, 1995 (Antología Teatral Española).

⁸⁴ Carmen Conde: *A la estrella por la cometa*, Madrid, Doncel, 1961.

la creación dramática de Carmen Conde: *El monje y el pajarillo*, *El lago y la corza* y *El conde Sol*, junto a una pieza dramática escrita por su marido Antonio Oliver, y titulada *Morir sino sin miedo*.

También Concha Castroviejo será premio Doncel en estos años con su obra *El jardín de las siete puertas*. Tendremos otras plumas importantes dentro de la dramaturgia infantil como son Rosario Amado, Aurora Díaz Plaja y Pilar Enciso; esta última, en colaboración con su marido, Lauro Olmo, la mayoría de las veces, completando durante estos años sesenta títulos tan importantes como *La maquinita que no quería pitar* o *Asamblea general*⁸⁵.

Otros nombres destacados dentro del teatro infantil por entonces eran Juana Ibarbourou, Ángeles Gasset, Assumpta González I Cobertor y Aurora Mateos, de quienes falta aún un estudio mucho más profundo del que se ha elaborado hasta ahora.

Labor importante fue la producida por La Sección Femenina con su Teatro «Los Títeres», que estrena textos que hoy se pueden considerar ya clásicos de este género, como lo es *Pluf, el fantasmita*, de María Clara Machado, y adaptaciones de autores tan nuestros como Cervantes o Tirso de Molina. También, y dentro de las numerosas colaboraciones entre autores para escribir textos dramáticos destinados a los niños, tendremos el ejemplo entre otros del actor, director y ensayista cubano Carlos Miguel Suárez Radillo, que escribirá junto a Fernando Martín Iniesta *Las andanzas de Pinocho* (1961). Este último autor, recibirá también ese mismo año el Premio al mejor espectáculo infantil en Madrid por su versión musical de *El mago de Oz*.

⁸⁵ Enciso, Pilar y Olmo, Lauro: *El león engañado; La maquinita que no quería pitar; El raterillo; Asamblea General*, Madrid, Escelicer, 1969.

A partir de estos años y en adelante, teatro infantil y pedagogía irán muchas veces de la mano y la preocupación de viejas y nuevas editoriales por este género irá en alza: Doncel; Taber; Balmes; la colección *La Galera* o la innovadora *Teatro, juego en equipo*. También la *Colección Teatro*, de la editorial Escelier. La lista es extensa y el panorama esperanzador: ya contábamos en los cincuenta con los *Catálogos de libros Infantiles y Juveniles del INLE* y ahora, en los sesenta, con la sección de Literatura Infantil en la Biblioteca Nacional, donde se velará hasta ahora por el estudio y cuidado del teatro infantil.

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

Este mismo año, Carlos Muñiz publica en la revista *Primer Acto* un artículo titulado *El teatro y los niños*⁸⁶ en el que establece sus propias coordenadas con respecto a cómo debe escribirse teatro infantil, que serán directrices más que cercanas a las que Carmen Conde persiguió siempre. Estas son algunas de las propuestas de Muñiz encauzadas en “la formación intelectual del niño”:

- Despertar el sentido crítico del niño.
- Capacidad de elección estética, plástica y moral del mismo.

⁸⁶ Carlos Muñiz: «El teatro y los niños» en *Primer Acto*, números 29 y 30, diciembre de 1961-enero de 1962, pp. 30-36.

- Educación general del menor.

También la editorial Doncel publica por entonces el volumen de obras teatrales infantiles de este mismo autor titulado *El Guiñol de don Julito*, con piezas teatrales tan cercanas en temática y forma al teatro de Carmen (entre las seis que componen este volumen, cabe citar algunas como *La noche buena de los niños pobres* o *El rey malo* entre las más próximas a la autora).

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

Entramos ya ante un giro histórico para la mayoría de los creadores en España, que será la muerte de Francisco Franco y la llegada al trono de Don Juan Carlos I en 1975. Tres años después Carmen Conde es elegida académica de la Real Academia Española, siendo la primera mujer que ingresa en ella. En estos años tenemos títulos tan importantes y revolucionarios dentro de la dramaturgia infantil como *Las tres Reinas Magas: Melchora, Gaspara y Baltasara*⁸⁷ y *El camello cojito (Auto de los Reyes Magos)* ambos de Gloria Fuertes. Las ilustraciones del primero son realizadas por Ulises

⁸⁷ Gloria Fuertes: *Las tres Reinas Magas: Melchora, Gaspara y Baltasara*, ilustr. Ulises Wensell, Madrid, Escuela Española, 1979.

Wensell, que también colaborará con Carmen en alguna de sus creaciones. La colección *Bambalinas* comienza su importante labor en la dramaturgia infantil y Alfonso Sastre escribe a su vez el *Pequeñísimo Organon* primera⁸⁸ y segunda⁸⁹ parte, rememorando a Brecht y acercando su *Pequeño Organon*⁹⁰ al teatro infantil, creando así una de las primeras poéticas de teatro infantil en España conocidas hasta ahora como tal. Cuenta también el autor con un título tan brechtiano como *El circulito de tiza* (1962) que está constituida por dos piezas teatrales: *El circulito chino* y *Pleito de la muñeca abandonada*. Esta última fue publicada de modo independiente con el título *Historia de una muñeca abandonada* y representada por Strehler en el Piccolo de Milán en 1976. Pasó luego por las tablas del Teatro María Guerrero de Madrid (Centro Dramático Nacional) en 1989 con la misma dramaturgia del director italiano, siendo publicada esta última con el título *Muñeca 88*⁹¹.

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

Estos pueden ser algunos de los puntos comunes entre Sastre y Conde con respecto al teatro para niños:

⁸⁸ Alfonso Sastre: «Pequeñísimo Organon», en *Cuadernos de teatro infantil*, Madrid, RESAD, 1972, pp. 8-9.

⁸⁹ Alfonso Sastre: «Pequeñísimo Organon», en *El Urogallo*, número 18, noviembre-diciembre de 1972, p.129.

⁹⁰ Bertolt Brecht: *Pequeño Organon*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963.

⁹¹ Vid: Alfonso Sastre: *Teatro para niños*, Hondarribia, Hiru, 1993, p 5 y http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/alfonsosastre/pcuartonive (dirigida por Mariano de Paco).

Desde el punto de vista pedagógico, mostrar al niño situaciones cercanas a las suyas propias. Que le ayude a desarrollarse como futuro adulto, en armonía personal.

Acercar la realidad disfrazada de fantasía: defensa de “un cierto realismo” y no de la fantasía por la fantasía.

Defensa del carácter lúdico en el teatro.

Integrar en el teatro infantil actividades escolares como: música, pintura, filosofía, etc.

No hablar a los niños en «un lenguaje deformado», aniñado.

En el punto 2 de su *Poética*, dice Sastre lo siguiente: «*Defensa de un mito, fábula, aventura: un hilo conductor que hiciera a los niños -durante el tiempo del espectáculo- arriesgados exploradores de aquel mundo, o quizá divertidos excursionistas en él*» (pienso en las especiales características creativas y las semejanzas de la obra *El Mago y las cabecitas*, publicada bajo el título *Rafael el valeroso* de Carmen Conde, con esto que defiende el autor en dicha poética.

Contamos con unas declaraciones de Alfonso Sastre, referentes al teatro infantil que podrían resumir en buena parte el contenido de su *Poética*: «Parece estar claro que el “teatro infantil” no es “otra cosa” que el teatro de los mayores: ¡y es que, aunque a veces se olvide o lo parezca, los niños no son “otra cosa”!⁹². Comparemos lo expresado aquí por Sastre con aquello que expuso Carmen Conde en una de las ya referidas cartas dirigidas a su amigo e importante editor Boris Bureba en los años treinta y que podríamos tomar como una breve *poética* accidental de la autora: «Para los niños no hay que agacharse [...], sino que hay que hablarles con un elevado lenguaje poético para

⁹² Alfonso Sastre: *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona, Grijalbo, 1970, p. 10.

*hacer hombres de finura que no se avergüencen de tener imaginación lírica»*⁹³. Entre esta carta de Carmen Conde y *El pequeñísimo Organon* de Sastre han transcurrido cerca de cuarenta años.

También escriben para el público infantil en los años setenta y ochenta dramaturgos como Julia González de Ajo, Monserrat del Amo, María Clara Machado, José Luis Alonso de Santos o Luis Matilla con el volumen *Teatro para armar y desarmar*⁹⁴; o Carlos L. Aladro que crea en el «Pozo del tío Raimundo» (Madrid) la antología de teatro infantil titulada *El ratón del alba*⁹⁵. Parten de la experiencia directa con los niños para crear los textos, el primero escribiéndolos él mismo a partir de las ideas de los pequeños y el segundo alentando a los niños para que sean ellos quienes creen los textos.

A partir de aquí y hasta los años ochenta se suceden las reediciones de obras de Carmen Conde ya publicadas una y otra vez con muchísimo éxito: *Belén*, *El conde Sol*, *El lago y la corza*, *Llega el niño...* (*Estampa del nacimiento*), entre otros títulos ya conocidos. También publica alguno nuevo como el volumen *Una niña oye una voz*⁹⁶, que, junto al cuento *El ruiseñor enamorado*, incluye dos piezas dramáticas que son las ya conocidas *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas* y la inédita *Una niña oye una voz*, que da título al volumen.

Adaptará y creará para la televisión varios títulos como *Llega el niño* (*Estampa del nacimiento*) titulado ahora *Breve estampa del nacimiento de Jesús* o *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de*

⁹³ Carta de Carmen Conde a Boris Bureba, op. cit., sign. 018-01782. La cursiva es mía.

⁹⁴ Luis Matilla: *Teatro para armar y desarmar*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

⁹⁵ Carlos L. Aladro: *El ratón del alba. Antología del teatro infantil*, Madrid, Editora Nacional, 1975.

⁹⁶ Carmen Conde: *Una niña oye una voz*, Madrid, Escuela Española, 1979.

Copas entre otros, pues la lista de estos estrenos para el medio televisivo es extensa y la mayoría serán adaptaciones de textos de la misma autora.

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

Pedrote.- ¿Has visto a Blasillo?

Anastasia.- Sí. ¿Y tú?

Pedrote.- (*Pensativo.*) Estaba al pie de un roble escuchando el canto de la alondra, como si no hubiera que hacer otra cosa en el mundo...

Anastasia.- (*extrañada*) ¿A estas horas la alondra?

Pedrote.- ¡A estas horas!

(Carmen Conde: *Tres con un burro*)

LOS AÑOS OCHENTA

Es en estos años, cuando los pioneros en el teatro infantil deberían recoger su fruto y ser reconocida su labor en la lucha por dar dignidad en España cuando comienzan a manifestarse en Carmen Conde los primeros síntomas de la enfermedad de Alzheimer. En el año 1981, es cuando escribe lo que será su última obra dramática para niños. A Carmen se le olvida poner título a la obra. Dada la relevancia que se da en el texto a la expresión «levantar a un muerto» y a que éste sea el tema principal de la obra: exhumar un cadáver cualquiera y volverlo a enterrar con todos los honores inventados en torno a él, para dar así gloria a un pueblo que carece de nombres ilustres, intuyo que pudo haber sido éste el título planeado por Carmen Conde para lo que sería su última creación en el teatro para niños. De ahí en adelante se vuelven a reeditar sus obras teatrales infantiles más significativas, sobre todo por la editorial Escuela Española (esta publicará la obra de Gloria Fuertes, Bravo-Villasante, Ángeles Gasset, Muños Hidalgo,

etc). En 1991 intentará sin éxito publicar su inédito *Del libro Belén* por la editorial Everest y un año después, es ingresada en una residencia especializada en Majadahonda (Madrid), muriendo el 8 de enero 1996.

En el 2007 se celebró el centenario de su nacimiento, y el Patronato que lleva su nombre y el de su marido realizó un descomunal y eficaz despliegue de actividades en torno a la autora: exposiciones, congresos, cursos internacionales, reediciones de su obra, y un largo etc. Con respecto al teatro para niños de la autora, se reeditaron títulos como *Belén; El lago y la corza* y *El conde Sol*, dentro de una bella antología con textos seleccionados por Marisa López Soria y dedicada a su producción infantil general⁹⁷.

A su vez, se realizaron cursos vinculados al estudio y difusión de su creación infantil a través del Centro de Profesores y Recursos de Murcia, como los impartidos por mí y titulados: *Carmen Conde: animar a leer y a escribir a través de su obra* o el ya más específico para este estudio: *Características del teatro de Carmen Conde*. También se creó dentro de la agenda cultural Fundación CajaMurcia, un ciclo de conferencias titulado *Importancia de la literatura infantil y juvenil en la obra de Carmen Conde*, en la cual diferentes especialistas debatimos entorno al título de la misma: Pedro. J. García; Alicia Muñoz, Ana Cárceles, José Belmonte, Josefina Soria... Mi ponencia llevaba por título: *El teatro infantil en la obra de Carmen Conde*.

Con respecto a su obra dramática infantil y en el contexto de su centenario, se acercaron a ella con diferentes enfoques y dentro del

⁹⁷ Caridad Fernández Hernández, (ed.): *Carmen Conde, Antología Infantil y Juvenil*, Cartagena: Patronato CC/AO, Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura y Dirección General de Formación Profesional e Innovación Educativa, 2006.

catálogo *Carmen Conde. Voluntad Creadora*⁹⁸, que acompañó a la itinerante exposición sobre Carmen Conde (se pudo disfrutar de la misma en Cartagena, Murcia, Madrid y Melilla) especialistas como: Antonio Gómez Yebra, Virtudes Serrano y Mariano de Paco o Caridad Fernández Hernández (esta última con una bibliografía de la autora de obligada referencia para el estudio de su producción, incluyendo su teatro infantil). Durante los fastos en torno a su centenario publiqué estudios sobre su dramaturgia infantil en *Presencia*⁹⁹ (revista creada por ella y su marido cuando fundaron la Universidad Popular en los años treinta y rescatada al cabo del tiempo), también en la *Revista Campus Digital* (Universidad de Murcia) o *Cuadernos del Estero*¹⁰⁰.

Después del Centenario, hemos continuado la labor investigadora sobre la creación para niños y jóvenes de Carmen Conde especialistas como, la doctora M^a Victoria Martín González en su ya referido artículo en la revista *CLIJ*¹⁰¹ y yo con estudios en *Pasión por crear*¹⁰² o el incluido en la revista *CLIJ*¹⁰³.

Mi labor de investigación ha sido continua desde 2004, de ahí que la mayoría de mis artículos sean prácticamente ampliaciones o correcciones del anterior: los hallazgos han sido sorprendentes en las distintas etapas y he creído que debía hacer crecer las diferentes

⁹⁸ AA.VV: *Carmen Conde. Voluntad creadora*, cit.

⁹⁹ Luis Ahumada Zuaza: «El teatro para niños en la obra de Carmen Conde» en *Presencia. Revista Literaria y Cultural*, número 1 (2^a época), noviembre 2007, Cartagena, Patronato Carmen Conde/Antonio Oliver, pp. 28-34.

¹⁰⁰ Luis Ahumada Zuaza: «El teatro para niños en la obra de Carmen Conde» en *De cara al nacimiento de Carmen Conde (1907-2007)*, *Cuadernos del Estero. Revista de estudios e investigación*, número 20, 2006, pp. 117-133.

¹⁰¹ M^a Victoria Martín González: «Carmen Conde: historia de una mujer del siglo XX», cit.

¹⁰² AA.VV: «El teatro para niños en la obra de Carmen Conde», en *Pasión por crear* (coord. Francisco Henares y Caridad Fernández), Cartagena, Aglaya, 2008, pp. 117-133.

¹⁰³ Luis Ahumada Zuaza: *El teatro para niños de Carmen Conde*, cit.

publicaciones conforme avanzaba en mi trabajo. He de recordar aquí las características especiales en la creación de la autora al corregir, recrear y transformar sus escritos continuamente, de ahí la gran dificultad para un investigador que aborde un riguroso y profundo estudio sobre su creación infantil con dignidad en los resultados. Por ello, no he querido cambiar el título en algunos de mis artículos que han visto la luz en diferentes publicaciones, pues la evolución investigadora crecía en cada uno de ellos conforme “la niña Carmen Conde” quería o no quería “jugar al escondite” conmigo.

¡Mis hijos son los vientos! ¡Los vientos que recorren el mundo
con sus alas abiertas sobre las ciudades y los mares!

(Florentina del Mar: *La madre de los vientos*)

EL TEATRO INFANTIL Y JUVENIL EN REVISTAS Y
SUPLEMENTOS INFANTILES EN LA PRENSA DEL SIGLO XX: CARMEN
CONDE UNA ABANDERADA

A comienzos del siglo XX, el que una editorial pudiera publicar la obra destinada al público infantil se hacía muy difícil, (no olvidemos los intentos por publicar *¡Kikiriki!* o *La madre de los vientos* como volúmenes completos de teatro infantil). De ahí la importancia de las revistas o prensa del momento, pues ofrecía la tan deseada publicación de la obra destinada a estos lectores, aunque para ello tuviera que desglosar un volumen completo en diferentes números de una misma revista (*La Estafeta Literaria*, por ejemplo, en el caso de Carmen Conde) o reducir una misma obra extensa, con varios actos a la mínima expresión para que cupiera en la revista o periódico (el ejemplo lo tenemos en *Tres con un burro* o *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*) Esto mismo lo hicieron grandes creadores del momento aprovechando la calidad y el interés del público por estas publicaciones periódicas. De este modo, el acercamiento entre lector y escritor se hace más constante y fluido. De entre los creadores que aprovecharon estos medios de promoción y difusión tenemos nombres

como los de Antonio J. Robles Soler (Antoniorrobles), Elena Fortún, Salvador Bartolozzi y Magda Donato, José López Rubio, etc. Dice Bravo Villasante al respecto: «Precisamente aquí está el origen, el verdadero germen de la literatura infantil. Los periódicos son las primeras manifestaciones de literatura para niños. Con gran emoción en ellos descubrimos las primeras firmas españolas de renombre que escriben para ellos».¹⁰⁴

Esta especial consideración hacia la prensa como medio de difusión de la literatura infantil, ya se dio en el siglo XVIII en Alemania gracias a revistas como *Kinderfreud*, creada por Christian Weiss y en Francia con *L'ami des enfants* de Arnaud Berquin. Siguiendo a esta última, encontramos ya la primera publicación de este tipo en España titulada *La gaceta de los niños*, aparecida en 1798 y fundada por Joseph Bernabé Canga Argüelles.

A esta pionera revista española, le siguen hasta el siglo XX otras como *La educación pintoresca*, *El amigo de la niñez* o *El eco de la juventud*, las cuales apostaron también por el teatro infantil. Ya iniciado el nuevo siglo, proliferan en él los suplementos dedicados a los niños incluidos dentro de la prensa periódica, en los que pasatiempos, comics, cuentecillos, pequeñas dramatizaciones, etc., que hacían las delicias de grandes y mayores y que en un primer momento aparecen tan sólo por Navidad, para luego tener cabida en el interior de los periódicos destinados al lector adulto con más asiduidad. Se pusieron tan de moda que en ellos comenzaron a publicar escritores de la talla de Concepción Arenal, Cossio, Emilia Pardo Bazán, Jardiel Poncela, Benito Pérez Galdós, Juan Valera, Rafael Salinas, Benavente,

¹⁰⁴ Carmen Bravo Villasante: *Historia de la literatura infantil española*, cit., p. 97.

Echegaray o los Quintero; entre otros muchos. Y en las páginas de los mismos nacieron la mayoría de los personajes famosos que pasarían al formato libro: Celia de E. Fortún; Doña Centenito de Carmen Conde o Pipo y Pipa de Magda Donato y Salvador Bartolozzi. Los periódicos que se dedicaron a recoger estos monográficos fueron los de mayor difusión del momento: *Gente menuda* y *Chicos y grandes* en *Blanco y Negro*; *El Liberal*; *Los Chicos* entre las páginas de *ABC*; *Los Lunes* de *El Imparcial*; *Estampa*; *Cuentos para niños* en *Crónica*, la revista mensual *Cosmópolis* con su sección «Un teatro para niños»; la revista infantil *Los Muchachos* (entre sus páginas se da a conocer a *Alicia en el país de las maravillas* a partir de su primer número en 1914); AED *Infantil* (que no es más que una vuelta de tuerca a los suplementos infantiles de *ABC*); Las modernas revistas *Chiquilín* (que daba mucha importancia al cine infantil de la anteguerra) y la cosmopolita *Pinocho* con su sección «El teatro de Pinocho»; *Macaco*, conocida tiempo después como *Macaquete*; *Jeromín* (*Revista infantil confesional y pedagógica*); la exitosa *Bazar*; la revista de los años treinta titulada *El perro, el ratón y el gato* (*Semanario de las niñas, los chicos, los bichos y los muñecos*), brillante revista abierta a tendencias modernas y vanguardistas, en la cual escribiría para los niños firmas como Miguel Mihura, acercándoles tendencias como el absurdo. En ella había un apartado titulado *Teatro del Perro, el Ratón y el Gato*, más conocido como *Teatro PRG*, en el que se publicaron pequeñas piezas dramáticas dignas quizás del mejor Samuel Becket.

Una de las primeras obras de teatro escrita por Carmen Conde no será de carácter infantil, pero me refiero aquí a ella porque fue precisamente publicada por una revista: *Lecturas*, en 1925 y se llevó el

premio del Circulo de Bellas Artes de Albacete¹⁰⁵. Un año más tarde, se animaría y publicaría la obra *Era una dulce tarde del mes de María*, también destinada al público adulto en la revista *Cartagena ilustrada*¹⁰⁶. Es los años treinta y dentro del contexto de Las Misiones Pedagógicas Carmen Conde va perfilando, a través de la prensa primero, lo que será su personal acercamiento a la infancia, el cual veremos reflejado de un modo constante en su teatro infantil, dentro de sus perfiles educativos o instructivos, tan diferentes a los vividos con anterioridad. E incluso, si sabemos mirar a través de su teatro para niños posteriores a la guerra y aparentemente cercanos a la ideología del momento, veremos latir siempre a esa Carmen Conde que siempre quiso compaginar en el niño tradición y modernidad, respeto y medida. Estas características ya quedan registradas en su ensayo titulado *Por la escuela renovada*¹⁰⁷ en los años treinta, aunque ya había publicado algunos artículos en torno a su preocupación por la infancia y la pedagogía con anterioridad¹⁰⁸. No es que en la postguerra española, caracterizada por las publicaciones infantiles en revistas y suplementos fieles a la ideología del régimen dictatorial, Carmen Conde no debiera ajustarse a las circunstancias del momento, pero siempre lo hará en concordia con lo que siempre fue: Educación, Libertad, Cultura y Comprensión serán muchos de sus objetivos en el teatro destinado a los pequeños, esté quien esté en el poder. Por ejemplo, los temas tratados en sus creaciones infantiles deberán aproximarse lo más posibles a lo establecido: vidas de santos y del

¹⁰⁵ José María Rubio Paredes: *La obra juvenil de Carmen Conde*, Madrid, Torremozas, 1990, pp 115-124.

¹⁰⁶ Cit., pp. 152-154.

¹⁰⁷ Carmen Conde: *Por la escuela renovada*, cit.

¹⁰⁸ Para cualquier tipo de consulta entorno a dichas publicaciones, remito al lector a las páginas del libro escrito por José M^a Rubio Paredes ya citado.

catolicismo en general (no olvidemos que ella siempre fue católica), historia de España y de sus héroes (defendida dentro de la educación del menor por ella siempre), etc. Esto lo podemos encontrar en sus creaciones para los niños publicadas en la revista *Catolicismo*.

A comienzos de los años cuarenta escribe Carmen Conde en el suplemento infantil *Solares Infantiles* del periódico *La Verdad* de Murcia, el cual sigue la estela de importantes suplementos infantiles de provincias como lo fueron los pioneros *El amigo de los niños* en Málaga o *Los niños* en Valencia. En este suplemento Conde «publica los primeros relatos que después, en 1943, constituirán el libro de *Doña centenito, gata salvaje. Libro de su vida*, de la editorial Alhambra. Asimismo, asistimos al preestreno de Chismecita, una chiquilla al estilo de Celia y Antoñita»¹⁰⁹. También encontramos entre sus páginas *Historias de seres maravillosos para niños llenos de fe*, donde aparece por primera vez la obra dramática *Llega el niño (Estampas del nacimiento)* entre breves narraciones. En los años sesenta, en el diario *Arriba*, encontramos el mismo título pero cambiado por el de *Historias maravillosas para niños de buena fe*. (Sobre dicho texto ya me he extendido en el apartado dedicado a la posguerra).

Entre 1943 y 1945 será Carmen Conde la directora y encargada del suplemento quincenal de la revista *La Estafeta Literaria* llamado *Nana, nanita, nana* (es una de las escasas mujeres que dirigen una publicación de estas características, como también lo fueron la dramaturga infantil Aurora Mateos e Isabel Cajide en el *Suplemento Infantil* de la revista *Bazar*). En el caso de Carmen Conde, esto se

¹⁰⁹ María Victoria Martín González: «Carmen Conde: historia de una mujer del siglo XX», cit, p. 17.

convierte en punto y aparte, pues su objetivo fue, como casi siempre en ella, el arriesgar y apostar por la novedad. De este modo intentó dar una vuelta de tuerca a este tipo de publicaciones y seguir en España la exitosa y eficaz trayectoria de la revista norteamericana *Hornbook*, pero mientras allí esta tiene una larga y fructífera duración, aquí se mantendrá tan sólo dos años. Pero es un corto periodo de vida que sentó un antes y un después en lo que a modernidad en este campo se refiere.

En dicho suplemento, también escribirá la autora para el público infantil tocando todos los géneros literarios, incluso el artículo periodístico o la encuesta sobre temas de interés (mirando siempre a aquello que se hace fuera del país y esté funcionando allí, para poderlo adoptar a la realidad española). Junto a sus publicaciones infantiles, se anuncian temas tan candentes y de tal actualidad como el nacimiento en 1945 del movimiento *Postista* y su peculiar manifiesto contracultural cercano al Surrealismo y al que estaban ligados personajes como Carlos Edmundo de Ory, Fernando Arrabal, Eduardo Chicharro (hijo), Gloria Fuertes, Francisco Nieva, o Jodorowsky entre otros nombres vinculados a la vanguardia más extrema del momento; en este movimiento el teatro tendrá un lugar preferente junto a la poesía.

También aparecen, en dicha gaceta, manifestaciones y textos inéditos de grandes dramaturgos y gente del mundo del teatro. Basta echar un vistazo a los números publicados durante el transcurso de los años 1944-1945, en los que Carmen fue directora del suplemento infantil, para darnos cuenta de la apuesta de dicha revista por lo más novedoso. Es aquí donde aparecen sus primeras obras infantiles, aquellas que debían entrar dentro de los volúmenes *¡Kikirikí!* y *La*

madre de los vientos, además de otras piezas como *Rafael el Valeroso* y *La batalla de Acoma*. También, un extracto de aquellas obras de mayor dimensión antes de ser editadas posteriormente en su formato real, como pudo ser el caso *Aladino* o también *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*. E incluso lo que sería algún futuro proyecto para alguna obra de teatro, ahora convertida en breve narración como *El conde Flores* (que no es otro que *El conde Sol*), entre otros cuentecillos que luego convertirá también en teatro. La revista *Mundo Hispánico* acogerá, también por primera vez entre sus páginas, el texto incompleto de *Belén* en 1948, volviendo a hacerlo en 1960.

En noviembre de 1947 publicará en la *Revista Sinfónica (Actualidades de la Radio)* una pieza dramática titulada *Rosas de milagro*. Posteriormente crea un *Proyecto de posible revista literaria para niños de Hispanoamérica*, que comprende las siguientes obras dramáticas para niños: *El conde Arnaldos*; *Historias Maravillosas: El espejo*; *Biografía relámpago: El pez globo* y *Entre la historia de verdad y la imaginación: Pedrito*. Este interesante proyecto no llegó a realizarse.

En 1984 escribe para el periódico *La Verdad* un «diálogo entre una madre y un hijo que hablan sobre el desamparo del bebé ballena ante la tarea despiadada de los arponeros y científicos»¹¹⁰, basado en dos textos anteriores: *Bebé ballena, a manera de cuentecillo*¹¹¹ y *Madre ballena y otros cuentos*¹¹². Se tratará más bien de ese tipo de

¹¹⁰ M^a Victoria Martín González: «Carmen Conde: historia de una mujer del siglo XX», cit, p. 25.

¹¹¹ Carmen Conde: *Bebé ballena, a manera de cuentecillo*, Madrid, Escuela Española, 1983.

¹¹² Carmen Conde: *Madre ballena y otros cuentos*, Madrid, Everest, 1989.

teatro infantil destinado para ser leído y heredero del teatro escolar al que nos hemos referido.

Pero volvamos a los años en los que Carmen dirige el suplemento infantil *Nana, nanita, nana* de la *Estafeta literaria*. Hemos comprobado cómo la autora experimenta modernidad e innovación en esta publicación. Reproduciré aquí parte de un artículo escrito por ella en los años cuarenta y publicado allí. Este trabajo es el resultado de las respuestas dadas en una entrevista realizada por la autora y publicada en las mismas páginas donde aparece dicho artículo. La entrevista la realiza Carmen a diferentes personalidades o instituciones vinculadas con la literatura infantil como Genaro Xavier Vallejos, Editorial Alhambra o Manuel Aguilar entre otros. Su título es *Breve revisión de la literatura infantil*¹¹³ y en ella podemos encontrar una vez más la eterna queja de la autora ante el panorama de la literatura infantil y juvenil (LIJ) en España; defiende también la labor realizada por ella misma en *La Estafeta Literaria* y previene a su vez sobre la influencia del cine en el mundo infantil:

He ahí, en pocas palabras, todo el secreto de lo anti-infantil y de lo pro-infantil. Los libros que se escriban para que los chicos se acerquen a la realidad y sepan adaptarse a ella, no son libros infantiles. Los escritores de libros infantiles han de mantenerse frescos, dóciles a todas las presiones de la belleza, de la imaginación; cuando se olvida de esta necesidad y peroran, dogmatizan, enseñan con evidente afán docente, aburren, No son eficaces.

[...] La gracia de Elena Fortún, la dulce ironía y la ternura de Carmen Baroja, entre las escritoras españolas mayores.

¹¹³ Florentina del Mar: «Breve revisión de la literatura infantil» en *La Estafeta Literaria*, número 19, Madrid, 1945, p. 19.

Actualmente, en las colecciones que Aguilar publica para muchachos, hay unas series magníficas de leyendas, biografías, viajes, debidas a la joven pluma de Concha de Salamanca [...]

[...] Nuestra literatura clásica no tiene niños [...] no en vano se nos ha dicho que los españoles suelen ser gentes sin infancia...

[...] Pero no siempre se acertó a despertar al absorbente interés que, por hablar directamente a la fantasía- con detrimento de las demás cualidades- consiguieron Verne en sus días, Salgari, Conan Doyle, y ahora las novelas policíacas. Lo único que irrefutablemente colma, a mi entender, la exacta medida del mundo imaginativo infantil es el cine de Walt Disney. ¿Es quizá porque nuestra época es de imágenes; de una tal velocidad que no permite la abstracción en que antaño se sumía el chico para sus maravillosas divagaciones? [...]

Desde el punto de vista de la libertad de creación concedida a un autor-que ya sabemos cuán escasa es por parte de todas las editoriales, generalmente-, la página “NANA, NANITA, NANA” de este periódico, es ejemplar. No atiende a ningún fin preconcebido, ni por su autora ni *por empresas*. Su finalidad es poética fundamentalmente, pues hasta la breve lección de historia de la literatura que se da en cada número, está trazada con la máxima sencillez literaria procurando su levedad. La creación de esta página ha a dado lugar a muchas cavilaciones: ¿sirve a los niños; o a los hombres en evocación de su infancia? ¿Qué es propiamente literatura infantil? ¡Ay! ¡Es fácil hacer una campana, pero sólo Dios sabe si cantará!

Los mismos niños podrían dar sus respuestas..., si dispusieran de medios propios. Pero el influjo del ambiente, la presión de los mayores, hacen punto menos que imposible su consulta. A los niños hay que darles a leer las cosas, formarles el gusto eligiéndoles sus lecturas...

Carmen Conde va a dedicar segunda parte del anterior artículo, a dedicar exclusivamente al teatro infantil. Es un testimonio de indiscutible valor dentro del campo específico de investigación del presente trabajo, pues carecemos de opiniones tan directas de la autora sobre dicho tema. También adelantamos algo sobre el gran éxito de *Aladino*:

Acerca de este tema que aún vive dentro de una minoría, hay que apreciar dos momentos, dos ensayos para su logro; antes de la guerra, con Bartolozzi y Magda Donato, y después de la guerra y actualmente con el Teatro Nacional Infantil LOPE DE RUEDA. Fundado éste por la Vicesecretaría de Educación, tiene su acomodo físico, siempre sujeto a las exigencias del titular, en el Teatro Español. Para su Dirección, al ser fundado, fue escogido un poeta, Jenaro Xavier Vallejos, que se encargó de la nada sencilla tarea de hacer efectivo no que no era más que un deseo: el teatro para chicos, sin fines materiales cien por cien. EL LOPE DE RUEDA, carente de repertorio, organizó un concurso de originales; se nos informa que se presentaron unos 340, y de ellos, por no declarar desierto el concurso, se premiaron tres o cuatro, de los cuales sólo uno, convenientemente adaptado a su finalidad, se representó. EL LOPE DE VEGA, al mando del P. Vallejos, buscaba con afán destacarse de lo que, de repente vio desencadenarse en los escenarios madrileños con aire, falso, de farsa para chicos. La procacidad en algunas ocasiones, la insulsez en otras, la ñoñería, ramplonería y falta de buen gusto no podían ser permitidas en un teatro-escuela, en un teatro-guía. El director quería recrear a los pequeños acudiendo a los elementos artísticos más cercanos de su comprensión; claro está que para lograrlo debía sacrificar, a su juicio muchos matices, aplazándolos, que, poco a poco, conforme el público fuera educándose, habría de ser fundamentales. No sólo se obtiene la risa con situaciones forzadas, aunque –desde luego- la

risa del chico tiene distinta fuente que la del adulto, pues su percepción del mundo es distinta. Ni tampoco es la risa la única finalidad del Teatro Infantil, sí de las más importantes. EL LOPE DE RUEDA único teatro que conocemos con ideales no crematísticos, puso en escena ROSALINDA, el Dr. PAPELIN, en 1943. En noviembre del mismo año estrenó la escenificación de ALADINO, hecha por mí, con admirable música de A. Martín Pompey. Fue un maravilloso espectáculo de autentico lujo, tanto de decorados como de trajes; los artistas estuvieron formidables, diciendo la obra y danzando los magníficos ballets, debidos a la dirección de Roberto CARPIO, cuya cooperación a la sabia orientación del P. Vallejos fue insuperable. Todo se vio ampliamente recompensado por la atención que la crítica y el público prodigaron a ALADINO. Con esta labor, al cerrarse la temporada teatral-en cuyas Navidades se representó con gran esplendor en los todos aspectos una obra del propio Vallejos, magnífica-, el LOPE DE RUEDA, dejó bien de manifiesto lo que pretendía, y sigue pretendiendo: recrear utilizando todos los recursos de la fantasía, alimentando una noble y ejemplar tesis que se resume en Belleza, Bondad, y Alegría. Al presente, continúa su labor con una obra enteramente trazada por su actual director técnico, el infatigable y magnífico Carpio. “*Chilca o los Dioses Blancos*”; para su representación se utiliza el formidable aparato de FUENTEOVEJUNA.

Sin embargo, de esta labor ininterrumpida del Teatro Nacional Infantil LOPE DE RUEDA, y de lo esfuerzos parciales y “taquilleros” de los teatros llamados de empresa, no consideramos estar en posición de un verdadero teatro para niños. Para tenerlo hace falta, en primer lugar, que haya autores. ¿No los hay? Yo creo que si-ejemplos tenemos-, aunque no hayan logrado “ponerse al habla” con lo diversos directores de esta rama tan desamparada de la necesaria atención distinguida. Se mantiene, sin duda, el criterio que

menos puede llevar al éxito, y no me refiero a un éxito cotizable, sino al que todo hacer generoso merece; el criterio sustentado-pruebas al canto-es el de ofrecer al niño lo facilón, chocarrero, estridente, con tal de hacerle reír: ¡sea como sea! La risa, cuando es provocada por agentes plebeyos –y toda motivación burda lo es-, emplebece al que se ríe. Duro es reconocer que nosotros nos ponemos en cuclillas para hablar al niño, y él nos desprecia desde su mundo muy justamente porque no le vemos ni entendemos. Si en verdad es posible conectar con la infancia, hablémosle, por lo menos, un lenguaje exquisito como ella, para que si no nos entiende algo, “se tome de poesía” (como decía J.R.J.), igual que el vaso del perfume de la flor que contuvo.

Un teatro infantil, que es ya imprescindible entre nosotros, tendría que ser: independiente, funcionar con repertorio propio y para artista él solamente; bien dirigido, con asesor literario que no fuera empresario, ni director escénico, ni otra cosa que poeta todo lo más, ¡y por lo menos! Se equivocan las empresas que no han hecho nada serio todavía en tal sentido, y muchísimo más los ignorantes padres que mandan a sus hijos a espectáculos feos, zarrapastrosos, sin ideales, sin buen gusto ni orientación, sin cultura; o al cine a ver films inadecuados, en lugar de apoyar el sostenimiento regular de un verdadero Teatro y de un auténtico cine PARA SUS HIJOS PEQUEÑOS.

Uno de los propósitos del LOPE DE RUEDA- y yo realicé buena parte de la tarea literaria inicial escenificando el romance del CONDE SOL- era llevar a la escena las grandes gestas y los inmortales romances castellanos.

Hoy día, a cargo de hombres jóvenes y entusiastas, es el único solvente y digno de interés y reconocimiento. Si viviera en local propio, y su trabajo fuera más frecuente-hablamos del público, pues en privado nunca descansa-, los malos espectáculos irían desapareciendo; o, lo que sería mejor: estimándose para superarse

los unos a los otros. Que tal es el propósito guía del Teatro- Escuela para Niños.

Estamos en los años cuarenta y la inquietud innovadora desarrollada en *La Estafeta Literaria* la lleva a hacer lo mismo para la radio, consiguiéndolo una vez más, como veremos en el siguiente capítulo.

¡Nosotras diremos al universo lo que hablen estos sabios reunidos al pie del sol!

(Florentina del Mar: *Currito y un eclipse*)

EL TEATRO INFANTIL Y JUVENIL RADIOFÓNICO EN ESPAÑA:
CARMEN CONDE Y JUAN ANTONIO DE LAIGLESIA

En España, la difícil aventura del teatro radiofónico con sus particulares características¹¹⁴ y sobre todo el infantil, comienza aproximadamente a partir de 1940, siguiendo una vez más el ejemplo inglés. Aquí no se hizo otra cosa que continuar con el mismo sistema narrativo del teatro para adultos emitido a través de este medio (es más, muchos eran los adultos que oían estas emisiones destinadas a los niños mientras estos preferían otras actividades más divertidas). Mientras en Inglaterra o Alemania se estaban consiguiendo grandes logros, en España no tenían aún los dramaturgos de teatro para niños una especial preocupación por fomentar la creación de obras destinadas a este medio específicamente y se retransmitían discos con cuentos grabados o se adaptaban cuentos que “se narraban” en directo con algún que otro efecto especial y música al gusto de los mayores. El resultado era algo parecido a la radionovela sentimental pero pensada para niños... y por capítulos.

¹¹⁴ Vid Patrice Pavis: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 373-376.

Estas retransmisiones de teatro infantil consistían la mayoría de las veces en pequeños huecos dentro de la programación general para adultos e incluso no era anunciado como tal, llevando otra nominaciones como cuentecillos, narraciones infantiles, etc. En fin, en aquellos años cuarenta no había una especial preocupación en este aspecto, aunque en grandes capitales como Madrid o Barcelona existieron algunos ejemplos dispersos. También he de decir que aquellos años fueron caracterizados por una casi general pobreza creativa en el teatro dedicado a los niños en general, tanto sobre las tablas como en las ediciones. Algunos nombres como los de Carmen Conde, Borita Casas, Consuelo Francos, María Luisa Villardefrancos o Juan Antonio de Laiglesia (que escribieron a su vez teatro para la radio) o iniciativas como las de la Sección Femenina, el Frente de Juventudes o la apuesta por este teatro de la Compañía Nacional Lope de Rueda contribuirían a dar algo de vigor con sus creaciones al drama infantil a los largo de los años cuarenta.

En la capital española, Radio España retransmitió por aquellos años algo de teatro infantil en programas como *La onda mágica* y Radio Madrid en el espacio infantil *Pitos y flautas*, estando la mayoría de estas iniciativas vinculadas a revistas para niños o la publicidad explícita de productos destinados a ellos, encubriendo sorteos y entrega de premios para reforzar la débil audiencia. Un buen intento por dinamizar y dignificar este teatro fue el del ya nombrado dramaturgo infantil Juan Antonio de Laiglesia que dirigió espacios radiofónicos como *Tablado de marionetas* o *La pájara pinta*. Durante los años cincuenta y sesenta, las grabaciones de textos dramáticos para niños de la discográfica Discos Pax (seudónimo colectivo de la editorial *La Galería Dramática Salesiana*) fueron por su calidad en

todos los aspectos: ambientación, música, interpretación actoral, etc, muy utilizados por la radio y retransmitidos por ella con muy buena acogida. De entre los discos con grabaciones de obras de teatro infantil radiados durante los cincuenta debemos destacar muchos de los textos creados por Juan Antonio de Laiglesia con temática bíblica. Esta fue una colección de obras del autor con temática religiosa que llegó casi a la treintena, cada una de ellas dedicada a un capítulo de las Sagradas Escrituras. Esto fue posible gracias a la discográfica Pax, la cual también grabó el *Belén*¹¹⁵ de la propia Carmen. Ambos Autores se van a convertir en los abanderados de este teatro radiofónico para niños en España. En el caso de J. Antonio de Laiglesia tendremos la tradición llevada a este campo y en el Carmen lo rompedor, la novedad.

El *Belén* de la autora será retransmitido en directo desde el estudio por Radio Nacional en 1949 con muchísimo éxito. Escriben a su marido para elogiar esta audición: « Dígale a Carmen que tuvimos el gusto de escuchar por Radio en casa su preciosa composición titulada *Belén* [...] y se oyó muy bien; está muy inspirada y la presentaron con todo género de cuidados radiofónicos y con canciones muy primorosas»¹¹⁶. La experiencia se repite en Radio Valencia un año después.

Debo recordar aquí de nuevo la tendencia en la autora hacia la manipulación de la mayoría de los manuscritos y mecanografiados que recogen sus obras dramáticas infantiles y retocarlos o recrearlos, buscado sus diferentes y múltiples posibilidades creativas: narración,

¹¹⁵ Carmen Conde: *Belén (Auto de navidad en dos actos)*, Madrid, E.N.A.G (Escuela Nacional de Artes Gráficas). Casa de discos Pax, 1953.

¹¹⁶ Carta de Francisco Aguilar Gómez a Antonio Oliver, Cartagena, 6-1-1949, Patronato CC/AO, sign. 054-001.

televisión, otra pieza dramática diferente, etc. Por eso en muchas de ellas, encontramos anotaciones (siempre de Conde) como *control*, *locutor*, *narrador* y demás terminología radiofónica o referencias a efectos de sonido explícitos: *galope que se frena*, *espuelas sonando*; *pequeño galope*, entre numerosos ejemplos que evidencian su adaptación radiofónica.

Los mejores años en el mundo de la radio para Carmen Conde transcurren entre los cuarenta y cincuenta y es durante estos cuando se emiten la mayoría de sus textos dramáticos infantiles. Ejemplo de esto último lo tenemos en adaptaciones para la radio hechas por Carmen sobre muchos de sus primeros textos teatrales para niños como fueron: *Conflicto entre el sol y la luna*; *La conquista de Acoma*; *La Campana*; *El niño de barro*; *Una gotita de agua*; *El molino que no obedecía al viento* o *Del libro Belén* (como podemos comprobar, muchos de ellos pertenecen a *¡Kikirikí!* o *La madre de los vientos* y son publicadas a su vez en *La Estafeta Literaria* no muy lejos de la fecha de su posible emisión en los años cuarenta).

También adapta textos pertenecientes al proyecto ya mencionado *Historias maravillosas para niños de buena fe*, como por ejemplo *Viajes de ensueño* (inspirado en el poema de García Lorca *Canción del Jinete*) o *Rosas de milagro* (publicada a su vez en 1947 por la radiofónica Revista Sinfónica¹¹⁷; estando su emisión cercana posiblemente a la fecha de la publicación, pues la norma era esa). También adaptará teatralmente otros géneros propios como la narración o poesía para este medio de comunicación.

¹¹⁷ Florentina del Mar: «Rosas de Milagro». Revista Sinfónica (Actualidades de la Radio). Año I, número 11, 1 de noviembre de 1947, p. 11.

Entre los años 1947 y 1951, Carmen Conde es la encargada de un espacio en Radio Nacional de España titulado *Revista Literario-Radiofónica para Niños*, donde colabora a veces su marido Antonio Oliver. Dentro del contexto del dicho programa de temática variada (entrevistas, conferencias, cuentos, poesía, lecciones de literatura e historia, adaptaciones realizadas por la misma autora de obras dramáticas de autores como Lope de Rueda o Gil Vicente, historia del teatro ...), la misma autora se convierte en un personaje más, utilizando su conocido seudónimo Florentina del Mar para dar vida al mismo, de este modo se relacionaba con los niños oyentes «Florentina del Mar, la amiga de los niños», contándoles historias y noticias variadas (muy al estilo del suplemento *Nana, nanita, nana*) utilizando distintos timbres e impostaciones de su voz para interpretar diferentes personajes, llegando a encargarse ella misma de la ambientación general del espacio creativo cuando era preciso (en las anotaciones manuscritas sobre los guiones dramáticos, ella apunta de su puño y letra sugerencias musicales, efectos varios, sonidos, intenciones actorales y accionales: en una palabra, dirige). Dentro de este programa estrena también un interesante proyecto teatral con textos ya destinados a la radio. Es decir, ya no adapta, sino que escribe directamente teatro radiofónico. Este ambicioso proyecto es el siguiente:

Siete homenajes a Cervantes, en su IV Centenario (Homenaje dividido en cinco escenas). Contiene:

-*Tres caballeros en el museo Naval.*

-*Unos minutos con Don miguel de Cervantes.*

-*Don Quijote y su biblioteca.*

-*Gran retablo del Cid Campeador y Don Quijote de la Mancha.*

-*Del diálogo que hubieron Don Quijote y Sancho a cerca de Dulcinea del Toboso.*

Este *Homenaje* se emitió en el programa de Florentina del Mar desde el 2 de febrero al 29 de noviembre de 1947.

Este mismo programa finaliza aparentemente el 21 de abril de 1950, con una pieza dramática titulada *Diálogo del viento con el niño. Revista para los niños*, pero lo único que ocurre es que cambia el título del programa y lo llama ahora *Revista de Literatura para niños*. Dentro de este, emite de nuevo *Retablo de Navidad* (que es realmente una adaptación de su texto *Belén*) los días 28 de diciembre de 1950 y 1 de enero de 1951. Durante este año, además de volver a emitir *La conquista de Acoma*, nos vuelve a sorprender a comienzos del mes de abril cambiando el título del programa infantil de nuevo, titulándolo ahora curiosamente igual que uno de sus primeros volúmenes de teatro para niños: *¡Kikirikí! Revista para niños*. E incluso cambia de seudónimo, abandonando el de Florentina del Mar y adoptando el de Asunción¹¹⁸. Ahora las colaboraciones de su marido serán más asiduas y retoma títulos como *Historias maravillosas para niños de buena fe*, *Leyenda del monje y el pajarillo* (adaptación de *El monje y el pajarillo*), *El conde Flores escuchado por Zoquetín* y *Chismecita* (que no es otro que el conde Sol, acompañado por dos de los personajes protagonistas de su literatura infantil en prosa). El nuevo programa

¹¹⁸ Este es uno de los seudónimos menos conocidos de la autora, que completo sería Asunción Parreño. Lo utiliza durante estas fechas para firmar una serie de traducciones del inglés al español de autores como Rilke junto a Amanda Junquera (que firma a su vez con el seudónimo de Isabel de Ambía). Estas mismas traducciones, serán emitidas por la radio en los años setenta por Carmen.

llega hasta 1952 y repite títulos anteriores como los incluidos en *Historias para niños de buena fe* o *Tres con un burro*.

En años posteriores y hasta finales de los setenta, estará centrada en el público adulto (dará una serie de conferencias sobre Bertolt Brecht y recibirá colaboraciones como las de Mariano Baquero Goyanes) y tan sólo volverá al público infantil en Navidad.

¿Qué hacer después de experimentar en el teatro para niños destinado a la prensa y en el radiofónico y triunfar? ¿Dónde experimentar con este tipo de teatro? ¿Quizás en la televisión...?

Mirate en él: ¡te recoge!
Te lo ofrecemos nosotros.
Es el espejo del bosque
este lago, es su reposo.

(Carmen Conde: *El lago y la corza*)

CARMEN CONDE Y EL TEATRO INFANTIL PARA TELEVISIÓN ESPAÑOLA.

El teatro destinado a los más jóvenes y adaptado al medio televisivo corrió casi la misma trayectoria que el de la radio. A partir de los años cincuenta, se intentó seguir el ejemplo de programas pioneros como el inglés *Play School* que retransmitían teatro para niños y que aquí se llamó *La casa del reloj* e incluso nos arriesgamos “a personalizar” la adaptación de ese tipo de teatro a nuestra realidad social como en el ya mítico programa *Los chiripitifláuticos*, con personajes tan teatrales como Valentina, el Capitán Tan, los hermanos Malasombra o Locomotoro, cuyo modo de actuación, vestuario, escenografía y demás medios dramáticos, no fueron otra cosa que el intento por reproducir de algún modo los montajes para niños que se había hecho o estaba haciendo en aquellos momentos en los teatros (no olvidemos que tanto la televisión como el cine nacen y crecen copiando a este, para buscar poco a poco su propia entidad como medio creativo).

Pero en ambos casos (televisión y cine) las dramatizaciones eran demasiado cercanas al cuentacuentos o a la historieta era escasa en elementos dramáticos válidos. También se intentó llevar a la televisión, con escaso éxito, montajes teatrales que funcionaron sobre las tablas, como fue el caso por ejemplo de las compañías *Los Títeres de la Sección Femenina* o *El teatro municipal de Madrid*. En todos los casos, debemos admitir que lo costoso de la escenografía, vestuario y otros medios que exigen el teatro, hacía que fuera mucho más barato apostar por el radiofónico, en el cual la imaginación del oyente-receptor se convertía en la principal fuente semiológica para la creación de todo aquello que transmitían la palabra y el sonido.

Ya en los años setenta, contamos con el ejemplo del programa televisivo *Había una vez un circo*, con su sección titulada *La Aventura*, que, aunque nunca fue calificada como teatro televisivo, cumplía con todas sus características y sobre todo con la aprobación de los jóvenes. No olvidemos lo dicho anteriormente: teatro y cine copian el formato teatral y conforme el medio televisivo va creciendo, los límites se tocan y aquello que se copió se hace propio y “deja de llamarse teatro para ser otra cosa”. Aquí debemos también decir que la adaptación del género dramático al cine o televisión ha sido muy discutida fuera y dentro del contexto teatral. Somos muchos los que defendemos que el teatro es efímero, que cada puesta en escena es única e irrepetible y es imposible codificarlo en una grabación. Tenemos sobre todo el concepto clásico de *Teatrón*:

[...] Pone de manifiesto una propiedad fundamental, aunque olvidada, de este arte: es el lugar donde el público contempla una acción que le es presentada en otro sitio. En efecto, el teatro es un punto de vista sobre un acontecimiento. Una mirada, un ángulo de

visión y de rayos ópticos lo constituyen. Sólo en la medida en que desplaza la relación entre mirada y objeto mirado se convierte en el edificio donde tiene lugar la representación.¹¹⁹

Dicho lo anterior, cabe preguntarse si la cámara televisiva o cinematográfica, que ha seleccionado previamente lo que mi ojo debe ver, puede ser teatro. El debate está abierto desde hace mucho tiempo y es difícil darlo por concluido.¹²⁰ Carmen Conde será muy sensible frente a esta cuestión cuando se introduce en la ventura televisiva.

Disponemos de unas curiosas fotos en las que nuestra autora está trabajando de minutera en la película *Ana María*, para los Estudios Roptence (Madrid) en 1943, en la que actuaba, entre otros actores, Florián Rey. Ella, que “es una esponja” y todo lo asimila, lo aprende e incluso me atrevería a decir que lo corporiza, rememorando aquello que ella misma proclamaba para la enseñanza artística a los niños: «Con las artes plásticas es inconveniente hacer literatura. Empiécese con las fórmulas máximas del Arte: volumen, luz, color, sonido por ellos mismos. Lo que constituye el “argumento” de las obras es un detalle accesorio que depende, en gran parte, de la sensibilidad del que toca, ve, compara y escucha»¹²¹. Pues bien, aquí no va ser menos y aprenderá, utilizará dicha experiencia cinematográfica para aplicarla al medio televisivo y así poder escribir exclusivamente teatro/guión infantil destinado a este medio. Pero una vez más, volviendo a sus propios textos, antiguos y nuevos y adaptándolos para la televisión. Ahora tendremos una doble pirueta creativa en ella y podemos encontrarnos múltiples ejemplos de

¹¹⁹ Patrice Pavis: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, cit., p. 435.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 464-467.

¹²¹ Carmen Conde: *Por la escuela renovada*, cit., p. 78.

recreación, desde aquella obra extensa que recortó para la prensa y que luego adaptó para la radio y a su vez modifica para TVE, pongo como ejemplo *Belén* o *El Rey de Bastos y las tres hijas de Rey de Copas*, hasta las exclusivamente radiofónicas y llevadas al medio televisivo. Sin olvidar sus primeras obras infantiles, como *Conflicto entre el sol y la luna*. Y esto es tan sólo un ejemplo de lo que nos podemos encontrar en el terreno de la adaptación abonado por la autora. Y es que Carmen va a escribir y mucho para el ente televisivo, centrándose sobre todo en el teatro infantil. Y, como ya hizo antes para la radio, llegando a crear teatro radiofónico propiamente dicho; experimentará sobre sus propios textos anteriores (no tan sólo teatro) para escribir guiones concretos de teatro televisivo infantil.

Como nos pasó con los textos destinados a la radio, aquí también tenemos adaptaciones de cuya posible emisión carecemos de documentación. En estos manuscritos y mecanografiados encontramos del puño y letra de la autora anotaciones como las siguientes: «cierra en negro»; «saliendo de foco»; etc. Domina el medio, como podemos comprobar.

Su incursión en la televisión comienza en los años sesenta (deja de motivarle la radio a finales de los cincuenta, para adentrarse en este nuevo medio a continuación y así arriesgar y experimentar). Recordemos que a finales de los años sesenta se disponía de una hora televisiva destinada al teatro infantil, en un programa llamado *Teatro Infantil y Juvenil* y que dicho aparato ya comienza a entrar en los hogares españoles de un modo vertiginoso (al final de la década se considera que ya había unos tres millones y medio de aparatos, casi el 40% de la población española posiblemente). Luego vendrían programas infantiles que en mayor o menor medida emitía teatro para

niños como fue el caso de *Autores invitados*. Todo esto fue posible gracias a los distintos programadores encargados de espacios televisivos destinados a la infancia durante los años sesenta y setenta, como Manuel Serrano, Feliciano Lorenzo Gelices o Blanca Álvarez Mantilla, con los cuales Carmen Conde mantuvo una estrecha relación laboral que ha quedado registrada en diferentes cartas, en las que se gestionan las características de los contratos y otros aspectos relacionados con el tema.

Ya en los setenta vendrían programas como *Érase una vez*; *La cometa naranja* y *La comparsa* (este último contribuyó a que nuevos grupos teatrales se dieran a conocer). A comienzos de esa década aparece un innovador programa dirigido por Carlos Aladro y Maruja López llamado *Retablo TV*, en la que se daba importancia tanto al texto o espectáculo, como a la pedagogía aplicada al teatro infantil. Será años en los que:

Algunos guionistas dedicados a la labor de adaptación coinciden con los que han presentado temas originales suyos impresos con anterioridad o no, y entre ellos cabe citar a Juan Tébar, Luis Coquard, José Briz, Julián Ibáñez, Carlos Puerto, Manuela González Haba, Carmen Conde, Carlos Muñiz, Juan Antonio Castro, Juan Farias y otros.¹²²

Como bien indica Cervera, será sobre todo durante estos años sesenta y setenta cuando la autora escribirá adaptaciones sobre textos propios, la mayoría de ellas emitidas dentro del programa infantil *Leyendas Teleclub*, que tanto apostó por este género para niños y jóvenes. Algunos de esos títulos ya conocidos serían:

-*Aladino*.

¹²² Juan Cervera: *Historia crítica del teatro infantil español*, cit. p. 212.

-*Siempre hay un niño*, emitida en 1968 y vuelta a emitir el 27 de octubre de 1970 bajo la dirección de Agustín Navarro. En ella, un niño decide hacerse amigo de un matrimonio de ancianos que viven tristemente solos en un piso alquilado.

-*El lago y la corza*, con música de Matilde Salvador e instrumentación de Miguel Asins Arbó. 1961.

-*El lago y la corza*, con música otra vez como en el caso anterior de la valenciana Matilde Salvador e instrumentación de Miguel Asins Arbó. 1969.

-*El monje y el pajarillo*, titulado ahora *Un pájaro canta*. Fue emitida dentro del programa *Leyendas Teleclub* el día 8 de agosto de 1968 bajo la dirección de Pascual Cervera.

-*El conde Sol*, titulado para la ocasión *Romance Dramatizado* (música de Rafael Rodríguez-Albert). 25 de agosto de 1968.

-*El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*, con música de Benito Lauret. 1968, 1969 y 1971.

-*Llega el niño... (Estampas del nacimiento)*.

-*Breve estampa del nacimiento de Jesús*.

-*Belén*, con el título de *Esquema de Belén con romance de la fe de ciego*.

El conde Sol, ya estrenada en TVE el 25 de agosto de 1968, fue dirigida y adaptada por Manuel Luis Aguado Caro. (La música original es como ya dijimos de Rafael Rodríguez -Albert). Se volverá a reponer el día 23 de junio de 1973 en el programa para niños *Hoy es fiesta*.

Pero esta vez Carmen pedirá que no se deje la adaptación textual de nuevo en manos de Aguado, pidiendo ser ella quien lo haga al creer que se trataría de una nueva grabación de su obra. Pero todo será fruto de la confusión, pues como dice el el Jefe del Departamento de

Programas Infantiles y Juveniles de T.V.E: «la citada obra no ha sido grabada 2 veces»¹²³. El director de la Sociedad General de Autores, responderá a la autora del siguiente modo:

El pasado día recibimos la visita de D. Manuel Luis Aguado, reclamando los derechos que le corresponden como adaptador de la obra de referencia.

Como quiera que fue establecida por Vd. una nueva declaración eliminando a dicho señor de la emisión correspondiente al 23 de junio de 1973, nos dirigimos a Televisión Española [...]

En consecuencia, al no tratarse de nueva versión, sino una repetición de la ya existente [...]¹²⁴

Entre los meses de febrero a marzo del año 1974 se emitirá el guión titulado *Las páginas del Romancero* para el programa infantil: *La cometa naranja*. También se compromete a escribir otro basado en leyendas populares españolas, según queda constancia en una carta remitida por T.V.E a la autora.¹²⁵

Las obras con tema navideño, fueron englobadas dentro del tipo de teatro emitido en esas fechas tan señaladas y tuvieron muchísimo éxito. Alfredo Castellón, por ejemplo, casi se especializa en este formato de teatro con muchos títulos en torno al nacimiento del niño Jesús.

Con respecto a *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*. (Farsa en un acto) y a su adaptación televisiva para *Leyendas Teleclub* (TVE) y estrenada el día 1 de octubre de 1968, con dirección de

¹²³ Carta de Manuel Serrano (Jefe del Departamento de Programas Infantiles y Juveniles de T.V.E) a Manuel Tamayo Castro (Director de la Sección de Televisión. Sociedad Gral. de Autores de España), Madrid, 10-2-1974, Arch. Patronato CC/AO, sign. 202-019.

¹²⁴ Carta de Manuel Tamayo Castro a Carmen Conde, Madrid, 14-2-1974, Arch. Patronato CC/AO, sign. 202-024.

¹²⁵ Carta de Manuel Serrano (T.V.E) a Carmen Conde, Madrid, 15 -1-1974. Arch. Patronato CC/AO, sign. 201-073.

Manuel Aguado y música de Benito Lauret y que se volverá a reponerse el 1 de octubre de 1969, he de decir que Carmen incluirá junto a los poemas y canciones medievales del texto original, un poema de Antonio Oliver Belmás. También cambiará el final, introduciendo una graciosa escena en la que la mayoría de los personajes se desmayan, una vez que las tres hijas huyen. Queda por saber si Carmen cambió el título de la pieza una vez adaptada para la televisión, pues en muchas de sus notas manuscritas se refiere a este guión con el título: *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*, dando mayor protagonismo a las tres niñas que son las verdaderas protagonistas del texto. Faltaría supervisar la cinta original para constatarlo.

Continuando con los años sesenta y setenta y en el mismo programa televisivo *Leyendas Teleclub*, estrenará Carmen textos de nueva creación (una vez dominada la dramaturgia del guión teatral televisivo) o adaptaciones de otros géneros propios o ajenos como el cuento, la poesía o el teatro “destinado a adultos”. Ejemplos de todos ellos son:

-*El caballero de Olmedo*. (Adaptación para el público infantil y juvenil de la famosa obra de Lope de Vega. La dirección corrió a cargo de Jesús Yagüe. El día preciso de emisión fue el 29 de mayo de 1969.

-*De la peña del anciano*. Basado en una leyenda popular.

-*Del pastor y las ánimas*

-*De la lluvia que fue testigo*.

-*El hombre que perdió su sombra*.

-*En la torre hay una dama...* emitida en julio de 1968 y abril-mayo de 1974. Este es un título genérico que comprende los siguientes: *La conquista de Acoma* (recreación de su obra *La batalla*

de Acoma); *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas* y *Dos niños la buscan*.

A finales de los años setenta, adapta para la televisión tres de sus más importantes textos dramáticos infantiles¹²⁶:

-*El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas* (1979).

-*El conde Sol*. (1979).

-*El lago y la corza* (1980).

No sabemos si nuestra autora pensó alguna vez en un posible salto al cine a través del teatro para niños o creando un guión preciso para ese medio. Experiencia en el medio ya tenía y sensibilidad y predisposición hacia él también, desde muy temprano. En los años treinta y en su ensayo pedagógico *Por la escuela renovada* dice:

¿Qué de bueno encontrarán los pequeños en el cine corriente? El cine es la conquista de más importancia realizada por el hombre. Nada tan hermoso, tan plástico, tan vivo, tan moldeador. Gracias a él conocemos ciudades y costumbres lejanas; seres, mares y cielos cuya profundidad no alcanzaríamos jamás si no fuera por la gran plomada que el cinematógrafo echa en las pupilas.

El cine es un arte sin rival. Así como en la Poesía resolvimos el verso por la imagen, en Pintura el color por el color y en Escultura el volumen por sí mismo, la fotografía nos ofrece el Movimiento, y lo que es aún más grande: la comprensión, la compenetración, la vibración espiritual por sólo un gesto aislado, relieve altísimo del écran, de un rostro cuya transparencia jamás comprobaremos. El maestro ha visto ya en el cine el agente más poderoso de la educación. El más grato: instruir recreando. Sin esfuerzo, sin tortura. Con la avidez y simpatía con que se juega¹²⁷.

¹²⁶ Vid: Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco: *Historia de la literatura murciana*, Murcia, Universidad, Secretariado de Publicaciones. Academia Alfonso X el Sabio. Editora Regional, 1989.

¹²⁷ Carmen Conde: *Por la escuela renovada.*, cit., pp. 67-68.

Y siguiendo con el mismo ensayo, insiste en el posible valor instructivo y pedagógico del medio:

Las escuelas del Estado-por el hecho de pertenecer al más fuerte-no pueden prescindir más tiempo del cinematógrafo entre el material de enseñanza que se les asigna [...] Estas películas, que de ningún modo han de estacionarse, no se proyectarán como cosas extraordinarias. Si todos los días, no, por lo menos tres o cuatro veces por semana, si. Cualquiera de estas sesiones completará bien las explicaciones que sobre las materias escolares dé el profesor

El maestro, si así lo desea, puede acompañar discretamente el paso del film con pequeñas aclaraciones, que, sobre todo, sirvan para orientar.

Después, en la clase ordinaria, puede ampliarse la lección del cine con toda la extensión que se crea conveniente, dejando que los alumnos expresen a su modo lo que han visto y los juicios que esta visión les ha sugerido. Así, el espectáculo cinematográfico, realmente recreativo, se convierte en un laboratorio intelectual de gran poder¹²⁸.

Leído esto, y si revisamos la lista de títulos que Carmen destina para la televisión, podremos deducir que, de haber creado para el cine, su temática no sería nunca de corta facilidad y mucho menos a la cercana a la ñoñería: siempre respetando al niño y nunca menospreciando su capacidad comprensiva e intelectual.

Retomando su ensayo pedagógico, rescato unas declaraciones de aquella jovencísima Carmen Conde que evidencian lo que habría hecho ella en el campo teatral-cinematográfico: «Se impone una especialización en el cine a favor de la infancia. La creación de salas infantiles públicas, en las que *exclusivamente* se pasen films para niños»¹²⁹: ¡Esto lo defiende aquella que en los años treinta crea la

¹²⁸ Ibid, p. 69.

¹²⁹ Ibid, p. 70.

primera biblioteca infantil en España dentro del contexto de la
Universidad Popular!

En la su boca muy linda
lleva un poco de dulzor,
en la su cara muy blanca
lleva un poco de color.

(Carmen Conde: *El conde Sol*)

LA ILUSTRACIÓN EN EL TEATRO INFANTIL Y JUVENIL DE CARMEN CONDE

En este campo ya nos habían adelantado históricamente Francia e Inglaterra, cuando en España, a mediados del siglo XIX, surge tímidamente alguna editorial que apuesta por la ilustración en sus libros infantiles como Hernando o la también valiente editorial Bastinos. Estos emprendedores, serán los que asienten las bases para el nacimiento de la Editorial Calleja, a la cual podríamos considerar históricamente la primera en España que apuesta por la calidad e importancia del dibujo en producciones infantiles que, como ya sabemos, sigue la línea del “instruir deleitando” hasta que con la llegada de las vanguardias del 27, un aire renovador dará color y forma a las viñetas de dicha editorial. Entre estos dibujantes tenemos nombres que ya forman parte de la historia de la ilustración infantil como Bartolozzi, Tono, Apel.les, Penagos, o Francisco López Rubio entre otros. Luego vendrían otras editoriales que también descubrieron que “la letra con dibujos entra”: Aguilar (con su colección *El globo de colores* sobrevive hasta los sesenta) es abanderada en colocar la

ilustración española en los escaparates internacionales más importantes: Gran Premio *Hans Chistian Andersen* de Publicaciones Infantiles, Internacional Book Desing Exhibición of London, etc.

Otras editoriales que también apuestan por la ilustración fueron Barradas, Nogués, Montañola, etc. La proliferación de diferentes revistas destinadas al lector infantil y la aparición del *TBO* ayudaron al florecimiento de un tipo de ilustración infantil que, sobre todo durante la Republica, llenó de nuevas formas expresivas la mirada de los niños de entonces. Volemos en este contexto hasta la Cartagena de Carmen Conde, quien ya tiene los ojos inundados de esos dibujos aparecidos en los diferentes libros que ha devorado en buena parte de su infancia transcurrida en Melilla, en la cual las fantásticas historias ilustradas para las aventuras de Emilio Salgari o Julio Verne, entre otras variopintas lecturas “con dibujitos” que se pueda imaginar, llenaron la febril imaginación de la niña. Estas imágenes encerradas en los libros le llegan por partida doble a ella, pues a través de la librería melillense Boix Hermanos las portadas de los libros “le entrarán por los ojos a la pequeña” con sus submarinos idealizados, ballenas, gigantes y enanos, la luna y un imposible cohete que quiere alcanzarla... pero también debemos contar con la formación de Carmen en un colegio inglés, en el cual su relación con las profesoras es excelente y estas mostrarán quizás a la pequeña un mágico mundo ilustrado por exquisitas manos inglesas como las de Beatrix Potter (qué cercanos sus personajes a posteriores creaciones de Conde como Doña Centenito) o Sir John Tenniel que infundió vida a la inolvidable Alicia. Pues bien, toda esta maleta llena de colores y formas (¡cuantísimas referencias e indicaciones, tanto en diálogos como en acotaciones, encontramos en el teatro infantil de Carmen que “nos hablan” de aspectos estéticos

tales como matices de color, líneas, dibujo, textura, luz...!Cuántas imágenes o metáforas digamos... ¿pictóricas?) se trae a Cartagena y ya allí podemos apreciar que cuando crea sus primeras obras infantiles (*La madre de los vientos*), la autora va a tener impreso en su mente “el dibujo que va convirtiendo mientras escribe, en verbo, color, etc.”. Ella va a ser muy consciente del valor de la imagen desde el principio y mandará sus piececillas dramáticas a Calleja, que es “el que mejor pone colores hasta el momento al mundo infantil”, dicha editorial rechazó su trabajo, como ya sabemos, con el consiguiente enfado de la autora.

Algo parecido ocurrirá con el volumen *¡Kikirikí!*, pues Carmen gestionará su publicación en la editorial Aguilar, proponiendo que ilustre el libro Norah Borges de la Torre (hermana del famoso escritor), que ya ilustró poco antes *Júbilos*. La publicación de *¡Kikirikí!* nunca llegó a realizarse, a pesar de tener ya en sus manos la editorial los dibujos de dicha ilustradora. Como vemos, Carmen vuela ya alto en el terreno de la ilustración infantil.

Con la llegada de la Guerra Civil todo lo construido en torno a la ilustración destinada a los pequeños se derrumba y Carmen Conde tendrá que esperar a los años cuarenta para que alguien le dibuje su teatro para niños. Mientras tanto, los ojos de los niños españoles tropiezan en las portadas e interiores de las publicaciones destinadas a ellos con héroes y santos idealizados hasta el delirio. Por entonces, tan sólo alguna revista destinada al público infantil se atrevió a darle un aire liberador al contenido ilustrado de sus páginas y estas fueron, por un lado, la revista *Chicos* dirigida por Consuelo Gil Roësset, y el suplemento *Nana, nanita, nana* de *La Estafeta Literaria* dirigido por Carmen Conde. Allí verá publicadas casi todas las primeras obras de

ella pertenecientes a *La madre de los vientos* y *¡Kikirikí!*, con ilustraciones de dibujantes como José Francisco Aguirre¹³⁰; e incluso la primera colaboración, que no será la última, del pintor murciano Molina Sánchez¹³¹ que dará vida a los personajes de *Conflicto entre el sol y la luna*¹³², en una graciosa escena en la que una señora con cara del satélite lunar, charla con un bigotudo señor con pinta de romántico trasnochado.

Tras el estreno de *Aladino* en 1943, este será publicado por la editorial Hesperia con dibujos que siguen la técnica del grabado antiguo de Ginés Liébana¹³³. Desde mediados de los años cincuenta hasta los setenta van naciendo nuevas editoriales que apuestan por el arte de la ilustración y las veteranas pisan fuerte para no perder su pionero puesto. Son años en los que la tendencia casi general es copiar lo que se hace fuera de nuestras fronteras, pues se respira un cierto miedo a la innovación: ¡qué lejos queda la arriesgada y moderna imagen del *Pinocho* dibujado por Bartolozzi en la anteguerra! Son años en los que la editorial Doncel creará su colección *La ballena alegre* (que marca el camino para la ilustración y el texto infantil en los sesenta), allí aparecen ya varios de los ilustradores que poseen

¹³⁰ José Francisco Aguirre: Premio Lazarillo de Ilustración en 1958. Colabora en la prestigiosa colección *El globo de colores*.

¹³¹ José Molina Sánchez (Murcia 1918-2009) Es uno de los principales representantes de la pintura regional murciana. Estudia en la Escuela de Arte y Oficios de Murcia y posteriormente completa sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos (Valencia). Se le concedieron numerosos premios tanto nacionales como internacionales. El último fue el Premio de las Artes y las Letras de la Región (Murcia). Una temática recurrente en sus pinturas fueron precisamente los ángeles.

¹³² Florentina del Mar: «Conflicto entre el sol y la luna» en *La estafeta literaria*, ilustraciones de Molina Sánchez, número 11, Madrid, 25 de agosto de 1944, p. 30.

¹³³ Ginés Liébana (Jaén. 1921). Pintor y escritor miembro del *Grupo Cántico* de Córdoba. Medalla de Oro de Bellas Artes en 2005.

voluntad para buscar un estilo propio y con el tiempo tendrán reconocimiento como Máximo San Juan o M^a Antonia Dans.

Aparecen a su vez nuevas editoriales como Galera (mientras *Tintín* comienza a explorar el paisaje español). En estos años nuestra autora ya ha creado y estrenado su *Belén*¹³⁴ y dado a luz el volumen *A la estrella por la cometa*¹³⁵. En ambos vuelve Molina Sánchez a dar color a lo creado por su paisana, pero esta vez dando vida en *Belén* a unos ángeles que parecen tener el soplo de Salzillo y con respecto *A la estrella por la cometa* comparte, en cierto modo, el premio Doncel del año 1961 concedido a Carmen y Antonio Oliver por dicha publicación. Ya hubo dos reducciones del texto de *Belén* publicadas en diferentes revistas. De las ilustraciones de la primera publicación¹³⁶ se encargó Sáez de Tejada¹³⁷ con unos dibujos muy cercanos al espíritu renacentista italiano y de la otra se vuelve a encargar Molina Sánchez, esta vez creando formas que imitan la iconografía religiosa medieval¹³⁸. De aquellos que ilustran las tres ediciones de *Belén* realizadas en los ochenta por la Editorial Escuela Española¹³⁹, se

¹³⁴ Carmen Conde: *Belén. (Auto de Navidad en dos actos.)*, Madrid, Enag, 1953.

¹³⁵ Carmen Conde/ Antonio Oliver: *A la estrella por la cometa*, Madrid, Doncel, 1961.

¹³⁶ Carmen Conde: «Belén» en *Mundo Hispánico*, número 10, noviembre-diciembre 1948, pp. 39-42.

¹³⁷ Carlos Sáez de Tejada (Álava 1897-Madrid 1957): estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) y completa sus estudios de la mano del maestro Joaquín Sorolla. Colabora con sus dibujos en diversas revistas, tanto de España como del extranjero como *Vogue*, *A.B.C.*, *Blanco y Negro*, etc. Fue profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (Madrid.)

¹³⁸ Carmen Conde: «Belén» en *Mundo Hispánico*, número 153, diciembre 1960, año XIII, pp 28-31.

¹³⁹ Carmen Conde: *Belén (Auto de navidad)*, Madrid, Escuela Española, 1983³.

encargará Rafael Sánchez Muñoz¹⁴⁰, que, después de ilustrar algunas de las nuevas creaciones de Gloria Fuertes, ajustándose al peculiar estilo dinámico y divertido de la autora, se reinventa a sí mismo y se arriesga a un cambio radical en su línea inspirado en los versos y canciones del texto de Carmen, creando unas imágenes en las que:

[...] Insistía en la distorsión de volúmenes para las figuras humanas, con abundancia de formas esquemáticas, fondos punteados y bordes resaltados con pequeños trazos en línea, junto las perspectivas planas, la rigidez de los movimientos en los personajes y unas características ondulaciones en líneas paralelas de distintos colores como motivos meramente ornamentales, mostrando ahora con tales recursos una mejor adecuación estilística al carácter de los textos ilustrados¹⁴¹.

En los setenta y ochenta, editoriales como Lumen, Escuela Española, Miñón, Santillana o Altea hacen que aparezca en el mundo de la ilustración española el llamado *Grupo de los 70*, con nombres como los de Asun Balzola, Miguel Catalaud, José Manuel Boix, Carme Solé, o Montse Ginesta. Carmen Conde va a contar con dos de las más importantes firmas de dicho grupo para ilustrar su teatro infantil: Viví Escrivá¹⁴² y Ulises Wensell¹⁴³. Del primero tenemos las

¹⁴⁰ Rafael Sánchez Muñoz (Madrid, 1943): estudia Bellas Artes en Madrid. Trabaja en publicidad, diseño gráfico, el mundo del cómic y la ilustración de libros infantiles.

¹⁴¹ Jaime García Padrino: *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 302-303.

¹⁴² Viví Escrivá (Valencia, 1939). Estudia Bellas artes en Madrid. Se dedica a la creación de marionetas y la pintura. Colabora con sus ilustraciones infantiles para editoriales como Santillana o Escuela Española. Es más conocida por sus ilustraciones para el programa de TVE *Un globo, dos globos, tres globos*. Premio Lazarillo 1980. Nominada a la Lista de Honor de los Premios Andersen en 1981. Premio Espasa Calpe 1991.

¹⁴³ Ulises Wensell (Madrid 1945): trabajó como ilustrador para el Ministerio de Educación y Ciencia y dibuja muchos de los libros de texto de la editorial Santillana. Trabaja también en la misma línea para TVE (*La mansión de los Plaf*).

ilustraciones para *El conde Sol*¹⁴⁴ y *El lago y la corza*¹⁴⁵ y del segundo ilustrará las delicadas y espirituales imágenes de *El monje y el pajarillo*¹⁴⁶:

Ulises adaptaba su estilo a un relato de carácter legendario y con una suave transición entre lo real y lo fantástico, marcada también por el paso del tiempo. Ahora jugaba con la luz y con los blancos, en un claro homenaje a los tonos utilizados por Zurbarán en sus cuadros de carácter religioso, dentro de un tratamiento realista tamizado por su personal estilo como ilustrador [...] destacan en estas imágenes sus juegos con los planos y perspectivas, con un tratamiento pictórico dominado por los contrastes de luz, las gradaciones cromáticas y el juego con distintos planos, como muestra en una doble página donde una perspectiva convergente en el infinito es el recurso para representar el paso del tiempo, tema central de este relato de Carmen Conde.¹⁴⁷

Ese mismo año 1980 y para la misma editorial, Wensell ilustra también la obra dramática infantil (considerada ya un clásico dentro de este género) titulada *Las tres Reinas Magas: Melchora, Gaspara y Baltasara*¹⁴⁸ de Gloria Fuertes. Otros nombres pertenecientes a la nueva hornada en el mundo de la ilustración en los años ochenta pondrán imagen a sus textos como Marisa Salmean¹⁴⁹ que ilustra *Llega*

Premio Nacional de de Ilustración en 1978, Premio Lazarillo (1979). Su reconocimiento como ilustrador es internacional: Japón, Francia, etc. También es investigador y teórico de la ilustración infantil.

¹⁴⁴ Carmen Conde: *El Conde Sol*, Madrid, Escuela Española, ediciones de 1979 y 1983.

¹⁴⁵ Carmen Conde: *El lago y la corza*, Madrid, Escuela Española, ediciones de 1980 y 1983.

¹⁴⁶ Carmen Conde: *El monje y el pajarillo*, Madrid, Escuela Española, 1980.

¹⁴⁷ Jaime García Padrino: *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, cit., pp. 299-300.

¹⁴⁸ Gloria Fuertes: *Las tres reinas magas: Melchora, Gaspara y Baltasara*, cit.

¹⁴⁹ Reconocida artista gráfica. Licenciada en Bellas Artes por la Complutense de Madrid, en cuya institución es actualmente profesora de dibujo natural.

*el Niño... (Estampa del Nacimiento)*¹⁵⁰ y Sánchez Muñoz con una nueva edición de *Belén*¹⁵¹. La novísima editorial *Barco de vapor* irá creciendo hasta hoy, pero ya Carmen se iba apagando.

En el centenario de la autora, la ilustradora Marta Pina ilustra dentro de la *Antología infantil y juvenil*¹⁵², las obras *Belén*, *El lago y la corza* y *El Conde Sol*, en una curiosa, divertida y moderna técnica basada en el collage.

¹⁵⁰ Carmen Conde: «Llega el Niño... (Estampa del Nacimiento)» en *Cuentos para niños de buena fe*, Madrid, Escuela Española, 1981, pp. 33-47.

¹⁵¹ Carmen Conde: *Belén*, Madrid, Escuela Española, 1983³.

¹⁵² Carmen Conde: *Antología infantil y juvenil*, ed., Caridad Fernández Hernández, sel. de textos, Marisa López Soria, diseño y maquetación, Marta Pina, Murcia, Patronato Carmen Conde Antonio Oliver-Dirección General de Formación Profesional e Innovación Educativa, 2006.

Instruir recreando. Sin esfuerzo, sin tortura. Con la avidez y la simpatía con que se juega.
(Carmen Conde: *Por la escuela renovada*)

PEDAGOGÍA Y TEATRO EN LOS TEXTOS DRAMÁTICOS INFANTILES Y
JUVENILES DE CARMEN CONDE¹⁵³

Antes de comenzar este apartado, debemos precisar que la mayoría de los textos teatrales infantiles escritos por la autora (por no decir todos, exceptuando quizás aquellas primerizas piezas que componen *La madre de los vientos* o *¡Kikiriki!*) son textos para niños, escritos para ser reprensados por adultos, en los cuales el menor es mero espectador (o lector). Durante el transcurso de esta investigación, he ido desgranado o puntualizando el carácter lúdico-educativo de los mismos, en los cuales siempre veremos inevitablemente el perfil docente de Carmen.

Ella ya era bastante mayor cuando las nuevas corrientes pedagógicas aplicadas al teatro irrumpen en el panorama español, aunque tengo constancia de que estaba al tanto de las mismas dada su relación con especialistas en teatro, como lo es el catedrático de dirección escénica Antonio Morales y la estrecha colaboración que mantuvo la autora en varios proyectos teatrales con la institución a la

¹⁵³ Este apartado de investigación no habría sido posible sin la ayuda y colaboración del Catedrático en Teatro Infantil (ESAD. Murcia): Juan Ángel Serrano Masegoso.

que él pertenece: la ESAD en Murcia¹⁵⁴. También allí entra en contacto con Ángel Serrano Masegoso, actual director de dicha institución educativa.

Aquí parto de un supuesto y este es la posible ubicación de Carmen dentro de toda la moderna corriente pedagógico-teatral. Ya conocemos el perfil emprendedor de la autora en el teatro infantil... qué podría haber hecho dentro de las nuevas propuestas dramático-educativas. Para poder contextualizar a nuestra autora dentro de este apartado, haremos un repaso histórico previo de dicha actividad en España.

Ya en los años setenta y con nuevas reformas dentro de la educación se va dando cuerpo a aquello que otros con anterioridad defendieron en el teatro infantil. Se orienta la práctica o juego teatral destinado a los pequeños a través de propuesta y actividades lúdicas en la escuela. Esta iniciativa surge más bien a mediados de los años sesenta en instituciones religiosas que adoptan fórmulas pedagógicas teatrales del extranjero (por ejemplo, la aportación del padre Pierre Faure con algunos cursos que imparte en Madrid). Más tarde la inquietud por formarse en esta área educativa se expande por España e incluso se crea el programa televisivo *Retablo TV*, en el que la experiencia en el aula impartida por aquellos profesores sensibilizados con la creación teatral se podría mostrar al resto de España junto a sus alumnos. También proliferan las publicaciones que tratan sobre la pedagogía teatral aplicada a la enseñanza: Gisèle Barret, José Luis Michelotti, Carmen y María Aymerich, Inés Hernández Sagrados, Georges Laferrière entre otros muchos, aportan sus investigaciones en

¹⁵⁴ Antonio Morales: *Carmen Conde y la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia*, Murcia, ESAD, 1995/1996.

este complejo y fascinante mundo de la pedagogía teatral. No sólo teóricos e incluso instituciones educativas a las que ya he hecho referencia, apuestan por la investigación en este terreno de la dramatización como es el caso de la ESAD en Murcia¹⁵⁵.

Pero volviendo con Carmen, ya al comienzo de este estudio sobre el teatro infantil creado por ella, dediqué un apartado destinado a la necesaria definición de conceptos como teatro infantil, teatro para niños, etc, a la cual remito para no repetirme. Daremos aquí algunas coordenadas sobre la inquietud pedagógica de nuestra autora al enfrentarse al teatro destinado a los pequeños. Al no disponer de un tratado o estudio específico realizado por ella en el que trate el tema, debemos tomar de aquí y de allá sugerencias aportadas por la autora y que reflejen lo que ella pudo pretender o defender en este especial terreno educativo que le era tan cercano por su perfil de educadora. Contamos para ello con algún artículo en revistas o periódicos publicados durante la República, en lo cuales se acerca al tema, pero sobre todo con su revolucionario tratado pedagógico titulado *Por la escuela renovada* escrito en 1931 y en el cual la autora nos da pistas sobre lo que podría haber dicho al respecto, aunque no de un modo directo. Aquí nos acercamos a aquello que posiblemente Carmen Conde pudo haber hecho de haber conocido de antemano la pedagogía teatral moderna, sin olvidar lo que aporta a aquella que le toca vivir. *Por la escuela renovada* bebe de las escuelas racionalistas y de la pedagogía creada por Francisco Ferrer y Guardiola, dentro del programa de la Escuela Moderna a comienzos de siglo. En una de sus páginas dice Carmen Conde ante la actitud del profesor frente al niño:

¹⁵⁵ Fulgencio Martínez Lax, Juan Ángel Serrano Masegoso y Carmen Acosta Pina: *Pedagogía y Teatro*, Murcia, ESAD, 1995.

De aquí la gran necesidad de conocer a cada niño y de aplicarle la parte práctica de toda la teoría que conoce el maestro. Desde una mesa, en un cuarto lleno de libros, solo, el maestro no aprende jamás a manejar los niños.

Los libros son imprescindibles. La ciencia es imprescindible. El niño es más que todo eso. Observándole, auscultándole, se hicieron los libros. Hay que simultanear ambos factores si hemos de obtener una verdad inconcusa¹⁵⁶.

Si tomamos unas declaraciones muy posteriores a ella, de allá por los años noventa pertenecientes a la doctora Gisèle Barret, esta propone algo muy parecido a lo anteriormente dicho por Carmen Conde, pero esta vez aplicándolo directamente al teatro infantil:

El profesor de expresión dramática es un enseñante particular, en el sentido de que su saber es sobre todo un “ver eso” (ver el aquí y ahora). Más que emisor, es sobre todo receptor, considerando que la escucha es tan importante como la emisión, si no más. Su aptitud especial concierne más a la impresión que a la expresión. A partir de aquí, puede animar un grupo del cual es el prisma, el catalizador, el lazo común o el común denominador¹⁵⁷.

Aquello que como ya hemos comprobado proponía Carmen cuando la Republica, fue un germen más, un adelanto pedagógico por el apostaron algunos docentes influenciados por las nuevas corrientes pedagógicas europeas del momento y que crecieron hasta llegar al campo de la dramatización infantil como se aprecia con Barret y que defienden otros especialistas en este campo: «El maestro debe estar en situación de búsqueda, acogiendo igualmente lo esperado y lo

¹⁵⁶ Carmen Conde: *Por la escuela renovada*, cit., pp. 23-24.

¹⁵⁷ Gisèle Barret: *Pedagogía de la expresión dramática*, trad, Maje Larragaña y Ramón Odriozola, Vitoria-Gasteiz, Recherche en Expression, cit, p. 40.

inesperado. En la posición estimulante e incómoda de maestro que no enseña»¹⁵⁸.

A la búsqueda de ese pedagogo intuido por Carmen Conde (no olvidemos que ella es maestra y nunca abandona ese papel a la hora de crear para la infancia), que debiera acercar la expresión y conocimiento al infante, también se dedicó Georges Laferrière, coincidiendo con nuestra autora en muchas de sus opiniones:

Los puntos de vista del artista y los del pedagogo se han de armonizar a fin de encontrar la intersección entre ambos. Estos nos permite descubrir cualidades comunes: la pasión por la profesión, el rigor y la flexibilidad en la práctica docente, y la intensidad de convicciones para progresar; rasgos que definen el perfil del profesor más apto para enseñar las artes: el artista-pedagogo.¹⁵⁹

Si nos detenemos en su teatro infantil, en sus textos comprobamos estas preocupaciones en el contenido de los mismos. Dentro de la experiencia al impartir mis clases sobre las características del teatro de Carmen Conde a maestros a través del CPR en Murcia en el año del centenario de la autora, buscando y estudiando con ellos la aplicación o práctica de sus textos en el aula, se habló y discutió mucho con los profesores-alumnos de la dificultad de muchas de las obras de Carmen Conde en su aplicación didáctica en el aula. Ya entonces dije que esto es debido sobre todo a que las edades de los niños con los que se pretendía trabajar, no eran las precisamente ajustadas a la mayoría de textos seleccionados. Yo mismo los elegí con una manifiesta intención, la cual fue el que se conocieran tanto los asequibles a la edades de los alumnos con los que se contaba, como aquellos que aunque complejos

¹⁵⁸ Juan Ángel Serrano Masegoso: *Pedagogía y Teatro*, cit. p. 18.

¹⁵⁹ Georges Laferrière: *La improvisación pedagógica y teatral*, Bilbao, E.G.A, 1993, p. 6.

debía ser conocidos por el niño para un posible acercamiento a él en un futuro inmediato (no olvidemos tampoco que Carmen Conde casi siempre estará con su teatro infantil en la difícil frontera de las LIJ, de la literatura infantil y juvenil, guardando ese difícil equilibrio). Aún así, se trabajó la adaptación textual de estos mismos realizadas por los docentes y coordinadas por mí (algo que seguro hubiese gustado a Carmen: eso sí, sin caer en lo simplista o fácil, que eso sí le habría molestado) y funcionaron muy bien con las diferentes edades o niveles con que se contaba. La experiencia de aquellos cursos se tradujo en la puesta en escena de sus obras en diferentes institutos de la región murciana y en aulas hospitalarias. E incluso, alguna unidad didáctica creada a raíz de los mismos quedó pendiente de ser reproducida en C.D para su distribución en las aulas murcianas gracias a los CPR de la región.

Pero continuemos desgranando el librito sobre pedagogía de la autora:

Sé que el canto es un magnífico ejercicio higiénico a más de espiritual, y también lo es la recitación. Conste, a pesar de esta sugerencia. Que hemos padecido mucho oyendo a las criaturas que saben versitos de circunstancias, y que hemos abominado de quien se los enseñó. Nos referimos, al decir recitación, al acto gentil en que una voz tierna nos dice, por ejemplo, un cantar de gesta o un villancico. Cantar de gesta previamente vertido al idioma actual, pero que no por eso habrá perdido su aroma de ingenuidad y villancico igualmente próximo de la comprensión infantil. Esto será, al mismo tiempo que una lección poética, una lección de historia y de arte en general. Ya que si cada rey representa un dato históricamente preciso, cada artista es una columna de civilización

en que nació. Y ambas cosas- tiempo histórico y artístico- son importantes en la educación¹⁶⁰.

Como podemos comprobar, aquí la autora aboga ya allá por los años treinta por algo muy parecido a eso que vendrá mucho después y que se llamará juego dramático, aconsejando ella que no se convierta al niño en un simple instrumento que “suelta sin más” un texto previamente memorizado y que le ha hecho y hace sufrir, para que los adultos se complazcan como espectadores ante “las monerías dramáticas” del pequeño. De ahí que todos los textos de Carmen sean teatro para niños y no teatro de niños (la misma autora lo indica junto a los títulos de sus obras desde aquellos más tempranos a los últimos como hemos podido comprobar). Es decir, teatro destinado para ser representado por adultos y en el cual el niño es espectador o para ser leído por el mismo. No sabemos con exactitud si hubiese estado también a favor del llamado juego dramático, el cual se basa más o menos en una improvisación coordinada por un docente, la cual no suele tener un resultado final con público: la creación se queda en eso, en un juego en el que nadie mira y todos participan. Pero veamos qué opina la autora sobre la posibilidad de la libre expresión artística en el niño:

[...] Se debe rodear al niño de la mayor belleza y de la mayor claridad posible. La armonía que exista en la escuela-muros, maderas, decoración-será la preparación lógica para la educación artística de más tarde [...] Con las artes plásticas es inconveniente hacer literatura. Empiécese con las fórmulas máximas del Arte. Volumen, luz, color, sonido por ellos mismos. Lo que constituye el

¹⁶⁰ Carmen Conde: *Por la escuela renovada*, cit., p. 74.

«argumento» de las obras es un detalle accesorio que depende, en gran parte, de la sensibilidad del que toca, ve, compara y escucha¹⁶¹.

Algo muy parecido defenderán en los años ochenta pedagogos como Carmen y María Aymerich:

Dejemos ahora el mundo exterior y acompañemos al niño a penetrar en su mundo interior. Y que intente representar, con el gesto y con la expresión de su cara, todos los sentimientos y las pasiones que se mueven dentro de sí. Porque expresándolos con sus brazos, con sus ojos, con su sonrisa, tomarán delante de sí una forma sensible, casi plástica: y eso les permitirá sacarles las máscaras, conocerlos y medirlos en su auténtica dimensión¹⁶².

Reproduzco aquí parte de un artículo publicado por Carmen durante la guerra en las páginas de la revista AMA (Agrupación de Mujeres Antifascistas) y que pertenece a un estudio sobre la Pedagogía en Carmen Conde escrito por Michela Caiazzo. Este dice así:

El maestro “con un ruego suave”, dirá al alumno: “Píntame lo que más te guste, lo que vieras esta mañana al venir a la escuela, lo que te dé miedo, lo que te entusiasme...”O, y también: “Escribid cosas que veis por el mundo, contadme vuestros pensamientos, lo que queréis hacer, lo que queréis ser. [...] y entonces se sucederán los acontecimientos intelectuales; el muchacho irá encontrando palabras que se vistan de sensaciones, y a la inversa. Sin esfuerzos agotadores sabrá lo que quiera decir, cada día con mejores formas”¹⁶³.

¹⁶¹ Ibid., p. 78.

¹⁶² Carmen y María Aymerich: *La expresión, medio de desarrollo*, Barcelona, Hogar del Libro, 1980, p. 65.

¹⁶³ Michela Caiazzo: «Carmen Conde en Mujeres Libres. La voz de una pedagoga en la Guerra Civil» en *La Lengua de las Mariposas (Associazione Culturale)*. <<http://www.google.es/search?client=firefox-a&rls=org.mozilla%3>>28 dic. 2009.

Qué cercana hubiese estado Carmen de las propuestas educativas aplicadas al teatro que por ejemplo proponen pedagogos como Michelotti:

Aquellos docentes que aun ocasionalmente han incursionado en alguna forma de expresión dramática, podrán hacer fe de la importancia didáctico-pedagógica del teatro en la escuela, y los avances en algunos aspectos significativos:

-Una mayor aproximación a los textos literarios y al hábito por la lectura.

-Mejores posibilidades de reinhibición individual y grupal, mediante la integración de equipos de trabajo, elencos, afines, etcétera¹⁶⁴.

Carmen Conde, tan innovadora ella, no dejará nunca ese perfil educativo transmitido a través del teatro. Ella con esa capacidad de adaptación a lo novedoso (si este tiene algo de valor pedagógico). Aquella jovencita que en la Universidad Popular ya hacía audiciones discográficas con piezas clásicas y se las daba a oír a los niños al frescor de una tapia, para luego comentar entre todos lo que había dejado la melodía en los oídos infantiles. Aquella que invita a la más grande del momento en literatura infantil que era Elena Fortún a asistir a dicha Universidad a impartir unas charlas a los más pequeños. La misma que crea la primera Biblioteca Nacional Infantil (también propone salas cinematográficas exclusivas para los niños) y la que tiempo después saltará de las revistas para niños, a la radio y la televisión... Aquella que nunca se agacha ante el pequeño: «Para los niños no hay que agacharse [...] sino que hay que hablarles con un elevado lenguaje poético para hacer hombres de finura que no se

¹⁶⁴ José Luis Michelotti: *Manual de teatro para la escuela. Teoría y práctica sobre técnicas de la expresión teatral*, tomo 1º, Buenos Aires, Ediciones Don Bosco, Argentina, 1987, p. 10.

avergüencen de tener imaginación lírica.»¹⁶⁵ Ella continuará siendo así hasta el final.

Y como siempre, su defensa sin complejos a la hora de elegir los temas a tratar en las creaciones destinadas a los niños: «Recientemente el Estado por medio de sus Concursos Nacionales, tan modestos, convocó a los escritores para que hicieran el libro de las gestas españolas al alcance de la edad escolar primaria. Nos pareció un acierto»¹⁶⁶.

O su inquietud por el valor pedagógico no tan sólo de la Historia u otros temas culturales, sino también aquello que aporta la frescura del pueblo, como puede ser el folklore infantil: «¡Si en las escuelas se cantara como en la calle! Porque ¡qué cosas tan feas se cantan en la escuela!»¹⁶⁷. Y sigue diciendo al respecto: «Las niñas del sureste cantan con un inefable sabor de huertos y de ríos [...] Las niñas que cantan frente al mar prefieren los romancillos que traen viajeros y lejanías»¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Carta de Carmen Conde a Boris Bureba, Cartagena, 14-9-1935, Patronato CC/AO, sign. 018-01782.

¹⁶⁶ Carmen Conde: *Por la escuela renovada*, cit., pp. 78-79.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 82-83.

Si de verdad usted es la voz del todo, yo le aseguro que siempre habrá quien le oiga.
Hay muchos, ¿sabe?, que todavía escuchan el viento para oír lo que trae de muy lejos.

(Carmen Conde: *Una niña oye una voz*)

CAPÍTULO SEGUNDO. HACIA UN ANÁLISIS DEL TEATRO DE CARMEN CONDE DESTINADO A LOS NIÑOS Y JÓVENES

TEATRO TEXTUAL.

Al profundizar en el teatro infantil de Carmen Conde y pretender abordar un cierto análisis de sus textos, intuía que, aplicando aquellos métodos conocidos por todos, hacía perder lo más importante en la mayoría de ellos, que es *ese algo latente* que sólo Carmen Conde sabe filtrar en su piezas dramáticas infantiles. *Esa corriente subterránea y antigua* que ella respira, intuye y refleja en sus textos teatrales para niños. Es *esa voz misteriosa*, arcaica, arquetípica, inefable que habla detrás de la puerta a los niños en su obra *Una niña oye una voz* y que dice: «Mi voz tiene yebra, la yebra de un viejo jardín por el que ya no pasa nadie.

Antaño, me oían muchos, de ensueños, de aparecidos, de aventureros... hoy...»¹⁶⁹.

Así que decidí tomar otro camino dentro del bosque del análisis de sus textos y... Pero comencemos por el principio: las narraciones sobre hadas, que tan sólo son una parte de los cuentos folklóricos (narración oral en general) existieron siempre y han llegado a nosotros gracias a dicha tradición oral. Es decir: era el pueblo quien se los inventaba (a saber si basados en hechos reales o no, ahí ya estamos en

¹⁶⁹ Carmen Conde: «Una niña oye una voz» en *Cuentos para niños de buena fe*, Madrid, Escuela Española, 1981, p. 15.

el terreno de la leyenda) y cada uno lo contaba a su manera, añadiendo o quitando cosas según apetencia o inspiración¹⁷⁰.

Estos cuentos pertenecientes al folklor (al pueblo y su tradición) llegan a interesar mucho a una serie de investigadores conocidos como folcloristas en el siglo XVIII que deciden profundizar en ello. Otros, como los hermanos Grimm, se encargarán de recopilarlos y codificarlos por escrito. Aquellos folcloristas comenzaron a pensar de forma diferente con respecto a las características de estas narraciones y se formaron grupos comunes de opinión como, por ejemplo, la «escuela finlandesa» (histórica-geográfica), la cual opina que estos cuentos tienen un origen concreto que los crea (hecho histórico), o los construccionistas, que defienden, una cierta libertad individual para comprender o profundizar en el significado interno del cuento.

De entre estas corrientes de investigación, tomo dos que persiguen aspectos diferentes. Nos encontramos ahora, en una encrucijada de caminos, como *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* de Benavente. Si tomamos el sendero que queda hacia la derecha, este nos lleva hacia Aarne-Thompson, el cual es un sistema de investigación del cuento folklórico creado por Antti Aarne y completado por Stith Thompson, las cuales defienden que estas narraciones se puedan clasificar en grupos que cuentan la misma historia más o menos, es decir que el cuento de *Caperucita Roja* es narrado en diferentes partes del mundo pero con variantes y dicho cuento pertenecería a un determinado grupo... El de la izquierda nos

¹⁷⁰ El término cuento de hadas es debido a Madame D'Aulnoy en el siglo XVII y no es imprescindible que salgan hadas en la historia narrada para ser denominados como tales, lo que si tiene peso para ser calificado como cuento de hadas es la presencia de "lo maravilloso", como animales parlantes o la magia, pero de ello hablaremos más adelante.

lleva a donde realmente queremos ir: Vladimir Propp, de cuya teoría en torno al cuento partiremos para el análisis de las obras dramáticas infantiles de Carmen Conde. Fue entonces cuando cayó en mis manos la propuesta que Isabel Tejerina Lobo, la cual propone un especial análisis destinado al teatro infantil en su libro *Estudio de los textos teatrales para niños*¹⁷¹. Dicha investigadora parte para crear su propuesta de estudio aplicada al teatro infantil, de las investigaciones vertidas por el teórico ruso Vladimir Propp en su libro *Las raíces históricas del cuento*¹⁷². Este floklorista sienta las bases para un análisis histórico de los cuentos populares; después de realizar una profunda conexión entre diferentes aspectos etnológicos recogidos en lugares como África, Oriente, América, Europa y otros rincones del mundo con el cuento popular en esas mismas culturas, consiguiendo demostrar que esos cuentos son el reflejo de conceptos míticos anteriores a ellos mismos, que estos nacen de ritos, tradiciones, costumbres arcaicas perdidas en el tiempo, que cuentan concepciones del mundo antiguas y arquetípicas. Son estructuras recurrentes que forman parte del inconsciente colectivo, como Medea o Edipo.

Aunque hay detractores de lo dicho con anterioridad (sean buenos o malos, bruja o mago) sobre el cuento folclórico. Uno de ellos es Hugo Cerdá que dice al respecto:

La mayoría de las leyendas, cuentos populares, fábulas, narraciones, apólogo, etc., en los cuales se inspira esta literatura, pertenece en su generalidad, a la disciplina del folclor, término este acuñado por los tratadistas oficiales, para designar todo aquello que la cultura dominante llama “saber del pueblo”. Para estos sabios,

¹⁷¹ Isabel Tejerina Lobo: *Estudio de los textos teatrales para niños*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1993.

¹⁷² Vladimir Propp: *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974⁷.

este concepto es un verdadero “tonel sin fondo”, que admite indiscriminadamente todas las expresiones que la tradición de un medio social determinado ha conservado en su seno [...] ya que en la mayoría de los sociólogos o folclóricos no ha existido interés por precisar la verdadera naturaleza histórica de este pueblo. Por eso, no es extraño que hayan surgido las más antojadizas mistificaciones en torno a lo que la cultura dominante ha bautizado con el nombre de folclor y que inevitablemente se ha convertido en un concepto abstracto, ambiguo y por encima de las clases sociales.

Según Ernt Fisher, el concepto “costumbres populares (folklore) y “arte popular” fue elaborado y desarrollado por el romanticismo y constituye uno de sus elementos más importantes. En la búsqueda de la pérdida unidad, de una síntesis de la personalidad y de la colectividad, en su protesta contra la alineación capitalista, el romanticismo descubrió las canciones populares, el arte popular y el folclor [...]¹⁷³

Como podemos comprobar por las declaraciones de Cerdá, el estudio en torno al folclor puede llegar a ser complejo e incluso contradictorio. Aun así, mi propuesta de análisis partirá sobre todo de los investigadores Propp y Tejerina, complementándose en otros, como Bruno Bettelheim con su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*¹⁷⁴, y otros estudios relacionados con el tema, como las investigaciones llevadas a cabo por Antonio Rodríguez Almodóvar¹⁷⁵ que aplica el método de V. Propp a nuestro cuentos españoles. De este modo podremos adaptar el modelo analítico de Tejerina Lobo al perfil español, siguiendo las propuestas de Almodóvar, y así profundizar mejor en la obra de Conde.

¹⁷³ Hugo Cerdá: *Literatura infantil y clases sociales*, Madrid, Akal, 1982, p. 74.

¹⁷⁴ Bruno Bettelheim: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1999.

¹⁷⁵ Antonio Rodríguez Almodóvar: Prólogo en *Cuentos populares de la lumbre I y II*, Madrid, Alianza, 2009.

Comencemos por definir el término “maravilloso”. El cuento maravilloso al que se refiere Propp, que luego toma Tejerina para su propuesta de análisis en el teatro infantil, se caracteriza así:

Comienza con una disminución o un daño causado a alguien (rapto, expulsión del hogar, etc), o bien con el deseo de poseer algo (el rey envía a su hijo a buscar al pájaro de fuego) y se desarrolla a través de la partida del protagonista del hogar paterno, el encuentro con un ayudante por medio del cual halla el objeto de su búsqueda. Más adelante, el cuento presenta un duelo con el adversario (la forma principal es el duelo con la serpiente), el regreso y la persecución. Con frecuencia, esta composición presenta determinadas complicaciones. El protagonista ya ha regresado a su hogar, sus hermanos le arrojan a un precipicio. Más adelante reaparece, se somete a una prueba llevando a cabo actos difíciles, sube al trono y contrae matrimonio, en su propio reino o en el de su suegro. Esta es la breve exposición esquemática del eje de la composición que constituye la base de muchos y variados temas¹⁷⁶.

O como lo define a su vez Tejerina Lobo, llevándolo a su propio terreno:

Cuento maravilloso es desde el punto de vista estructural, todo desarrollo que partiendo de una Fechoría y pasando por las Funciones intermedias (Partida, Recepción del objeto mágico, Combate, Victoria, etc) culmina en la Reparación de la fechoría o Anulación de la carencia y en el Matrimonio u otras acciones felices utilizadas como desenlace [...] Desde el punto de vista de su significado psicológico, cumple con su lenguaje de símbolos una finalidad iniciática¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Vladimir Propp: *Las raíces históricas del cuento*, cit., pp 16-17.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.18.

Rodríguez Almodóvar hace la siguiente clasificación de los cuentos españoles:

- Maravillosos (de encantamiento o de «hadas»): a este lo define y diferencia de los demás “la presencia del objeto mágico”, el cual lo aleja de un posible realismo que entronca con el cuento de costumbres. Rodríguez Almodóvar señala la inexistencia de seres mágicos como hadas y duendes en nuestros cuentos populares y parece no tener en cuenta lo peculiar de las narraciones del norte español.
- De costumbres: relacionados con cierto realismo alejado de la magia.
- De animales: «Sólo aquellos que tiene por protagonistas a los animales que hablan, y no a personas transformadas o metamorfoseadas, en virtud de encantamiento».¹⁷⁸

Como características peculiares del cuento español, señala Almodovar, entre otras, el hambre y el humor escatológico.

Una vez realizada esta breve introducción aclaratoria sobre las bases en las que se asienta mi propuesta de análisis, pasaremos a realizarla, siguiendo muy de cerca la línea de investigación de algunos de los teóricos antes citados.

Casi todos los cuentos maravillosos se suelen corresponder con el mito, lo arcaico, los arquetipos, el rito, etc., como ya dije, para lo cual debemos contar con dos ciclos que los sustentan universalmente y estos son: el *rito de iniciación* por un lado y *las diferentes formas de la muerte* por el otro:

¹⁷⁸ Antonio Rodríguez Almodóvar: Prólogo en *Cuentos populares de la lumbre I y II*, cit., volumen I, p. 60.

El cuento maravilloso ha conservado las huellas no sólo de las representaciones de la muerte sino también de un rito que en una época estuvo ampliamente difundido, es decir, del rito de iniciación de los jóvenes al acaecer la pubertad (initiation, rites de pasaje, Pubertätsweihe, Reifezeremonien).

Tal rito se halla en relación tan estrecha con las representaciones de la muerte, que no es posible estudiar una cosa sin la otra. Debemos, por consiguiente, confrontar el cuento maravilloso no sólo con los materiales de las creencias, sino también con las correspondientes instituciones sociales¹⁷⁹.

De ahí nacen esas narraciones fantásticas que se repiten a su vez en el drama infantil. Aunque quizás, deberíamos hablar de “teatro maravilloso”, pues si de arcaico hablamos, el rito ditirámico de culto a Dionisios u otras hipótesis sobre el origen del teatro en cualquier rincón del mundo, suele establecerse como previo o más antiguo que la narración, epopeya o cuento. ¿Entonces, lo maravilloso defendido por Propp, nacería realmente en lo mítico y arquetipo de las historias o fábulas contadas desde antiguo a través del teatro? ¿Cuándo y por qué se establecen las diferencias o fronteras entre adultos y niños a la hora de adentrarnos en lo maravilloso como defiende Propp? Volvamos con nuestro análisis:

Según Tejerina Lobo, los diferentes tipos de textos dramáticos infantiles que se establecen cuando nos enfrentamos a su creación son los siguientes (entre los cuales ya incluyo, algunos ejemplos de los pertenecientes a Carmen Conde):

-Adaptaciones dramáticas de conocidos cuentos populares anónimos, leyendas, narraciones folclóricas, etc. También adaptaciones

¹⁷⁹ Vladimir Propp: *Las raíces históricas del cuento*, cit., p. 71.

de los cuentos de Andersen, Perrault o Grimm, entre otros. Aquí no se altera la fábula y la aportación del creador es ligera:

En este apartado, la aportación de creaciones de Carmen Conde queda bien patente en textos como *Aladino* o *El caballero del Olmedo*, entre otros títulos. También la desaparecida pieza dramática de la autora titulada *Los siete cabritillos y el reloj*, basada en el cuento de los hermanos Grimm *El lobo y los siete cabritillos* (que pertenece al número 123, según la catalogación de cuentos establecida en el índice internacional creado por Aarne y S. Thompson), que a su vez estos rescatan de la tradición oral de su país.¹⁸⁰ Por hallarse perdido el texto, desconocemos el nivel de intervención dramático que Carmen realiza sobre el mismo, por lo que es posible que la pieza también pueda estar encuadrada en el apartado siguiente dedicado a versiones. En España contamos con un cuento recogido por Almodóvar y titulado *Las tres cabritillas y el lobo*¹⁸¹ que cuenta la misma historia narrada por los Grimm, pero aquí se reduce el número de cabritillas a tres y se agrega, además de la casa, el bosque como lugar de acción. En el campo de Cartagena a su vez, Anselmo J. Sánchez Ferra¹⁸² ha registrado varias variantes del mismo cuento, que la mayoría de las veces es titulado por las gentes de aquí como *Los siete cabritillos* y que, siguiendo a Aarne-Thompson ha sido clasificada aquí como la variante número Aa-Th.123: ¿seguro que Carmen Conde tomó el cuento de los Grimm para escribir esta perdida pieza dramática para

¹⁸⁰ Carta de Carmen Conde a Boris Bureba., cit, sign. 018-01782.

¹⁸¹ Antonio Rodríguez Almodóvar: prólogo en *Cuentos populares de la lumbre I y II*, cit., volúmenes. II, pp. 209-211.

¹⁸² Anselmo José Sánchez Ferra: *La investigación sobre el cuento de tradición oral en la comarca del campo de Cartagena: estado de la cuestión*, Murcia, *Revista murciana de antropología*, ISSN 1135-691X, número. 11, 2004, pp. 299-314.

niños como afirmaba en la ya citada carta anteriormente el director de la editorial Calleja?: Conociendo el quehacer literario de la autora, quizás se hubiese inspirado en la versión más cercana del cuento, es decir, alguna de las muchas pertenecientes a la tradición oral de su Cartagena natal.

-Versiones de autor. En ellos los cambios son importantes y el nivel de intervención ha alterado sustancialmente la fábula o historia:

Desde el mundo del romancero y la leyenda escribe Carmen, por ejemplo, *El conde Sol*; *El conde Arnaldos* o *El monje y el pajarillo*.

De la tradición cristiana parte para escribir *Belén*; *Breve estampa del nacimiento de Jesús*; *Este niño Jesús que siempre nace*; *El niño de barro*; *Del libro Belén* así como *Llega el niño...* (*Estampas del nacimiento*).

-Obras genuinamente teatrales, piezas creadas de forma expresa para los niños, en las que podemos rastrear la misma estructura de *funciones* que en el cuento maravilloso¹⁸³:

Tres con un burro; *La madre de los vientos*; *El sueño encerrado*; *Currito y un eclipse* o *El mago y la cabecitas* (*Rafael el valeroso*), y otros muchos de la autora.

Yo aquí incluiría también textos o creaciones dramáticas, no tomados en cuenta por C. Bravo Villasante, como:

-Textos creados gracias a un material básico que sirve de germen de creación: artículo periodístico, una fotografía, una canción, etc. El trabajo puede ser individual o colectivo; basado en la

¹⁸³ Isabel Tejerina Lobo: *Estudio de los textos teatrales para niños*, cit., p. 20.

improvisación o no. Aquí se incluye la llamada “partitura escénica”¹⁸⁴ como camino alternativo al texto dramático:

Tenemos como ejemplo una canción popular infantil a partir de la cual Carmen Conde crea *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*. La cancioncilla es la siguiente:

Esto era un Rey
que tenía tres hijas,
las metió en tres botijas
y las tapó con pez...

¿Quieres que te lo cuente otra vez?

Una vez que leemos el texto, comprobamos que esta canción es tan sólo una excusa o estímulo creativo para escribir algo totalmente nuevo. Lo mismo ocurre con *El lago y la corza* a partir de un pequeño prólogo cantado por un juglar:

Érase una doncella
un telar y hasta un espejo.
Érase un padre iracundo,
una hechicera y un reto...

Otro ejemplo válido es el texto titulado *Viajes de ensueño*, inspirado en el poema *Canción del Jinete* de García Lorca.

-La creación colectiva o individual de textos a partir de una idea o estímulo:

Aquí la improvisación es la base, se parte de ella para codificar al final del proceso de trabajo el texto a crear. Muchos de los grupos o compañías teatrales actuales parten de este proceso de trabajo para la conseguir su montaje escénico final. La inclusión de nuevas formas creativas como la danza, circo, etc, es muy importante.

¹⁸⁴ Vid. Patrice Pavis: *Diccionario del teatro (Dramaturgia, estética, semiología)*, cit.

Con respecto a estas dos últimas, que he incluido junto a las establecidas por Bravo Villasante, debemos precisar que las *funciones* de Propp, al pertenecer al imaginario colectivo universal, podrían filtrarse consciente o inconscientemente en ambas.

Estas *funciones* creadas por Propp y aplicadas al teatro infantil por Tejerina Lobo son las siguientes:

Funciones son las acciones de los personajes desde el punto de vista de su significado para la marcha de la narración, para el desarrollo de la intriga. Podemos encontrar veintiuna *funciones* (no tienen por que aparecer todas y seguir el mismo orden, algunas pueden ir en parejas por grupos) y estas dan paso a otras acciones que constituyen a su vez otras nuevas *funciones*.

En primer lugar tendremos la *situación inicial*, que aunque no es una *función*, posee gran importancia para el desarrollo de la acción dramática: en ella pueden estar “*dramatis personae*”, didascalias, acotaciones, prólogos, narrador/es, y dan paso a las *funciones*.

Estas son:

1. *Alejamiento*: un miembro de la familia se aleja de la casa.
2. *Prohibición*: recae sobre el protagonista una prohibición.
3. *Transgresión*: desobedece esa prohibición.
4. *Interrogatorio*: el agresor intenta obtener noticias.
5. *Información*: el agresor recibe informaciones sobre su víctima.
6. *Engaño*: el agresor intenta engañar su víctima.
7. *Complicidad*: la víctima se deja engañar.
8. *Fechoría*: el agresor daña a uno de los miembros de la familia
9. *Carencia*: algo le falta a uno de los miembros de la familia.
10. *Mediación, momento de transición*: se dirigen al héroe, se le llama o se le hace partir.

11. *Principio de la acción contraria*: el héroe decide actuar.
12. *Partida*: el héroe se va de su casa.
13. *Primera función del donante*: el héroe sufre una prueba que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.
14. *Reacción del héroe*.
15. *Recepción del objeto mágico* (en el ámbito español, muy fácil de conseguir este por el héroe con respecto al resto del los cuentos europeo según A. R. Almodóvar).
16. *Desplazamiento*: el héroe es transportado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda.
17. *Combate*.
18. *Marca*: el héroe recibe una marca.
19. *Victoria*: el agresor es vencido.
20. *Reparación*: la fechoría es reparada o la carencia colmada.
21. *La vuelta*: el héroe regresa.

El reparto de estas *Funciones* entre los diferentes personajes del cuento crea siete esferas de acción, siete protagonistas, con atributos variables:

1. *Héroe (buscador o víctima)*¹⁸⁵.
2. *Agresor*
3. *Falso héroe*
4. *Donante*

¹⁸⁵ Almodóvar dice que en el territorio español: [...] hay un impulso indeterminado a hacer el bien por parte del héroe (de lo que se temen grandes calamidades) y que no precisa previo establecimiento de contrato alguno. Por ese motivo suele ser tan débil el acceso del héroe al objeto mágico, sin demasiados requisitos, pruebas muy grandes ni condiciones implícitas. El héroe, puesto que se encuentra fatalmente-casualmente, si se quiere-con esta tarea, no es requerido a demostrar nada, ni siquiera que merece la ayuda del objeto mágico, sino que a veces éste llega a su poder de un modo parecido también a la casualidad. (Antonio Rodríguez Almodóvar: prólogo en *Cuentos populares de la lumbre I y II*, cit., vol. I, p. 53).

5. *Auxiliar mágico*

6. *Mandatario*

7. *Personaje buscado.*

Comprobamos cómo estas siete esferas de acción se dan en muchas de las obras de Carmen Conde:

- *Héroe*: por ejemplo Blasillo que irá a la búsqueda de Rosita en *Tres con un burro* (incluso compitiendo con él en heroicidad estará el mismo gallo que dice: «¡Cuando estábamos reunidos escuchando el relato de la alondra, yo pensaba que era el héroe del cuento»¹⁸⁶); en *El conde Sol* es la Condesita quien busca a su amado como una valiente heroína, recorriendo y mundos culturas diferentes. Mientras, en *Aladino* será él mismo el que parta a recatar a su princesa y recuperar de camino su Lámpara Maravillosa.

- *Agresor*: En *Tres con un burro* es la bruja Patitembleque la cual ha raptado a la niña para convertirla en bruja (magaraptora, según la clasificación que establece sobre ellas Propp¹⁸⁷) y en *Aladino* es el malvado y egoísta mago. También será un mago el *Agresor* en *El mago y las cabecitas (Rafael el valeroso)*. Almodóvar lo señala como el personaje más castigado y subrayado por la carencia del hambre.

- *Falso héroe*: El intrépido gallo *Kikirikí*, también llamado Perico, en *Tres con un burro*. Para Almodóvar y dentro del cuento de animales en España, este animal suele cumplir el papel de héroe.

¹⁸⁶ Ms pp. 7 y 8.

¹⁸⁷ Vladimir Propp: *Las raíces históricas del cuento*, cit., p. 70.

- *Donante*: El mismo mago que entrega la Lámpara a Aladino o los animales que regalan el caramillo a Blasillo en *Tres con un burro*.
- *Auxiliar mágico*: el caramillo en *Tres con un burro* (que llega a manos de Blasillo casi por casualidad cumpliéndose lo dicho con anterioridad por Almodóvar con respecto a este tipo de objeto en el cuento español) o la Lámpara en *Aladino*.
- *Mandatario*: Herodes en *Belén*. La bruja Patitembleque en *Tres con un burro*. El rey en *Aladino* y en *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*.
- *Personaje buscado*: El mismo conde en *El conde Sol*. Rosita en *Tres con un burro*. La Sagrada Familia en *Belén*. El padre buscado en *Rafael el valeroso*. El hermano moro en *El Rey de Bastos y las tres hijas de Rey de Copas*. La corza/niña en *El lago y la corza*, etc.

Continuemos con el análisis de algunos textos dramáticos infantiles de Carmen Conde siguiendo la metodología establecida por Isabel Tejerina Lobo a partir de Propp. En los textos maravillosos en general encontramos lo siguiente:

A) La situación inicial:

«Que no es *función*, pero sí elemento estructural importante, se traduce generalmente en las obras dramáticas en las notas escenográficas, las acotaciones y, en muchas ocasiones, mediante la presencia de un narrador»¹⁸⁸.

En Carmen Conde, estas indicaciones suelen ser bastante precisas y concretas. No es la autora de los dramaturgos que se demoran en el planteamiento inicial de sus dramas infantiles, ni de las

¹⁸⁸ Isabel Tejerina Lobo: *Estudio de los textos teatrales para niños*, cit., p. 20.

que ante la inseguridad de “crear el ambiente preciso”, hace que sus piezas estén repletas de anotaciones escénicas, dando las justas para que el niño, docente o adulto imagine el resto y se oriente en una posible puesta en escena o para que el profesional teatral, ya sea director, actor, escenógrafo, etc. Pueda conducir su propia creación con libertad. Basta tan sólo echar un vistazo a las indicaciones que introduce entre las páginas de *El conde Sol*, *Aladino* o *Belén*, para darnos cuenta de ello. E incluso cuando se ha llevado a escena alguna de sus obras, los directores escénicos se han limitado tan sólo a corregir o ampliar alguna escena en la que fallaba quizás el ritmo interno del montaje general (lo veremos por ejemplo con la puesta en escena de *Aladino* en el apartado de este trabajo de investigación dedicado a la historia de los textos de la autora). Un interesante ejemplo de todo ello sería el volumen titulado *La madre de los vientos*, pues la autora indica en cada uno de los textos que lo componen que estamos ante *teatro para niños*, pero la mayoría de las indicaciones son destinadas a que sean los pequeños quienes se encarguen de la puesta en escena, por lo cual se trataría más bien de *teatro de los niños*. Comprobémoslo con algunos ejemplos:

-Algunas dan la clave precisa de cómo construir y solucionar la escenografía sin grandes complicaciones cuando la autora intuye que puede ser difícil la creación plástica de la imagen que ella ha imaginado ante el papel en blanco.

En *Tres con un burro* especifica lo siguiente: «La casa se hace con cartón grande: por detrás del cartón hablará una niña como si fuera ella la casa. Las cabezas de todos los personajes son de cartón y tela

figurando lo que se representa»¹⁸⁹ y, haciendo referencia a la misma escena, nos da la ambientación que persigue: «Un bosque mágico, en el que se encuentra la casa de la bruja que se enciende por dentro, se le ven ojos, nariz y boca en la fachada. Cuando habla, se moverán sus mandíbulas enseñando los dientes»¹⁹⁰. Con respecto a estas casas en los relatos maravillosos, Vladimir Propp dedicó parte de sus investigaciones al conjunto de casas vivientes en mitad del bosque que aparecen en diferentes cuentos del mundo y las llamó *La cabaña con patas de gallina*. Propp dice al respecto:

El bosque, como concreto elemento aislado, no prueba aún nada. Pero que se sale algo de lo corriente, lo vemos por sus habitantes, lo vemos por la cabaña que el héroe ve de repente ante sí. Al ir «a donde le llevan sus piernas», levanta por casualidad la vista y ve un espectáculo insólito, ve una cabaña con patas de gallina [...] Algunos cuentos maravillosos nos informan de que esta cabaña «gira», es decir, da vueltas sobre su eje¹⁹¹[...].

También en *Currito y un eclipse* indica Conde que «El material que se puede emplear para escenificar esta obra, como las demás (“se refiere a las que componen el volumen *La madre de los vientos*”), es cartón, papel de plata y recortes de telas coloridas»¹⁹². Cuando quiere representar al eclipsado sol en esta misma obra, Carmen opta esta vez por una imagen muy poética, cercana a la representación en el teatro japonés, el renacentista inglés o el español. Haciendo de una complicada visión, pura simbólica metonimia: «con una cortinita corrida, porque está de eclipse». El planteamiento para *Ángeles de vacaciones*, me parece de una irresistible y sencilla belleza: «Una sala

¹⁸⁹ Ms p.1.

¹⁹⁰ Ms p.1.

¹⁹¹ Vladimir Propp: *Las raíces históricas del cuento*, cit., pp. 78-79.

¹⁹² Mekan. p.1.

en el cielo, donde DIOS habla con los ángeles que están en círculo ante él. Media luna (de cartón recortado revestido de papel de plata) cuelga del techo. Luego las cuatro esquinas del mundo serán cuatro piedras: La nieve del regalo será de algodón con polvos color de rosa y el chorro de agua un tubito de cristal»¹⁹³.

Y en *Conflicto entre el sol y la luna*, encontramos lo siguiente: «El Sol, la Luna y la Estrellas llevan caras de cartón que se sujetan a la cabeza con alambres»¹⁹⁴.

-Indicaciones al técnico o diseñador del apartado dedicado a la iluminación y sonido:

En *La madre de los vientos* soluciona el espacio del siguiente poético y conciso modo, dando una gran libertad creativa a los profesionales encargados de su realización escénica: «Es una planicie redonda, en torno suyo toda la luz es azul»¹⁹⁵. En *Conflicto entre el sol y la luna*: «las luces vendrán de los lados, pues el cielo deberá estar oscuro»¹⁹⁶, lo cual indica el dominio de conocimientos escénicos de Carmen Conde, pues para crear un ambiente de penumbra y misterio, echa mano de la iluminación lateral (tan propia del mundo de la danza) y de este modo crea oscuridad en la parte más alta del escenario, con el consiguiente juego de sombras inquietantes en los personajes que suele provocar este tipo de iluminación.

- Apuntes para el diseño de vestuario y utilería:

La mágica imagen de Dios en *Currito y un eclipse*: «alitas en los pies y en las manos; manto rosa y un pajarillo en el hombro»¹⁹⁷, o en

¹⁹³ Mekan. p. 17.

¹⁹⁴ Mekan. p. 21.

¹⁹⁵ Mekan. p. 1.

¹⁹⁶ Mekan.p. 21.

¹⁹⁷ Mekan. p. 9.

Ángeles de vacaciones: «Los trajes de los ángeles, túnicas; las alas, de tul y alambre. Igualmente las alas pequeñas que DIOS llevará»¹⁹⁸. El vestuario para *El molino que no obedecía al viento*, es también muy interesante: «El viento lleva alas, y la hormiga es una niña con la cabecita de seda negra, antenas armadas en alambre, y dos ojitos blancos pintados en las sienes»¹⁹⁹. También en *Conflicto entre el sol y la luna*, encontramos lo siguiente: «El Sol, la Luna y la Estrellas llevan caras de cartón que se sujetan a la cabeza con alambres»²⁰⁰.

Las indicaciones destinadas a los actores suelen ser escasas en sus obras para niños, pero cuando lo hace, es siempre debido a las necesidades interpretativas.

B) La *Funciones*, las cuales ya han sido definidas con anterioridad.

Veamos algunas de estas *Funciones* en la obra dramática infantil de Conde:

Alejamiento:

No se persigue un objetivo concreto en ella, pero la aventura está asegurada: «El alejamiento antecede siempre a la desgracia o fortuna del protagonista, supone la aventura y resulta, en muchos casos, una condición necesaria para el triunfo heroico [...] salida del reducto familiar, claustro materno [...] se rebasan las fronteras de lo cotidiano y dominado para encontrarse por primera vez en soledad ante el mundo»²⁰¹.

En *Una niña oye una voz* será la desbordante imaginación de la charlatana Niña la que aleje a su hermano Juanito y a ella misma hacia un espacio imaginario:

¹⁹⁸ Mekan. p. 17.

¹⁹⁹ Mekan. p. 1.

²⁰⁰ Mekan. p. 21.

²⁰¹ Isabel Tejerina Lobo: *Estudio de los textos teatrales para niños*, cit., p. 23.

NIÑA.- Soy yo, una niña que se ha perdido en el bosque y quiere entrar en este castillo.

VOZ.- Ni hay bosques por aquí, ni esto es castillo. ¿Qué pretendes con ese lenguaje?

NIÑA.- Yo he leído siempre en los cuentos que hay una niña que se pierde en el bosque, un castillo solitario y que abre sus puertas misteriosas cuando se llama invocando su hospitalidad.
[...].

NIÑO.- ¡Qué mansión ni que castillo! Esto es un vulgar hotel de los muchos que hay en Cercedilla, pongamos por caso [...] ²⁰²

Esto hará que su hermano Juanito, el cual ya está predispuesto desde un primer momento a “escuchar”, es de antemano maduro para recibir: «una voz del todo» ²⁰³, mientras la Niña que parece despreciar el silencio y pertenecer a aquellos que « [...] sólo importan las voces de las máquinas. Los hombres que escuchan esas voces niegan la mía» ²⁰⁴. A ella, aunque adivina quién es el dueño de esa voz que «tiene yedra, la yedra de un viejo jardín por el que ya no pasa nadie. Antaño, me oían muchos; yo le inventaba cuentos de amor, de ensueños, de aparecidos, de aventureros...» ²⁰⁵, le quedará muchos años quizás para apreciar realmente esa Voz de la que nace la poesía y poder trasladar por fin las fronteras de la Puerta por donde ha entrado ya su hermano. Propp dice al respecto que: «Todos los materiales muestran que en los estadios más primitivos la cabaña custodia la entrada al reino de los muertos y que el héroe pronuncia la palabra mágica que le da paso al otro mundo, o que realiza sacrificios.» ²⁰⁶.

²⁰² Carmen Conde: *Una niña oye una voz*, Madrid, Escuela Española, 1979, pp. 5-6.

²⁰³ Ibid., p.15.

²⁰⁴ Ibid., p.14.

²⁰⁵ Ibid., p.15.

²⁰⁶ Vladimir Propp: *Las raíces históricas del cuento*, cit., p. 84.

No me resisto a reproducir unos versos del poema *La Niña* dedicado a Carmen por “su vecino de debajo” cuando vivía junto a Amanda en la madrileña calle Velintonia. Aquel que supo ver en la mujer adulta a la eterna y vulnerable niña que siempre fue Carmen Conde, Vicente Aleixandre. Estos versos encierran también un mensaje “oculto” y “casi mágico” como el que contiene *Una niña oye una voz* y dicen:

Crecía y decía. ¿Se llamaba...?
Pero no lo diré. Su nombre se escucha
en la cueva profunda donde el viento la nombra,
sin entrar. Y se oye en el mundo
silencio con que la ola en la noche rompe en la playa.²⁰⁷

En un bosque, pero esta vez real, se perderá el fraile en *El monje y el pajarillo*, persiguiendo a la avecilla. También el monje crecerá o madurará, pero espiritualmente gracias su *Alejamiento*, acercándose así a Dios.

Fechoría:

Aquí estaría el núcleo central de la acción y contamos con numerosos ejemplos. Las variantes pueden ser múltiples y ambiguas. Muchas pueden estar basadas en el secuestro, y aquí tendríamos el rapto de Rosita en *Tres con un burro* realizado por la Bruja Patitembleque, como también la retención forzosa del morillo por el despiadado monarca en *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*. Para Aladino la *fechoría* se multiplica y se encuentra con no sólo el rapto de su amada y su castillo, sino también el hurto de la Lámpara Maravillosa, todo pertrechado por el malvado mago. También

²⁰⁷ Vicente Aleixandre: «La Niña (A Carmen Conde, en su júbilo)», en *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Melilla (1914-1920)*, cit. p. 20.

la amenaza de muerte en *Belén* o la maldición que lanza la hechicera a la doncella en *El lago y la corza*:

¡Que la doncella galope,
fugitiva, como corza!²⁰⁸.

Casos curiosos dentro de esta *función*, los tenemos en la negación de una necesidad vital como la de no abrir la puerta a unos niños perdidos en *Una niña oye una voz*, o cuando la *fechoría* “está cercana al mundo del bien”. Un ejemplo de esto último se produce cuando es adelantada la edad en muchísimos años a un religioso en la obra *El monje y el pajarillo*, ante lo cual, él declara al final de la obra: «¡Mil años ante Ti son como un sueño!»²⁰⁹, refiriéndose a que el tiempo transcurrido ha sido por haber estado en compañía de Dios.

Partida:

En ella el héroe se marcha siguiendo un fin concreto. Va a la búsqueda de algo y ello lo adentra en la aventura. De ello, dice Tejerina Lobo que:

Motivo muy frecuente es la intención de reparar la fechoría del agresor [...] es función clave en la morfología y el significado final de la historia [...] supone la salida a la vida, constituye un rito de iniciación del héroe, el comienzo de una trayectoria vital de encuentro y conocimiento del mundo hasta llegar al reino, es decir, a la conquista de la madurez personal.²¹⁰

Esta *función* la encontramos por ejemplo en la obra *Aladino* cuando este sigue el rastro de la Lámpara Maravillosa y de su amada, la cual ha sido raptada junto a su castillo por el mago elevándolos por el aire y se la ha llevado a Egipto. También en *Tres con un burro* asistimos al alejamiento de Blasillo que irá a la búsqueda de Rosita, la

²⁰⁸ Carmen Conde: *El lago y la corza*, Madrid, Escuela Española, 1980, p. 18.

²⁰⁹ Carmen Conde: *El monje y el pajarillo*, Madrid, Escuela Española, 1980, p. 45.

²¹⁰ Isabel Tejerina Lobo: *Estudio de los textos teatrales para niños*, cit., p. 27.

cual fue capturada por la bruja Patitembleque. Tenemos a su vez, la valiente *partida* de la condesita en *El conde Sol* para buscar a su marido, el cual se marchó a la guerra entre España y Portugal y del que no sabe nada desde hace años.

En *Belén*, los héroes que se alejan son María y José con el niño, ante los acontecimientos por todos conocidos en la famosa escena de Herodes.

En *El lago y la corza*, será la niña convertida en corza la que se adentre en el bosque real, una vez cumplida la maldición pendiente desde su infancia. Esta partida hacía el habitat natural del animal será de obligado destino para el crecimiento personal de la adolescente. La doncella/corza se convertirá en una amante que dejará de mirarse a si misma para verse reflejada en los ojos de su amado, perdiendo su egocentrismo.

Recepción de objetos o auxiliares mágicos:

Si nos detenemos en las obras donde es utilizado el *objeto mágico*, comprobamos que en *Tres con un burro* es el caramillo, cuya música destruirá a la bruja y su malvada casa y en *Aladino*, este objeto sería la Lámpara, incluyéndose el *auxiliar mágico* del Genio que vive en el interior de ella. Estos seres mágicos los encontramos también en *Belén* y serían los propios ángeles, pero sobre todo la palmera que cubre a María, José y al Niño para que no sean capturados por los soldados. En *El conde Sol* quizás la misteriosa presencia del Vaquerillo que le señala el lugar donde esta el esposo de la condesita a punto de contraer matrimonio con otra mujer. La presencia de la misteriosa ave en el bosque sería perfectamente el *auxiliar mágico* en *El monje y el pajarillo* y en *El lago y la corza*, estos estarían presentes en las Driadas, las cuales ayudan al héroe a

restablecer el orden y recuperar a su amada, rompiendo la maldición que recae sobre ella.

Combate-Victoria:

El héroe se enfrenta con el agresor y vence siempre. En este combate son válidas todas las artimañas imaginables para vencer (el héroe está justificado), desde la fuerza bruta al engaño previo, pasando por ejemplo por el valor de la inteligencia o astucia por si misma (acertijos, formulas mágicas, argumentos esclarecedores...).

Dos de las escenas más espectaculares en el teatro infantil de Carmen Conde las encontramos en *Tres con un burro* y *Aladino*. En la primera, Blasillo hundirá la casa de la bruja con ella dentro, pero antes es atacado por los árboles, la bruja y hasta la propia casa con patas. Esto será gracias al objeto mágico o caramillo. En la segunda, el enfrentamiento de Aladino con el perverso mago que ha raptado a su amada, al que consiguen dormir con unos Polvos del Sueño. En *Belén* este enfrentamiento queda reflejado en la persecución de los secuaces de Herodes a las tres figuras bíblicas.

Un claro ejemplo de lucha dialéctica e inteligente sería la que mantiene la niña con la misteriosa voz tras la puerta cerrada, en *Una niña oye una voz*. En *El monje y el pajarillo* este combate es muy sutil, pero sin la defensa de “su verdad”, de lo extraño ocurrido al monje en el bosque ante sus compañeros del monasterio, estos no hubieran creído el milagro. En *El lago y la corza* será la constancia del amado ante la búsqueda de una solución para la amada, que rompa el narcisismo de la misma para salvarla; convirtiéndose aquí el amor en un maravilloso viaje iniciático hacia la madurez de ella:

El maleficio no existe.

Tu espejo, amada, soy yo.

En *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*, las tres niñas se librarán de estar encerradas en el interior de las tinajas gracias a la violenta aparición del Rey de Bastos que las rompe a golpes.

Reparación: La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada:

«Mediante su realización el protagonista cumple lo más decisivo en su desarrollo heroico y vital, de tal modo que detrás de ellas el relato puede continuar, y de hecho así ocurre en muchas ocasiones, pero las *funciones* que siguen ya no son determinantes ni definen la esencia del cuento»²¹¹.

En las obras donde la fechoría ha consistido en el rapto, será la liberación de la víctima la solución o reparación. Claro ejemplo de ello en el teatro de Carmen Conde serían *Tres con un burro*, *Aladino* y *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*. En *Tres con un burro*, la liberación de Rosita gracias a Blasillo y los animales hacen que se cumpla esta *función*. Para *Aladino*, la recuperación de lo robado, como el castillo, la Lámpara, tesoros, el resarcimiento personal al haber sido acusado injustamente de traición por el Rey, más el rescate de la amada serán la puerta a la felicidad. En *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*, la libertad de las hijas al ser rotas las tinajas donde las ha encerrado su propio padre será la solución al drama.

En *Belén*, María, José y el Niño se ven libres de la persecución de Herodes y el momento es celebrado por todos: ángeles, Reyes Magos, Ana... pero «mientras, a los lados del escenario, y torvos, miran los secuaces de Herodes y el propio Herodes»²¹², introduciendo en este final feliz la sombra de la amenaza constante que acompañará como ya sabemos todos al niño.

²¹¹ Ibid., p. 33.

²¹² Carmen Conde: *Belén*, cit, p. 36.

En *Una niña oye una voz*, será la apertura de la puerta la que colme la *Carencia* y en *El monje y el pajarillo*, el convencimiento de los compañeros del religioso de que todo se debe a un milagro. La Anulación de dicha *Carencia* estará en la superación del ego de la doncella en *El lago y la corza*, gracias al don del Amor.

Castigo:

Este debe recaer sobre el villano y colma la sed de justicia en el lector/espectador. Es un recurso muy efectivo en el teatro infantil y muy recurrente en las obras destinadas a ellos. El mundo de la farsa medieval y el cumplimiento “a palos” de esta *función* en las obras destinadas a los títeres ha contribuido a que en el teatro para niños el *Castigo* suela tener tintes muy cómicos o de gran espectacularidad.

En *Tres con un burro* asistimos a la muerte de la bruja, que es elevada por los aires dentro de su propia casa. Es una escena muy dramática, entre *Macbeth* (los árboles avanzan hacia los niños) y *El Mago de Oz* (la casa dando vueltas en el aire con la bruja en su interior). *Aladino* llevará cautivo al mago hasta Pekín, librándose él mismo de otro injusto y equivocado *Castigo* impuesto por el Rey de Pekín (padre de su amada). También aquí se llevarán al parecer parte del *Castigo* las cotillas vecinas al ver la felicidad de los novios, pues dice la final de la obra Kin-Fo: «¡Ojalá la oyeran mis vecinas, que a estas horas aún no deben creído toda esta historia!»²¹³. El *Castigo* en *Belén* es algo menos evidente, se encuentra en el deseo frustrado de los soldados de Herodes de apresar a los protagonistas del auto de navidad, pero, como ya indiqué en el apartado dedicado a la *Reparación* al hablar de esta obra, justo al final de la misma los malignos acechan desde un rincón. En *Una niña oye una voz*, esta

²¹³ Florentina del Mar: *Aladino. Teatro para niños*, Madrid, Hesperia, 1944, p.132.

función es cumplida cuando la Voz deja entrar en su casa a Juanito, dejando a la charlatana Niña en la calle.

Matrimonio:

Generalmente, después de la boda el héroe es coronado o restablece un estatus social perdido o perseguido hace tiempo.

Tres con un burro finaliza con la unión sentimental de Blasillo y Rosita y el deseo de adoptar la pareja a los animales. En *Aladino* esta última función es enriquecida con el ascenso social de Aladino, al convertirse en príncipe gracias a este matrimonio. Esta *función* en *El lago y la corza* se transforma no sólo en una bella promesa a ser cumplida, sino en un delicado e inocente deseo carnal donde la fruta espera ser mordida:

SEÑOR: (*Arrebatado*).

¡Corza y doncella, te doy
este bosque de mi pecho!

(*Gran danza de todos, rodeándolos. El PADRE acaba cogiendo el espejo
contemplándose en él, mientras la música y la danza siguen*)

CORO: (*Invisible*)

Fruta no es la mañana
aunque nazca en el jardín.

¡Tu voz sí es una manzana!²¹⁴

En *El conde Sol* tenemos el curioso caso siguiente: esta función del *Matrimonio* es repetida tres veces durante la obra. Arranca con el enlace entre los dos condes, el cual debe marchar inmediatamente hacia la guerra entre Portugal y España. Es decir, la última partida establecida por Propp, la encontramos al comienzo de la obra. Ya el *Matrimonio* se ha realizado, pero dado que hace años que el conde no sabe nada de la condesita (ambos se ha estado buscando

²¹⁴ Carmen Conde: *El lago y la corza*, cit., p. 42.

desesperadamente sin resultado alguno) al final de la obra y creyendo el conde que su mujer lo ha olvidado o este muerta, asistimos junto a su verdadera mujer disfrazada de romera a las segundas nupcias del su aún amado esposo. Esta segunda boda se ve interrumpida por aclararse la situación y los condes se marchan felices:

NOVIA: (*Sollozando. Arriba*).

¡Ay mal conde, ay mal conde!

CONDE: (*Inclinándose*).

¡No me maldigáis, señora,
que los amores primeros
no se pueden olvidar!

Mayoral: (*Filosófico*).

Quedádose ha la novia
vestidita y si casar,
que quien de lo ajeno viste
desnudo suele quedar²¹⁵.

Los personajes arquetipos en las obras infantiles son los siguientes:

a) El Dragón asesino o devorador:

No siempre debe ser un dragón con sus múltiples cabezas, cuyo destino de las mismas sea convertirse en el trofeo del príncipe, el cual tendrá que entregarlas después ante el rey a cambio de la mano de la amada, pues otra veces:

Aparece la misma estructura, aunque tenga muchas variantes: un conflicto, el héroe y sus obstáculos, un adversario sobrenatural que puede ser dragón o monstruo indefinido. Supera las dificultades con ayuda de elementos mágicos y alcanza el reino y la mano de la princesa. Los estudios parten de este esquema para analizar las formalizaciones populares y artísticas: Perseo y

²¹⁵ Carmen Conde: *El conde Sol*, Madrid, Escuela Española, 1983, pp. 46-47.

Andrómeda, San Jorge y el Dragón, versiones de Basile en el siglo XVII...o la popular, también en España de Juan el Oso.²¹⁶

Dos ejemplos claros de obras de Carmen Conde que encajan a la perfección en este apartado son *Tres con un burro* (así como la adaptación de la misma realizada por la autora y titulada *La bruja Patitembleque*) o *Aladino*. En la primera el Dragón es sustituido por ese ser híbrido, una casa viviente con patas y todo, en cuyo interior reencuentra la bruja que utiliza su hogar como vehículo de ataque. Aquí el elemento mágico es el caramillo que hace sonar y cuya música será el arma que le haga vencer. En *Aladino* el monstruo se transmuta en Mago y este es vencido, no solamente gracias a la ayuda del auxiliar mágico del Genio, sino que la colaboración de la princesa fingiendo amar al Mago y narcotizándolo será esencial en su estrategia. Comprobamos cómo en ambas obras, la autora evita un enfrentamiento violento entre las fuerzas del Bien y Mal. Esto no se convierte en una norma dentro de su teatro: tomemos como ejemplo la inquietante *Rafael el Valeroso*, también titulada *El mago y las cabecitas*, en la cual el Mago se dedica a coleccionar cabezas de seres humanos que volverán a la vida al final de la obra. A esta habilidad de supervivencia la llama Propp *Muerte temporal* y dice sobre ella: «El descuartizamiento, el despedazamiento del cuerpo humano tiene gran importancia en muchas religiones y en muchos mitos, y también grandísima en el cuento maravilloso [...] el descuartizamiento y la resurrección son fuente de fuerza o condición previa para la divinación»²¹⁷.

²¹⁶ Isabel Tejerina Lobo: *Estudio de los textos teatrales para niños*, cit., p. 45.

²¹⁷ Vladimir Propp: *Las raíces históricas del cuento*, cit. p. 134.

b) El ser poderoso que vence todos los obstáculos y cumple plenamente sus anhelos:

Encontramos aquí el esfuerzo del personaje por «vencer, tener fuerza más allá de la otorgada por la naturaleza común, superar sus limitaciones y ser capaz de enderezar entuertos, cumplir la justicia ideal»²¹⁸. La fuerza o poder del personaje le viene otorgada por algo superior a él o ya le son innatos; no existen intermediarios como objetos o auxiliares mágicos. Personajes como Hércules o el mismo Superman, encajarían en este perfil de héroe. Como ejemplo de ello, tenemos el poder natural del Viento Sur (que aquí es un “niño/viento”) dentro de *La madre de los vientos*, en la cual dicho personaje repara el daño producido por su potente fuerza al soplar, pues hizo que el niño perdiera a su madre. Con la misma fuerza que hizo que el niño se extraviara sin querer, lo llevará de nuevo sobre sí a los brazos de la preocupada madre.

En estas primeras obras de Carmen Conde pertenecientes a *¡Kikiriki!* y *La madre de los vientos*, se convierte en una constante el hecho de que el niño se pierda y encuentre a su progenitora o el drama se quede tan sólo en el temor del niño a ver desaparecer a su madre (rara vez es el padre el que aparece o toma el perfil protector). Este temor ante el posible abandono de la madre y este tipo de personaje sobrenatural (tanto reparador como destructor) lo encontramos en *El sueño encerrado*, en la cual los niños utilizaran el poder de personajes como La Noche, El Sueño, El Alba o La Mañana para impedir que su madre salga esa noche con sus amigas a divertirse (ese miedo infantil a la soledad toma tintes un tanto obsesivos en la autora). Las fuerzas de la Naturaleza, vuelven a tomar protagonismo (destructor/reparador)

²¹⁸ Isabel Tejerina Lobo: *Estudio de los textos teatrales para niños*, cit., p. 47.

en *Conflicto entre el sol y la luna*, confundiendo y reponiendo en su rivalidad los límites entre lo diurno y lo nocturno, la luz y la oscuridad. En *Una niña oye una voz*, será la sobrenatural Voz la que imparta justicia tanto para el niño como para la impertinente niña.

En la obra *Currito y un eclipse*, el “Poder Hacedor” recae sobre todo en el mismo Dios. Gracias a él, Currito adquirirá el superpoder de «guardagujas de los viento». Continúa Dios siendo el poder en *Ángeles de vacaciones* y sus querubines lo serán en las obras *Belén* y en *Del libro Belén*. Es también Dios quie mueve los hilos en *El monje y el pajarillo*. Carmen Conde volverá a utilizar el poder angelical en la fáustica obra titulada *En el agua y con buen tino vencerás al enemigo*, en la cual y, al igual que le ocurre a Fausto, unos niños son engañados con falsas promesas por el mismo Diablo y tendrá que intervenir una Niña-Ángel para salvarlos.

c) La construcción por el hombre de nuevos seres a él semejantes (Prometeo, Pigmalión, Pinocho, etc.):

El amor del personaje llamado por la autora Señor en *El lago y la corza* hará que la Doncella rompa el egocentrismo que la tiene convertida en corza. Su amado la esta transformado en otra mujer distinta, pues la está soñando:

El lago la está esperando
con el hombre que la sueña...
La corza viene trotando,
nada sabe y nada espera²¹⁹.

El amor hace que ella deje de mirarse a sí misma y se mire en los ojos de otra persona, pero debemos preguntarnos lo siguiente: ¿no altera el amor la imagen que tenemos del amado? ¿No se convierte el

²¹⁹ Carmen Conde: *El lago y la corza*, cit., p. 36.

amado en todo aquello que anhelamos que sea, en todas nuestras carencias? Así es Carmen Conde, profunda aun para los niños o jóvenes, pues les tiene en gran respeto.

SEÑOR: (*Feliz*)

Y en mis sueños escuchaba
hermosa revelación.

(*Se acerca a ella y coge sus manos.*)

Dime, corza, ¿te has mirado
ya en el lago?...

DONCELLA: No, señor.

SEÑOR: (*Anhelante*).

¿Por qué al verme preferiste
que a ti mirara yo?...

DONCELLA: (*Confusa*).

No lo supe. ¡Yo lo ignoro!...

SEÑOR: (*Apremiante*).

¿El agua miraste, o no?

Doncella: (*Sencilla*)

¡Eras tú lo que veía!...

SEÑOR:

[...]

Tu espejo, amada, soy yo²²⁰.

Bettelheim profundiza aún más en esta figura del amado/a-animal y, desde su postura freudiana, hace un comentario que puede ayudar a profundizar en esta obra dramática de Carmen:

También podemos encontrar algunos cuentos occidentales en los que la mujer ha sido hechizada y es, entonces, el amor y el valor del héroe masculino lo único que puede ayudarla a recobrar la forma humana. Sin embargo, estas figuras femeninas convertidas en animales no son nunca peligrosas ni repugnantes, sino que, por el

²²⁰ Ibid., pp. 40-42.

contrario, suelen ser muy agradables [...] Así pues, parece ser que los cuentos indican que el sexo, sin amor ni devoción, es algo semejante a un animal, pero sus características no tienen nada de peligroso y sí, en cambio, de encantador cuando se trata de personajes femeninos; únicamente los aspectos masculinos del sexo merecen el calificativo de brutales, es decir, propios de un animal²²¹.

d) Encierro del personaje para ser protegido del exterior:

En la obra *El Rey de Bastos y las hijas del Rey de Copas*, el padre de las tres niñas las encierra en el interior de unas tinajas por haber ayudado a escapar a unos esclavos. Esta arriesgada empresa de las tres princesas se convierte en algo más que un acto de compasión, pues tenían una actitud ante la vida pasiva, cómoda y vacía antes de decidir ayudar a los más débiles, a aquellos que están más cerca de la realidad:

HERMELINDA: (*Suspirando*). ¡Que difícil es tañer el laúd!

RAMIFLOR: Hilar, tampoco es fácil.

FÁTIMA: ¡Ay, mis señoras! Soñar con la libertad sí es muy fácil.

Soñar que viene un caballero a sacarme del castillo y volver al África es para mí muy fácil²²².

El hecho de que su padre, el Rey de Copas, las encierre en tinajas simboliza el deseo de alejar a estos personajes de la realidad, impidiéndoles madurar, crecer, ser ellas mismas (recordamos aquí a Segismundo en *La vida es sueño* entre otros muchos ejemplos dentro del teatro para adultos). El modo en el que son liberadas las criaturas del interior de las tinajas, gracias a los golpes del Rey de Bastos para

²²¹ Bruno Bettelheim: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, cit. pp. 381-382.

²²² Carmen Conde: *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*, en *Una niña oye una voz*, Madrid, Escuela Española, 1979, p. 36.

destruirlas con su tronco, está quizás muy cerca de eso que llamamos “romper el cascarón”. Veamos:

DELGADITA: Pero, ¿cómo nos sacaréis de aquí si estamos encerradas con candados y llaves?

REY DE BASTOS: (*Enarbolando su tronco*). ¡Así! (*Atiza un golpe a una tinaja, que se parte, y saca de ella a Ramiflor*). ¡Así! (*Otro golpe a otra, y saca a Hermelinda*). Ya sois libres. Ahora, veníos conmigo. Vuestro padre os volvería a encerrar²²³.

La obra esta muy cercá de todas aquellas (por no decir toda la producción teatral infantil de la autora) en las que transmite enseñanzas veladas, tamizadas mediante el giro poético para llegar a la especial comprensión de la realidad en los niños; haciendo de este modo que estos crezcan personal y socialmente sin soltarles erróneamente la moralina o la lección de un modo directo. Con respecto a cómo presentar la realidad al niño a través de la ficción infantil, opina Bettelheim lo siguiente:

Cuando los niños buscan, como los grandes filósofos, soluciones a las preguntas fundamentales- «¿Quién soy yo? ¿Cómo debo tratar los problemas de la vida? ¿En qué debo convertirme?»-, lo hacen a partir de su pensamiento animista. Al ignorar el niño en qué consiste su existencia, la primera cuestión que surge es «¿quién soy yo?»²²⁴.

Como podemos comprobar, Carmen Conde sabe exactamente qué esta haciendo y contando cuando se acerca al niño y también al adolescente a través del teatro.

e) Cumplidor de hambres y carencias (Teseo, Pulgarcito, etc):

²²³ Ibid., pp. 44-46.

²²⁴ Bruno Bettelheim: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, cit., p. 67.

Dada la importancia del papel de la Madre en la obra de Carmen Conde, no es de extrañar que en el teatro infantil los atributos de gran hacedora, remediadora de hambres y abandonos sea ella. La maternidad convertida en diosa que reparte bienes reparadores: La Madre Tierra. Un claro ejemplo lo encontraremos en la obra *Ángeles de vacaciones*, en la cual el personaje de La Mujer será la encargada de reparar las carencias tanto físicas como espirituales de los niños, sentenciando al final de obra: «Con una mano se come, con la otra se acaricia la ilusión...».

f) Títeres:

En la obra dramática infantil de Carmen Conde también encontramos la influencia de estos «pequeños demonios, siempre las mismas máscaras, que imponen su significado y tienen residuos en su desfachatez y aire grotesco de héroes y semidioses de otro tiempo»²²⁵. Personajes tan cercanos a las vanguardias, ismos y práctica teatral del siglo XX, que tiene su origen en la lejana farsa clásica y, tamizándose en la *commedia dell'arte*, son rescatados por Valle Inclán, Pirandello, Gordon Craig, Alfred Jarry, Marinetti, Lorca ... Es curioso que uno de los primeros en proponer una nueva visión del “muñeco” en el teatro, fuese el mismo autor de una de las piezas teatrales para niños más importante, junto a *Peter Pan*, la cual es *El pájaro azul*:

Maurice Maeterlinck fue uno de los primeros en pronunciarse en contra del actor: su presencia, su materialidad, destruía el sueño que emanaba del drama, por lo que proponía su sustitución por una sombra, un reflejo, una escultura o un muñeco. Maeterlinck valoraba la inadecuación del físico del actor a la

²²⁵ Isabel Tejerina Lobo: *Estudio de los textos teatrales para niños*, cit., pp. 43-44.

espiritualidad dramática; Craig, en cambio, proponía prescindir del actor [...]»²²⁶.

En la mayoría de las primeras obras de Carmen Conde, nos referimos a las que componen *¡Kikirikí!* o *La madre de los vientos*, hallamos ese uso “del mundo de la marioneta”, a pesar de que la autora no especifique si es para marionetas. A ella lo que le importa es expresar lo posiblemente grotesco de la situación y ofrecer al niño una lectura no realista a la obra, buscar la deformidad que roza lo esperpéntico. Esos espejos deformantes del Callejón de Gato que haría morir de la risa a una mente tan lejana de una interpretación no realista de la verdad como la del niño.

En obras como *Tres con un burro* y mucho más en la adaptación que realiza la propia autora de su misma obra titulándola *La bruja Patitembleque*, hay caracterizaciones tan explícitas como la siguiente: «Un bosque mágico, en el que se encuentra la casa de la bruja que se enciende por dentro, se le ven ojos, nariz y boca en la fachada. Cuando habla, se moverán sus mandíbulas enseñando los dientes»²²⁷. En *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas* la deformación del poder absolutista del monarca salpica toda la obra: «Una sala del castillo, con ventanas ojivales; en el centro está sentado el REY DE COPAS en un sillón, que es una copa enorme [...] los muros están revestidos de inmensos naipes»²²⁸ y el Rey salvador no se salva tampoco: «Después aparece en la ventana la figura guerrera del REY DE BASTOS, vestido a la española clásica, y enarbolando un grueso tronco». A su vez, la obra se convierte en uno de los ejemplos en

²²⁶ José Antonio Sánchez: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, p. 24.

²²⁷ Ms. p. 1.

²²⁸ Carmen Conde: «El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas», en *Una niña oye una voz*, cit. pp.35-36.

Carmen de desmitificación de lo tradicional, en este caso el romance español basado en la lucha entre moros y cristianos. Otro ejemplo de distorsión de la realidad ofrecido a la infancia, lo encontramos en la arriesgada ruptura de la iconografía tradicional católica al mostrarnos a Dios. Carmen huye de la barba y túnica blanca para describirlo en *Currito y un eclipse* y nos lo muestra así «alitas en los pies y en las manos; manto rosa y un pajarillo en el hombro. Se aparece sobre un montecillo»²²⁹.

Qué decir de un pueblo que, careciendo de héroes, decide desenterrar un cadáver (en una escena que nos recuerda tanto al final dramático de Inés de Castro, en su caso para reparar una injusticia, cuya historia fue dramatizada por Luis Vélez de Guevara o Alejandro Casona) para volverlo a enterrar inventando y decorando su vida con hazañas importantes que nunca existieron. Me refiero a aquella obra a la que Carmen Conde olvida poner el título, y a la cual yo me he arriesgado bautizar como *Enterrar a un muerto*, por ser una frase que se repite a lo largo de la obra y a la cual, Conde da mucha importancia. El argumento es tan grotesco, tan inquietante y tan cercano al mundo de Valle Inclán que bien pudo haber sido uno de los argumentos de sus piezas esperpénticas.

²²⁹ Mekan. p. 9.

EL ALBA.- Tocar la flauta de los cerros para que los ganados se despierten.

(Florentina del Mar: *El sueño encerrado*)

TEATRO MUSICAL Y TEATRO EN VERSO

Tanto el verso como la música poseen gran importancia en el teatro infantil de la autora. La música está presente en mayor o menor medida en casi todas sus obras dramáticas para niños; desde aquellas primeras piezas cortas como *Tres con un burro*, con su ballet de las flores y las cancioncillas llenas de onomatopeyas cantadas por los animales protagonistas en la misma, hasta las últimas creadas antes de dejar de escribir teatro para niños.

La autora compone sus poemas destinados al teatro de niños, usando sobre todo el romance, por su proximidad a su temática recurrente: leyendas, romances, historia, etc. Algunas de estas composiciones las incluirá en poemarios destinados a los niños, como es el caso de las rimas que forman parte de *Canciones de nana y desvelo* que aparece por primera vez en su aún inédito *Del libro Belén*. Entre estas composiciones poéticas intercala algunas cancioncillas, muchas de ellas recogidas del pueblo y su pasado histórico, emulando para los niños la labor dramática de los grandes como Lope o Tirso. La temática en muchas de las obras en las que emplea el verso y canción popular están muy cerca de las tratadas por nuestros dramaturgos áureos como ya hemos visto: *El conde Sol*, *El lago* y *la*

corza, *El monje y el pajarillo* o *Belén* son puros ejemplos de ese respeto “cultural e intelectual” que siempre tendrá Carmen Conde hacia los niños.

Un ejemplo de esta labor de creación es *El conde Sol*, para el cual coteja la autora diversas variantes del romance en el que se inspira, para crear algo único como es una obra de teatro que recoge lo mejor de la leyenda del conde Flor. Otro autor quizás se hubiese conformado con trasladar la variante del romance más cercana a la “facilidad infantil” al trasladarlo a teatro destinado a los pequeños; Carmen no. Cuando escribe piezas como *El monje y el pajarillo*, crea, rescata e incluso recrea del mundo católico salmos de una belleza indescriptible.

Muchas de sus obras para niños pueden ser consideradas auténticos musicales destinados a los más pequeños, los cuales pueden estar en la misma línea *El mago de Oz* o *Mary Poppins*. La mayoría de los títulos de Carmen Conde que aquí citaremos no son más que un fiel testimonio de lo dicho, aunque una especial característica de su teatro musical infantil será el que no haya apenas diferencias entre los musicales destinados al adulto escrito por otros autores y los creados por Carmen Conde para los niños o jóvenes: tan sólo lo que se cuenta, la historia o fábula, podría ser aquello que aleja una creación de la otra. Nuestra autora será una de las pioneras en crear este tipo de teatro en España, siguiendo casi siempre el formato Disney con aquellas películas animadas en las que el componente musical cobra especial relevancia, como *Blancanieves y los siete enanitos* o *La Cenicienta*, por poner dos ejemplos entre otros clásicos dentro del género. Pero ella adaptará la modernidad que siempre persiguió en sus creaciones para niños a la cultura española, y en vez de hacer cantar a

Blancanieves con sus pájaros en el bosque, escogerá a la valiente condesita de *El conde Sol*, logrando escenas para el teatro infantil tan logradas como las de Disney (por cierto, la historia narrada en una de las últimas producciones de la Factoría titulada *Mulán*, en la cual una chica se hace pasar por varón y vive diferentes aventuras, es muy cercana a la expresada por Carmen Conde en *El Conde Sol*).

No hay duda de que otros escribieron teatro musical para niños en España antes y después de nuestra autora, pero fueron textos con partituras musicales muy alejadas de lo novedoso que pretendía Conde. En este terreno le sigue en importancia Manuela González-Haba²³⁰, pero sin abandonar la línea creativa marcada previamente por Carmen: temas inspirados en la leyenda, historia o romancero español. Los títulos nos recuerdan a los de Carmen Conde: *El juez y los demonios*, *La representación del nacimiento de nuestro señor*, *Don Bueso y la cautiva*, *En París está doña Alda*, *La fuente de la vida* y una obra musical titulada *El monje y el pájaro cantor*, que sigue la misma temática de *El monje y el pajarillo* de Conde (creada algunos años antes que el de nuestra autora cartagenera). En el elemento musical, Gonzalez-Haba tomará tan sólo melodías de los cancioneros antiguos y populares para integrarlas en sus obras. Esto también lo hará Carmen (con rigor científico, folclorista) y a su vez buscará a los mejores compositores para crear nuevas canciones y melodías originales.

Quisiera citar aquí a P. Pavis, para poder adentrarnos mejor en el universo músico-textual-poético de Carmen Conde. Son unas declaraciones del investigador francés en las que encajan

²³⁰ Manuela González-Haba: *Teatro musical. Pequeñas representaciones*, Madrid, Consejo Superior de las Jóvenes de A. C., 1954.

perfectamente lo que Carmen persiguió con la música en sus textos infantiles: «Describir un espectáculo obliga a pensar conjuntamente fenómenos visuales y fenómenos acústicos, obliga a observar los efectos que unos producen en otros, y obliga, en la medida de lo posible, a percibir cuál es el elemento que, en uno u otro momento, parece más afectado por la música²³¹».

Profundizaremos en ello más adelante. Ahora pasemos a enumerar los textos compuestos por la autora bajo una directriz claramente musical. Esos son los siguientes:

- *El conde Sol.*

- *A la estrella por la cometa.*

- *Belén.*

- *El Lago y la corza.*

- *El monje y el pajarillo.*

Tan sólo una fue orquestada y sin libreto/texto de apoyo: *Aladino*. En otras obras intercala algo de música o quizás canciones o sonidos diversos como ya he dicho, pero el peso de las mismas en el texto, repito, no las convierte en musicales infantiles. A pesar de ello, haré alguna referencia aquí a aquellos que considere modelos de algunas características expuestas.

Cuando Carmen escribe teatro musical para niños, no duda en rodearse de los compositores más válidos o relevantes del momento. Tal es el caso de, por ejemplo el de Rafael Rodríguez-Albert²³² que

²³¹ Patrice Pavis: *El análisis de lo espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 151.

²³² Rafael Rodríguez-Albert (1902-1979). Compositor alicantino. Premio Nacional de Música en 1952 y 1961. Colaboró con García Lorca, Buero Vallejo o Carmen Conde, entre otros.

pondrá música a *El conde Sol* o la valenciana Matilde Salvador²³³, recientemente fallecida, que escribirá las partituras para *Belén*, viéndose envuelta en un apasionante proceso de creación llevado a cabo junto a Carmen Conde, del cual trataré en el capítulo dedicado a “la historia” de algunos de los textos de la autora. De la música para *Belén*, le dirá Joaquín Rodrigo a la compositora: «Perfecta, la mejor que has escrito; no sabría quitar ni poner una nota [...]»²³⁴.

Antes del estreno total de *Belén* se realizaron diferentes lecturas dramático-musicales y en una de ellas, que se hizo en 1950, cantaron las partituras la soprano Pilar Martínez y el tenor José Ciscar entre otros y la dirección musical fue de Vicente Asenio. Para su estreno oficial en Valencia, años más tarde, participaron entre otros, la soprano Emilia Muñoz y el tenor Santiago Sansaloni, junto a los citados ya anteriormente para su preestreno. Pero se barajaron nombres como los de Blanca María Seoane y Victoria de los Ángeles.

Matilde Salvador compondrá también, junto a Rodríguez – Albert, las partituras para *A la estrella por la cometa* destinadas a su emisión en TVE.

Ángel Martínez Pompey crea la música para *Aladino*. Esta es estrenada en 1944 en el Teatro Español de Madrid y de la parte musical dijo la prensa: «La música del maestro Pompey, tanto en los

²³³ Matilde Salvador (Castellón 1918-Valencia 2007). Autora de más de 150 canciones, a la que gustaba añadir poemas que luego interpretaron cantantes de la talla como Victoria de los Ángeles o Monserrat Caballé. También compuso ópera y fue galardonada con varios premios en su carrera musical. Posteriormente se dedicó a la docencia en el Conservatorio Superior de Música de Valencia.

²³⁴ «Retablo de Navidad», Jornada, 20 de diciembre de 1949, p.20.

“ballets” como en los fondos musicales, es inspirada, brillante y siempre deliciosamente evocada»²³⁵.

Una vez establecida una breve introducción con respecto a su obra dramático-musical, comenzaremos a analizarlas en la autora y para ello seguiremos el camino marcado por Mercedes del Carmen Carrillo, la cual establece en su estudio *Introducción a la Dramaturgia Musical*²³⁶, siguiendo a su vez a teóricos como Blitzstein²³⁷ o a Patrice Pavis.

En un texto musical podremos encontrar de un modo general lo siguiente:

1. La música como telón de fondo armónico:

Aquí ubicaríamos la música meramente orquestal compuesta para *Aladino*.

2. La música pasa a un primer plano con respecto a la trama:

O en palabras de P. Pavis: «También se puede producir una acción con medios musicales: en el teatro musical, la música de escena supera su función secundaria y se convierte en el centro de la atención, adaptando la teatralidad a sus exigencias»²³⁸.

Esto lo vemos en obras de Carmen como *El Romance de la bella en misa*²³⁹, cantada en la escena de la boda por Leonor. En ella se suspende la acción y la melodía del romance capta la atención del momento. También cuando don Fadrique canta con la vihuela la

²³⁵ «Teatro Infantil Lope de Rueda. Entrevista con el director», *ABC*, 9 de noviembre de 1943, p. 3.

²³⁶ Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán: *Introducción a la Dramaturgia Musical*, Murcia, Editum Teatro, 2009, p. 13.

²³⁷ Marc Blitzstein: «Escribir para teatro», en *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, número 106, 2005.

²³⁸ Patrice Pavis: *El análisis de lo espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, cit., p. 153.

²³⁹ José Calles Vales: *Cancionero popular*, Madrid, Libsa, 2001, pp. 58-59.

canción romanceada *Gritos daba la morica* o cuando el juglar entona *Norabuena vengais abril*, que he podido encontrar en la obra *La Santa Juana*²⁴⁰ de Tirso de Molina.

En *El lago y la corza*²⁴¹, se da paso a una escena en la que aparece un coro y una soprano cantando bellas canciones de temática amorosa, imperando lo musical sobre lo que se quiere contar y ya al comienzo del acto segundo²⁴², la música es una excusa para una danza entre los árboles y las doncellas.

3. La música da paso de una acción a otra totalmente diferente:

«Puntualiza la puesta en escena, por ejemplo, durante las pausas del juego o los cambios de decorado»²⁴³.

Un ejemplo claro lo tenemos en *El conde sol*, en el que pasamos de una escena en la que la condesa ha recorrido territorios inhóspitos a la búsqueda del amado a pasar a una escena en la que dos desconocidos tiene intereses muy diferentes con respecto al amor: «Montes de León al fondo. En primer término está el VAQUERILLO tañendo su flauta, música dulce, pastoril. Sobreviene una moza muy RÚSTICA, disfrazada de señorona, que intenta seducirle con sus fingidas gracias, marcando sus movimientos sobre una danza cómica. [...]»²⁴⁴.

También en *El conde Sol*, al final de la obra, describe la autora toda una escena sin diálogos en la que se despiden los condes, se

²⁴⁰ Tirso de Molina: *Obras dramáticas completas*, vol. I. ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946. Primer acto. Escena tercera.

²⁴¹ Carmen Conde: *El lago y la corza*, Madrid, Escuela española, 1993, pp.12-16.

²⁴² *Ibid.*, pp. 19-25.

²⁴³ Patrice Pavis: *El análisis de lo espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, cit., p. 153.

²⁴⁴ Carmen Conde: *El Conde Sol*, Madrid, Escuela Española, 1983², p. 34.

desmaya la novia, y se indica: «mientras suenan clarines, trompas, atabales [...]»²⁴⁵.

En la misma obra tenemos otro ejemplo de lo mismo, cuando se enlaza la marcha del conde Sol con otra escena muy distinta, en la que temporal y espacialmente hay un cambio radical. En ella ya han pasado las guerras entre España y Portugal y lo anuncia un ciego por las calles con la siguiente canción titulada *Cantar de ciego*, tomándola prestada la autora del *Libro de Buen Amor*²⁴⁶ del Arcipreste de Hita:

(Un grupo de vecinos escucha al juglar ciego MARTÍN, que canta al son de su vihuela).

MARTÍN: (*Entre dientes*)

Varones buenos e honrados

querednos ayudar;

a este ciego lazado

la vuestra limosna dar²⁴⁷.

En *El conde Sol*, el mismo ciego del que hablábamos antes hará otra transición escénica parecida con una canción inspirada en uno de los Milagros de Gonzalo de Berceo titulado *El labrador avaro*²⁴⁸. O cuando más adelante se pasa del acto primero al segundo con un poema musicado de Antonio Villegas titulado *De la peña sobre la peña*²⁴⁹. La lista de ejemplos sería extensa en esta obra en la que la música es tan importante como el texto.

²⁴⁵ Carmen Conde: *El Conde Sol*, cit., p. 47.

²⁴⁶ Arcipreste de Hita: *Libro de Buen Amor*, edición de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 1931, pp. 287-291.

²⁴⁷ Carmen Conde: *El conde Sol*, cit., pp. 15-16.

²⁴⁸ Gonzalo de Berceo: *Obras completas*, vol. 2, edición de Brian Dutton, London Tamesis Books Limited, 1971, p. 103.

²⁴⁹ Antonio de Villegas: *Inventario*, vol I, Universidad de Murcia, número 5, 1956, p. 132.

4. La música en primer plano en contrapunto al diálogo:

O el «efecto de contrapunto, como el de los *song* brechtianos que comentan irónicamente la acción, o el de la música barroca».²⁵⁰

Esto lo encontramos sobre todo en la única pieza instrumental de Carmen Conde, que es *Aladino*.

5. Recurso por el que el discurso se convierte en canción:

Las cancioncillas intercaladas entre los diálogos en *El molino que no obedecía al viento* cumplen esta función dramático-musical, como la que incluye al final:

¡Vuela que vuela
Molino de las cuevas!
¡Que muelas el trigo
y me caso contigo²⁵¹!

En *El conde Sol*, transforma en diálogos letras como las de *Canción de una gentil dama y un rústico pastor*²⁵², incluida en la *Sexta flor*, de los *romances pastoriles y villanescos*, dentro del apartado dedicado a los *Romances moriscos y de frontera* recogidos por Don Ramón Menéndez Pidal, al cual la misma autora llegó a cantarle algún romance recogido por ella cuando vivió en Melilla.

La autora recreará la canción con aportaciones propias. Incluimos a continuación algunos fragmentos de tan lograda adaptación:

RÚSTICA:

(*Con voz meliflua y gestos exagerados*).

Pastor que estás en el campo,

²⁵⁰ Patrice Pavis: *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine, etc.*, cit., p. 153.

²⁵¹ Florentina del Mar: «El molino que no obedecía al viento» en *La Estafeta Literaria*, número. 1, Madrid, 5 de marzo de 1944, p. 30.

²⁵² Ramón Menéndez Pidal: *Flor nueva de romances viejos*, cit., pp. 239-243.

de amores tan retirado,
yo te vengo a proponer
Si quieres ser casado
(*Se pavonea*).
Vaquero: (*Asombrado*)
Yo no quiero ser casado,
Te lo debo decir;
Tengo el ganado en la sierra,
A mi ganadico me tengo que ir²⁵³.

Continúa la larga propuesta amorosa de La Rústica, rechazada por el acosado hombre. Es relevante como Carmen Conde transforma el cortejo de una dama hacia un pastor que no pertenece a su estatus social, en una graciosa escena entre iguales, manteniendo para los niños el que sea la mujer quien corteja y no el hombre. La canción original parece tener muchas variantes en su melodía, según afirma Méndez Pidal.

En *Belén*, hallamos muchas canciones y romances populares convertidos por la autora en diálogos cantados. Un ejemplo es el conocido *Romance de la fe de ciego*²⁵⁴.

6. Cuando se emplea el silencio para destacar una canción y vuelve la calma cuando se reanuda la música:

En *El conde Sol*, se reproduce un gran e inquietante silencio al aparecer la condesa en mitad de la celebración de la boda de su propio marido y *Dentro suena una dulce voz que canta la canción De la retama la rama*²⁵⁵.

²⁵³ Carmen Conde: *El conde Sol*, cit., p. 34.

²⁵⁴ Carmen Conde: *Belén*, Madrid, Enag, 1953, pp. 34-35.

²⁵⁵ Carmen Conde: *El conde Sol*, cit., p. 43.

En *El lago y la corza*, encontramos la acotación siguiente:

Mientras él canta, las criaturas del bosque van asomando tímida y disimuladamente: los árboles, con un dedo sobre sus labios; algunas driadas... Cuando el SEÑOR termina de cantar se adormece. Entonces, de puntillas, salen todos y danzan en torno suyo. Fuera de escena, distante y sobre la música en sordina, se oye cantar a la DONCELLA²⁵⁶.

7. La canción-trama que expone un episodio completo:

Esto mismo ocurre por ejemplo en *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*, para la cual toma la autora la canción popular *Las tres hijas*²⁵⁷ para escribir la obra:

Esto era un Rey
que tenía tres hijas,
las metió en tres botijas
y las tapó con pez...
¿quieres que te lo cuente otra vez?

También al comienzo y al final de *Conflicto entre el sol y la luna*:

(Cuando comienza la acción se oye cantar desde dentro a un niño):

El Sol le dijo a la Luna
Y sin quererla ofender,
Que el rondar de noche a oscuras
No era de mujer bien.

(Una voz de niña contesta cantando):

La Luna le contesta
con muchísimo descaro:
¡Más vale rondar de noche
que no de día y quemando!

²⁵⁶ Ibid., p. 45.

²⁵⁷ José Calles Vales: *Cancionero popular*, cit., p. 224, canción número 767.

Esa investigadora establece en este mismo estudio las siguientes funciones de la música/sonidos en el teatro²⁵⁸:

1. El subrayado o de ideas:

En *El lago y la corza*, al final justo del acto segundo se indica:

«Suenan el galope, en la música, de la corza, que huye»²⁵⁹.

2. La sugerencia de ideas:

La mayoría de los textos de Carmen Conde están cargados de sugerencias poéticas sonoras, que convierten al texto en un tesoro de ideas creativas para la puesta en escena.

3. El avance argumental:

Al comienzo de *El lago y la corza*, encontramos la siguiente acotación: «A telón corrido aún se dirá esta escena. Un juglar, con un instrumento musical, recitará el argumento de la obra sobre una síntesis de la música misma»²⁶⁰.

4. La suspensión argumental o recreación:

Como ocurre con la inclusión final de *La mañana* de Grieg al final de *El sueño encerrado*.

5. La ambientación.

«Mediante la técnica cinematográfica, la música crea una serie de ambientes»²⁶¹:

Todo el texto de *Aladino* es convertido por Ángel Martínez Pompey en “una banda sonora cinematográfica”.

Establecemos ahora tres tipos de indicaciones dramático musicales contenidas en el texto teatral:

²⁵⁸ Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán: *Introducción a la Dramaturgia Musical*, cit., pp.14-25.

²⁵⁹ Carmen Conde: *El lago y la corza*, Madrid, Escuela Española, 1983, p. 28.

²⁶⁰ *Ibid*, p.5.

²⁶¹ Patrice Pavis: *El análisis de lo espectáculos. Teatro, mimo, danza*, cit., p.153.

El texto teatral constituye la base fundamental para la comprensión de la dramaturgia musical de una obra, ya que establece elementos de unión con la música que van a ser interpretados de múltiples formas a través de la puesta en escena. Es por ello que debemos conocer las directrices musicales originales del dramaturgo para comprender las diferentes puestas en escena, así como justificar una interpretación propia.²⁶².

Estas indicaciones a las que nos referíamos al principio son:

- Indicaciones musicales alusivas:

Estas pueden darnos pistas sobre el tipo de música que se daba históricamente en la época en la que transcurre la obra y otros datos de interés informativo para ubicarnos mejor en el transcurso de la acción.

- Indicaciones musicales concisas:

Son aquellas indicaciones «formuladas por el dramaturgo de forma directa y clara, de manera que no deja lugar a interpretaciones»²⁶³.

- Indicaciones musicales sugestivas:

Estas «sugieren la presencia de intervenciones musicales. La mayoría de estas indicaciones están relacionadas con determinadas acciones a las que se les atribuye una presencia musical como es el salir marchando, una entrada triunfal, un baile, o una fiesta»²⁶⁴.

Para analizar estas indicaciones debemos tener en cuenta tres elementos del texto teatral:

Los pies musicales.

Intervenciones musicales.

Efectos sonoros.

²⁶² Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán: *Introducción a la Dramaturgia Musical*, cit., p. 56.

²⁶³ *Ibid.*, p. 60.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 64.

Seguiremos con esta anterior propuesta de análisis dramático- musical para acercarnos a algunas de las obras musicales de Carmen Conde. En ellas encontramos:

1.- Los pies musicales e intervenciones musicales. Efectos sonoros:

-A través de diálogos entre los personajes del texto teatral:

JOVEN 1º: (*Deteniendo la danza con grandes gestos*). ¡Un instante! (*Le atienden todos*) Quiero pedir a la linda Leonor que nos cante una de las bellas canciones que la otra noche le oí en palacio.

TODOS: (*Con alboroto*) ¡Sí, sí!

JOVEN 2º: ¡Pero que cante una canción de amor que no sea triste!²⁶⁵.

MARÍA.- ¿Oyes? Cantan los ángeles. El Niño va a llegar a nosotros. ¿Lo presientes? En *Llega el niño...*²⁶⁶.

- Mediante acotaciones:

En *El conde Sol* encontramos: «*Un grupo de vecinos escucha al juglar ciego Martín: pie musical conciso informativo, cantar al son de su vihuela*»²⁶⁷ : acotación musical a una intervención instrumental.

También: «*Montes de León al fondo. En primer término está el Vaquerillo, tañendo su flauta; música dulce, pastoril. Sobreviene una moza rústica, disfrazada de señorona, que intenta seducirle con sus fingidas gracias, marcando sus movimientos sobre una danza cómica*»²⁶⁸: acotación para una intervención musical instrumental de una danza.

Belén esta repleta de ejemplos: «*Un coro de campanillas gozosas, y los villancicos siguientes*»: Pie musical: acotación musical.

²⁶⁵ Carmen Conde: *El conde Sol*, cit., p. 4.

²⁶⁶ Carmen Conde: *Llega el niño...* (*Estampa del nacimiento*). Madrid, Escuela Española, 1981, p. 38.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 34.

Y vino Jesús al mundo
Derramando sus piedades.
La tierra se deslizó
en dulcísimos caudales.
¡Cantan los ríos: bebed
del agua de claridades!²⁶⁹:

Intervención musical cantada.

- Con los títulos de la partitura teatral inmersa en el texto teatral:

Un claro ejemplo dentro de este tipo de pie musical, lo tenemos la final de *El sueño encerrado*, en la que se indica que suena: *la Mañana* de Grieg.

En la mayoría de los textos musicales de Carmen, este tipo de pie musical se introduce ya directamente con la letra de la canción transcrita en el texto; aunque lo normal sea la mezcla de varios tipos de pie musical en sus diferentes dramas para niños, para dar salida a las diferentes intervenciones musicales.

Los efectos sonoros cobran gran importancia en sus textos. Aquí, también seguiremos la clasificación marcada por Hormigón en *Trabajo dramático y puesta en escena*²⁷⁰. E incluso algunos parecen dar identidad a la obra. Tal es el caso de *¡Kikiriki!*, en el cual la autora propone un sonoro canto del gallo al comenzar la función (indicación musical sugestiva: efecto sonoro como fondo). Alguno de estos efectos se convierten en pura poesía sonora:

JOSÉ: (*Sobresaltado.*)

¡Milagro, milagro! ¡El viento se lleva este campo, esta casa, tus lienzos, tus
azucenas!

²⁶⁹ Carmen Conde: *Belén (Auto de Navidad en dos actos)*, cit., pp. 26-27.

²⁷⁰ Juan Antonio Hormigón: *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid, ADE, 2002.

(*Se oye silbar el viento, y desaparecen las personas*)²⁷¹. Indicación musical concisa que indica final del efecto sonoro. Acotación efecto sonoro final.

Sin salir de *Belén*, encontramos también la siguiente:

MARÍA:

(*Juntando las manos*).

¡Oh Palmeras! ¡Cubridnos!

(*Súbitamente se estremece la Palmera.*

Se oye agitarse sus ramas, y

Poco a poco descinde sobre el grupo). Indicación.

Y es que estos efectos de sonidos, sugeridos la mayoría de las veces por la autora a través de metáforas, imágenes sugestivas filtradas gracias a la poesía, se transforma en un instrumento de gran valor creativo para un director escénico, otorgándole una libertad creativa. Ejemplo de lo dicho puede ser lo siguiente:

GABRIEL:

(*Batiendo sus alas apresuradamente*).

¡Alabado sea el Señor de los Cielos y de la tierra!

[...]

ÁNGELES:

(*Cantando*).

Nosotros somos el aire,

el olor de la tormenta,

El eco de las pisadas

Que sólo el aire recuerda.

1. Los personajes musicales:

Pueden ser:

²⁷¹ Ibid., p.17.

- Personajes musicales generales: músicos, cantores, coros, etc.: en Carmen Conde, el agrupamiento musical es muy generalizado (coro de ángeles, árboles danzantes, etc).
- Personajes musicales específicos: personajes que ejercen protagonismo musical en la obra y que en la obra de Carmen Conde suelen ser casi siempre mujeres: la Virgen María, La dama convertida en corza, la condesita que busca a su marido, etc.

Viejecito.- El cielo desatendido, los caminos desamparados, las flores sin su ración de calor, los mares sin saber a qué atenerse en el orden de sus mareas, los ríos despistados, la luz suspendida...

(Florentina del Mar: *Conflicto entre el Sol y la Luna*)

CAPÍTULO TERCERO: EL ESTADO DE LA CUESTIÓN EN EL TEATRO PARA NIÑOS DE CARMEN CONDE

1. OBRAS CUSTODIADAS POR EL PATRONATO CC/AO
(MANUSCRITOS Y MECANOGRAFIADOS):

Seguiremos el orden que estableció la autora una vez que lega su patrimonio cultural al Patronato que lleva su nombre. Dado los numerosos títulos que se repiten en la producción dramática para niños al buscar o experimentar Conde nuevas formas de creación para un mismo texto (lo cual se convierte en una de las características principales de su teatro infantil), he numerado algunos de ellos para su mejor seguimiento en este trabajo. En el caso de volúmenes teatrales repetidos, los diferenciaré con una vocal minúscula.

¡KIKIRIKÍ!: TEATRO INFANTIL

Nos encontramos con dos carpetas que contienen diferentes textos. Ambas comparten el mismo título genérico:

Carpeta primera.

Manuscrito: Carmen Conde. *¡Kikiriki!, Teatro infantil:*

Contiene originales, e incluye folio mecanografiado con el orden de las tres obras que deben ser incluidas en el volumen. En este folio mecanografiado del original, se especifica que *¡Kikiriki!* está compuesto por:

- *La bruja Patitembleque* (uno de los personajes de *Tres con un burro*, que con el paso del tiempo toma especial relevancia y en ocasiones dará título a esta obra).

- *Rafael el Valeroso*

- *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas I*

Carpeta segunda.

Manuscrito: Florentina del Mar. *¡Kikiriki!*, *Teatro para chicos* (curiosamente, cambia la palabra “infantil” del anterior manuscrito para “chicos”). Aquí tenemos:

-Primer manuscrito de *Tres con un burro I*: 20 cuartillas manuscritas más portada, también manuscrita. Florentina del Mar. Fechas: 16-1-1944 y 17 -1-1944.

-Segundo manuscrito de *Tres con un burro II*: 13 páginas manuscritas más portada, también manuscrita. Florentina del Mar. Sin fecha de creación.

-Manuscrito de *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas II*: farsa en un acto. 13 folios manuscritos más portada manuscrita. Florentina del Mar. Sin fecha de creación.

-Mecanografiado de *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas III*: 3 folios mecanografiados. Contiene una hojita manuscrita de la autora. Sin fecha de creación.

-Mecanografiado de *La madre de los vientos*: Este es otro volumen de obras que se encuentra por error dentro del llamado *¡Kikiriki!* de esta segunda carpeta y

contiene seis obritas cortas con títulos ya repetidos anteriormente:

La madre de los vientos.

El sueño encerrado.

Currito y un eclipse I.

Ángeles de vacaciones.

Conflicto entre el Sol y la Luna.

El molino que no obedecía al viento.

En total, este último volumen titulado *La madre de los vientos* consta de 28 páginas mecanografiadas más portada y contraportada, también mecanografiadas. Firma Florentina del Mar y tiene fecha de 1935.

En esta segunda carpeta del original de *¡Kikiriki!* y en manuscrito firmado por Florentina del Mar, esta indica lo siguiente: «Antes de alzarse el telón, en todas las obras, un gran redoble de tambores, y un sonoro *¡kikiriki!* dentro del escenario»²⁷². Esto, como veremos, nos dará alguna pista para rastrear un hilo conductor entre las obras que posiblemente comprendería realmente este volumen y poder descartar aquellas otras que no lo siguen: este nexo entre las obras que debería unir las diferentes piezas dramáticas, sería la presencia del gallo.

El interior de ambas carpetas que llevan ambas el título *¡Kikiriki!*, (primera carpeta y segunda carpeta), contiene:

²⁷² Ms. p. 1.

TRES CON UN BURRO I Y II

Dos manuscritos que hacen dividir la obra en dos partes diferenciadas, como si de dos textos independientes se tratara.

Primer manuscrito de *Tres con un burro I*

Son 20 cuartillas manuscritas más portada, en la cual se encuentra *dramatis personae*, título de la obra, la división en tres cuadros del primer acto (aunque realmente comprenda dos actos en su interior, sin que la autora indique la existencia del segundo en la portada, el cual contiene un sólo cuadro) y la firma de la autora: Florentina del Mar.

Cada uno de los actos está fechado por la autora al final, con fechas diferentes. El primero es del 16-1-44 y el segundo del 17-1-44.

No hay una numeración de páginas correlativas entre el primer acto y el segundo. La autora cuenta 11 páginas en el primero más la portada (realmente son 14 contando dos páginas sin numerar que indican el paso al cuadro primero y segundo). Ya en el segundo acto, Carmen vuelve a numerar de nuevo y comienza por la página número uno otra vez, como si comenzara de nuevo la obra. Este segundo acto tendrá 5 páginas.

El primer acto está dividido en tres cuadros, estos son:

1. Cocina de la granja de los padres de Rosita.
2. Cueva de la bruja Patitembleque, en el monte.
3. Cocina de la granja.

En su interior, a continuación de la enunciación de cada cuadro antes de los diálogos, comenta la autora la acción que estamos a punto de presenciar y da detalles del decorado.

La nómina de personajes está dividida en grupos (algo muy común en la mayoría de los textos dramáticos para niños de Carmen Conde, como iremos viendo), menos La Bruja Patitembleque y Voz Misteriosa. Estos grupos lo forman los padres de Rosita y los padres de Blasillo. Los cuales, tan solo aparecen indicados como hijos de estas parejas y no como personajes independientes en el texto. El otro grupo, lo forman «mozos y mozas de la granja de Heliodoro y Restituta»²⁷³.

En el acto segundo, no previsto al parecer por la autora al comenzar la obra, aparecen los personajes que dan título al texto y que no son registrados en *dramatis personae* (curiosamente, en el segundo manuscrito de esta obra, que pretende ser como una segunda parte de este, la autora si los indica en una nueva relación de personajes) que son; el Perro Ladrido; Gato Míau y Gallo Perico (en el interior del texto se referirá a él como Gallo Kikiriki), los cuales son los tres que acompañan al Burro Román. De ahí, el título de la obra.

En el primer acto se produce el encuentro entre los padres de los jóvenes Rosita y Blasillo para concertar el matrimonio entre ambos. Ya entonces el coro de mozos y mozas presagia el mal que sobrevendrá a todos: Rosita será raptada a manos de la bruja Patitembleque. En este primer acto contamos también con un dato importante que nos aproxima a los personajes que dan título al texto: Blasillo puede hablar con los animales. Este primer acto acaba con el rapto de Rosita, perpetrado para ser convertida en reina de todos los brujos del monte.

En el segundo acto se indica que han transcurrido 12 años y la niña continúa desaparecida. Nos encontramos con los cuatro animales que deciden ir a buscar a Rosita, pues han sido informados de ello a

²⁷³ Ms. p. 1.

través de un misterioso y aún desconocido mensaje para el lector que les ha sido dado por el canto de una alondra. Esta misma ave también ofrecerá este mensaje a Blasillo a solas. El grupo de animales y Blasillo emprenderán la búsqueda de Rosita por separado.

Segundo manuscrito de *Tres con un burro II*

Son 13 páginas cosidas más doble portada. En ambas, se indica de nuevo el título de la obra y el conocido seudónimo que la autora utilizará tan sólo para sus lectores infantiles: Florentina del Mar. Pero aquí escribe Carmen Conde que estamos ante un «entremés en un acto»²⁷⁴ y en la primera portada, apunta lo siguiente: «La bruja Patitembleque, refundida pasa a la editorial C.V.S (1974) para publicarse»²⁷⁵(uno de los tantos fallidos intentos de la autora por ver publicada su obra dramática para chicos). No se indica la fecha de creación.

Comprobamos que la autora va barajando subgéneros dramáticos menores, pues anteriormente utilizó el término “farsa” para designar estas pequeñas obras dramáticas y ahora “entremés”, a mi parecer sin otra intención que la de dar “cierta entidad teatral” a dichas piezas que poco tienen que ver con las designaciones “farsa” o “entremés”.

Nos encontramos aquí con un acto único dividido en 7 escenas. No hay división en cuadros esta vez, y el «decorado» que es único: «*Un bosque mágico, en el que se encuentra la casa de la bruja que se*

²⁷⁴ Ms. portada.

²⁷⁵ Ms. port.

enciende por dentro, se le ven ojos, nariz y boca en la fachada. Cuando habla, se moverán sus mandíbulas enseñando los dientes»²⁷⁶.

Vuelve Conde a crear una nueva nómina de personajes, la mayoría de los cuales no aparece en el *dramatis personae* del primer manuscrito. Tan sólo repiten, con respecto a aquella primera, Rosita y la Bruja (que aquí es «la Bruja» y no Patitembleque) y desaparece de esta Blasillo, que paradójicamente si interviene en la obra.

Ahora parece centrarse el texto en los personajes que le dan título: El Burro Román, El Perro Ladrido, El Gato Miau y El Gallo Perico (que en los diálogos del primer manuscrito, como indicamos, era llamado Kikiriki). Completan el reparto El Sol, Las Flores, La Casa y Los Árboles.

Este segundo manuscrito equivaldría al tercer acto de la obra, a pesar de dar la impresión por sus grandes diferencias con el primero de ser un texto aislado de aquel.

Aquí la autora quiere dar cierta importancia al personaje del gallo, pero esta es aún muy débil. Por ejemplo, el animal dice en cierto momento: «¡Yo soy el gallo más ágil y poderoso del mundo! ¡Kikiriki!», o también «Cuando estábamos reunidos escuchando el relato de la alondra, yo pensaba que era el héroe del cuento»²⁷⁷. Parece como un primer intento de Carmen por justificar el título genérico del volumen de obritas aquí reunidas e incluso para intentar justificar aquella nota previa de la segunda carpeta, comentada con anterioridad: «Antes de alzar el telón, en todas las obras, un gran redoble de tambores y un sonoro Kikiriki dentro del escenario»²⁷⁸. Resulta

²⁷⁶ Ms. p. 1.

²⁷⁷ Ms. pp. 7 y 8.

²⁷⁸ Ms, p. 1.

inevitable el relacionar el protagonismo de los cuatro animales con el cuento *Los músicos de Bremen* de los hermanos Grimm, aunque la obra de Carmen Conde guarde pocos paralelismos con aquella.

En este segundo manuscrito, los animales llegan a la casa de la bruja para liberar a Rosita disputándose entre ellos el amor de la joven una vez que fuera liberada. Cuando están en ella, se produce un enfrentamiento de la casa viviente y la bruja con los animales: la bruja hace que los árboles del entorno ataquen en su avance a estos. Ante esta terrible amenaza interviene Blasillo, que tocando su caramillo hace que la casa sea elevada en el aire y que la bruja acabe siendo tragada por la tierra. Rosita y Blasillo están juntos por fin, cumpliéndose el pronóstico de la alondra, anunciado a Rosita al comienzo de la historia, de que el día que llegasen los animales a liberarla, vendría con el mismo fin el amor de su vida. La pareja se marcha feliz del infernal lugar junto a los animales, a los cuales decide cuidar Rosita a partir de ese momento, creándose de este modo una gran familia, en la cual Rosita y Blasillo adoptarán a estos simpáticos animales.

EL REY DE BASTOS Y LAS TRES HIJAS DEL REY DE COPAS.

FARSA EN UN ACTO I

Es un manuscrito cosido de 13 folios (incluida portada), sin fecha de creación y con firma autógrafa al final del mismo: Florentina del Mar.

La autora califica el texto como «farsa en un acto», tachando la palabra «entremés»²⁷⁹ que, según parece, era su intención primera.

²⁷⁹ Port.

El texto está dividido en 8 escenas, con un espacio único que la autora denomina «escenario»²⁸⁰ (recuérdese que, en la anterior, utilizó el término “decorado”).

El argumento de esta obra es el siguiente: El Rey de Copas tiene tres hijas, que se dedican a diferentes aficiones como la música, la poesía y la labor, como si de musas del mundo clásico se tratara y son a su vez acompañadas por una esclava mora. La obra arranca en el momento en el que el Rey de Copas está pensando qué castigo aplicar a un moro que ha entrado en palacio a escondidas. Trágicamente, que este esclavo es el hermano de la mora. Ante semejante desgracia, las tres hijas del Rey de Copas ayudarán a la pobre sierva para hacer que su hermano escape de palacio (viene a la memoria la infancia de Carmen en Melilla y su amistad con niñas moras que andaban libremente descalzas y olían a dátiles: *Empezando la vida. Memoria de una infancia en Melilla*²⁸¹). Ambos esclavos huyen gracias a las tres princesas y una vez que el padre de estas, el Rey, descubre lo que ha hecho sus traidoras hijas, decide castigarlas metiéndolas a cada una de ellas en diferentes tinajas. Finalmente, llega el Rey de Bastos a palacio para salvar a las princesas rompiendo las tres tinajas.

La canción popular adquiere importancia dentro de la obra. Por ejemplo «se oirá cantar, y acompañar al piano, la canción *Tres moricas me enamoran en Jaén*²⁸². Las referencias musicales salpican todo el texto: «*Con la misma dulzura, la nana a un pianísimo delicado*»²⁸³. La obra se cierra con la siguiente canción, cantada por las diferentes sotas:

²⁸⁰ Ms. p. 1.

²⁸¹ Carmen Conde: *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Melilla*, cit.

²⁸² Ms. p. 2.

²⁸³ Ms. p. 3.

SOTA DE ORO.- ¡Agüil, agüil!

SOTA DE BASTOS.- ¡que vienen...

SOTA DE ESPADAS.- ... los moros,

SOTA DE COPAS.- con el candil!²⁸⁴

En el *dramatis personae* insiste la autora otra vez en la agrupación de los personajes: tres princesas (Ermenegilda, Delgadita y Ramiflor), cuatro Sotas (Oros, Copas, Bastos y Espadas), dos Reyes (el de Copas y el de Bastos, este último añadido con un color de tinta diferente), dos Esclavos (a los cuales, presenta como «un esclavo moro» y «una esclava mora»²⁸⁵ en la nómina de personajes, pero ya en el texto se refiere a ellos como Fátima y Morillo) y, sin pertenecer a grupo alguno, el gallo. A este último, intenta la autora darle cierta relevancia sin llegar al protagonismo, pero insistiendo en la onomatopeya: «¡Kikiriki, Kikiriki!»²⁸⁶, como hizo en *Tres con un burro*. Con este dato, y como simple especulación ante las dudas ya formuladas unas páginas atrás a cerca de qué obras formarían el volumen *¡Kikiriki!*, podríamos decir que estas coincidencias entre ambas obras podrían apuntar a su posible pertenencia a este volumen

EL REY DE BASTOS Y LAS TRES HIJAS DEL REY DE COPAS.

FARSA EN UN ACTO II

Comprende tres folios mecanografiados, más una hojita manuscrita de la autora en la que se indica lo siguiente: «*Este, ampliado, fue hecho para T.V.E. y se estrenó*». Ya que contamos con otro original de esta misma obra, incluido por la autora en el apartado

²⁸⁴ Ms. p. 13.

²⁸⁵ Ms. p. 1.

²⁸⁶ Ms. p. 5.

de adaptaciones para TVE, en el cual se establece que la fecha de creación del mismo podría haberse producido en torno a los años setenta, podríamos pensar que el texto ampliado al que se refiere la autora es: *El Rey de Bastos y (...) VI*.

Este estreno fue para un programa infantil, con música de Benito Lauret.

Es una versión bastante sintetizada del texto completo, con correcciones y tachaduras de la autora manuscritas e indicaciones como «locutora» y «control»²⁸⁷, lo cual nos hace pensar en el mundo de la radio o la televisión. No se especifica el año de creación y ha desaparecido lo que parece ser la firma autógrafa de la autora, al ser arrancado un trozo del papel.

En el *dramatis personae* cambia el orden de los personajes con respecto al texto anterior y ya no desglosa a las diferentes sotas como personajes individuales, sino que las reúne dentro del grupo «Las Cuatro Sotas»²⁸⁸.

LA MADRE DE LOS VIENTOS (Volumen de teatro para niños) (a)

Es un volumen de piezas cortas reunidas bajo este título genérico, que Carmen Conde incluye por error dentro de *¡Kikiriki!*. Estas son las siguientes:

La madre de los vientos I.

El sueño encerrado I.

Currito y un eclipse I.

Ángeles de vacaciones I.

²⁸⁷ Ms. p. 2.

²⁸⁸ Ms. p. 1.

Conflicto entre el sol y la luna I.

El molino que no obedecía al viento I.

Nos encontramos con 31 páginas numeradas y mecanografiadas más anteportada y portada. Pero en el interior comprobamos que faltan las páginas 25, 26 y 27, por lo que realmente hay 28 páginas. Aunque falten estas tres páginas, ninguno de los textos que incluye el volumen esta incompleto, quizás porque falta alguna obra más de las ya registradas aquí.

Contamos con un manuscrito de este volumen, al que nos referiremos más tarde, en el que además de las piezas antes indicadas, incluye la autora *Tres con un burro* y *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*. A no ser que se trate de una síntesis de alguna de estas dos obras, no creo que sea una de ellas la que pudiese faltar en esas tres páginas desaparecidas.

En la portada, en la que se indica que la autora es Florentina del Mar, hay un autógrafo que pone: «Primero y segundo tomos»²⁸⁹.

La fecha de creación del volumen de obras infantiles aparece al final del último manuscrito: 1935.

LA MADRE DE LOS VIENTOS I

Son 4 folios mecanografiados con firma autógrafa de Florentina del Mar en el último.

En el *dramatis personae*, volvemos a encontrarnos con agrupaciones de personajes: Viento Norte (*sombrío, con túnica y alas azules*), Viento Sur, Viento Este (*severo, con túnica y alas rosadas*) y Viento Oeste (*taciturno, impetuoso; todo el de amarillo radiante*). El

²⁸⁹ Ms. port.

resto son, Antoñín (*un niño que llega comiendo naranjas; los pantalones desgarrados y el pelo revuelto*) y La Viejecita (*madre de los vientos*). Todos estos personajes son descritos por la autora, dando datos sobre sus diferentes caracteres e incluso su indumentaria, menos en el caso de La Viejecita. A esta, se la conoce ya en el texto como Madre y no como La Viejecita. También aparece otro personaje no registrado en la nómina previa, que es El Árbol.

El espacio es único, sugerente, minimalista, metonímico, con relación a lo que se estaba creando dentro del teatro infantil por entonces. Huye ahora del espacio atiborrado, descriptivo, acercándose a algo bastante moderno para la época, algo que nos recuerda a las propuestas de Gordon Craig o Peter Brook: «*Es una planicie redonda; en torno suyo toda la luz es azul*»²⁹⁰. Algo así podría encontrarse en obras para adultos, hago hincapié en ello para recordar cómo la autora estará siempre con los ojos bien abiertos, y despierta a todo aquello que sea novedoso y válido.

Contamos también con unos versos que la autora pone en boca de Antoñín:

¡Vea quien quisiere
rosas y jazmines,
que si yo te viera
veré mil jardines,
flor de serafines,
dulce Jesús bueno,
véante mis ojos,
muérame yo luego!²⁹¹

²⁹⁰ Mekan. p. 1.

²⁹¹ Mekan. p. 1.

Hay notas manuscritas de la autora como «narrador» y «control»²⁹² y se tachan algunas acotaciones: ¿podíamos estar otra vez ante un texto adaptado para la radio o televisión?

El argumento es el siguiente: La madre de los vientos recibe en su casa la visita de un niño llamado Antoñín, el cual se encuentra perdido. Después de una pequeña charla entre ambos, llegan los hijos de esta y Antoñín se esconde; resulta que estos son Los Vientos pertenecientes a los Cuatro Puntos Cardinales; cuentan a su madre todo aquello que han hecho en el mundo y a continuación se van a dormir.

El Viento Sur se despierta y descubre a Antoñín, el cual le confiesa que perdió a su madre a causa del trabajo realizado por aquel cuando soplabo fuertemente. El Viento Sur al sentirse responsable indirectamente de la pérdida del pequeño, promete llevarlo junto a su madre.

EL SUEÑO ENCERRADO I

Son 4 folios mecanografiados, con la firma autógrafa al final de Florentina del Mar.

En el *dramatis personae* vuelve a formar grupos, esta vez con personajes alegóricos: La Noche «*suavemente entra una dama alta y fina, con grandes velos oscurísimos que la cubren toda. Sólo lleva en el pecho una hermosa estrella que brilla fuertemente. Es la Noche*», El Alba, La Mañana «*se abre la ventana y aparece en ella una niña vestida de blanco, rubia, con una rosa en la mano. Salta a la alcoba*»

²⁹² Ms. p. 3.

y El Sueño. Los personajes individuales son, Manolito, Amparito y Lucia.

El espacio es único. Una alcoba de niños descrita con profusión de detalles:

Una alcoba de niños, con ventana larga y a sus lados dos camitas vestidas de rosa. Entre ellas una mesita con lámpara. A la derecha, un guardarropa bajito, y encima, muñecas sentadas. Dos puertas, una frente a otra. Es tarde; Manolito y Amparito duermen al parecer, cada uno en su cama, cuando entra Lucía, les besa; luego sale de puntillas²⁹³.

En esta obra, dos niños no pueden dormir porque su madre saldrá por la noche con unas amigas, mientras el padre se queda en casa al cuidado de ellos. Manolito y Amparito recibirán la visita de La Noche, la cual les contará sus aventuras. Más tarde, descubriremos que realmente los dos niños no pueden dormir porque han encerrado al Sueño en el armario. Una vez se marcha La Noche, llega El Alba que también narra a los pequeños sus aventuras, marchándose también después. Los niños deciden abrir el armario para liberar al Sueño a cambio de que duerma a su madre y no se marche con sus amigas esa noche. Una vez liberada La Noche y dormida la madre, vuelven a encerrar a La Noche en el armario, llegando en ese momento La Mañana para llevarse a los niños de paseo. Cuando los niños vuelven, la madre se despierta y les cuenta que ha soñado que ambos andaban perdidos, prometiendo no marcharse con sus amigas. La obra cierra con *La Mañana* de Grieg.

²⁹³ Mekan. p. 1.

CURRITO Y UN ECLIPSE I

Son tres folios mecanografiados con firma autógrafa de Florentina del Mar al final.

En *dramatis personae* se vuelve a la agrupación de personajes. Así, tenemos al Coro de Astrónomos, Coro de Maestros, Coro de Niños, Coro de Geografías, Coro de Voces Invisibles y Coro de Voces Visibles. Entre los individuales, El Sol, Dios, Pastor, Doncella, Oveja, Caballo y un Mozo (el personaje de Currito, no aparece en la nómina de personajes y sí en la obra). La descripción de los personajes se vuelve aquí deliciosamente poética y simbólica, como por ejemplo la que se hace de Dios, que es representado con «alitas en los pies y en las manos; manto rosa y un pajarito en el hombro. Se aparece sobre un montecillo» o la del Sol que va «con una cortinita corrida, porque está de eclipse»²⁹⁴.

Hay una nota de Carmen Conde que indica: «El material que se puede emplear para escenificar esta obra, como todas las demás, es cartón, papel de plata y recortes de telas coloridas»²⁹⁵.

En esta pieza teatral infantil se produce un eclipse de Sol y unos niños con sus maestros deciden ir a estudiarlo. Intervienen en la observación del fenómeno Astrónomos, Luceros, Geografías, Voces Invisibles e incluso el hacedor del eclipse: Dios. Una vez despejado el eclipse, los niños vuelven a estudiarlo a la escuela menos Currito que se queda con Dios, ya que le aburre estudiar. Tras algunas peticiones del niño a Dios (en una crítica velada al poder del mismo), este le concede el pajarito que posa sobre su hombro. Currito se despide de él

²⁹⁴ Mekan. p. 9.

²⁹⁵ Loc. cit.

y por el camino decide cambiar el pajarillo por una oveja a un pastor y más tarde la oveja por un caballo a un mozo.

Aparece luego una doncella que le pide el caballo y Currito se niega a ello. Pero el caballo termina yéndose tras la doncella por intervención divina. Dios aparece de nuevo y le reprocha al niño su egoísmo: «Tres veces ha desobedecido Currito la marcha normal del mundo. Cambió el pájaro, cambió la oveja y negó el caballo porque no le daban nada!»²⁹⁶. Currito es convencido, después de que Dios le ofrece trabajar para él como «guardagujas de los vientos»²⁹⁷, para volver a la escuela a estudiar los eclipses.

ÁNGELES DE VACACIONES I

Son 4 folios mecanografiados con firma autógrafa de Florentina del Mar al final.

Se vuelve a la agrupación de personajes: Ángel Azul, Ángel Violeta, Ángel Rosa, Ángel Amarillo y Coro de Niños (seis o siete). Dios y Mujer.

El «Escenario» describe lo siguiente:

Una sala en el cielo, donde DIOS habla con los ángeles que están en semicírculo ante él. Media luna (*de cartón recortado revestido de papel de plata*) cuelga del techo. Luego las cuatro esquinas del mundo serán cuatro piedras. La nieve del regalo será de algodón con polvos color de rosa y el chorro de agua un tubito de cristal. Los trajes de los ángeles, túnicas; las alas, de tul y alambre. Igualmente las alas pequeñas que DIOS llevará.²⁹⁸

²⁹⁶ Mekan. p. 11.

²⁹⁷ Loc. cit.

²⁹⁸ Mekan .p. 17.

En la obra, cuatro ángeles piden a Dios ir a consolar a unos niños que se encuentran en las cuatro esquinas del mundo. Los ángeles les llevan cuatro simbólicos presentes: una pluma, agua helada, una estrella y nieve. Pero lo que realmente tienen los niños es hambre. Aparece una mujer que informa a los ángeles del verdadero mal de los niños y enseña a estos el siguiente cartel: «No se admiten ángeles, porque ignoran que los niños comen cuatro veces al día»²⁹⁹. Los niños comen al fin y al volver por los regalos, ya los ángeles se los han llevado.

Acaba la obra del siguiente modo: «Mujer.- Con una mano se come, con la otra se acaricia la ilusión... (Suenan mucho las caracolas marinas, y Dios aparece sonriendo y llenándolo todo de su luz). ¡Ángeles son, que ya viene el alba!».

Personalmente creo que, si alguna de las obras dramáticas infantiles de Carmen Conde llega a reflejar lo que la autora consciente o inconscientemente siente o piensa, es decir, allí donde la autora se abandona y deja asomar su verdadero yo a través de la creación, esta obra es, sin duda, *Ángeles de vacaciones*.

CONFLICTO ENTRE EL SOL Y LA LUNA I

Son 4 folios mecanografiados con anotaciones manuscritas de la autora: «narrador: estos son»³⁰⁰ «Voz cantando» o «Control»³⁰¹, entre otros. También, tachones y subrayados, todo lo cual nos hace pensar que posiblemente este destinado al mundo de la radio o televisión. Firma autógrafa de Florentina del Mar.

²⁹⁹ Mekan. p. 19.

³⁰⁰ Mekan. p. 1.

³⁰¹ Mekan. p. 2.

Los personajes vuelven a formar grupos alegóricos: Sol, Luna, tres Estrellas, Día, Noche y Tierra. También Viejecito y Niña. Se vuelve otra vez a indicar el matiz artesanal de lo que vemos en escena: «*El Sol, la Luna y las Estrellas llevan caras de cartón que se sujetan a la cabeza con alambre*»³⁰².

El «Escenario», es «*Un bosque. Árboles y banquitos. Las luces vendrán de los lados, pues el cielo deberá estar oscuro*»³⁰³.

El argumento es el siguiente: se produce un enfrentamiento entre el Sol y la Luna debido al reparto de sus respectivas competencias. Hay algunas canciones en el texto dedicadas al tema:

(*Cuando empieza la acción se oye cantar desde dentro a un niño*):

El Sol le dijo a la Luna
Y sin quererla ofender,
Que el rondar de noche a oscuras
No era de mujer de bien.
Una voz de niña contesta cantando.
La Luna le contesta con muchísimo descaro:
¡Más vale rondar de noche
que no de día y quemando!.

También y hacia el final de la obra:

[...]
La luna y el Sol, señores,
Se pusieron a reñir.
Como son buenos amigos
Lamentaron discutir.
Porque entre el Día y la Noche
Ya, señores, no hay pared.
¡El sol es persona grave, la Luna mujer de bien!.

³⁰² Mekan. p. 21.

³⁰³ Loc cit.

En esta querrela intervienen un viejo que viene acompañado de una niña y, más tarde, el Día y la Noche: se debe arreglar el caos producido debido al abandono de las actividades que deben desarrollar ambos astros. El conflicto es resuelto por el anciano, que llega más tarde a la tierra pidiendo disculpas por el eclipse.

EL MOLINO QUE NO OBEDECÍA AL VIENTO I

Son 4 folios mecanografiados con algunas anotaciones manuscritas de la autora como: «Narrador: he aquí los personajes de esta obra»³⁰⁴, así como tachones en algunas acotaciones que nos hacen pensar otra vez la radio o televisión. Firma autógrafa de Florentina del Mar al final del texto, junto a la fecha y el lugar donde fue creado el volumen: «*La madre de los vientos: Castilla 1935*»³⁰⁵.

En el «Escenario» la autora tacha la siguiente acotación con sugerencias acerca del decorado y vestuario: «*El molino es de cartón y las velas de papel blanco o, mejor, de tela. El viento lleva alas, y la hormiga es una niña con la cabecita de seda negra, antenas armadas en alambre, y dos ojitos blancos pintados en las sienas*»³⁰⁶, para optar por la siguiente: «*Una colina con yerbecilla fina. En lo alto, el molino. Sentada en la puerta de su casa está Pilar que es una niña morenita y delgaducha, pero linda. Tiene muchas piedrecillas con las que juega distraídamente [...]*»³⁰⁷.

³⁰⁴ Mekan. p. 1.

³⁰⁵ Mekan. p. 4.

³⁰⁶ Mekan. p. 1.

³⁰⁷ Mekan. p. 28.

En el *dramatis personae* se opta esta vez por personajes individuales y no agrupados: Pilar, Hormiga, Molino, Marujita, Viento, Viejecita, Mozuelo y su Burrillo, Sr. Ramón y Molinero.

La autora ofrece un homenaje a los molinos de viento cartageneros de los cuales se tiene constancia histórica desde el siglo XIV y que proliferaron en los siglos XVIII y XIX. Carmen se centra en esta historia en el molino harinero (también los había salineros y de extracción de agua). Estos molinos, a diferencia de los manchegos o andaluces, que utilizaban aspas, llevaban velas latinas, que se movían con ocho o diez brazos.

En la época en la que escribe Carmen el texto, quedaban en pie unos trescientos y poco a poco fueron desapareciendo a causa del trasvase a los regadíos, los motores eléctricos y otras causas debidas sobre todo a la sobreexplotación del agua, hasta llegar a los muy pocos que nos quedan hoy. Carmen por entonces denunció la desaparición paulatina de este patrimonio, y uno de los caminos que tomó fue el que los niños tomaran conciencia de la gravedad de ello. No debemos olvidar tampoco la importancia que tienen estos molinos desde la génesis creativa de la autora:

Molino de mi campo, siempre puro. Girando, como una
rosa entre los dedos de Dios.³⁰⁸

La breve pieza teatral, entre algunas canciones, cuenta la historia de un molino que se niega a trabajar. La hija de los dueños se decide a buscar la causa de ello con la ayuda de una hormiga, interviniendo más tarde en estas indagaciones, una Viejecita, el Viento y el Sr. Ramón. Luego, aparecen otros personajes circunstanciales que poco aportan al

³⁰⁸ Carmen Conde: «Brocal» en *Obra Poética 1929-1966*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979.

drama: Marujita y el Mozuelo. El molinero decide finalmente derribar el molino y cambiarlo por «una molineta de esas de hierro, tan feas, y tendremos agua en vez de harina»³⁰⁹. El molino acabará cambiando de actitud y decidirá funcionar, alegando que estaba parado porque tiene una vela rota y además un pintor lo estaba pintando y debía posar para él.

LA MADRE DE LOS VIENTOS. TEATRO PARA NIÑOS (b):

Esta vez se trata de un manuscrito del mismo volumen de obras infantiles ya comentadas en el punto anterior, pero con dos obras más: *Tres con un burro* y *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*.

El total son 8 obras infantiles manuscritas y halladas dentro de un sobre, en el cual apunta la autora de su puño y letra lo siguiente: «Teatro para niños: La madre de los vientos. Ocho cuentos: total de cuartillas: 76. Este libro estaba en poder de Aguilar en 1936, Marques de Urquijo, cuando la guerra destruyó la casa del mismo».

Otra vez nos despista el que Carmen Conde califique el contenido de este volumen de piezas dramáticas como “cuentos”, al igual que fue denominada “novela” en una de las cartas remitidas a la autora cuando gestionaba su fallida publicación y a la cual ya haré referencia en el apartado de este trabajo dedicado a la historia de dicho volumen.

El número de cuartillas es realmente 73 y no 76, como apunta la autora. Esto no impide que las obras estén completas. Pasemos ahora a comentar las piezas que comprende este segundo volumen de *La madre de los vientos*:

³⁰⁹ Mekan. p. 30.

LA MADRE DE LOS VIENTOS. TEATRO PARA NIÑOS II

Son 9 cuartillas manuscritas más portada. Compruebo que falta la página número 1.

Nos encontramos con un manuscrito que, comparado con el mecanografiado, contiene muchas modificaciones. La autora prescinde de la descripción del espacio que sí se está en el mecanografiado (quizás se hallase en la desaparecida página número I) y corrige el texto, eliminando y depurando diálogos y acotaciones. Sin fecha de creación ni firma de la autora.

EL SUEÑO ENCERRADO II

10 cuartillas manuscritas en tinta azul más portada. En el anverso de la cuartilla que sirve de portada, se encuentra el *dramatis personae* y la siguiente fecha de creación, tachada: «1935. feb»³¹⁰. El texto ha sido corregido a mano por la autora en pequeños detalles. No está la firma de Carmen Conde.

CURRITO Y UN ECLIPSE II

7 cuartillas más portada manuscritas también en tinta azul. En el anverso que le sirve de portada y mecanografiado se indica lo siguiente: «Índice de Kikiriki 103» y en otra cuartilla, diferente en tamaño y forma al resto, además del *dramatis personae*, tenemos la misma nota ya aparecida también en mecanografiado, donde se sugiere el material que se puede emplear para escenificar la obra.

³¹⁰ Ms. p. 10.

Además de depurar diálogos y acotaciones, en el *dramatis personae* aparece «Un coro de Vientos (*van de rojo, y llevan alas grandes*)»³¹¹, que no encontramos en el mecanografiado y tampoco aparece un Mozo, que sí está en el mecanografiado. Al Pastor, Doncella, Oveja y Caballo, los llama «Complementos de la obra»³¹². Sin fecha de creación ni firma de la autora.

TRES CON UN BURRO III

Como podemos recordar en el primer manuscrito de *Tres con un burro*, este aparece dividido en dos partes aunque se trate de una misma obra. Esta vez Carmen Conde decide prescindir de la primera parte de la obra o primer manuscrito ofreciendo tan sólo el segundo sin que la obra en conjunto pierda entidad.

Son 10 cuartillas más otra diferente en tamaño y forma que le sirve de portada, todas manuscritas. Detrás de la portada, se indica el *dramatis personae* (para Carmen Conde «Personas», algo que repetirá mucho en sus dramas tanto para adultos como infantiles).

Además de los personajes ya indicados en su momento, aparece Blasillo, del que no se hacía referencia en el *dramatis personae* de la segunda parte del primer manuscrito. En la descripción del escenario, se indica lo siguiente: «*La casa se hace con cartón grande en el que se han pintado y recortado ventanas y puertas: En la puerta se dejan dientes: por detrás del cartón hablará una niña como si fuera ella la*

³¹¹ Ms. p. 1.

³¹² Loc. cit.

*casa. Las cabezas de todos los personajes son de cartón y tela figurando lo que se representa»*³¹³.

Volvemos a encontrar una nueva acotación, que no existe en el primer manuscrito y que esta vez sí nos aproxima al famoso cuento titulado *Los músicos de Bremen*: «Al empezar, entran uno encima de otro El Burro Román, El Perro Ladrado, El Gato Miau y El Gallo Perico»³¹⁴.

Este nuevo manuscrito, sin división de escenas, está bastante corregido con respecto al primero. Esta vez aparece ampliado, con diálogos y acotaciones nuevas, acortando el final; hay indicaciones a los actores para una mejor escenificación. Sin fecha de creación ni firma de la autora.

ÁNGELES DE VACIONES II

5 cuartillas manuscritas por ambas caras. Es decir, 10 páginas más portada, en la cual aparece por detrás el *dramatis personae* y escenario.

En el *dramatis personae*, encontramos tachado lo siguiente: «*niños (seis u ocho)*», para poner en su lugar «*Coro de niños (seis u ocho)*»³¹⁵. Recordemos, que en el primer manuscrito eran «*seis o siete*»³¹⁶.

Hay variaciones con respecto al primer manuscrito. Aquí aparecen un número mayor de diálogos y acotaciones, más extensos que en el primero. No existe la fecha de creación del texto ni la firma.

³¹³ Loc. cit.

³¹⁴ Loc. cit.

³¹⁵ Ms. p. 1.

³¹⁶ Loc. cit.

CONFLICTO ENTRE EL SOL Y LA LUNA II

Son 5 cuartillas manuscritas también por ambas caras, 10 páginas en total (aunque la autora no pagina las número 5 y 6, el texto esta completo) más portada, en la cual se ha corregido el título de la obra: «entre el», no aparece y es añadido posteriormente en tinta azul. Se añade, además, una nueva palabra: «del». Al parecer, se pretendía que el título de la obra fuese en un principio el siguiente: *Conflicto del Sol y la Luna*.

También existen variaciones con respecto al primer manuscrito, pero esta vez son mínimas.

Al dorso de la portada, aparecen la nómina de las «Personas» que intervienen en la obra y el «escenario». En este se indica algo nuevo que no aparece en el primer manuscrito: «Árboles (*que pueden ser de cartón pintado, o de tela*) [...] *Las estrellas llevan unas caras de cartón que sujetan con alambre. (Véase dibujos)*»³¹⁷.

No se hallan en el manuscrito los dibujos a los que se refiere la autora.

Hay una curiosa cuartilla ajena al contenido general de la obra, de la cual ya hicimos referencia anteriormente, donde Carmen indica lo siguiente:

Me faltan.

Perdidos- El mago y las cabecitas

Los siete cabritillos y el reloj.

(Mercedes)- La Luna que se escapó del cielo

Del paredero de las dos últimas obras indicadas no sabemos nada y de *Los siete cabritillos y el reloj* ya nos hemos encargado

cuando hemos tratado *¡Kikiriki! De La Luna que se escapó del cielo*, no he hallado referencia alguna y el manuscrito de *El mago y las cabecitas* que se encuentra localizado en el Patronato, será tratado en su correspondiente apartado. No tenemos ni fecha ni firma en el texto.

EL REY DE BASTOS Y LAS TRES HIJAS DEL REY DE COPAS III

Estamos ante un manuscrito de *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*, pero esta vez se trata de 7 cuartillas más portada. En ella encontramos el título de la obra, «*Personajes*» y los primeros versos con que arranca el texto: «Esto era un Rey/ [...] / ¿Quieres que te lo cuente otra vez?»³¹⁸.

En *dramatis personae* agrupa a las sotas, que aparecían desglosadas en los dos mecanografiados ya estudiados: «*Las cuatro Sotas*» y El Rey de Bastos enarbola esta vez «*un grueso tronco*³¹⁹». Hay modificaciones en diálogos y acotaciones con respecto a los mecanografiados, que hacen aligerar la acción. Tampoco aquí se registra la firma ni fecha de creación.

EL MOLINO QUE NO OBEDECÍA AL VIENTO II

Esta vez son 9 cuartillas manuscritas a doble tinta, negra y azul, de diferente forma y tamaño, más portada, tras la cual se encuentra las «*personas*» y escenario. La autora ha dibujado un pequeño molino en el margen de la primera página, el cual parece como un amago de posible escenografía, pues a sus pies hayamos algo así como un caminito. La indicación tachada en el primer manuscrito, donde la

³¹⁸ Ms. p. 1.

³¹⁹ Ms. p. 6.

autora daba instrucciones sobre el vestuario y la escenografía «*El molino, de cartón y las velas [...]*»³²⁰, no esta aquí tachada como en aquel. Reproduzco el dibujo realizado por Carmen del molinito:



Recordemos que el primer manuscrito aparecía con indicaciones que nos remitían al mundo de la radio o la televisión y pensamos que la autora prescindió de aquella acotación para tal fin. Sin firma ni fecha de creación.

EN EL AGUA Y CON BUEN TINO VENCERÁS AL ENEMIGO

Son 14 cuartillas manuscritas más portada. Aunque numeradas por la autora son realmente 10, más una página última sin numerar o colofón. Carmen Conde ordena las páginas del siguiente modo: una primera cuartilla rota por la mitad (sin llegar a mutilar el texto) y sin numerar, para pasar luego a la página 2. Ambas páginas son utilizadas para introducir la obra con una canción. Ya en las siguientes, nos encontramos sorprendentemente con la página 1 y el arranque de la obra con su numeración iniciada de nuevo.

En el dorso de la última cuartilla apunta la autora la fecha de creación: «28-VIII-61», pero no hallamos la firma de Carmen Conde.

³²⁰ Ms. p. 1.

A pesar de no indicar la nómina de personajes al principio de la obra, Carmen vuelve a agrupar a estos. Los protagonistas son unos niños, a los cuales se limita la autora a numerar sin ponerles nombre. Estos son los Niños 1, 2 y 3, más el Diablo. También, encontramos varios romances en el texto compuestos por la propia Carmen. Incluso la obra es iniciada por un romance que ya resume y adelanta el argumento de la misma:

NIÑA 1ª.-

Público respetable:

Permitidme que esta niña
cuatro palabras os hable.

(Avanza la niña)

La que vais a contemplar
dentro de breves momentos,
es una historia ejemplar
del diablo y sus intentos

Son dos niñas que se encuentran

con un diablo aburrido;

Charlan con él, y él inventa
historias de gran prestigio.

Promete, ofrece, asegura,
cuenta, pinta, hasta que ellas

acaban tan convencidas
que le siguen; pero llega
una niña que es un ángel
que les revela el engaño
y entonces todo termina

sin que sufran ningún daño.

El diablo chasqueado
hasta quiere arrepentirse...

Yo no me fío. Lo digo

porque al fin, todo se dice³²¹.

A continuación encontramos entre la producción de la autora una segunda carpeta con textos independientes, que ya no pretenden formar parte de volumen alguno, cuya extensión será mayor que la de las piezas cortas anteriores:

EL CONDE SOL I

Son 22 folios mecanografiados dentro de una carpeta en la que la autora especifica de su puño y letra que se trata de *teatro para niños*, el título de la obra y su firma como Carmen Conde. Sin fecha de creación.

En el primer folio mecanografiado, comprobamos como la autora a dividido en actos y cuadros la obra: dos actos, el primero dividido en cinco cuadros y el segundo en cuatro, en los cuales se localizan escuetamente los espacios donde transcurre la acción (estos ya son detalladamente descritos en el mismo texto). Ya en el segundo folio, tenemos la extensa relación de personajes que intervienen en la obra: casi una treintena de ellos, algo inusual en su teatro. Hay dos personajes que si intervienen en la obra pero que no aparecen en *dramatis personae*, Leonor y Un Viejo. Pero sí los encontramos en las ediciones de imprenta de 1961 y 1979.

Curiosamente, en la página 22 firma la autora como Carmen Conde y Florentina del Mar a la vez.

³²¹ Ms. pp. 1 y 2 de la introducción.

EL CONDE SOL II

Son 35 páginas mecanografiadas, en las que falta la número 16 (esto se indica a mano en la cartulina-portada junto al título y la firma de Carmen Conde). No hay variaciones entre este mecanografiado y el anterior, continúa faltando en el *dramatis personae* Leonor y Un Viejo. Sin fecha de creación.

Existen algunos folios apartados de los 35 originales, que doblados, resultan ser borradores desechados por la autora. De entre ellos hay dos páginas que resultan ser la misma, indicándose que ambas son la número 12, pero la segunda es tan sólo un trozo que falta a la primera. Luego, tenemos de la página 15 algunas copias repetidas, y lo mismo ocurre con la página 28 (que también aparece dos veces), pero la segunda, resulta ser tan sólo continuación de la primera y corresponde con el diálogo entre El Vaquero y La Rústica. No hay firma de Carmen Conde ni fecha de creación del texto.

ALADINO I

Se trata de un cuadernillo cosido, de 68 cuartillas manuscritas a doble tinta, con cartulinas negras por portada y portadilla. En la portada, y manuscrito, encontramos el título de la obra: *Aladino* (en la primera página del manuscrito, se incluye y *la lámpara maravillosa*, además del nombre de su protagonista) y la firma de la autora: Florentina del Mar. También se indica que estamos ante el segundo acto de la obra, por lo tanto, falta el primero. Sin fecha de creación.

En el interior del cuadernillo, se hallan 6 cuartillas sueltas, 4 de ellas están dentro de un ballet que pertenece al acto segundo (cuadro

primero) de la obra y las otras dos, corresponden a las páginas 55 y 61 del texto. Curiosamente, la página 55 es repetida sin variaciones 3 veces más, ya en el texto en sí.

Las tres primeras páginas del manuscrito están sin numerar. En la primera página, volvemos a hallar la firma con seudónimo de la autora, el título ya completo de la obra y la indicación de que estamos ante el segundo acto de la obra (aunque también se especifica que el texto contiene 2 actos en 12 cuadros).

En la segunda página, encontramos la división en cuadros de ambos actos. El primero tiene los siguientes 5 cuadros:

1. La Losa.
2. El subterráneo.
3. Las vecinas en casa de Aladino.
4. Salón de Trono en el Palacio Imperial.
5. Casa de Aladino (como el II).

El segundo acto comprende 7 cuadros:

1. Palacio Imperial: El Banquete.
2. Antro del Mago en África.
3. Una calle en Pekín.
4. Palacio Imperial (como el I).
5. Campo junto a las murallas de la ciudad de Pekín.
6. Palacio en África.
7. Palacio Imperial (como I y II).

Cada cuadro será descrito con algunos detalles en el texto. En el segundo acto, aunque como ya hemos visto se indica que está dividido en 7 cuadros, realmente echaremos en falta luego en el texto los números II y V. (En la edición de 1944 por Hesperia son tan sólo 5 cuadros).

En la siguiente página, sin numerar, se indica que estamos ante el cuadro primero del acto segundo de la obra. También encontramos la siguiente nómina de personajes: 1. El emperador. 2. La emperatriz. 3. La princesa. 4. Sai-chung 5. Primer ministro. 6. Su esposa. Del 7 al 15. Cortesanos y Damas, que hacen comentarios alrededor del Banquete. 16. El genio de la Lámpara. Del 17 al 25. Coperos, criados, etc. Del 25 al 30. Cortesanos y Damas, mirando la ceremonia. 31. Kin-fo. 32. Aladino. Del 33 al 45. Soldados blancos y negros. Del 45 al 55. Danzarines y 50. Voz del genio.

Como podemos comprobar, se repite la predilección de Carmen Conde por agrupar a los personajes en conjuntos afines según su parentesco. La página que viene a continuación aparece numerada, siendo la 43 del manuscrito. A partir de aquí, se pretende llegar hasta la última, que es la número 100, aunque queden páginas sin numerar y algunas estén sueltas, como vimos.

Todo el texto está escrito a doble tinta, en negro y azul y encontramos, además, indicaciones que podrían corresponder a una posible puesta en escena utilizando este mismo manuscrito para ello: «*Bajan todos a primer término y se corren las cortinas*»³²².

En la página 61 hay varios diálogos tachados para sustituirlos por la palabra *Ballet*. Aquí, como adelanté, van insertas las 4 páginas sueltas donde se desarrolla este Ballet: «*Intermedio para Ballet. Descorre la cortina un raro personaje chino: especie de mago que [...] misteriosamente cierra las cortinas, desaparece y vuelven a descorrerse aquellas*».

Aquí y allá, hallamos tachaduras y correcciones en el intento de dar forma al texto. No podemos precisar si dando valor sólo a lo

³²² Ms. p. 55.

textual o en función de una posible puesta en escena, como ya indiqué anteriormente.

En el segundo cuadro, vuelve la autora a incluir la nómina de personajes que intervienen en él: «1. El mago. 2. Esclavos (dos o tres) 3. Criado negro. 4. Genio de la lámpara. 5. Chiquillos (nº. preciso) 6. Transeúntes (nº. preciso)».

Este segundo cuadro es uno de los más corregidos. Son cambios en diálogos y acotaciones que luego ya encontramos en la edición de Hesperia.

El tercer acto, los personajes que intervienen son: «1. Emperador. 2. Emperatriz. 3. Primer ministro. 4. Cortesanos (nº. preciso) 5. Damas. (nº. preciso) 6. Soldados (nº. preciso) 7. Aladino. 8. Pueblo (invisible: sólo se oyen sus gritos.) 9. Pajes (seis) 10. General. 11. Oficiales (dos o tres)»

No hay grandes cambios ni transformaciones en el texto.

El cuadro cuarto intervienen los siguientes personajes: «1. La princesa. 2 Kin- Fo. 3. Esclavos (tres.) 4. Aladino. 5. Mago y 6. Genio de la lámpara».

Tampoco hay aquí grandes correcciones textuales.

En el cuadro quinto los personajes son: «1. Emperador. 2. Emperatriz. 3. damas (nº. oportuno) 4. cortesanos, (id) 5. Primer Ministro. 6. Esclavos, (nº. oportuno) 7. Aladino. 8. Princesa. 9. Sr^a. Kin- Fo. 10. Danzarinas (nº. op.) 11. Músicos (id)»

Sin muchas correcciones y firma manuscrita de Florentina del Mar.

EL MAGO Y LAS CABECITAS

(Titulado *Rafael el valeroso* una vez publicado por *La Estafeta Literaria*).

Esta es una de las obras, como ya dijimos en su momento, que Carmen Conde dio por perdidas, junto a *Los siete cabritillos y el reloj* y *La luna que se escapó del cielo*. Será editada en *La Estafeta Literaria*³²³ con el título *Rafael el valeroso*. (*Aventura de misterio en un acto*).

Se trata de un manuscrito de 11 cuartillas, más portada y contraportada. En la portada, está el título escrito en tinta roja y se especifica que es «Teatro para niños y Entremés en un acto». Firma la autora como Florentina del Mar. Sin fecha de creación.

En la página primera se repiten los mismos datos de la portada y se incluye el *dramatis personae* («Personajes» para Carmen Conde).

Estos son: 1. El Mago. 2. Rafael. Del número 3 al 14 son Las Cabecitas, que Carmen Conde enumera una a una, indicando después que «(Luego se verán reunidas a sus cuerpos respectivos) »³²⁴. 15. Señora. 16. Joven y 17. Muchacha.

En esta misma página, se incluye una hojita anexa con el dibujo en planta de la escenografía de la obra. No olvidemos que Carmen Conde trabajó como auxiliar delineante en su juventud para la antigua S. E. de C. N. (Sociedad Española de Construcción Naval), de ahí la exactitud y precisión técnica que se refleja en dicho diseño.

³²³ Florentina del Mar: «Rafael el valeroso» en *La Estafeta Literaria*, figurines y boceto de escenario de José Francisco Aguirre, número 15, Madrid, 1 de noviembre de 1944, p. 30.

³²⁴ Ms. p. 1.

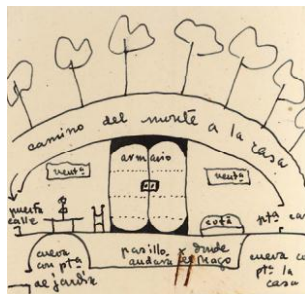
Ya en la misma página número I describe la «Decoración», es decir, el mismo dibujo al que se ha hecho alusión anteriormente:

El escenario consta de tres plantas: arriba, un sendero con árboles al fondo; en medio, el salón de la casa del mago, con un armario inmenso en el centro, ventanas a los lados, puertas a dch^a e izqd^a, muebles (sillas, mesita, sofá), y sobre las paredes negras resaltan las ventanas con fondos de nubes q. se mueven casi ininterrumpidamente; abajo, dos cuevas y de una a otra un pasillo sombrío. En las cuevas, utensilios mágicos pues es donde el mago estudia y labora. Se ven los tres decorados a la vez ³²⁵.

También aquí describe el vestuario, pero tan sólo el del mago: «*Vestido con túnica de estrellas, cucurucho, y lleva una lámpara encendida*».

La obra está dividida en 8 escenas y la autora indica los lugares donde se produce la acción con indicaciones del tipo: arriba, en medio, pasillo, puerta, etc. Son directrices para seguir la evolución de la acción gracias al “mapa” dibujado por Carmen de la planta de la escenografía.

En el artículo ya mencionado *El teatro para niños en la obra de Carmen Conde*³²⁶, publiqué por vez primera dicho dibujo, que vuelvo a reproducir aquí:



³²⁵ Ibid. p. 1.

³²⁶ Luis Ahumada Zuaza: «El teatro para niños en la obra de Carmen Conde» en *Presencia. Revista Literaria y Cultural*, número 1 (2^a. época), noviembre 2007, cit., pp. 28-34.

En la obra, se narra la historia de un muchacho llamado Rafael que decide ir a estudiar al bosque una de sus lecciones escolares. Allí, es capturado por un mago que se lo lleva a su cueva con la intención de convertirlo en su discípulo. Más tarde, llegan al bosque una mujer acompañada de su hijo e hija y hallan la cueva del mago. En realidad, buscaban la ayuda del mago para encontrar al marido de esta, y padre de los niños que la acompañan, pues se perdió en el bosque mientras cazaba. Mientras tanto, Rafael descubre un armario mágico con 12 cabezas, que le cuentan que fueron despegadas de sus respectivos cuerpos por el mago. Entre ellas, está la cabeza del hombre que buscan la mujer y sus dos hijos, pero también están la de la novia del hijo de este y su cuñada, además de otras que narran (pues pueden hablar) sus terribles aventuras hasta llegar a ese estado. Piden a Rafael que las libere y le cuentan cómo cada día, el mago les saca sangre que luego utiliza para realizar su magia y le dicen que debe aprovechar ese momento para pasar a la acción. Una vez aniquilado el mago, tendrá que ir a otra cueva donde se encuentran sus cuerpos y utilizar el aceite de la lámpara del mago para volver a juntarlos con sus cabezas. Mientras descubrimos que el mago desea también la cabeza de Rafael, este y el otro muchacho aprovechan la ocasión en la que el mago saca sangre a sus cabezas para molerlo a palos. Una vez que los cuerpos de las víctimas del mago están completos, estos huyen y ambos chicos consiguen matar al mago mediante una explosión provocada con polvos mágicos. El espíritu macabro que respira la pieza es muy parecido a una de las obritas que componen el volumen

*Teatro para niños*³²⁷ de Elena Fortún, titulada *El milagro de san Nicolás* en la que unos niños son hechos picadillo en la artesa de un carnicero.

La obra, momentos antes de acabar, es animada por *La danza del terror* de Manuel de Falla.

Cierra el drama la firma autógrafa de Florentina del Mar.

EL REY DE BASTOS Y LAS TRES HIJAS DEL REY DE COPAS IV

Este manuscrito, aunque incluido dentro del apartado de obras infantiles de la autora según el orden establecido por ella misma y respetado por el Patronato, se trata más bien de una adaptación para TVE. Numerosas indicaciones, aquí y allá, del tipo «fundido» u otros tecnicismos parecidos lo constatan. Sin fecha de creación.

La autora subtitula esta vez la obra como «Farsa inocente»³²⁸.

No hay firma ni fecha en el texto.

A continuación tenemos una adaptación realizada por la autora a partir de *Tres con un burro* y a la cual le pone como título el nombre de uno de los personajes, la bruja. Al numerar este, lo haré de modo independiente y no como si fuera el texto original.

LA BRUJA PATITEMBLEQUE I (o Tres con un burro)

Volvemos a encontrarnos con esta obra, pero esta vez con el título variado. Uno de sus personajes, La bruja Patitembleque, cobra

³²⁷ Elena Fortún: *Teatro para niños*, cit.

³²⁸ Ms. p. 1.

tal protagonismo que encabeza el nuevo título de la obra junto al original.

Esta vez se trata de 23 cuartillas mecanografiadas y 3 manuscritas, sin fecha de creación. Una de estas 3 páginas está formada por dos trozos diferentes y pegados, uno de ellos mecanografiado y el otro manuscrito. Otra es una canción pegada por detrás de la página número 8 y la otra es la que abre el acto segundo. Todas las cuartillas están dentro de una carpeta blanca y unidas entre sí por un lazo color rosa.

En esta carpeta se indica lo siguiente: «Florentina del Mar. Tres con un Burro (Dos actos). La bruja Patitembleque o Tres con un burro».

En la primera cuartilla mecanografiada localizamos la siguiente fecha: 1944, junto al título original de la obra y la siguiente nota: «Aventura original de Florentina del Mar»³²⁹.

En la segunda cuartilla mecanografiada se presentan los «Personajes», numerados como en algunas de sus obras. Esta vez, se incluye a Blasillo en el *dramatis personae* (no aparecía en el primer manuscrito perteneciente a ¡Kikiriki! y sí en el siguiente, en el segundo manuscrito de *La madre de los vientos*) y a El Gallo Perico de los manuscritos anteriores, ya se le llama Gallo Kikiriki. Aquí, para referirse a la casa y a los árboles dice «Voz de la casa» y «Voz de los árboles»³³⁰. También y con letra azul, se indica junto a los brujos la palabra «Aumentables»³³¹ (aunque se especifique anteriormente que

³²⁹ Mecn. p. 1.

³³⁰ Mecn. p. 2.

³³¹ Loc. cit.

pueden estar entre los números 14 al 18, es decir 5 Brujos en total, y ya en la obra en si, se corrija a mano este número quedando tan sólo 2).

Por último y para las flores, se sugiere lo siguiente: «nº. q. se desee»³³².

En esta misma página, se indica también la división en cuadros del primer acto:

1. Granja Rosita.
2. Cueva Bruja.
3. Granja Rosita.

En la obra en si, corrige a mano la autora el orden de estos cuadros y donde indicaba que se encontraba el primero, señala ahora que es el segundo y donde estaba antes el segundo, ahora pone que es el primero. Ya en el cuadro tercero especifica que corresponde a la «Cocina de la granja, como en el cuadro 1º.»³³³. Más tarde, vuelve a rectificar este último orden de cuadros:

1. Cocina en la granja de los padres de Rosita.
2. Cueva de la bruja Patitembleque, en el monte.
3. Cocina de la granja, como en cuadro 1º.

No hay correcciones en este acto, salvo las indicadas anteriormente, y tampoco hay grandes diferencias con los dos manuscritos anteriores.

Carmen Conde contabiliza 12 páginas en este cuadro y vuelve a numerar de nuevo el segundo, como ya hizo con el primer manuscrito. Es como si pretendiera crear dos actos independientes dentro de una misma obra. No olvidemos que en el segundo manuscrito de *La madre*

³³² Loc. cit.

³³³ Mekan. p. 20.

de los vientos decide dejar tan solo el segundo acto de *Tres con un burro* como si de una obra completa se tratara.

Como hemos dicho anteriormente, en el segundo acto vuelve a contabilizar las páginas, siendo esta vez 10 el número de ellas. En la primera cuartilla manuscrita retoma el título de la obra y la indicación: «Aventura original de Florentina del Mar. Acto segundo»³³⁴, (la autora, ha tachado la palabra «primero» para poner «segundo acto») volviendo a poner su seudónimo y título de la obra en mecanografiado. Sigue a esto, la división en cuatro cuadros de este mismo acto:

1. Granja de Blasillo.
2. Bosque y casa.
3. Cueva bruja.
4. Bosque y casa.

Luego, en cada cuadro, extiende Carmen Conde mediante mecanografiado la descripción de los lugares donde se desarrolla la acción. Sólo vuelve a ser escueta en el primer cuadro, que es titulado de nuevo del siguiente modo: «Corral en la granja de los padres de Blasillo».

Está basado en el primer manuscrito, con el cual no guarda grandes diferencias y no en el que se encuentra dentro del segundo volumen de *La madre de los vientos* con el que sí las hay.

Aquí, continúa llamando al gallo Períco y no Kikirikí, como ya indicó en el *dramatis personae*, y no divide en escenas la acción como hizo en el primer manuscrito.

En la escena correspondiente a la intervención de las flores en los dos anteriores manuscritos (escena segunda), la autora añade lo

³³⁴ Ms. p.1.

siguiente: « (*Ballet de las flores*). *Burlescamente, Perico canturrea: Al salir el sol, ¡có, có, có, có! Canta la perdiz, ¡ki, ki, ri, ki!*»³³⁵.

En el siguiente cuadro, la autora tacha la palabra «segundo» para indicarnos que estamos en el cuadro tercero: «Interior de la casa de la bruja Patitembleque» y describe este espacio del siguiente modo: «*Una gran chimenea, con un perol colgando sobre el fuego. Hay murciélagos en los muros, búhos, lechuzas, y una serie de escobas en escala de tamaños. La más grande tiene un letrero encima que dice: “SÁBADO”. Todo es torvo, comprimido, dando sensación de ahogo*»³³⁶.

Se trata de un nuevo cuadro que introduce aquí Carmen Conde, y que no existe en los anteriores manuscritos, en el cual encontramos a la bruja cocinando un brebaje para hechizar a los animales, mientras Rosita friega los suelos de la casa. Llegan después dos hechiceros para pedir que la niña se case con un tercero, que no está presente.

Los dos hechiceros son personajes nuevos en la obra y sus nombres son: Brujo Ratapispajo y Cochimbimbablo.

Aquí se habla de la truncada boda entre Blasillo y Rosita y se cuenta por qué la raptó la bruja: para que la niña cortara flores para sus hechizos, pues al hacerlo la bruja, estas cierran sus pétalos. (Todo esto no se cuenta en los anteriores manuscritos).

También en el cuadro cuarto, vuelve Carmen Conde a rectificar el orden y tacha la palabra «Tercero». Esto lo hace en la mencionada cuartilla formada por dos mitades diferentes y pegadas entre sí: una mitad manuscrita (acotación) y la otra mitad mecanografiada (diálogos). Este cuadro pertenece a la escena número 3 del primer

³³⁵ Ms. p. 3.

³³⁶ Ms. p. 4.

manuscrito, pero aquí hallamos por ejemplo una mayor extensión en los diálogos que en aquel y algunos incluso nuevos.

Esta página, que es la correspondiente a la número 7, tiene la misma numeración que la siguiente.

El espacio, perteneciente a la parte manuscrita de este folio, es descrito del siguiente modo: «*Escenario de cuadro 1º. Se levanta el telón sobre una trifulca de los personajes, y poco después se abren las puertas de la casa y aparece la bruja. Danza de la bruja*»³³⁷.

En la página número 8, encontramos la siguiente nota de la autora: «*(dentro, canción de Rosita). Vuelta*» Junto a la palabra «vuelta», dibuja una pequeña flecha que señala hacia la derecha de la página. Esto lo hace Carmen, porque en el dorso de esta página hay una hojita pegada a ella donde avisa que «Viene de la p. 6» y escribe la siguiente inédita canción:

(Canción de Rosita, dentro de la casa).

¡Hola, abro, marinero
que el golfo navegas!
La playa te llama,
el puerto te espera.
Amaina las velas,
llega, llega,
que en paz te convida
la dulce tierra.
¡Hola, abro, velador del puerto,
atalaya! ¡Tu voz me convida,
tus ruegos me llaman
y el amor me conduce a tu playa!

³³⁷ Ms. p. 7.

Aquí, el ataque de los árboles a los animales es convertido por la autora en una danza:

«*Motivo musical de una danza*»³³⁸. También en esta misma página, hace que Blasillo cante la siguiente canción cuando quiere detener el ataque de los árboles tocando a su vez el caramillo:

(*Canta con voz alegre y llena*)

Zagaleja la de lo verde,
graciosa en el mirar,
quédate a Dios alma mía
que me voy de este lugar.

También canta *L'après-midi d'un Faune*, al compás de las notas de su caramillo, con la intención de hundir la casa de la bruja.

Al final de la obra vuelve a dinamizar la acción con danza: «*otra vez el ballet de las flores*» y música: «*música de las canciones*»³³⁹:

Cuando los pájaros saltan.
Los niños sueñan, los niños,
cuando las flores se callan.
¡Ay quién fuera un ruiseñor!
En una rama de escarcha³⁴⁰.

DEL LIBRO BELÉN

Aquí tenemos 9 textos bajo el mismo título, pero con importantes diferencias entre ellos. Un primer grupo, sería el formado por tres textos mecanografiados que o bien podrían ser independientes los unos de los otros, a pesar de llevar el mismo título cada uno de ellos, o bien tratarse de uno solo dividido en tres partes diferenciadas o

³³⁸ Ms. p. 9.

³³⁹ Ms. p. 23.

³⁴⁰ Ms. pp. 2 y 3.

actos. Cada uno de estos tres textos o actos van precedidos de una portada en la que, manuscrito y en tinta azul se indica lo siguiente: «*Del libro Belén. Carmen Conde I, II y III*».

DEL LIBRO BELÉN I

Son 3 folios mecanografiados más portada manuscrita.

En la página número 3, tenemos la siguiente fecha de creación:
29- XI- 46.

En la primera página, no hay *dramatis personae*, ni diálogos, ni descripción del espacio escénico y tan solo encontramos una larga acotación donde la autora, más que marcar la acción, nos cuenta un pequeño cuento carente de dinamismo escénico.

Carmen Conde pide en esta narración regalos para los niños más desfavorecidos en la noche de Reyes Magos, describiendo a su vez la magia que envuelve a ese momento.

Luego viene un largo poema o canción que no se asigna a personaje alguno:

Venían en sus caballos
toc, toc, toc, toc,
los apuestos Reyes Magos.
Una estrella reluciente, toc, toc, toc, toc,
los guiaba desde Oriente.
¡Cuánto tesoro traían,
cuánto perfume quemaron,
ante el Hijo de María!
Eran Reyes poderosos
sobre caballos alzados
en galope afanosos.

Toc, toc, toc, toc.
¡De Jerusalén huyeron,
que un sueño les reveló
que Herodes era un peligro
para el Niño de Dios Hijo,
toc, toc, toc,toc.
Los niños duermen,
los niños,
cuando sus madres les cantan.
Los niños ríen,
los niños,
cuando sus madres les habla.
¡Ay quién fuera el dulce sueño
y la sonrisa más clara!
Los niños juegan
los niños,
cuando los pájaros saltan.
Los niños sueñan, los niños,
cuando las flores se callan.
¡Ay quién fuera un ruiseñor!
En una rama de escarcha³⁴¹.

DEL LIBRO BELÉN II

Tres folios mecanografiados más portada manuscrita.

En la página número 3, indica la fecha de creación correspondiente a esta segunda parte del libro: 6-1- 1947.

Volvemos a encontrar otra larga acotación con el mismo estilo narrativo que en la primera parte. Esta vez se trata de defender a los

³⁴¹ Ms. pp. 2 y 3.

juguetes frente a la agresividad de los niños. Tampoco hay diálogos, ni *dramatis personae*, ni espacio escénico

En la página número 2, se dirige directamente a los juguetes: «Queridos juguetes» prometiéndoles el buen trato de los niños hacia ellos. Se cierra esta promesa con «Música»

A continuación, nos cuenta Carmen la historia de una niña que murió la misma mañana de Reyes Magos:

A UNA NIÑA QUE HA MUERTO ESTA MAÑANA...

Una niña pidieron los Arcángeles:

¡Una niña, Señor,

que traiga su alma tan leve,

un alma de espuma,

un alma de luz,

que los Reyes la crean su estrella

buscando a Jesús!

Estaba la niña despierta y dichosa,

¡un árbol de brisa, señor!

El aire la tuvo en su mano,

alegre y ligera,

huyendo cual agua

que baja con prisa de ver

aquello que más la requiere...:

y fuese a Belén.

Una niña durmió en la mañana

el ángel que llega

con paso de nieve inaudible.

¡Cantaban arriba

pidiéndole, Arcángeles!

Los Reyes cogieron la niña más pura

del bosque del aire ³⁴².

DEL LIBRO BELÉN III

Son 6 folios mecanografiados más portada manuscrita.

En la página número 6 encontramos la siguiente fecha de creación: octubre 1946.

Aparecen una serie de personajes: Herodes, Melchor, Gaspar, Baltasar, José, María, un escriba y diferentes voces que se oyen fuera de escena. Una de ellas es la de Miqueas, que cuenta su profecía sobre el nacimiento de Jesús.

Se narran los episodios de la visita de los Magos de Oriente a Herodes y la posterior adoración del niño. Más tarde se produce la *Matanza de los Inocentes* y *La Huida a Egipto* de José, María y el niño.

Hay una curiosa escena final en la que los Magos llegan a España a entregar los regalos a los niños y El Rey Baltasar dice: « En cada niño está un poquito de Jesús»³⁴³.

La mayoría de las acotaciones son tecnicismos del mundo de la radio: «(Sonido: galope que se frena, espuelas sonando)»³⁴⁴. «(Sonido: música leve y esquilas al fondo) »³⁴⁵. «(Sonido: pequeño galope. La virgen canta romance, por otra voz, del ciego del naranjal)»³⁴⁶.

El romance popular no se reproduce en estas páginas.

³⁴² Loc. cit.

³⁴³ Ms. p. 5.

³⁴⁴ Ms. p. 1.

³⁴⁵ Ms. p. 2.

³⁴⁶ Ms. p. 1.

El segundo grupo de textos con el mismo título; *Del libro Belén*, esta formado por otros tres mecanografiados, pero cada cual va acompañado de su correspondiente manuscrito.

DEL LIBRO BELÉN IV y V

Del libro Belén IV contiene 3 cuartillas manuscritas. *Del libro Belén V*, su correspondiente mecanografiado, es exacto a *Del libro Belén I*.

Acompaña a ambos textos el siguiente recibo de correos certificado: «Destinatario: Raquel López Varela. Editorial Everest, S. A. Apartado 339. León. 24080». En el tampón de correos se indica la siguiente fecha: 26-feb-91.

El largo poema o canción registrado en *Del libro Belén II* está corregido en parte en el manuscrito *Del libro Belén IV*. Justamente en el segundo terceto: «ante el Hijo de María», Carmen Conde añade y a la vez tacha los siguientes versos: «Esclavo con uso fino/los camellos con la mirra, /el incienso»³⁴⁷.

También después del tercer terceto hace lo mismo e igualmente tacha lo escrito. Justamente después del verso que dice «en galopes afanosos», elimina los siguiente: «preguntadle a Herodes/ por el rey de los judíos»³⁴⁸.

En *Del libro Belén V* encontramos en la última página la misma fecha que aparece en el mecanografiado I: 29- XI- 1946.

³⁴⁷ Ms. p. 3.

³⁴⁸ Loc. cit.

DEL LIBRO BELÉN VI y VII

Del libro Belén VI está formado por 3 cuartillas manuscritas sin correcciones ni variaciones con respecto a *Del libro Belén II*, con su correspondiente mecanografiado *Del libro Belén VII*, también sin variaciones.

No se registra fecha de creación pero si la firma de Carmen Conde.

DEL LIBRO BELÉN VIII y IX

Del libro Belén VII está compuesto por 7 cuartillas manuscritas, con pequeñas correcciones y tachaduras. El mecanografiado IX es igual a *Del libro Belén III*.

No se registra fecha de creación y tampoco aparece la firma de la autora.

OBRA DRAMÁTICA INFANTIL SIN TÍTULO: *¿LEVANTAR A UN MUERTO?*

Es un texto que carece de título y cuyo argumento no tiene nada que ver con las obras que la autora da por perdidas de las cuales ya hemos hecho referencia.

Se trata de 4 cuartillas manuscritas (por delante y por detrás, menos la última, escrita sólo por delante). El número total de páginas escritas son 7.

En la última página aparece la siguiente fecha: 29- 9- 81³⁴⁹, e indica en otra que es «Original y copiado»³⁵⁰. No se registra la firma de la autora.

El decorado es descrito del siguiente modo: «*Una sala que parezca de ayuntamiento de pueblo. 4 hombres alrededor de una mesa: Pedro, Juan; Luis, Francisco (su edad, alrededor también de los 40 años) y una mujer llamada Rosa (la de uno de ellos)*»³⁵¹.

El argumento es el siguiente: un grupo de hombres está reunido en la sala del ayuntamiento de un pueblo y uno de ellos llega a la conclusión de que allí carecen de hombres ilustres. Este convence al resto de los hombres para inventarse un ilustre que dé fama al pueblo, aparte de la que tiene por su agricultura, monumentos etc. Entonces se decide “levantar a un muerto”, esto es, exhumarlo y volverlo a enterrar con todos los honores inventados en torno a él. De este modo vendrá la prensa, la televisión, turistas, etc. Se decide que este muerto será el padre de Rosa, a la cual también implican en el plan. Al parecer, este muerto dio bienes materiales al pueblo al morir y así se pudo construir la iglesia: ¿para qué quieren un ilustre que sea escritor o pintor?, se preguntan ellos. Acaba la obra con el plan ya en marcha.

Me atrevería a asegurar que el posible título de esta obra infantil pudo haber sido *Levantar a un muerto*, por la importancia que adquiere esta graciosa expresión a lo largo del texto.

³⁴⁹ Ms. p. 7.

³⁵⁰ Ms. p. 1.

³⁵¹ Ms. p. 1.

CUATRO OBRAS TEATRALES INFANTILES HALLADAS
DENTRO DEL APARTADO DEDICADO A ADAPTACIONES
PARA TVE

Las tres primeras obras vienen dentro de una misma carpeta donde se indica la palabra *Belén* y que se halla dentro del apartado para «Adaptaciones a TVE».

La cuarta y quinta están en otra carpeta perteneciente a «Teatro infantil» y «Teatro juvenil:leyendas Teleclub (TVE)», según el orden establecido por la propia Carmen Conde y respetado por el Patronato:

LLEGA EL NIÑO... (ESPAMPAS DEL NACIMIENTO) I

Mecanografiado de 6 folios más portada y contraportada. Sin fecha de creación ni firma de la autora. Dentro de la carpeta donde se encuentra este mecanografiado, hay una nota manuscrita en el apartado dedicado erróneamente a *Belén (Auto de Navidad)*. Allí se indica la fecha de estreno de *Belén* que, como podemos comprobar, nada tiene que ver con el texto que contiene esta carpeta.

Abundan en este mecanografiado indicaciones técnicas referentes a la televisión como «Cierra en negro»³⁵², «Saliendo de foco»³⁵³, «Control: música suavísima»³⁵⁴, entre otras muchas.

³⁵² Mecan., p. 2.

³⁵³ Mecan., p. 3.

³⁵⁴ Mecan., p. 5.

LLEGA EL NIÑO... (ESPAMPAS DEL NACIMIENTO) II

Mecanografiado de 6 folios más portada y contraportada. Sin fecha de creación.

Éste mecanografiado se halla en el apartado de adaptaciones para TVE de los fondos del Patronato y no en el de teatro infantil.

Está firmado por Florentina del Mar y el texto está estructurado como un guión para televisión o cine. Está dividido en doble columna, a la izquierda se indica la columna de acción y a la derecha el texto en sí.

BREVE ESTAMPA DEL NACIMIENTO DE JESÚS

Mecanografiado de 4 folios más portada. Sin fecha de creación. En la portada se indica lo siguiente: «Florentina del Mar. (Colaboración literaria)». Se trata del mismo texto de *Llega el niño... (Estampa del Nacimiento)* editado por Escuela Española de 1981 e incluido dentro del volumen titulado *Cuentos para niños de buena fe*, sobre el que nos extenderemos más adelante, pero con algunos recortes en diálogos y acotaciones que lo hacen más breve y sintetizado.

En la portada y manuscrito, pone la autora lo siguiente: «Publicada: *Cuentos para niños de buena fe*. Escuela Española, Madrid, 1981».

¡ESTE NIÑO JESÚS QUE SIEMPRE NACE...!

Mecanografiado de 6 folios más portada y contraportada. Sin fecha de creación. Aquí se vuelve al mismo tema del nacimiento en

una obra de teatro escrita para la televisión. Se trata de un mecanografiado de 6 folios con portada y contraportada firmado por Florentina del Mar. Bajo el mismo título, encontramos en la revista *La Estafeta Literaria*³⁵⁵ una narración dividida en cinco apartados: *Octavio, Herodes. María y José huyen con el niño. Nazaret vuelve a recibir a los huidos, ¿Qué hace Jesús cuando no trabaja?* y *Tres estampas de la infancia de Jesús.*

CUATRO ADAPTACIONES REALIZADAS POR LA AUTORA DE OBRAS TEATRALES PROPIAS PARA TVE

Carmen Conde tiene numerosas adaptaciones para televisión. A algunas de ella hemos hecho referencia anteriormente, ya sea porque se indicaba que ese era su formato o porque las características propias del texto deban fe de ello.

En el orden de la producción de obras de teatro infantiles de la autora que fijó la misma y respeta la Fundación, hay obras de teatro destinadas a la escena e incluidas en el apartado de adaptaciones y viceversa. Estas apreciaciones han sido indicadas en su momento a lo largo de este trabajo. A continuación, incluyo cuatro obras registradas por la autora como adaptaciones para la televisión que no siguen el esquema de las restantes, esto es la división del texto a doble columna para indicar acción y diálogos, propias de un guión para cine o televisión.

³⁵⁵ Florentina del Mar: *¡Este niño Jesús que siempre nace!*, *La Estafeta Literaria*, número. 39, Madrid, 30 de diciembre de 1945, p. 30.

EL REY DE BASTOS Y LAS TRES HIJAS DEL REY DE COPAS V

Son 5 folios mecanografiados más portada. Sin fecha de creación, ni firma autógrafa de la autora.

Ya indicamos en el segundo manuscrito de esta misma obra perteneciente a *¡Kikiriki!*, la existencia en el mismo de una nota que decía: «Este, ampliado fue hecho para TVE y se estrenó.». Ya en aquel, como apuntamos en su momento, había anotaciones manuscritas que hacían referencia al mundo de la radio o la televisión.

LA BRUJA PATITEMBLEQUE II

Como dijimos en su momento, parece tal la relevancia de este personaje perteneciente a la obra *Tres con un burro*, que la autora decide cambiar este título y poner el nombre de este personaje secundario. Esta vez se trata de dos textos mecanografiados:

Primer mecanografiado: Son 23 folios mecanografiados más portada y coincide con el mecanografiado de 1944, pues aquí también se añade la escena interior de la casa de la bruja que no figura en las restantes. Tampoco hay referencias técnicas al medio televisivo.

Segundo mecanografiado: Este otro consta de 23 folios mecanografiados más portada y exactamente igual al anterior. No aparece la firma autógrafa de la autora en ninguna. Ambos están dentro de un sobre en el que se indica lo siguiente:

Sra. D^a Carmen Conde Abellán. Ferraz, 69, 6^o. 28008 MADRID.

BOLETÍN DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNIA NOSTRA.

Asociación de utilidad pública

Manuel, 5, 1º b. 28015 MADRID.
La bruja Patitembleque utilizadla.

ESQUEMA DE BELÉN CON ROMANCE DE LA FE DE CIEGO I

Son tres folios mecanografiados sin fecha de creación ni firma de Carmen Conde, que van dentro de una pequeña carpeta en la que se indica lo siguiente:

BELÉN

División en cuadros (4 cuadros):

1. Los arcángeles esperan la orden del Señor.
2. Retablo de la inquietud de María.
3. Está aquí el arcángel San Gabriel.
4. Auto de los Reyes Magos.

Comprobando su contenido, vemos que se trata de *Romance de la fe del ciego* y la canción *La Virgen se está peinando*, que son recitados por la Virgen, Voz 1ª, ciego, José y hombre invisible.

EL REY DE BASTOS Y LAS TRES HIJAS DEL REY DE COPAS VI

Son tres folios mecanografiados sin la firma de la autora. Sigue con fidelidad al primer manuscrito incluido en *¡Kikiriki!*, pero aquí ya no aparecen las indicaciones que descubrimos en aquel, referentes al medio radiofónico.

Acompaña una carta al texto remitida por TVE y con fecha del 16 de marzo de 1971 (Madrid), en la cual se pide a Carmen más obras de teatro infantiles para la televisión.

GUIONES Y ADAPTACIONES PARA TVE

Teatro infantil y teatro juvenil: *Leyendas Teleclub* (TVE):

-*El caballero de Olmedo.*

-*De la peña del anciano.*

-*Del pastor y las ánimas. I*

-*De la lluvia que fue testigo. I*

-*El hombre que perdió su sombra.*

-*Aladino.*

-*Un pájaro canta.* (Adaptación de la obra *El monje y el pajarillo*).

-*Del pastor y las ánimas. II.*

-*De la lluvia que fue testigo. II.*

-*Belén.*

Dentro del título genérico *En la torre hay una dama*:

-*La conquista de Acoma.*

-*El Rey de Bastos y las tres niñas del Rey de Copas.*

- *Dos niños la buscan.*

Aunque el presente trabajo pretende registrar las obras teatrales infantiles de Carmen Conde sin extendernos en otras variantes de las mismas, me referiré y daré más detalles de ellas en algún otro apartado.

Ninguno hace mención de las diferentes fechas de creación, ni llevan la firma autógrafa de la autora.

OBRAS TEATRALES INFANTILES RADIOFÓNICAS

Entre las diferentes carpetas que contiene el archivo, en la denominada «Obra infantil nº 2», destinada a contener cuentos y poesía para niños, he hallado algunos textos teatrales infantiles para la radio, firmados por Florentina del Mar, la cual especifica en un autógrafo que son «para la revista infantil».

VIAJES DE ENSUEÑO I

Son 4 cuartillas manuscritas, sin fecha de creación ni firma de la autora. No se especifica la nómina de personajes. El único de ellos que tiene texto es “Un Caballero”, y el resto es personal técnico de la radio: Voz, locutora, etc.

El texto es una bella recreación del poema de García Lorca titulado *Canción del Jinete (Canciones: 1921-25)*³⁵⁶.

ROSAS DE MILAGRO I

Son 5 páginas manuscritas en las que no especifica tampoco el *dramatis personae* y falta el principio de la obra, pero el argumento completo lo he podido elaborar gracias a que más adelante encontré otro manuscrito del mismo, esta vez íntegro al, que haré referencia en su momento. Los personajes que intervienen son: Voz de Dios, Voz de mujer, Rosa, Hombre, Muchacho y Eco.

³⁵⁶ Victor García de la Concha., introducción, en *Antología comentada de la generación del 27*, Madrid, Austral, 1998, p. 287.

En ella, a Dios le nace una rosa en la mano, una muchacha se la pide y él se la da. Mientras tanto, la ciudad ha estado en guerra y llega el mes de mayo sin que haya una sola rosa para la Virgen. La muchacha dará sus rosas a esta y se produce el milagro de que las flores no se mustiarán nunca.

En la última página encontramos la siguiente indicación: El Escorial, 14-X-47. Sin firma da la autora.

TRES CABALLEROS EN EL MUSEO NAVAL I

Esta vez son 4 páginas manuscritas, sin fecha de creación ni firma de Carmen Conde. También parece faltar el principio de la obra, pues el arranque de la misma es brusco. Tampoco hay *dramatis personae*, pero los personajes que intervienen son: Don Quijote, D. Juan y D. Miguel de Cervantes

En ella, los tres ilustres personajes pasean por el Museo Naval y recuerdan un pasado glorioso.

ADAPTACIÓN DE BELÉN PARA RADIO I

El texto está incompleto y sin muchos de los poemas, canciones y romances que le caracterizan. El total de páginas mecanografiadas que lo comprende son 6 y hay apuntes de la autora que indican tecnicismos de la radio y el teatro. No se registra fecha ni firma.

*EL MUNDO EMPIEZA FUERA DEL MUNDO (HISTORIAS PARA
NIÑOS DE BUENA FE) I*

En la primera página y mecanografiado se establece el orden de las obras:

Índice:

- Una gotita de agua.*
- El niño y el barro.*
- Quien bien canta...!*
- Orgullo de hermosa.*
- La campana.*
- La niña de color de Rosa.*
- Antonio y los peces.*
- Síntesis.*
- Un espejo.*

Aquí encontramos 9 textos mecanografiados de los cuales tan sólo *El niño y el barro* y *La Campana* son obras teatrales infantiles. El resto son cuentos; algunos de ellos como *Antonio y los pájaros* y *Antonio y los peces* fueron publicados junto a la obra teatral infantil *Llega el niño... (Estampa del nacimiento)* en el volumen *Cuentos para niños de buena fe*³⁵⁷.

EL NIÑO DE BARRO I

Son dos páginas mecanografiadas de un cuento en el que la autora ha introducido de puño y letra personajes, transformando de

³⁵⁷ Carmen Conde: *Cuentos para niños de buena fe*, Madrid, Escuela Española, 1981, pp. 5- 33.

este modo la narración en teatro. Los personajes son los siguientes: Niño, Madre, Narrador y Locutor.

Basándose en los textos sagrados apócrifos, Carmen cuenta la historia de un niño que crea pájaros con barro. Este desea ser como el niño Jesús cuando también hacía pájaros con el mismo material que él y los echaba a volar antes de que Judas los aplastase. Su perro parece que quiere imitar al Judas de Jesús destruyendo a sus pájaros, pero lo que realmente quiere es salvar a un gorrión que cayó de un árbol.

Al final firma como Florentina del Mar e indica la siguiente fecha: 1964.

A continuación, vienen una serie de narraciones a las que la autora no ha hecho ningún tipo de dramaturgia: *Quien bien canta...!*, *Antonio y los pájaros*, *Antonio y los peces* y *La Campana*. Todos mecanografiados.

LA CAMPANA

Son 2 páginas mecanografiadas, con la adaptación teatral del cuento anteriormente citado. No hay *dramatis personae* y los personajes son: Locutor, Amiga de Mamá y Herrero.

En él, la amiga de la madre de unos niños cuenta a estos la historia de un herrero que hace una campana y fracasa en los dos primeros intentos por crearla. En el tercer intento, la campana sonará maravillosamente.

Firma al final como Florentina del Mar. Sin fecha de creación.

HISTORIAS MARAVILLOSAS PARA NIÑOS DE BUENA FE II

Se trata del mismo volumen mecanografiado de literatura infantil anterior, pero aquí introduce Carmen Conde las historias con una presentación que comienza del siguiente modo: «Locutor.- Esta es una *Historia para niños de buena fe*, que una vieja amiga vuestra, “Florentina del Mar” os ofrece [...] ». Evidentemente estamos ante una de las piezas retransmitidas en su programa radiofónico. Firma como Florentina del Mar y esta vez sí incluye *Una gotita de agua* que no existe en el mecanografiado anterior, pero faltan los siguientes cuentos que sí venían en el primer mecanografiado: *Quien bien canta...!*, *Orgullo de hermosa*, *Niña de color de Rosa*, *Antonio y los pájaros*, *Antonio y los peces* y *Un espejo*. Incluye, en cambio, las siguientes obras dramáticas infantiles: *Viajes de ensueño*, *Tres caballeros en el Museo Naval*, *Rosas de Milagro* y otra adaptación de *Belén*.

EL NIÑO Y EL BARRO II

Igual que la del primer mecanografiado. Ni firma ni fecha de creación.

A continuación, viene repetida seis veces la misma adaptación de *La Campana*, sin variaciones respecto a la del primer volumen de *Historias maravillosas para niños de buena fe*.

UNA GOTITA DE AGUA I

Adaptación de este cuento que no estaba elaborada, como comprobamos, en el primer volumen.

Se trata de 2 folios mecanografiados, sin nómina de personajes. Estos son: Locutor, Narradora y Voz de niño.

Narra la historia de una niña que quiere ser una gotita de agua. Este deseo es cumplido, y de ahí pasa a transformarse en nube, lluvia, río, etc. Pero ninguno de estos estados son de su agrado, por lo que al final decide ser otra vez gota de agua.

Firma con el seudónimo de Florentina del Mar. Sin fecha de creación.

VIAJES DE ENSUEÑO II

Es un mecanografiado de 4 páginas y sin variaciones con respecto al primer mecanografiado. Ni firma ni fecha de creación.

TRES CABALLEROS EN EL MUSEO NAVAL II

Son 4 páginas mecanografiadas e iguales al primer texto ya presentado. Falta también el comienzo de la obra. Ni firma ni fecha de creación.

ROSAS DE MILAGRO II

Esta pieza contiene 6 páginas mecanografiadas y ya contamos con el principio de la obra. Al final, la siguiente fecha: 14-X-47, pero sin la firma de la autora.

ADAPTACIÓN PARA LA RADIO DE BELÉN II

Es el mismo texto anunciado en el apartado anterior, sin variaciones. Sin firma ni fecha de creación.

Dentro de esta misma carpeta para «Obra infantil n° 2», encontramos también la siguiente serie de obras teatrales para niños titulada por la autora como:

*PROYECTO DE POSIBLE REVISTA LITERARIA PARA NIÑOS DE
HISPANOAMÉRICA*

Indica la autora lo siguiente:

*FLORENTINA DEL MAR. PROYECTO DE POSIBLE REVISTA LITERARIA PARA
NIÑOS DE HISPANOAMÉRICA.*

SUMARIO:

Pág. 1.- *Introducción.*

Pág. 2.- *El Conde Arnaldos.*

Pág. 3.- *Historias Maravillosas: El espejo.*

Pág. 4.- *Biografía relámpago: El pez globo.*

Pág. 5.- *Entre la historia de verdad y la imaginación: Pedrito.*

Vamos a ir contando historias de nuestra Edad Media, viejas historias de nuestro Romancero³⁵⁸.

Son un total de 10 páginas mecanografiadas más portada, destinadas seguramente para la radio, pues las referencias técnicas referidas a este mundo son constantes en todos ellos.

EL CONDE ARNALDOS

Es un texto con 5 páginas mecanografiadas en las que cuenta la historia de dicho Conde. El parecido es bastante semejante a la narración con la misma temática de *Cuentos del romancero*³⁵⁹ de la

³⁵⁸ Mekan. p.1.

³⁵⁹ Carmen Conde: *Cuentos del romancero*, cit. pp. 15-18.

autora, e incluso en la nómina de personajes repiten casi los mismo del cuento. Ni firma ni fecha de creación.

HISTORIAS MARAVILLOSAS: EL ESPEJO

Son 2 páginas mecanografiadas y los personajes los siguientes: Niña, Un Espejo y Mujer. Cuenta la historia de un espejo que pertenece a una niña revoltosa y poco aseada. Este espejo pide cambiar de amo y se lo lleva una hermosa señora a su casa. Cuando ella se asoma al espejo, este se transforma en un cuadro en el que se ha pintado la imagen de la mujer. Como podemos comprobar, aquí la autora retoma el mito de Narciso, como ya hizo, por ejemplo, en *El lago y la corza*. No hay firma ni fecha de creación.

BIOGRAFÍA RELÁMPAGO: EL PEZ GLOBO

En una página mecanografiada describe Carmen la historia del pez globo en el mar y su relación con el resto de la fauna marina. Ni firma ni fecha de creación.

ENTRE LA HISTORIA DE VERDAD Y LA IMAGINACIÓN:

PEDRITO

Son 2 folios mecanografiados firmados por Florentina del Mar, pero no se registra la fecha de creación. En esta obra infantil, el Papa recibe la visita de un niño en Roma que resulta ser su sobrino (el padre de este ha muerto). Al final, descubriremos que dicho niño es Don Álvaro de Luna.

La misma historia, pero reproducida en un cuento titulado *Cuando yo era pequeñito: PEDRITO*, es publicada en *La Estafeta Literaria* en el año 1944³⁶⁰, siguiendo la línea de libros de la época como *Cuando los grandes hombres eran niños*³⁶¹ o el algo más tardío *Cuando las grandes reinas eran niñas*³⁶².

Ahora, introduce una obra no incluida en el sumario previo. Esta es:

*SALÍ A LA CALLE Y ME AVERGONCÉ, LLEGUÉ A CASA Y ME
RENDÍ*

Son 6 folios mecanografiados, firmados por Florentina del Mar y sin la fecha de creación. Se trata de un cuento adaptado a teatro en el que la autora introduce los personajes de su puño y letra junto a los diálogos de la narración. Estos son los siguientes: Narrador, Papa, Niño, Niña, Pastor y Cura. Estos niños resultan ser dos personajes creados por la autora en unos cuentos infantiles y que vuelven a aparecer aquí, junto a su inseparable gata Doña Centenito³⁶³.

Se narran las aventuras de unos niños que deciden ir a buscar a la Paz, pues los adultos la añoran. Estos pasan diferentes peripecias

³⁶⁰ Florentina del Mar: «Cuando yo era un niño: PEDRITO» en *La Estafeta Literaria* número. 10 (Nana, nanita, nana), Madrid, 10 de agosto de 1944, p. 30.

³⁶¹ Fernando Díaz Plaja: *Cuando los grandes hombres eran niños...*, Barcelona, Editorial Olimpo (Colección infancia), 1942.

³⁶² Helena Foix: *Cuando las grandes reinas eran niñas*, Barcelona, Editorial Cervantes (Colección infancia), 1954.

³⁶³ Florentina del Mar: *Doña Centenito, gata salvaje. Libro de su vida (Cuaderno primero)*, Madrid, Alhambra, 1943.

Florentina del Mar: *Los enredos de Chismenita (Cuaderno primero)*, Madrid, Alhambra, 1944.

Florentina del Mar: *Chismenita y sus enredos (Cuaderno segundo)*, Madrid, Alhambra, 1944.

hasta que un cura les comunica que la Paz y la Esperanza están en el interior de ellos mismos.

GUIONES TEATRALES INFANTILES PARA RADIO NACIONAL DE ESPAÑA RETRANSMITIDOS ENTRE 1947-1949 Y 1950-1951. DENTRO DE LA REVISTA LITERARIO-RADIOFÓNICA PARA NIÑOS

Durante estos años, Carmen Conde escribe numerosos guiones teatrales radiofónicos destinados a los niños. Ella misma se incluye como personaje en los mismos y se hace llamar por su seudónimo: Florentina del Mar. Dicho personaje se convierte en cómplice de los niños y les narra historias contadas a varias voces. Son guiones muy en la línea temática de la autora: romances, historia española, textos religiosos, etc.

Son destacables:

Siete homenajes a Cervantes, en su IV Centenario. (Homenaje dividido en cinco escenas) Contiene:

-Tres caballeros en el Museo Naval II.

-Unos minutos con Don Miguel de Cervantes.

-Don Quijote y su biblioteca.

-Gran retablo Cid Campeador y Don Quijote de la Mancha.

-Del diálogo que hubieron Don Quijote y Sancho acerca de Dulcinea del Toboso.

Estos, son recreaciones a partir de conocidos episodios del Quijote, en los que incluye la autora situaciones novedosas y nuevos personajes como El Cid Campeador.

Las fechas de emisión de este homenaje a Don Quijote van desde el 2 de febrero al 29 de noviembre de 1947.

La transmisión y conocimiento de Don Quijote le viene a Carmen por vía inglesa, pues en su libro *Empezando la vida* cuenta la autora que, siendo niña y en Melilla, su profesora Miss Mini dijo un día en clase:

-Comprad el Quijote, es el mejor libro español.

Y nosotras adquirimos el Quijote.

-Don Quijote era un romántico.

-¿Qué es ser un romántico?-anhelaba yo.

-Cuando leas el libro...

[...] -Don Quijote es la fe, el optimismo, la esperanza, la redención.

Desinteresadamente; porque sí, que es la gracia de la ilusión [...]³⁶⁴

2. OBRA EDITADA PERTENECIENTE AL PATRONATO CARMEN CONDE /ANTONIO OLIVER:

ALADINO (TEATRO PARA NIÑOS), en dos actos, Madrid, Hesperia,
1944. Firmado por Florentina del Mar.

Como podemos comprobar, en la edición del texto prescinde la autora del conocido título completo del cuento eliminando su final: « [...] y la Lámpara Maravillosa ».

En las primeras páginas de esta edición, se especifica lo siguiente: «Esta escenificación del cuento oriental *ALADINO* hecha por Florentina del Mar es propiedad de la autora, constando esta

³⁶⁴ Carmen Conde: *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Melilla (1914-1920)*, cit., pp. 97-98.

primera edición de 3.000 ejemplares [...]»³⁶⁵. Y también lo siguiente «Teatro para niños, en dos actos, estrenado en el Teatro Español de Madrid, por el Teatro Nacional de Lope de Rueda, el día 11 de noviembre de 1943»³⁶⁶. En las últimas se especifica que: «La primera edición de este libro se acabó de imprimir el día 23 del mes de Diciembre de 1944»³⁶⁷. La música fue compuesta por Ángel Martínez Pompey.

La fecha de la primera edición del texto suele aparecer equivocada en algunas de las bibliografías sobre la autora de diferentes ediciones de sus obras. Así, podemos encontrar que esta primera edición es registrada en el año 1945 en: *Nada más que Caín*³⁶⁸, *Memoria puesta en el olvido (Antología personal)*³⁶⁹, *Días por la tierra*³⁷⁰, *Brocal y Poemas para María*³⁷¹ y *Cráter*³⁷². El *Diccionario Akal de Teatro*³⁷³ refleja el año 1943 como la fecha de su primera edición.

Carmen Conde dramatiza la famosa narración extraída de *Las mil y una noches* permitiéndose pocas variaciones con respecto a la historia original.

³⁶⁵ Florentina del Mar: *Aladino (Teatro para niños)*, Madrid, Hesperia, 1944, p. 4.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 3.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 35.

³⁶⁸ Carmen Conde: *Nada más que Caín*, cit.

³⁶⁹ Carmen Conde: *Memoria puesta en el olvido (Antología personal)*, Madrid, Torremozas, 1987.

³⁷⁰ Carmen Conde: *Días por la tierra*, Madrid, Nacional, 1977.

³⁷¹ Carmen Conde: *Brocal y Poemas para María*, Ed. Rosario Hiriart, Madrid, Biblioteca Nueva, 1984.

³⁷² Carmen Conde: *Cráter*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1985.

³⁷³ Manuel Gómez García: *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 1987.

EL MOLINO QUE NO OBEDECÍA AL VIENTO, La Estafeta Literaria,
número 1, (Sección: nana, nanita, nana), 5 de mayo de 1944, p.30.

Firmado por Florentina del Mar.

Sigue fielmente el manuscrito número II. Pero aquí se incluye la siguiente canción al final de la obra que no aparece en la edición de la revista:

¡Vuela que vuela
Molino de las cuevas
¡Que muelas el trigo
y me caso contigo!

EL SUEÑO ENCERRADO, La Estafeta Literaria, número. 3, (Sección
nana, nanita, nana), Madrid, 15 de abril de 1944, p.30.

CONFLICTO ENTRE EL SOL Y LA LUNA, La Estafeta Literaria, número
11, (Sección: nana, nanita, nana), Madrid, 25 de agosto de 1944, p.30.

Hay un dibujo de Molina Sánchez en el que una dama, cuyo rostro es la Luna, conversa con un señor de aspecto romántico.

LA MADRE DE LOS VIENTOS, La Estafeta Literaria, número 12,
(Sección nana, nanita, nana), Madrid, 10 de septiembre de 1944, p.30.

ÁNGELES DE VACIONES, La Estafeta Literaria, número 13, (Sección:
nana, nanita, nana), Madrid, 25 de septiembre de 1944, p.30.

RAFAEL EL VALEROSO, La estafeta literaria, número 15, (Sección:
nana, nanita, nana), Madrid, 1 de noviembre de 1944, p.30.

La obra es anunciada del siguiente modo en la revista: «*La Estafeta Literaria* presenta la aventura de misterio en un acto titulada *Rafael el valeroso* original de Florentina del Mar figurines y boceto de escenario de José Francisco Aguire».

Están dibujados los figurines que, a modo de *dramatis personae* presentan a los diferentes personajes: señora, el mago, joven, muchacha, Rafael, Cabezas.

También incluye un dibujo del escenario.

CURRITO Y UN ECLIPSE, *La Estafeta Literaria*, número 17, (Sección: nana, nanita, nana), Madrid, 1 de diciembre de 1944, p.30.

VINO EL ARCANGEL, *La Estafeta Literaria*, número 18, (Sección: nana, nanita, nana), Madrid, 15 de diciembre de 1944, p.30.

De esta obra no tenemos manuscrito ni mecanografiado previo.

Personajes: arcángel, María, Ana, voz del arcángel invisible, José, Buey y Luna. (Ambos quedan como figurantes).

Es un gran atrio y en él está sentada la Virgen María. El Campo lleno de flores se ve a través de las columnas, así como el cielo muy azul con pequeñas nubes blancas. La Virgen está leyendo un gran libro y, a su lado, en el suelo, hay un jarrón de cristal con azucenas. Cerca, un cestillo de labor con un lienzo y unas tijeras. Se acercan al atrio unas nubes redondas y, de ellas, sigiloso, sale el Arcángel San Gabriel. Se queda quieto, juntando las manos; los pies dentro de las nubes blanditas, y es entonces cuando se inicia uno de esos muchos ejemplos existentes en su producción dramática infantil que nos hacen dudar a muchos sobre lo complejo de algunas secuencias en su teatro destinado a “la comprensión infantil”:

ARCÁNGEL.- ¿No te sorprende mi presencia?

MARÍA.- (*Sencilla*) Te estaba esperando.

ARCÁNGEL.- ¿Se adelantó el rumor de mi vuelo?

MARÍA.- Vienes volando hacia mí desde hace siglos.

Cuando yo no era aún María, tú eres mi mensajero [...]

MARÍA.- [...] El viento de tus grandes alas orea nuestras ramas.

ARCÁNGEL.- ¿Y tú no temes ser deshojada nunca?

MARÍA.- Nací de tu palabra, tu voz me hizo. [...]

(Una claridad infinita desciende sobre la cabeza de María. La frente y la diestra de Gabriel se iluminan.

Entonces, de su pecho sale una breve paloma blanquísima, que se queda suspensa del aire inmóvil). [...]

(Un afilado rayo de luz atraviesa a María, La Paloma vuela sobre su cabeza, el Arcángel se arrodilla ante ella, que se alza, mística y transparente) [...]

(Rompe a cantar “aleluia” un mágico coro invisible. El Arcángel desaparece en su nube, precedido de la Paloma. María permanece extática, cara al coro y entra Ana, madre de la Virgen, con un cesto de flores).

Tras una breve escena de transición, Ana le pregunta:

ANA.- (*Con religioso respeto*). ¿Te habló?

MARÍA.- Me trajo una palabra donde se encerraba un cuerpo.
[...]

Una vez que desaparece Ana, vuelve a intervenir el Arcángel:

VOZ DEL ARCÁNGEL INVISIBLE.- Tu Hijo saldrá de ti como el rayo de sol atraviesa el cristal: sin romperlo ni mancharlo. Y por nombre le pondrás Jesús.

MARÍA.- ([...]) *la Virgen canta, y un coro de aves la rodea, bajan a oírla muchas cabecitas de ángeles, sin que ella vea nada):*

Canta que te canta;
por el sueño tuyo

va la cierva blanca,
canta que te canta.
¿Dónde llora un niño?
*-pregunta la Noche
moviendo su Luna-*
Pero yo te aprieto
doblando tu voz
contra mi cintura.
¡Ala de los ángeles,
sueño de los cielos
por la noche blanca!
Dentro de mi niño
dormido en mis brazos,
canta que te canta.

Entrará luego José: «*Poco a poco va oscureciendo. Entra José con una vara de azucenas luminosas y se acerca a María*» y le contará su extraño sueño. Más tarde ya estamos en Belén, cuando el niño está a punto de nacer:

(Oscuridad total. Sopla un viento frío que se lleva el atrio, trayendo en su lugar un establo muy pobre con heno fresco).

MARÍA.- [...] Ya va a nacer. ¿No lo oyes? ¡Tiene la voz del mar y es dulcísimo como un balido de oveja! *(Entran el Buey y la Mula).*

[...]

JOSÉ.- *(Sobresaltado).* ¡La estrella se vuelca sobre nosotros, María!

(Un coro de cánticos, unos pastores, unos Reyes, todos irrumpen en escena rodeando a María. El Niño mueve sus bracitos y sus piernas junto al vaho del Buey y la Mula). [...]

(María levanta a Jesús en sus brazos como una Hostia, y José besa sus piececillos para que no se enfríen...).

Sinceramente, creo que nadie ha explicado “El Misterio de la Enunciación” y “El nacimiento de Jesús” a los niños, como lo ha hecho Carmen Conde. La imagen, la metáfora se acerca a la imaginación animista de los pequeños y “la traspasa”.

LA CONQUISTA DE ACOMA (OBRA EN CUATRO ACTOS), *La Estafeta Literaria*, número 22, (Sección: nana, nanita, nana), Madrid, 28 de febrero de 1945, p. 30.

Esta pieza, publicada en dos partes y en números diferentes de *La Estafeta Literaria* sigue fielmente la línea del teatro escolar y su destino es sobre todo la lectura dramatizada en voz alta y a varias voces en clase, con un fin exclusivamente educativo. Un buen ejemplo y puede que uno de los más importante de este tipo de teatro lo tenemos a partir de los años sesenta con la labor de la Editorial Anaya, en los ocho volúmenes de *Lecturas Infantiles de España y América* y *Lecturas juveniles de España y América*, seleccionadas por Victorio Arroyo del Castillo y Alberto Fernández Girón, recogiendo una serie de dramatizaciones cortas de distintos autores como Carola Soler o Alejandro Casona, tanto de España como de Hispanoamérica. En la misma línea estará la editorial Calleja con las *Dramatizaciones*³⁷⁴ del mismo Tomás Calleja Guijarro, con dramatizaciones de romances, escenas de la Biblia, Historia de España, etc.

Esta curiosa obra para niños es una compleja pieza histórica en la cual la autora hace una recreación muy personal de la famosa hazaña realizada por Don Juan Oñate, en la que se lleva acabo la conquista del poblado de Acoma a los indios por los españoles, produciéndose de

³⁷⁴ Tomás Calleja Guijarro: *Dramatizaciones*, Salamanca, Anaya, 1966.

este modo la toma de posesión de Nuevo México por dicho caudillo. Carmen localiza estos hechos en el siglo XVII, aunque realmente la conquista se produjo entre 1598 y 1599.

Muchos de los personajes son históricos y otros inevitablemente han debido de ser inventados por la autora para poder crear la ficción. Estos están divididos simplemente en Indios y Españoles. Los primeros son: Gran Jefe, Gran Hechicero, Anciana de la tribu, Exorcistas, Jefecillos (Pope, Tezozonoe, Camargo, Somar y Pachacuti), Cuitlahuatzin (Capitán), Dalia (hija del gran Jefe), Takilé (su prima), Taos (su amiga), Yeny, Bika y Tigua (muchachas indias) y doncellas.

Y los segundos: Españoles: Caudillo Oñate³⁷⁵, Capitán Vicente Zaldívar³⁷⁶, Juan Tabaro, Oficiales, Prisioneros de Tabaro, Misionero Fr. Padilla, Misioneros, Virrey, Don Fermín, Don Lope, Doña Elvira, Doña Aldonza, Doña Tecla, español recién llegado, oficiales, soldados, indios, centinelas, viejos, chiquillos, etc.

En la pieza, el caudillo español Oñate narra la conquista del famoso lugar a su capitán don Vicente Zaldívar, unos oficiales y algún soldado de escolta en San Gabriel de los Españoles. « [...] Llegamos al pie de la asombrosa Acoma (*todos, se agrupan más, interesadísimos*) donde está la extraña ciudad de los pueblos Queree. Fray Marcos la conoció como fortaleza roqueña de nombre Hakuque, pero sus habitantes la llaman Anko». A partir de ahí, los datos históricos y

³⁷⁵ Juan de Oñate (1550-1625) fue hijo del conquistador de Nueva Galicia Cristóbal de Oñate. Juan obtiene la capitulación para la colonización de Nuevo México. Exploró diversas zonas de Arizona, Colorado, Kanzas y California. Fue destituido en 1608.

³⁷⁶ Vicente de Zaldívar (1573-?), explorador y soldado español en Nuevo México junto a Juan de Oñate, para lo cual recibe el cargo de sargento mayor.

geográficos parecen que van a convertir la obra en casi un libro de texto:

OÑATE.- (*sonríe*) Pues bien; Acoma está en medio de un valle largo, de cuatro millas de ancho por lo menos. A su alrededor, todo son precipicios terribles. Rampas estrechas dan acceso a unas escaleras de piedra por las cuales se llega a la ciudad. ¡Imposible es de escalar si los indios la defienden! Con piedras, un solo hombre, puede contener al invasor (*murmillos de admiración*). Cuando me hallé ante ella temí por el éxito de mi misión. Estamos a mil millas de Acoma; en ir tardé desde el 6 de octubre al día 27. Un heraldo anunció el fin de mi visita, y entonces bajaron de su nido de águilas los principales jefes de la ciudad [...] juraron su alianza con la corona de España. [...] Yo les advertí la importancia de un juramento, y de que si lo violaban serían considerados como rebeldes a su Majestad, pero ellos se comprometieron a ser fieles vasallos suyos.

Una vez invitados a subir a la ciudad, comenta Oñate lo siguiente en una escena que ya va salvando lo puramente didáctico para pasar a la acción que “enganchará” al pequeño lector:

Nos enseñaron casas de varios pisos de altura, con terrazas; grandes estanques labrados en la roca, y el vertiginoso precipicio que rodea por todas partes la ciudad (*estremecido*) Por fin, nos llevaron a un sitio (*baja la voz*) en que había una larga escalera de mano, cuyo superior extremo pasaba por una trampa situada en el techo de una gran casa [...] Era la “estufa” o cámara sagrada del Consejo. Los indios subieron, pero yo miré y no vi más que oscuridad al fondo...Recelé (*ansiedad de todos*) y no quise avanzar ni un paso más [...] aquello era celada. Estoy seguro [...] El mártir Fray Padilla fue de los primeros blancos que vieron Acoma. El año que murió la emperatriz Isabel, madre de nuestro rey don Felipe, que Dios guarde, ya se sabía de tan rara ciudad por gente de Cibola.

La escena eleva su interés pues, una vez que Zaldívar vuelve a recordar que su hermano Juan debe estar por allí, entran Juan Tabaro y tres más «en harapos» y da la triste noticia de que han matado a su hermano (el personaje señala las fechas históricas precisas de cuando ocurrieron los hechos):

Os seguimos, saliendo de aquí el 18 de noviembre y acampando al pie de Acoma el 4 de diciembre. Ya os habíais ido. Nos contaron vuestra visita; sus juramentos de fidelidad a nuestro Rey, invitándonos a visitar sus casas [...] alguien dio un grito de guerra, y llovieron sobre nosotros chiquillos, viejos, mujeres, hombres con piedras, mazos, cuchillos de pedernal y arcos, acorralándonos contra los muros, ¡asesinándonos!

A continuación, cuenta cómo ellos consiguieron salvarse, saltando del precipicio. Piden venganza y Oñate ordena prudencia, pues: « [...] Correrá la noticia y las tribus queres, tigua, jemez, tanos, picuñes, tehuas, taos... ¡todos vendrán contra nosotros!». Todos pedirán la ayuda de los indios aliados y Zaldívar reclama: «el mando de la expedición de castigo».

El segundo cuadro arranca con la celebración de los indios de su victoria

En lo alto de la roca Acoma, la ciudad de Queres. En las escaleras, guardándolos, sus feroces guerreros. En las rampas, las doncellas. Están presentes el Gran Hechicero, la Anciana de la tribu, los exorcistas..., en la plataforma. Cantan en murmullo, mientras aparece en lo alto el Gran Jefe de la tribu. En la plataforma hay preparada una gran hoguera.

A continuación, traen a los hombres blancos y danzan para quemarlos mientras «*la hija del jefe y sus doncellas le miran con interés compasivo*» (Siempre la mujer en el teatro para niños de Carmen Conde salvando al débil. Recordemos que esto mismo ocurre

en *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*, por poner uno entre varios ejemplos de esta significativa característica de su teatro infantil). Cuando se disponen a quemarlos, llegan los salvadores y a mitad de la confusión: « [...] Diahle y otras doncellas -Takile y Taos- van a ellos, les desatan [...] corren con ellos [...] Entonces se produce un enfrentamiento verbal entre Oñate y el Jefe. Dice el Jefe: «(Frío) Venían, como todos, a buscar nuestras riquezas, a quitarnos el oro, las mujeres; a robarnos». Zaldívar dice al jefe que le perdona «como cristiano y caballero que soy, si te rindes sin lucha. Si reconoces que fuiste un malvado, y te sometes a la justicia y al perdón de nuestro Rey». Ante lo cual, el jefe preferirá luchar. Zaldívar no se hará esperar:

ZALDÍVAR: ¡Armas! *(en un grito)* ¡Santiago y cierra España!
(La lucha. Indios desnudos, pintados de negro saltan de uno a otro lado, desafiando a los asaltantes. Los exorcistas, con disfraces grotescos, aullan y tocan sus tambores. El Hechicero baila una zarabanda rodeado de viejos y viejas salvajes. Es una zarabanda infernal, en medio de la cual, palmo a palmo, avanzan los españoles al mando de Zaldívar y de Oñate; de repente, en lo alto, aparecen los tres jóvenes prisioneros que iban a ser quemados [...])

Estos jóvenes gritan que están libres. Los indios son sorprendidos en el descuido y son vencidos. Cuando los indios van a recibir su castigo como traidores, las muchachas indias que salvaron los jóvenes españoles intervienen:

DAIHLE.- *(corre, se abre paso hasta Oñate, y se arroja a sus pies)* ¡Noble señor blanco!

TAKILÉ.- *(ídem)* ¡Poderoso jefe pálido!

TAOS.- *(ídem)* ¡Hijo de la Luna!

(Tras ellas, tímidos y acongojados, los tres mancebos que iban a ser quemados).

OÑATE.- ¡Quienes sois?

TAOS.- ¡Dilo tú, Pomar! (*Suplicante*).

POMAR.- (*Despechado, indicándoles*). Daihle, hija del Gran Jefe de Acoma; Takilé, su prima, y Taos, su amiga.

Entonces, los tres jóvenes que iban a ser quemados, suplican por la vida de las doncellas:

OÑATE.- Capitán Zaldívar. A vos encomiendo la guarda de la ciudad inexpugnable. El cuidado de sus mujeres y desvalidos. Responderéis de todos.

ZALDIVAR.- ¿Y vos? ¿Os marcháis?

OÑATE.- No puedo hacer justicia por mí mismo. Recurriré al Virrey de Méjico, Don Antonio de Mendoza³⁷⁷ (*dando un paso*). Hay algo más sagrado aún que vencer: dar la paz a los vencidos. Volveremos, o se os relevará. (*Ademán suyo, clarín y tambores*). Seguidme, españoles. Y acompañadme, indios. (*Le siguen al Gran Jefe las tres doncellas, los mancebos y algunos oficiales. Zaldivar, sombrero en mano, les ve irse. Luego se dirige al pueblo, precedido de los suyos y seguido de indios y soldados...*).

Es aquí donde la autora interrumpe la primera parte de esta singular obra, para añadir la segunda en el siguiente número de la misma revista.

EL REY DE BASTOS Y LAS TRES HIJAS DEL REY DE COPAS, La Estafeta Literaria, número 23, (Sección: nana, nanita, nana), Madrid, 1945, p.30.

TRES CON UN BURRO, La Estafeta Literaria, número 34, (Sección: nana, nanita, nana), Madrid, 25 de septiembre de 1945, p.30.

³⁷⁷ Antonio de Mendoza (1490-1552). Noble español y nieto del marqués de Santillana. Fue el primer virrey de Nueva España (1535-50).

Todo igual a manuscritos II y III, siguiendo el mismo orden de los personajes y misma descripción del “escenario”:

BOCETO TEATRAL POR FLORENTINA DEL MAR.

Personajes:

1. Rosita
2. La Casa
3. El burro Román.
4. El Perro Ladrido.
5. El gato Miau.
6. El Gallo Perico.
7. Blasillo.
8. La Bruja.
9. Los Árboles.
10. Las Flores.
11. El Sol.

Escenario:

La casa se hace con un cartón grande, en el cual se ha pintado y recortado la puerta; también las ventanas. En la puerta se dejan dientes. Por detrás del cartón hablará una niña como si fuera ella la casa.

Las cabezas de los personajes son de cartón y tela, figurando lo que representan.

Bosque en uno de cuyos claros hay una casita en chaflán. Apagada no ofrece ninguna extrañeza; cuando se enciende por dentro se le ven ojos, nariz y boca en la fachada.

Entran uno encima de otro, el Burro Román, el Pero Ladrido, el Gato Miau y el gallo Perico.

En el suelo, delante de la casa, hay florecillas que en un momento crecerán hasta el tamaño de niños de siete años.

ESTE NIÑO JESÚS QUE SIEMPRE NACE, *La Estafeta Literaria*, número 39, (Sección: nana, nanita, nana), Madrid, 30 de diciembre de 1945, p.30.

«ROSAS DE MILAGRO», en *Revista Sinfonía* (Actualidades de la Radio). Año I, número 11, 1 de noviembre de 1947, p.11. Firma como Florentina del Mar.

Sigue fielmente el manuscrito *Rosas de milagro I*.

BELÉN (AUTO DE NAVIDAD), *Mundo Hispánico*. La revista de veintitrés países (mensual), número 10, Madrid, noviembre/ diciembre 1948, p.8.

BELÉN (AUTO DE NAVIDAD), Madrid, Enag, 1953.

No contamos con manuscrito ni mecanografiado.

Es subtulado «*Auto de Navidad en dos actos*». Aquí firma la autora como Carmen Conde y se indica esta vez que «la compositora de la música, canciones y orquesta es Matilde Salvador»³⁷⁸ (Recuérdese que en la edición de 1948 se le atribuye tan sólo la orquestación. Esto se repetirá otra vez en la de 1960 en la misma revista). La autora pone la siguiente dedicatoria: «A la calle de la Palma, de Cartagena, porque en ella nació»³⁷⁹.

Esta vez sí se encuentran las canciones en el texto, pero no las partituras.

³⁷⁸ Carmen Conde: *Belén (Auto de Navidad)*, cit, portada.

³⁷⁹ Carmen Conde: *Belén (Auto de Navidad)*, ibid, 1953, p. 1.

Se imprimen 200 ejemplares en edición limitada. Esta impresión se produce el día 16 de julio (se indica que es la festividad de Nuestra Señora del Carmen), bajo la dirección de José Pérez Calín. Las ilustraciones son de Molina Sánchez, con cubierta a dos tintas. En el BOLETÍN de los alumnos de la Escuela Nacional de Artes gráficas del mismo año de la edición del texto y en el anuncio del mismo, se refiere a Carmen Conde como «la mejor de las poetisas españolas»³⁸⁰ y se indica que el precio de cada ejemplar es de 20 pesetas.

El escenario se ofrece «*Como un gran tríptico. Las estampas se sucederán corriendo las cortinas sobre cada una de ellas. Los dos actos serán exactos, cambiando solamente la disposición del “interior” del tríptico*»³⁸¹.

En el *dramatis personae* dispone la autora una relación de personajes entresacados del conocido episodio bíblico e incluso alguno nuevo y curioso como es el caso de *Una Palmera*. Pero en cada uno de los actos son diferentes, aunque contengan personajes que intervengan en ambos, no hace una lista general de los mismos para toda la obra.

Antonio Morales opina lo siguiente sobre *Belén*:

La escritora no se limita a contar a los niños la peripecia del nacimiento, adoraciones, y posterior huida a Egipto, procura, además, explicar la necesidad del misterio. Dicen los ángeles:

“¡Hace falta un enamorado del Señor entre los hombres!

“¡Qué solos están los hombres en la tierra!”

Jesús es pues, la esperanza.

Con extrema sencillez la Conde nos introduce en la conocida historia, manteniendo un nivel lírico adecuado a los destinatarios (el mismo tono que mantendrá en su *Cancionero de Navidad* - incluido

³⁸⁰ «Belén auto de navidad en dos actos», *Boletín de los alumnos de la Escuela Nacional de Artes Graficas*, año II, abril-mayo 1954, número 5.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 5.

en *Canciones de nana y desvelo-*, y en los *villancicos de Despertar*), y ciertos rasgos humorísticos: la crueldad de Herodes, por ejemplo, está sustituida por la zafiedad y estupidez. Así, ante la revelación de los Magos de que existe una estrella guía, dirá:

“¡Bah! De siempre hubo estrellas gordas y abastecidas de brillo! ”³⁸² .

El auto arranca con una canción interpretada por «una voz de mujer». En los primeros versos, ya nos introduce Carmen Conde en el episodio de la Anunciación:

La Virgen sueña que el Ángel
llega desde las montañas,
y que la nieve que cae
no la pisan sus sandalias.
Le traerá un niño de carne,
que el hacerse en las entrañas
fue porque la luz lo puso
con una paloma blanca...³⁸³

El acto primero contiene 4 estampas:

Estampa I: «Los arcángeles esperan la orden del señor»³⁸⁴ .

En la acotación primera se describe el espacio donde se desarrolla la acción: «*Sobre una superficie pulida, de color indefinible [...] nubes redondas, amontonadas al fondo y a los lados, dejan pasar a los vientos [...] »*³⁸⁵ .

Aquí los ángeles esperan la respuesta de Dios, ante la noticia de que deben bajar a la tierra para cumplir una importante misión.

Ante dicha espera, los ángeles cantan las siguientes canciones:

³⁸² Antonio Morales: «El Belén de Carmen Conde», en *La Opinión*, Murcia, 24 de diciembre de 1989, p. 34.

³⁸³ Carmen Conde: *Belén (Auto de navidad)*, cit., p. 6.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 7.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 6.

Nosotros somos la luz
volando dentro del cielo,
los hombres nos buscarán
llamándonos a su sueño.³⁸⁶

Y ante la inminente llegada del Señor:

Claridades desmedidas
alargarán nuestro vuelo.

Pájaros de la voz
Desprendiéndose del suelo.³⁸⁷

Estampa II: «Está aquí el arcángel San Gabriel»³⁸⁸.

Se abre la estampa con la siguiente acotación: «*Llaman a la puerta que produce eco musical prolongado. Batir de alas muy fuerte*»³⁸⁹.

Esta vez, Dios anuncia que San Gabriel bajará a la tierra para anunciar a María la llegada del Señor.

Los ángeles se describen a si mismos mediante la siguiente canción:

Nosotros somos el aire
el olor de la tormenta,
el eco de las pisadas
que sólo el aire recuerda.³⁹⁰

Estampa III: «La anunciación»

María está cantando cuando llega Gabriel:

MARÍA.- ¿Qué rumor bajo mi pecho
busca el eco de mis labios?
¡Ay del silencio florido!
¿Qué manantial se revela

³⁸⁶ Ibid., p. 10.

³⁸⁷ Ibid., p. 11.

³⁸⁸ Loc. cit.

³⁸⁹ Loc. cit.

³⁹⁰ Ibid., p. 13.

donde reposa mi alma
¡Ay del florido silencio!
¿Por qué mis ojos suspiran
sobre azucenas calladas?
¡Ay del silencio florido!³⁹¹.

Estampa IV: «El nacimiento»³⁹².

Aquí se produce la llegada a Belén de la Sagrada Familia y el nacimiento del niño. Es la propia Virgen quien describe su virginal parto en la siguiente canción:

¡El Verbo empuja mi cuerpo
con su dardo de alegría,
saltando como cervato
por una orilla de brisa!
¡Ya viene el Niño, ya llega:
de los astros cae su alba!
Levantaos, gemebundos,
que amanece la Mañana!³⁹³

El acto se cierra con la siguiente canción:

¡ Es el Niño que llegó,
es Jesús el que sonrío!
¡Cantemos al que levanta
el cielo como presente,
porque el Hijo de Dios Padre
para nosotros desciende!
¡ Es el niño que llegó,
es Jesús que sonrío!³⁹⁴

El acto segundo también tiene cuatro estampas, pero esta vez no llevan título genérico cada una de ellas.

³⁹¹ Ibid., p. 13.

³⁹² Ibid., p. 17.

³⁹³ Ibid., p. 18.

³⁹⁴ Ibid., p. 20.

Estampa I.

Comienza con la siguiente acotación: «*Atrio de palacio de Herodes. Ante el tirano llegan emisarios, que se arrodillan para hablar*»³⁹⁵.

Estos emisarios serán los Magos de Oriente, que anuncian la llegada del Señor, según pronosticó Miqueas.

Estampa II.

Esta vez la acción transcurre en un «*Campo solitario. Al fondo, en el momento indicado, el Portal de Belén. Se oye, en primer lugar, la canción de los REYES MAGOS*».

Con los cuatro primeros versos de esta canción, se anticipa aquello que va a ocurrir en esta estampa:

Mágicos muy poderosos
apacentando su astro
vienen para conocer
a Jesús el Anunciado³⁹⁶.

Para, más tarde, entrar el coro de pastores culminando la escena de la adoración: «Sólo a ella que es luz desde el cielo/van mirando los fieles pastores»³⁹⁷.

Estampa III: «Atrio del Palacio de Herodes»³⁹⁸.

Esta es la escena de *La Matanza de los Inocentes*. Un ángel avisará a María y José para que huyan a Egipto.

Encontramos aquí una hermosa canción donde, en el último cuarteto de la misma, María desea ser una madre normal como las demás:

³⁹⁵ Ibid., p. 21.

³⁹⁶ Ibid., p. 25.

³⁹⁷ Ibid., p. 29.

³⁹⁸ Ibid., p. 30.

¡Quién pudiera cambiarte
el signo de los Profetas,
llevándote invulnerable
por la noche de la tierra!³⁹⁹

Estampa IV: « La Palmera»⁴⁰⁰.

En esta estampa introduce Carmen una versión simple del popular *Romance de la huida a Egipto*⁴⁰¹, que es el *Romance de la fe de ciego*⁴⁰².

El romance es cantado a tres voces, que son las de dos hombres y la Virgen María. Aquí se produce el milagro en el que un ciego recobra la vista gracias a haber dado naranjas al niño.

Luego, canta María la canción que da título a la estampa: «*Palmera sin palmeral*»⁴⁰³, dando paso al milagro en el que la palmera cubre y esconde a la Sagrada Familia de sus enemigos.

También es cantada la popular canción «*La Virgen se está peinando*»⁴⁰⁴ entre José y María, cerrándose la obra con un «Aleluya»⁴⁰⁵.

En los fondos del Patronato y en el aparatado de adaptaciones a TVE, encontramos una carpeta de color blanco en la que se indica «*Belén*», pero dicha carpeta contiene otro texto de diferente género que no es el indicado en la misma.

En dicha carpeta y manuscrito se indica también lo siguiente:

“*Belén*”. Carmen Conde. Estrenado en el Teatro Principal de Valencia. El ___ de___ 19___. La música (orquesta, coros, canciones)

³⁹⁹ Ibid., p. 32.

⁴⁰⁰ Ibid., p. 33

⁴⁰¹ José Callés Vales: *Cancionero popular*, cit., p. 258.

⁴⁰² Carmen Conde: *Belén (Auto de Navidad)*, cit., pp. 33 y 34.

⁴⁰³ Carmen Conde, *ibid.*, p. 36.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 38.

de esta obra es de Matilde Salvador. Se estrenó en Valencia, Teatro Principal, en Diciembre de 1953. Hay un disco de la Casa edit. Pax, Madrid, con el *BELÉN*, pero sin la música de Matilde Salvador.

BELÉN (AUTO DE NAVIDAD), en *Mundo Hispánico*. La revista de veintitrés países (mensual), Año 13, número 153, Madrid, diciembre 1960, p.28.

Aparece como «*Belén (Auto de Navidad)* en dos actos por Carmen Conde»⁴⁰⁶.

Se sigue fielmente la edición de 1948 en la misma revista.

Las ilustraciones son de Molina Sánchez.

A LA ESTRELLA POR LA COMETA, Madrid, Doncel (Colección “La ballena alegre”), 1961. Contiene:

-*El monje y el pajarillo*.

-*El lago y la corza*.

-*El conde Sol*.

-*Morir sino sin miedo*. (Esta última de Antonio Oliver).

Se incluyen partituras musicales de Rafael Rodríguez-Albert: *Canción de Leonor*; *Canción de Don Álvaro*; *Cantiga y Canción del juglar*. Con estas mismas canciones se estrena en un programa infantil de TVE como *Romance dramatizado* (1961?).

Ya Manuela González Haba crea un musical en 1954 titulado *El monje y el pájaro cantor*, entre otras piezas musicales infantiles.

A LA ESTRELLA POR LA COMETA, Madrid, Doncel (Colección “La ballena alegre”), 1969². Contiene:

⁴⁰⁶ Carmen Conde: «Belén», en *Mundo Hispánico*: La revista de veintitrés países (Mensual), Año 13, número 153, Madrid, diciembre 1960, p. 28.

-El monje y el pajarillo.

-El lago y la corza.

-El Conde Sol

-Morir sino sin miedo (Antonio Oliver).

BELÉN (AUTO DE NAVIDAD), Madrid, Escuela Española, 1979.

Incluye unas «*Seguidillas a lo Divino*»⁴⁰⁷ compuestas por Antonio Oliver. Las ilustraciones son de Sánchez Muñoz.

Al comienzo de la obra se indica el orden de las estampas para cada acto, cosa que no hacía en anteriores ediciones.

EL CONDE SOL, Madrid, Escuela Española, 1979.

Se respeta íntegro el contenido de los mecanografiados, pero aquí ya no aparece la descripción escueta de los diferentes cuadros encontradas en ellos, sino que se pasa al desarrollo general de los mismos en la misma obra.

Las ilustraciones son de Vivi Escribá.

UNA NIÑA OYE UNA VOZ, Madrid, Escuela Española, 1979.

Contiene:

-El ruiseñor enamorado (que es un cuento).

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

-Una niña oye una voz.

No se especifica de quién son las ilustraciones.

⁴⁰⁷ Carmen Conde: *Belén (Auto de Navidad)*, Madrid, Editorial Escuela Española, 1979, p. 46.

EL LAGO Y LA CORZA, Madrid, Escuela Española, 1980.

Con ilustraciones de Vivi Escriba.

EL MONJE Y EL PAJARILLO, Madrid, Escuela Española, 1980.

Sin variaciones con la anterior edición. Las ilustraciones pertenecen a Ulises Wensell.

«LLEGA EL NIÑO... (ESTAMPAS DEL NACIMIENTO) » en *Cuentos para niños de buena fe*, Madrid, Escuela Española, 1981, pp.33-47.

Es un volumen que comprende 4 cuentos y esta obra de teatro infantil. Los cuentos son los siguientes: *Los pájaros de barro*; *La leyenda de S. Julián*; *Antonio y los pájaros* y *Antonio y los peces*. Se sigue este orden de las obras en el libro, siendo la última la obra de teatro. El hilo argumental de cada una de ellas es la fe católica, enfocada desde un punto de vista didáctico para el lector infantil.

Es el mismo texto de los mecanografiados números 1 y 2, con ilustraciones de Marisa Salmean.

BELÉN (AUTO DE NAVIDAD), Madrid, Escuela Española, 1982².

Sigue fielmente a la primera edición, sin variaciones.

BELÉN (AUTO DE NAVIDAD), Madrid, Escuela Española, 1983³.

Sigue fielmente a la primera edición, sin variaciones.

EL CONDE SOL V, Madrid, Escuela Española, 1983².

EL LAGO Y LA CORZA, Madrid, Escuela Española, 1983².

UNA NIÑA OYE UNA VOZ, Madrid, Escuela Española, 1984²
(colección infantil y juvenil).

LA CONQUISTA DE ACOMA (OBRA EN CUATRO CUATROS), *La Estafeta Literaria*, número 23, (Sección: nana, nanita, nana), Madrid, 15 de marzo de 1945, p. 30⁴⁰⁸.

Estamos ante la segunda parte de la obra aparecido en el siguiente número de la misma revista poco después. Este mismo número se encuentra también en el Patronato, pero curiosamente las páginas donde debería aparecer la obra han desaparecido.

Aquí tenemos la continuación de la obra basada en los hechos históricos acaecidos en Acoma. El tercer acto arranca del siguiente modo: «*Salón en casa del virrey don Antonio de Mendoza en honor de los que acaban de llegar en unos galeones de la Patria. Ambiente de época, discreto. La nostalgia de España*». En dicha fiesta, la autora introduce un gracioso personaje femenino que intenta conquistar a todo varón que se le cruce, es un claro intento por aliviar rigor y seriedad a la pieza histórica:

⁴⁰⁸ Esta obra editada fue encontrada en la Biblioteca Pública Regional de Murcia Juan Carlos I, pues del ejemplar de *La Estafeta Literaria* perteneciente al Patronato Carmen Conde/Antonio Oliver ha desaparecido la página donde se publicó.

DOÑA ELVIRA.- (*dama muy presumida, solterona, que acaba de llegar*)...Y yo me dije un buen día en Cádiz: ¡qué haces aquí, Elvirita, sin atreverte a pasar el océano? ¡Tantos caballeros solos como están allí entre los salvajes. (*El pobre caballero que la escucha está aburridísimo*). Y en uno de los galeones que salían, aprovechando que el capitán es primo mío, me vine. [...]

Pasarán por su lado varios sufridos caballeros que huirán de ella y encontraremos situaciones cómicas en las que descubrimos a una Carmen Conde no usual:

FERMÍN.- A vuestros pies, Doña Elvira. (*Da media vuelta y se va*).

ELVIRA.- (*Defraudada*). ¡Oh!. (*Viendo cerca a otro caballero*) ¿Esperáis a alguien que no vino?. (*Él la mira, sorprendido*). ¿Si supierais cuánto se os recuerda en España!

DON LOPE.- (*Extrañado*). ¿Cómo lo sabéis?

ELVIRA.- ¿Y cómo no saberlo, si todas las bocas femeninas hablan de los que habitan entre indios dispuestos a que se los coman asados?

LOPE.- ¡Ah, ya. (*Solícito*). ¿Llegasteis ahora?.

ELVIRA.- (*Locuaz*). Ayer. ¿Sois casado?.

(*Él niega y ella se anima*). Yo tampoco. (*Él se alarma*). Por eso me vine. (*Rectifica*).Vamos, quise decir que por eso pude venirme tranquilamente.

LOPE.- Comprendo...

[...]

Más adelante, vuelve a introducirnos en la Historia para explicar a los niños las funciones de un Virrey español en la Americas, que por entonces era Don Antonio de Mendoza:

VIRREY.- (*Alzando la voz en su grupo y dominando la escena*). Desde que ocupo yo este cargo, la más estricta justicia se administra en el Virreinato. Bien que me aprendí yo todas las leyes

y ordenanzas de Indias que dictaron los Reyes Católicos, para olvidarme un punto de su cumplimiento.

VIRREY.- Yo, sí, al servicio de España. Los Reyes nos envían aquí para dirigir con sosiego y cordura; debemos evitar los atropellos, castigar los desafueros, encauzar una instrucción, ayudar y proteger a la Iglesia.

La siguiente lección de Historia será sobre *El Dorado*, en un estilo que hace irresistible el relato para los jóvenes lectores:

DON LOPE.- Me preguntaban los castellanos por el oro. ¡No se oye hablar de otra cosa en el mundo!

DON FERMÍN.- (*Enfático*). ¡Ciudades de oro puro; muros y techos, puertas y ventanas de oro!

VIRREY.- (*Sonríe*). Como Quivira⁴⁰⁹, ¿no? (*A los que se supone recién llegados*). Amigos, míos; oidme. (*Silencio respetuoso*). No sólo se habla de ciudades de oro. Sino de hombres. Dicen que hay uno de oro todo él: “¡El Dorado!” Y van a su caza, locos, todos los insensatos.

DON LOPE.- La mayoría son extranjeros, señor. Ya sabéis que el emperador Don Carlos, que en gloria haya, empeñó la costa de Venezuela a la familia bávara de los Welsers⁴¹⁰, concediéndoles el derecho de colonizar y descubrir el interior... Un hombre cruel, Dolfinger⁴¹¹, oyó la leyenda del hombre dorado y persiguió su

⁴⁰⁹ Nombre de una ciudad imaginaria ya nombrada en una leyenda del siglo XII en España y que en el siglo XVI vuelve a resurgir, pero esta vez con la posibilidad de su existencia en Nueva España.

⁴¹⁰ Los Welser eran una familia de banqueros de Augsburgo (Alemania) y una de las principales casas financieras de Europa en la primera mitad del siglo XVI. Este derecho al que se refiere Carmen se basa sobre todo en la explotación de las minas de plata en Venezuela, el cual les es concedido por Carlos V en 1528, siendo los primeros europeos no latinos que colonizan América del sur.

⁴¹¹ La autora se refiere a Ambrosio Alfínger (puede que la imprenta o la misma Carmen equivocaran el apellido), que fue el primer gobernador del territorio, utilizando como base la isla de La Española, desde la cual fundó la ciudad de Maracaibo. Tal como cuenta la autora, su crueldad hizo que pereciera a manos de los indios del Caribe en 1533.

hallazgo abusando de los indios con mayor salvajismo que los comedores de carne humana.

VIRREY: Pagó con su vida tan brutal proceder. (*Irónico*). ¡El oro mueve todos los bríos! [...]

Da paso ahora a explicar quién fue realmente “*El hombre Dorado*”:

VIRREY.- Hace siglos, en la aldea de Gustavitá, que está en las montañas de Nueva Granada, en cierto día, uno de los jefes se untaba el cuerpo desnudo con goma: después se espolvoreaba desde la cabeza a los pies con oro fino molido... Ese era “el hombre dorado” [...] Entonces lo llevaban sus compañeros en una balsa hasta el centro del lago cercano a la aldea, y saltando de la balsa el hombre dorado se lavaba su envoltura, dejándola hundirse en el fondo de las aguas. [...] Era una práctica religiosa, un sacrificio ritual en beneficio de la aldea [...] Treinta años antes de 1527 ya no se hacía [...] Porque los indios Muysca, de Bogotá, bajaron a dicha aldea y exterminaron a todos sus habitantes.

Pasan después «a un cómico baile» en el que la desesperada Doña Elvira hace de las suyas para cazar a un hombre. Pero este festejo será interrumpido por un gran alboroto producido por unos almirantes que hablarán con el Virrey. Este anuncia: «supe que había sido conquistada para España una fortaleza extraordinaria, donde acaban de perpetrar sus habitantes un gran crimen de traición contra nosotros...».

Comienza el cuarto acto con la espera del caudillo Oñate con sus prisioneros y acaba en «*Plaza delante de la casa del Virrey. Composición de grupos: el de los dos guerreros y los indios; el de los invitados del Virrey*». Oñate trae a la presencia del Virrey de España a los prisioneros de la rebelión y esto sirve de excusa a la autora para dar “su particular visión y opinión” de los hechos históricos acaecidos en

la Conquista de Acoma, extensibles estos quizás a la conquista de América en general:

JEFE.- [...] Sólo sabemos de hombres pálidos, de los que le nombran, que vienen a quedarse en nuestro suelo, quitándonos nuestras riquezas. Lo manda vuestro Rey.

VIRREY.- (*Dulcemente*). Te engañas. Él nos manda con otros fines. No es culpa suya si algunos locos olvidan el respeto a sus órdenes y pecan contra Dios y contra vosotros. Pero aquí estoy yo para castigarlos.

JEFE.- (*Receloso*). ¿No es verdad que nos cogen el oro?

VIRREY.- Sí; os lo cogen, pero, escúchame: os traen a cambio otro oro que valdrá más que el vuestro algún día. (*Iluminándose*). Os traemos la civilización milenaria del Viejo Mundo; la religión de Cristo, la madura sabiduría de Oriente; os traemos oficios nuevos, artes, caballos que os sirvan, carneros que os alimenten, más vigor para vuestra sangre; y como no sabes aún qué te estoy diciendo, no entenderás que acabamos de daros el primer libro impreso en Méjico, gracias a que el Obispo Zumárraga⁴¹² trajo de España una prensa. Vosotros nos matáis los frailes siempre que podéis, y los soldados que los acompañan. [...]

JEFE.- (*Glacial*). ¿Por qué nos quieren hacer amar a un Dios que no es ninguno de los nuestros?

VIRREY.- (*Apasionado*). ¡No hay más Dios que el nuestro, Jesucristo Redentor! (*Todos se descubren*). ¡Inútil que asesinéis a sacerdotes; por cada jesuita a quien sacrifique un indio surgirán diez más! (*Se ilumina fuertemente un ángulo y como en un cuadro del Greco, sobresaldrán misioneros que fueron a las Indias; luego se obscurecerá*). ¡Por cada puño especial que la muerte haga espada, veinte manos cogerán otros tizones para sustituir la del que cayó

⁴¹² Juan de Zumárraga (1468-1548), franciscano español y fundador de la Real y Pontificia Universidad de México (en la actualidad, Universidad Nacional Autónoma de México). Fue el primer obispo de la Nueva España así como Protector de los indios. A él se debe la primera imprenta que hubo en México.

vencido! [...] España os ama; aprendimos todas vuestras lenguas para enseñaros nuestro cariño con las mismas palabras que usáis para hablaros unos a otros. Tenemos leyes que nos castigan si os matamos a traición. Si cumplís vuestros juramentos, somos amigos vuestros, y si abrazáis nuestra religión, somos hermanos (*Yendo a él*). ¡Qué daría yo porque el Ángel del Señor te iluminara y me entendieras.

JEFE.- (*Gravemente*). Creo que sí.

VIRREY.- (*Sorprendido*). ¿Cómo lo sabes?

JEFE.- (*Tocándose el pecho*). Siento que te quiero bien hombre blanco.

Una vez que se produce el milagro, las parejas formadas por los jóvenes soldados y las indias que los salvaron deciden formar matrimonio. Se cierra la obra con músicos y con las siguientes palabras del Virrey: «Uníos. Que Dios bendiga la raza que nacerá de vuestro amor [...]».

3. OTROS FORMATOS DE CREACIÓN:

BELÉN (AUTO DE NAVIDAD EN DOS ACTOS), Madrid, E.N.A.G (Escuela Nacional de Artes Gráficas). Casa de discos Pax, 1953.

Es una edición limitada y no incluye la música de Matilde Salvador.

BELÉN, Madrid, Discos Pax, 1960.

Aladino.- Quiero ser algo distinto de los demás. Ni sastre, ni capitán de guardia del Emperador, ni mandarín con túnica de oro, sino más maravilloso todavía.

(Carmen Conde: *Aladino*)

CAPITULO CUARTO: ORDEN TEMÁTICO

TEATRO RELIGIOSO:

Ángeles de vacaciones, firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, nº 13, Madrid, 10 de septiembre de 1944, p.30.

Vino el Arcángel, firmado por Florentina del mar, *La Estafeta Literaria*, número 18, 15 de diciembre de 1944, p. 30.

En el agua y con buen tino vencerás al enemigo. Inédito. (1961).

Del libro Belén. Inédito.

Belén (Auto de Navidad), Madrid, Ediciones Enag, 1953.

«Llega el niño... (Estampa del nacimiento)», en *Cuentos para niños de buena fe*, Madrid, Editorial Escuela Española, 1981, pp.33-47.

Para la televisión, de tema religioso:

Breve estampa del nacimiento de Jesús.

¡Este niño Jesús que siempre nace...!

Esquema de Belén con romance de la fe del ciego.

Del pastor y las ánimas.

De la lluvia que fue testigo.

El hombre que perdió se sombra.

Un pájaro canta (Adaptación de la obra *El monje y el pajarillo*).

Del pastor y las ánimas.

De la lluvia que fue testigo.

Belén.

Teatro para la radio de tema religioso:

«Rosas de milagro» en *Revista Sinfonía* (Actualidades de la Radio). Año I, número 11, 1 de noviembre de 1947, p.11.

Belén.

El mundo empieza fuera del mundo (Historias maravillosas para niños de buena fe):

Índice:

-Una gotita de agua.

-El niño y el barro.

-Quien bien canta...!

-Orgullo de hermosa.

-La Campana.

-Niña de color de Rosa.

-Antonio y los pájaros.

-Antonio y los peces.

-Síntesis.

-Un Espejo.

Como ya dijimos en otro apartado, aquí encontramos 10 textos mecanografiados de los cuales tan sólo *El niño y el barro* y *La campana* son obras teatrales infantiles. El resto son cuentos; algunos de ellos como *Antonio y los pájaros* y *Antonio y los peces* fueron publicados junto a la obra teatral infantil *Llega el niño... (Estampa del nacimiento)* en el volumen *Cuentos para niños de buena fe*⁴¹³.

TEATRO DEL ROMANCERO ESPAÑOL:

El conde Sol.

Teatro del romancero español destinado a TVE:

De la peña del anciano.

En la torre hay una dama...

⁴¹³ Carmen Conde: *Cuentos para niños de buena fe*, Madrid, Escuela Española, 1981, pp. 5-33.

Teatro del romancero para la radio:

El Conde Arnaldos.

TEATRO ENTRE LA LEYENDA Y LA RELIGIÓN:

«El monje y el pajarillo », en *A la estrella por la cometa I y II*, Madrid, Doncel (colección “La ballena alegre”), 1961 y 1969. Premio Doncel en 1961.

Teatro para la televisión con temática de leyenda y religión:

Un pájaro canta (Adaptación de la obra *El monje y el pajarillo*).

Del pastor y las ánimas.

TEATRO DE TEMA SOCIAL:

El molino que no obedecía al viento.

Obra infantil sin título (1981).

TEATRO DE ANIMALES:

Tres con un burro.

ADAPTACIONES DE TEXTOS AJENOS A LA AUTORA:

El caballero de Olmedo.

Viajes de ensueño (Basada en la *Canción del jinete* de Federico García Lorca).

Adaptaciones de textos ajenos a la autora para la radio:

Siete homenajes a Cervantes, en su IV Centenario (*Homenaje dividido en cinco escenas*) Contiene:

Tres caballeros en el Museo Naval:

-Unos minutos con Don Miguel de Cervantes.

-Don Quijote y su biblioteca.

-Gran retablo del Cid Campeador y Don Quijote de la Mancha.

-Del diálogo que hubieron Don Quijote y Sancho acerca de Dulcinea del Toboso.

Estos son recreaciones a partir de conocidos episodios del Quijote, en los que incluye la autora situaciones novedosas y nuevos personajes.

TEATRO HISTÓRICO:

La conquista de Acoma (Obra en cuatro actos). También adaptada por la autora para TVE, en Teatro infantil y juvenil: *Leyendas Teleclub (TVE).*

Entre la historia de verdad y la imaginación: Pedrito.

TEATRO DE INSPIRACIÓN EN EL CANCIONERO INFANTIL:

El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas.

TEATRO CIENTÍFICO:

La madre de los vientos.

Currito y un eclipse.

Conflicto entre el Sol y la Luna.

Teatro científico destinado a la radio:

Una gotita de agua.

Biografía relámpago: la del pez globo.

TEATRO CON PERSONAJES ALEGÓRICOS O DE INSPIRACIÓN EN LA MÚSICA CLÁSICA:

El sueño encerrado.

TEATRO DE TERROR:

El mago y las cabecitas, editado con el título *Rafael el valeroso* (*Aventura en un acto*).

RECREACIONES A PARTIR DE SUS TEXTOS:

La bruja Patitembleque, adaptación de *tres con un burro* (1944).

Recreaciones a partir de sus propias obras para niños destinadas al programa *Leyendas Teleclub* (TVE):

Un pájaro canta.

Un pájaro canta (adaptación de la obra *El monje y el pajarillo*).

Belén.

La conquista de Acoma.

El rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas.

TEATRO DE INSPIRACIÓN MITOLÓGICA:

El lago y la corza, inspirada en el mito de Narciso. Será llevada a TVE y estrenada el domingo 28 de septiembre de 1969, dirigida por Jaime de Jaime y música de Matilde Salvador. Volverá a ser emitida el 30 de junio de 1973 en el programa para niños *Hoy es fiesta*.

TEATRO DE MISTERIO:

Una niña oye una voz.

Teatro de misterio para el programa *Leyendas Teleclub*
(TVE):

De la peña del anciano.

Del pastor de ánimas.

De la lluvia que fue testigo.

El hombre que perdió su sombra.

Dos niños la buscan... (Emitida el día 19 de febrero de
1972).

*Un Espejo (Historias maravillosas para niños de buena
fe).*

Teatro de misterio para la radio:

*Un espejo (Historias maravillosas para niños de buena
fe).*

Monje.- ¡Oh tu tiempo, señor, que no comprendo cómo puedes fluir, así, tiempo!

(Carmen Conde: *El monje y el pajarillo*)

CAPITULO QUINTO: UN POCO DE HISTORIA SOBRE ALGUNAS DE SUS OBRAS DRAMÁTICAS INFANTILES

*¡KIKIRIKÍ!: TEATRO INFANTIL Y LA MADRE DE LOS VIENTOS O A LA
BÚSQUEDA DE LA IMAGINACIÓN LÍRICA PARA NIÑOS*

A comienzos de los años 30, Carmen Conde finaliza sus estudios de Magisterio y emprende junto a su reciente marido Antonio Oliver la creación de la Universidad Popular en Cartagena. Serán años fructíferos en los que conocerá a personajes tan ilustres como Miguel Hernández, Helena Fortún o Gabriela Mistral. También vivirá hechos tan dramáticos como la muerte de su recién nacida hija o el estallido de la Guerra Civil Española⁴¹⁴.

Durante el periodo anterior al conflicto bélico, podemos comprobar cómo su aspiración docente y maternal hace que decida escribir para la infancia. Es entonces, una vez publicado *Brocal* (1929), destinada al lector adulto, cuando decide escribir *Júbilos. Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos* (1934) con prólogo de Gabriela Mistral y dibujos de Norah Borges (hermana de Jorge Luis Borges). Podemos comprobar cómo el subtítulo de este primer poemario infantil contiene intenciones de modernidad, de acercamiento a los *ismos* del nuevo siglo. También encontramos en él ciertas pautas creativas que no abandonará Carmen nunca cuando se dirija a la infancia y que marcarán para siempre su modo de escribir

⁴¹⁴ La doctora M^a. Victoria Martín defiende que comenzó a interesarse por el lector infantil en el año 1928, con una antología poética de varios autores titulada *Atlas de lecturas*. Vid. M^a. Victoria Martín González: «Carmen Conde: historia de una mujer del siglo XX», en *CLIJ*, Barcelona, noviembre 2008, año 21, número 220, p. 5.

teatro para niños; me refiero a la controversia entre infancia y dificultad o facilidad en este tipo de teatro que pretende ser destinado a los niños. Esto lo explica muy bien la propia Gabriela Mistral en su prólogo a *Júbilos* (pongamos atención en las palabras escogidas por la prologuista y que van marcadas en cursiva): «El libro es mejor *sobre* niños que *para* niños, aunque su lectura va derechita a ellos, que la gozarán entendiéndola. Este *sobre* preferido al *para* está muy bien. Cuando hacemos cosas *para* ellos (y yo soy reo de este pecado) con voluntad deliberada, los resultados son malísimos»⁴¹⁵. Aquí también se entrevé «un instinto que posee, medio pictórico, medio lírico»⁴¹⁶ que aparecerá en su teatro infantil.

Después de la publicación de *Júbilos* encontramos las primeras creaciones dramáticas para niños de Carmen Conde, fechadas estas en 1935. La intención será dar cuerpo a un volumen titulado *¡Kikirikí!* con una serie de obritas que ha ido recopilando al parecer casi al azar. Estas piezas perseguirán un claro fin didáctico y ya no tendrá “esa aparente dificultad” de su primer poemario para niños. Son piezas cortas, amenas que no fáciles o simples, las cuales se encuentran en el límite del teatro para ser representado (o por niños o por adultos) o aquel que ha sido creado para la lectura.

Pero dejemos a la propia autora que nos lo explique:

Siempre me gustó escribir cosas para gente muy joven, y andaba yo entre los poemas de mi segundo libro de poemas en prosa *Júbilos* (1934), prologado por Gabriela Mistral y con dibujos de la argentina Norah Borges de la Torre, cuando se me entremezclaron

⁴¹⁵ Gabriela Mistral: «Prólogo», en *Carmen Conde: Obra Poética 1929-1966*: «Júbilos. Poemas de niños, rosas, animales, maquinas y vientos», Madrid, Biblioteca Nueva, 1979, p. 51.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

unos bocetillos de teatro para niños, a los cuales reuní con el título general de *¡Kikiriki!*. Los entregué al editor de Aguilar (que empezaba a ser importante, pero que no lo era tanto como ahora) cuando llegó 1936. Vivía Aguilar en Marqués de Urquijo 43, creo, y aquello se puso muy pronto en órbita directa de guerra. Se perdieron las cosas de la editorial y yo no recuperé nunca mi *¡Kikiriki!*, si bien es cierto que guardaba los bocetos originales y muchos años después pude utilizarlos en Radio Nacional de Madrid⁴¹⁷.

Aquí comienzan ya las contradicciones, pues es en el mes de abril del año 1935 cuando encontramos las primeras referencias a este volumen de teatro para niños, concretamente en una carta dirigida a Carmen por su amiga María Cegarra Salcedo desde La Unión (Murcia), en la cual anima a la autora a continuar escribiendo las obritas teatrales infantiles⁴¹⁸ que contendrá *¡Kikiriki!*: ¿se le entremezclaron entonces las obritas en el proceso de edición de *Júbilos*, como afirmaba ella, o las escribió con la intención previa de preparar un volumen de teatro infantil tal como lo anuncia su amiga María Cegarra? Volveremos a ello más adelante. Por ahora queda claro que, a finales del año 1935, Conde intentará dar salida editorial a este primer compendio de teatro para niños. Para ello, entrará en contacto con Boris Bureba (Presidente de la Sociedad Española de Librerías) para poder publicar *¡Kikiriki!*; este a su vez mandará los originales a la editorial Calleja, sirviendo como intermediario entre Carmen y dicha editorial. Bureba escribe a Carmen Conde la siguiente comprometida carta:

⁴¹⁷ M^a Victoria Martín González: «Carmen Conde: historia de una mujer del siglo XX», cit., p. 15.

⁴¹⁸ Carta de María Cegarra Salcedo a Carmen Conde, La Unión (Murcia), 20-04-1935, Arch. Patronato CC/AO, sign. 018-01754.

De todo me he enterado con gran interés y prescindiendo de las ediciones infantiles, que como vd. sabe no encajan en nuestro catálogo, transmití a la Sección Editorial regentada por los Sres Calleja, el original de vd. “*¡KIKIRIKI!, Teatro para niños*”.

Estos señores me devuelven dicho original con el informe que a continuación copio:

“Trabajo muy estimable, literalmente, pero poco infantil. Además, casi ninguno de los trabajos representable [...]

Para los niños hay que escribir poniéndose al nivel de su inteligencia, de sus gustos y de su modo de pensar. Hacer cuentos para que diviertan a los niños, interesen a los mayores y encierren una delicada filosofía para los unos y para los otros, es muy difícil. Pero eso no ha habido, hasta ahora, más que un solo Andersen.

El último argumento “*Los siete cabritillos y el reloj*” es una copia de un cuento de Grim “*Los cabritillos y el lobo*”.

[...] Si entrara en sus miras adaptarse en parte al estilo de los libros Calleja, podríamos llegar a un acuerdo con vd. Digo en parte porque a mi me agradaría que, discretamente, pudiera darse a aquellos libros una tendencia más moderna⁴¹⁹.

Lo siguiente será intentarlo a través de la Sociedad General Española de Librerías. Boris Bureba vuelve a darle malas noticias a la autora y responderá a su vez a la queja de la misma quejándose de la carencia de literatura infantil nacional. Carmen habla también en la carta sobre las traducciones del mundo Disney hechas por Antonio Robles, el cual intenta darle un carácter español:

He transmitido sus deseos relativos a la publicación de un volumen de teatro para niños hecho por vd. e ilustrado por Norah Borges. Tiene vd. razón y nosotros, compartiendo su opinión de que

⁴¹⁹ Carta de Boris Bureba a Carmen Conde, Madrid, 13- 8- 1935, Arch. Patronato Carmen Conde- Antonio Oliver, sign. 018-01781.

hay muy poca literatura infantil de autores nacionales estamos haciendo lo posible para llenar este vacío [...]

[...] Ahora la Sección Técnica Editorial me dice que publicar un tomo suelto de Teatro Infantil, tendría bastantes inconvenientes en lo que se refiere a la venta.

[...] tenga vd. La bondad de enviarme su original que será inmediatamente estudiado⁴²⁰.

Comprobamos que en la carta donde cuenta que encontró los bocetillos de *¡Kikiriki!* no hace mención alguna a estos intentos por publicar el volumen en 1935 en otras editoriales como Calleja o la Sociedad General Española de Librerías. Pero volviendo al contenido de la carta aquí reproducida sobre *¡Kikiriki!* en la que hemos podido leer qué opina la Editorial Calleja del primer volumen de teatro infantil de Carmen... La respuesta de ella no se haría esperar:

En primer lugar, de la sensibilidad de los niños creo que sé yo más que ellos por mi condición primera, de Mujer, luego de Maestra; en último lugar, el más flojo, de poeta. Sesenta años de experiencia industrial no dan derecho a negarme a mí lo que si no han visto, peor para ellos pues no habla muy a favor de su agudeza editorial.

Los libros de Calleja están fuera de la sensibilidad moderna, de mayores y chicos; para algo el cine, y los dibujos animados están funcionando sin la antigüedad de la Casa Calleja.

Para los niños no hay que agacharse, que es la postura intelectual que desde hace años ha adoptado la Ed. Calleja; sino que hay que hablarles con un elevado lenguaje poético para HACER HOMBRES DE FINURA QUE NO SE AVERGÜENCEN DE TENER IMAGINACIÓN LÍRICA. Repugna el concepto atrabiliario de “sus gustos y modos”, el hecho de referirse a un

⁴²⁰ Carta de Boris Bureba a Carmen Conde, Madrid, 20-8-1935, Arch. Patronato CC/AO, sign. 018-01778.

ingenio extranjero dándolo como norma inamovible para los ingenios nacionales [...]

“*Los siete cabritillos y el reloj*” se encuentra, según el sesudo consejo en un cuento de Grimm, y a mi se me importa un comino; yo he teatralizado una cosa graciosa, y el trabajo es mío: Es más que probable que el buen Grimm (al que no hay que pagarle, ¿verdad? derechos de autor pues estamos lejos de su país), lo hallara entre las cosas populares que los chicos aprenden de oídas. En cuanto a la no teatralidad del conjunto de “*¡KIKIRIKI!*”, ¡vamos a dejarlo! ¡El mismo concepto de lo que debe ser el teatro me creo que tiene el Ayuntamiento de Madrid!

La autora de “*¡KIKIRIKI!*” no cambiará nunca su manera peculiar de hacer literatura “estimable”, por adaptarse al estilo de la Ed. Calleja: tiene 27 años y derecho a mirar a los 60 que han rechazado a “*¡KIKIRIKI!*”⁴²¹.

Podemos ver en esta respuesta, como intuía ya Gabriela Mistral en el prólogo a *Jubilos*, ese ímpetu de Conde por defender la calidad en la literatura infantil que nunca olvidará.

La primera respuesta positiva para publicar *¡Kikiriki!* vendrá de la Editorial Aguilar, después de haberlo intentarlo la autora también con la Editorial Santillana:

Contesto a su carta fecha 30 del cte., en la que me da cuenta de la que el sr. Santillana le ha dirigido transmitiéndole lo que yo le dije sobre Teatro para Niños: “*KIKIRIKI*”.

He leído las obras que integran este tomo, y la felicito a Vd., pues todas ellas revelan una exquisita sensibilidad.

Ahora bien,- y le hablo a Vd. con entera franqueza, que, reconociendo el gran mérito literario de estas obritas, temo que su representación sea un poco complicada para los niños por el

⁴²¹ Carta de Carmen Conde a Boris Bureba, Cartagena, 14-9-1935, Arch. Patronato Carmen Conde/Antonio Oliver, sign. 018-01782.

decorado, muebles, y demás efectos que requieren casi todas ellas.- Como Vd. sabe mejor que yo, en España carecemos de teatro para niños, y si al principio damos obras cuya representación exija ciertas complicaciones, los padres y los niños se desanimaran, y ahora creo que convendría darles cosas cuya representación sea lo más sencilla posible.-Así por ejemplo, la última obra que figura entre las que me ha enviado, y que se titula *Los siete cabritillos y el reloj*, es para mi, desde todos los puntos de vista, el ideal, hoy por hoy, del teatro para niños.

Y, mi proposición es la siguiente: ¿No podría Vd. prepararme un tomo que reuniera las características que acabo de apuntarle? También se me ocurre que la escenificación de ciertos cuentos clásicos conocidos de todos los niños podría tener éxito acaso superior al cuento mismo, ¿qué le parece?⁴²²

Éste es un claro ejemplo de qué es lo que se pretende con el teatro en el mundo infantil en España: ¿teatro para niños o teatro infantil? Al menos aquí, vemos cómo el editor está pidiendo a la autora teatro para ser representado por niños y no textos creados tan sólo para su lectura o destinados a ser puestos sobre las tablas exclusivamente por adultos. Es también de especial interés la sugerencia de adaptar cuentos infantiles a teatro, cosa que Carmen hará, por ejemplo, con *Aladino* y que ya ha hecho con *Los siete cabritillos y el reloj* de Grimm, entre otros ejemplos claros de ese tipo de adaptación.

Carmen no se hará esperar ante esa puerta que se le abre para poder publicar (si comprobamos la fechas, la confirmación siguiente es de un día después a la de Aguilar): «Espero me envíe v. el contrato

⁴²² Carta de Manuel Aguilar a Carmen Conde, Barcelona, 13-11-1935, Arch. Patronato Carmen Conde/ Antonio Oliver, sign. 018-01789.

firmado por v. y que me corresponde firmar yo [...]»⁴²³. Y rápidamente se fijan las condiciones del contrato: «De acuerdo con cuanto en ella puntualiza, tengo el gusto de manifestarle mi conformidad en general. Lo que no fija vd. en la suya es el nº de ejemplares de que va a constar esta 1ª edición [...] Le envío por correo aparte los dibujos de Norah Borges de Torre [...]»⁴²⁴. Y las características de la publicación: «7% del precio fuerte de la obra en concepto de derechos de autor en los dos mil primeros ejemplares vendidos, 10% en el tercero y cuarto millar, y 15% a partir del quinto millar [...]»⁴²⁵. La publicación se hace inminente y parece que no hay vuelta atrás:

Por la presente doy a vd. mi conformidad para editar su libro de teatro para niños titulado *¡KIKIRIKI!*, comprometiéndome a publicarlo dentro del año próximo 1936, sin que pueda fijarle ni comprometerme a una fecha determinada [...]

P.D.- Los dibujos de Norah Borges no los he recibido; tenga vd. la bondad de enviármelos en la primera oportunidad.⁴²⁶

Ya se fija el número de ejemplares: «Contestando sus preguntas me es grato informarle que probablemente la primera edición se compondrá de dos o tres mil ejemplares»⁴²⁷.

⁴²³ Carta de Carmen Conde a Manuel Aguilar, Madrid, 14-11-1935, *ibid*, sign. 019-01804.

⁴²⁴ Carta de Carmen Conde a Manuel Aguilar, Madrid, 29-11-1935, *ibid*, sign. 019-01803.

⁴²⁵ Carta de Manuel Aguilar a Carmen Conde, Madrid, 12-12-1935, *ibid*, sign. 019-01801.

⁴²⁶ Carta de Manuel Aguilar a Carmen Conde, Madrid, 27-12-1935, *ibid*, sign. 019-01802.

⁴²⁷ Carta de Manuel Aguilar a Carmen Conde, Madrid, 7-1-1936, *ibid*, sign. 019-01872.

Y se vislumbra otra publicación de teatro infantil por la misma editorial:

EJEMPLARES DE *KIKIRIKI*: muchas gracias por su amable indicación de que yo fije el nº de ejcs. que necesitaré para dármele. Me figuro que por su parte tendrá ya decidido el nº. de éstos para cada auto. No se las fijaré yo, pues. Le rogaré únicamente que lo haga V. lo máximo posible.

Antes de lanzar el libro a la calle avíseme por si le conviniera a V. dar en él el anuncio de un 2º tomo de teatro para niños, hecho ya con el ánimo de “fácil facilidad” infantil⁴²⁸.

En una tarjeta postal de Manuel Aguilar a Carmen, se anuncia la próxima publicación de *¡Kikiriki!*: «La obra de vd. *¡KIKIRIKI!*, se publicará, salvo imprevistos, coincidiendo con las fiestas de Navidad y Reyes, es decir, para finales de Noviembre o primeros de Diciembre, que es cuando el público presta más atención a esta clase de publicaciones»⁴²⁹.

Es aquí, en abril de 1936 cuando se interrumpe la correspondencia entre la escritora y la editorial gestionando la publicación del volumen de obras infantiles. Tan sólo deseo afirmar que, tras haber consultado diferentes fuentes, nunca se llegó a gestar dicha publicación, pues como indica la autora al comienzo de este apartado dedicado a *¡Kikiriki!*, la guerra impidió que el texto viera la luz.

Con fecha de creación en la mayoría de los manuscritos que lo integran, es decir 1935, tenemos también el volumen titulado *La*

⁴²⁸ Carta de Carmen Conde a Manuel Aguilar Muñoz, Cartagena, 11-1-1936, *ibid*, sign. 019-01873.

⁴²⁹ Tarjeta postal de Manuel Aguilar Muñoz a Carmen Conde, Madrid, 1-4-1936, *ibid*, sign. 020-01998.

madre de los vientos el cual intentará la autora publicar en Espasa-Calpe, siendo ahora el intermediario D. Luis Calandre:

Don Manuel G^a Morente nos ha entregado el original de la novela *La madre de los vientos*, recomendándonos con gran elogio su publicación. Pero nos vemos obligados a no poder aceptar este ofrecimiento por carecer de papel, pues el cupo que nos ha sido señalado por el Ministerio de Industria es tan exiguo que no es suficiente [...]⁴³⁰.

De esta denominada genericamente “*novela*” con título *La madre de los vientos*, tan sólo tenemos mención en esta carta y debemos aclarar que es un pequeño error de la propia editorial, el cual ha llevado a equívoco también a otros investigadores. También, y en esta misma carta, se adjunta otra dirigida a Eva Montes (uno de los seudónimos de Carmen Conde) remitida por la misma editorial, que dice: «Nos permitimos acompañar una carta para Doña Eva Montes juntamente con el original de *La madre de los vientos*, que mucho agradeceríamos hiciera llegar a la autora»⁴³¹.

Aquí perdemos la pista de los diferentes intentos por publicar la obra en su totalidad. Tendremos que esperar, como ya sabemos, al desglose del mismo para ver publicadas sus diferentes piezas en números sueltos de la revista *La Estafeta Literaria* durante los años 1944 y 1945. Aunque antes intentará publicarlo en su integridad una vez más: «en Hesperia (editorial) tienen *La madre de los vientos*»⁴³². Junto a dicho volumen de obras infantiles, dicha editorial tendrá también pendiente de publicación otras creaciones infantiles no

⁴³⁰ Carta de la Editorial Espasa-Calpe a Luis Calandre Ibáñez, Madrid. 7-11-1939, *ibid*, sign. 021-02066.

⁴³¹ *Ibid.*, carta adjunta.

⁴³² Carta de Carmen Conde a Bienvenido Martín, El Escorial (Madrid). 4-11-1941, Arch. Patronato CC/AO, sign. 025-02492.

dramáticas de Carmen Conde como *Doña Centenito, gata salvaje, Chismecita y lo demás son cuentos*, entre otros títulos. También se nombra un texto para mí totalmente desconocido dentro de la producción infantil en general de la autora, este es *¡Salam Alicúm!* E incluso en la edición de *Aladino* (Hesperia. Madrid. 1944), se indica al final de la misma que entre las obras publicadas de Florentina del Mar, se editó *Kikiriki (teatro)* por la editorial Alhambra. Pero debe de ser un error, pues nunca se llegó a publicar dicho volumen de obras teatrales infantiles como tal por ninguna editorial.

Intentaremos establecer aquí el posible orden cronológico de las piezas que debieron de comprender *¡Kikiriki!* o *La madre de los vientos*, basándonos para ello en el capítulo “El estado de la cuestión” del presente trabajo, donde se sigue el orden exacto en el que se encuentran en las diferentes cajas o carpetas guardadas en el Patronato. He de recordar que la numeración aplicada por mí a las diferentes obras sigue el orden ya referido y no el cronológico, que estableceré ahora:

La madre de los vientos. (a) (1935). Contiene:

- *La madre de los vientos I (s.f).*
- *El sueño encerrado I (s.f).*
- *Currito y un eclipse I (s.f).*
- *Ángeles de vacaciones I (s.f).*
- *Conflicto entre el Sol y la Luna I (s.f).*
- *El molino que no obedecía al viento I (s.f).*

La madre de los vientos (b) (1936?). Contiene:

- *La madre de los vientos II (s.f).*
- *El sueño encerrado II (1935?).*
- *Currito y un eclipse II (s.f).*

- Tres con un burro* III (s.f).
 - Ángeles de vacaciones* II (s.f).
 - Conflicto entre el sol y la luna* II (s.f).
 - El rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas* III (s.f).
 - El molino que no obedecía al viento* II (s.f).
- ¡Kikiriki!*: Teatro infantil. Contiene:
- ¡Kikiriki!* (Primera carpeta). (1944).
 - ¡Kikiriki!* (Segunda carpeta). (s.f).
 - Tres con un burro* I (1944).
 - Tres con un burro* II (s.f).
 - El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey del Copas. Farsa en un acto* I (s.f).
 - El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas* II (s.f).
 - La madre de los vientos*. (a) (1935) Aquí volvemos a este primer volumen, que incluye Carmen dentro de *¡Kikiriki!* erróneamente.

Podemos comprobar entonces que hay textos con fechas muy anteriores a las del volumen al que debieran pertenecer, como por ejemplo *La madre de los vientos* (a), que está incluida dentro de *¡Kikiriki!*, creado en 1944. Así mismo, la carencia de fechas en la mayoría de estos textos hace difícil establecer el necesario orden entre ellos.

Si retomamos la citada carta de Carmen Conde, en la que afirma que se le entremezclaron unos bocetillos de teatro para niños, a los cuales reunió con el título general de *¡Kikiriki!*⁴³³, comprobamos que

⁴³³ M^a. Victoria Martín González: «Carmen Conde: historia de una mujer del siglo XX», cit., p.15.

no tenía la intención Carmen de trabajar en un volumen de teatro infantil y que las piezas fueron creadas independientemente y por separado. Es decir, la existencia de *¡Kikirikí!* es del todo azarosa y no premeditada con anterioridad (no tenemos tan claro lo que perseguía la autora con el volumen *La madre de los vientos*). Otra cosa es que Carmen quisiera reunir estas piezas aisladas bajo un mismo título, sin dar cuerpo y entidad al volumen: ella no haría nunca eso. Es ahí donde radica el misterio sobre dicho volumen, en esclarecer qué piezas escogería Carmen para llegar a elegir ese título onomatopéyico el canto del gallo. En un principio, *¡Kikiriki!* parece estar comprendido por *Tres con un burro*, *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas* y *La madre de los vientos* (a), según el orden establecido con anterioridad. Pero en un folio mecanografiado que se encuentra en la primera carpeta correspondiente a dicho volumen, alguien (no parece la letra de autora) establece de nuevo el siguiente orden en las obras:

-*La bruja Patitembleque* (que es uno de los personajes de la obra *Tres con un burro* y que más tarde dará título genérico a la obra).

-*Rafael el valeroso* o también conocida como *El mago y las cabecitas*.

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

A esto debemos sumar que, mediante la correspondencia de Carmen Conde con Boris Bureba y Manuel Aguilar, comprobamos que existió un texto titulado *Los siete cabritillos y el reloj*. Pero dicha pieza la da por perdida la autora en una nota manuscrita encontrada entre las cuartillas de *Conflicto entre el Sol y la Luna* del segundo manuscrito de *La madre de los vientos*. También aclara Carmen Conde que esta es la última pieza teatral que conforma *¡Kikirikí!*

Si eliminamos el volumen *La madre de los vientos* (a) del interior de *¡Kikirikí!* por ser un volumen con entidad propia, comprobamos que tanto *Tres con un burro* como *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas* son las únicas que tienen en común al personaje del gallo, y su correspondiente onomatopeya: ¡Kikiriki!, tan directamente relacionada con el título del volumen de obras teatrales infantiles. Todo esto me lleva a pensar que *¡Kikirikí!* estaría conformado, además de por las dos últimas obras antes indicadas, también quizás por la desaparecida *Los siete cabritillos y el reloj*. Puede que en ella la autora hubiese introducido al personaje del gallo aunque no se encuentre en el original de Grimm. Lo que sí queda claro, si seguimos el hilo conductor de la onomatopeya del ave, es que en *Rafael el valeroso* no entraría dentro del volumen porque esta no aparece. Es decir, en tal supuesto, el volumen comprendería las siguientes piezas infantiles:

-*Tres con un burro* o *La bruja Patitembleque*.

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

-*Los siete cabritillos y el reloj*.

Descarto la posibilidad de que *Tres con un burro* y *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas* formen parte de *La madre de los vientos*. Entonces este último volumen estaría formado por:

-*La madre de los vientos*.

- *El sueño encerrado*.

- *Currito y un eclipse*.

- *Ángeles de vacaciones*.

- *Conflicto entre el sol y la luna*.

-*El molino que no obedecía al viento*.

Podemos comprobar que la línea temática de *¡Kikirikí!* es más desenfadada, lúdica e incluso divertida: en ellas la presencia de animales se hace esencial. Nos falta saber si en *Los siete cabritillos* y *el reloj* se da la presencia del gallo como en las otras dos obras, entonces el título genérico tendría sentido. También vemos que las piezas que creemos deben pertenecer a *La madre de los vientos*, son más didácticas, educativas, e incluso podríamos decir que “serias”.

Hasta aquí podemos llegar al intentar dar cuerpo a ambos volúmenes. Estos tendrían, seguramente, en un principio un orden concreto, pero no olvidemos la constante inquietud de Carmen por transformar y recrear una y otra vez sus obras a la búsqueda de sus múltiples posibilidades. De ahí el aparente desorden de ambos volúmenes, y la contradicción en la cronología establecida en los manuscritos y mecanografiados.

EL CONDE SOL: UN ESFUERZO MÁS POR ACERCAR NUESTRO
ROMANCERO A LOS NIÑOS

La obra será creada en el contexto de triunfo de *Aladino* sobre los escenarios madrileños (1943-1944), fue publicada por primera vez por la editorial Doncel dentro del volumen *A la estrella por la cometa* (Premio Doncel) en el año 1961 y en solitario en 1979 por Escuela Española.

El conde Sol es una obra basada en el *Romance de la condesita*⁴³⁴ (también conocido como *Romance del conde Sol* o *Romance del conde Flor*), uno de los más difundidos en España y del cual existen más de doscientas versiones. Carmen Conde toma aquellos datos que le son de más interés utilizando diferentes versiones del romance popular para su creación, pues no existe una versión que contenga todos los datos que la autora maneja, sino que estos están dispersos en distintas variantes de mismo. Este romance es también recreado en prosa en un volumen de cuentos infantiles⁴³⁵ y vuelve a inspirarse en él para escribir un breve cuento publicado en *La Estafeta Literaria*⁴³⁶. Para la misma escribe un cuento titulado *El conde*

⁴³⁴ Rafael Menéndez Pidal: *Flor Nueva de Romances Viejos*, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral), 2004, pp. 207-211

⁴³⁵ Carmen Conde: *Cuentos del Romancero*, Madrid, Escuela Española, (Colección *Caballo de Cartón*, número 39), 1987 pp. 19-24.

⁴³⁶ Florentina del Mar: «Las hijas del capitán Flor» en *La Estafeta Literaria*, número. 31, Madrid, 15 de febrero de 1945, p. 30.

*Flores*⁴³⁷, que reproduce fragmentos de su obra teatral, como la *Canción del vaquerito*. En diferentes números la misma revista, reflejará las hazañas del Conde Arnaldos (número 3), el Conde Olinos (número 5) y el Conde Alarcos (número 6), mediante breves narraciones.

El romance es reproducido en diálogos a lo largo de la obra. Carmen Conde toma también otros romances y canciones populares para ser insertados en el texto e incluso algunos poemas de nuestros clásicos. Así, podemos encontrar en la obra desde el *Romance de la bella en misa*⁴³⁸, cantado por Leonor al comienzo⁴³⁹, hasta unas bellas estrofas⁴⁴⁰ de una canción titulada *Cantar de ciego del Libro del buen amor* del Arcipreste de Hita⁴⁴¹. De Gonzalo de Berceo, encontramos unos versos del milagro XI, titulado *El labrador avaro*⁴⁴², cantado por el ciego Martín⁴⁴³ y de Antonio de Villegas, unos versos de su poema *En la peña, sobre la peña*⁴⁴⁴, musicado esta vez por Don Álvaro⁴⁴⁵. Volviendo a los romances y canciones populares que tanto gustan a la autora, encontramos una de las muchas variantes de la *Canción de una gentil dama y un rústico pastor*⁴⁴⁶ trasformada en diálogos repartidos entre diferentes personajes⁴⁴⁷ y una canción titulada *Norabuena*

⁴³⁷ Florentina del Mar: «Venturas y desventuras de los cuatro condes. II. El Conde Flores», en *La Estafeta Literaria*, número 4, Madrid, 30 de abril de 1944, p. 30.

⁴³⁸ José Callés Vales: *Cancionero popular*, cit., pp. 58 y 59.

⁴³⁹ Carmen Conde: *El Conde Sol*, Madrid, Escuela Española, 1979. pp. 4 y 5.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p.16.

⁴⁴¹ Arcipreste de Hita: *Libro de buen amor*, cit, pp. 287-291.

⁴⁴² Gonzalo de Berceo: *Obras completas*, cit, p. 103.

⁴⁴³ Carmen Conde: *El conde Sol*, op. cit., p. 18.

⁴⁴⁴ Antonio de Villegas: *Inventario*, volumen. I, Murcia, Universidad de Murcia (número. 5), 1956. p.132.

⁴⁴⁵ Carmen Conde: *El conde Sol*, cit., p. 24

⁴⁴⁶ Rafael Menéndez Pidal: *Flor Nueva de Romances Viejos*, cit., pp. 239 - 243

⁴⁴⁷ Carmen Conde: *El conde Sol*, cit., pp. 34- 36.

*vengais abril*⁴⁴⁸, que he podido encontrar en nuestro teatro clásico, en concreto en una obra de Tirso de Molina titulada *La santa Juana*⁴⁴⁹.

En la obra, en la cual utiliza la autora algunos personajes históricos como el Rey D. Juan II o su valido D. Álvaro de Luna para contarnos la historia, se narran los hechos acaecidos a El conde Sol y su esposa el fatídico día de sus bodas. Ese mismo día debe partir el conde a la guerra entre España y Portugal y promete a su reciente esposa que volverá en un plazo de seis años pero que, si no vuelve, se case de nuevo. Pasan ocho años y el conde no llega, por lo que decide su esposa ir a buscarlo disfrazada de romera. La condesa vive diversas aventuras mientras sigue el rastro de su marido y, por fin, lo encuentra gracias a un vaquero que la orienta sobre su paradero: su marido está a punto, ese mismo día, de contraer nuevas nupcias. La condesa irrumpe en el castillo disfrazada de romera y hace saber a su esposo quién es, este se disculpa diciéndole que mandó a buscarla a Sevilla y, al no ser encontrada ni ella ni su familia, creyó que ya había rehecho su vida. Las bodas se interrumpen y los condes quedan felizmente juntos de nuevo.

La obra fue llevada a la televisión en programación infantil con música de Rodríguez Albert y se proyectó un fallido estreno en el Teatro Lope de Rueda, al frente del cual estaba Genaro Xavier Vallejos. Éste, después de poner en escena *Aladino* en dicho teatro, escribe a Carmen: «Por fortuna para todos, ceso ya, como vd. sabe y sus nuevas obras teatrales (*EL CONDE SOL* la primera) no sufrirán

⁴⁴⁸ Ibid., p. 41.

⁴⁴⁹ Tirso de Molina: *Obras dramáticas completas*, cit, primer acto, escena tercera.

modificaciones de un criterio como el mío -lo reconozco-excesivamente personal»⁴⁵⁰.

Y en una entrevista a dicho director con motivo del estreno de *Aladino*, dice este:

_ ¿Qué títulos piensa montar más?

_ Después de “*Aladino*”, “*El Conde Sol*”, ese admirable romance de amor y de guerra, cuyos matices han sido captados con exactitud y fidelidad llenas de amor a la literatura nacional. Es de la misma autora del “*Aladino*”: Florentina del Mar.⁴⁵¹

Sabemos a través de la correspondencia mantenida entre Carmen Conde y su amigo Pieter Knops que hubo intenciones de representarla en Holanda gracias a él: « [...] estaba esperando *El conde Sol* para ver si fuera más fácil técnicamente para la representación que *Aladino*, especialmente porque vd. me ha escrito que *El conde Sol* sería sencillo de representar [...] »⁴⁵².

El conde Sol nunca viajó a Holanda y, como ya veremos, *Aladino* tampoco.

⁴⁵⁰ Carta de Genaro Xavier Vallejos a Carmen Conde, Madrid, 10-11-1943, Arch. Patronato CC/AO, sign. 027-02662.

⁴⁵¹ «Teatro Infantil Lope de Rueda. Entrevista con el director», *ABC*, 9-11-1943, p. 3.

⁴⁵² Carta de Pieter Knops a Carmen Conde, Groningen (Holanda), 27-10-1946, Arch. Patronato CC/AO sign. 037-017.

ALADINO O EL TRIUNFO DE CARMEN EN LOS ESCENARIOS

MADRILEÑOS

La década de los 40 será tanto para Carmen como para su marido muy fructífera con respecto a sus respectivas creaciones. La autora vivirá en Madrid desde el año 1943 hasta el 1946, periodo que comprende los años de éxito de *Aladino* (estará en cartel durante los años 1943 y 1944). Su marido vive entre tanto en Lorca (Murcia) y la correspondencia entre ambos será constante, por lo que conoce el triunfo. El estreno se recoge en la primera edición de *Hesperia*: «Teatro para niños, en dos actos, estrenado en el Teatro Español de Madrid, por el Teatro Nacional de Lope de Rueda, el día 11 de noviembre de 1943»⁴⁵³. La prensa de días después se hace eco del éxito:

He aquí una bellísima adaptación del brillante cuento oriental hecho con gran fortuna por Florentina del Mar con música de encanto y de misterio debida a Pompey.

Magia, ilusión, brujas, ensueños maravillosos, cuanto puede poblar de imágenes extraordinarias al cerebro infantil lo ofreció ayer este Teatro Lope de Rueda en una sesión inolvidable, en la que se mezclaban las risas y las emociones infantiles con la sonrisa nostálgica de los mayores.

⁴⁵³ Carmen Conde: *Aladino*, cit., p. 3.

Y todo ello envuelto en decorados luminosos de bella y fina traza y con un vestuario que es un halago del sentido más exigente y sutil.

Magnífica jornada la de nuestro primar teatro, que ha de hacer desfilar por su sala a todos los chicos de Madrid y a muchos mayores que deseen pasar un rato de ilusión y de ensueño.⁴⁵⁴

En el diario *Arriba*:

Constituye este cuento una encantadora relación de sucesos maravillosos, que alternan el baile con la canción y el misterio escénico, en deliciosos trucos, de encanto, sobre leyendas de piratas, genios, divinidades, monstruos y toda suerte de personajes, envueltos en gracia y buen arte infantil.

Un gran acontecimiento constituyó “Aladino”. Los chicos, encantados, y los grandes también, ya que no hay lugar para el decaimiento en las sucesivas estampas, delicadas y amenas, admirablemente resueltas escénicamente, que constituyen este cuento:” Aladino”.⁴⁵⁵

El periódico *Pueblo* subraya el carácter “grotesco” de algunos aspectos del espectáculo:

El asunto está muy movido, en una sucesión de cuadros animados y vistosos, con músicas, números de baile, etc.

El espectáculo resulta muy bien y muy adecuado para públicos infantiles, y todas sus escenas, pero sobre todo aquellas llevadas con un aire francamente grotesco, hicieron las delicias del público de chicos y grandes que llenaban el teatro.

De larguísimo reparto interpretativo hemos de destacar a Mary Campos, encantadora princesa; Jacinto Martín, muy bien en el Aladino; Concha López Silva, divertida Emperatriz, y Maribel

⁴⁵⁴ G. S: «En el Español. *Aladino o la Lámpara Maravillosa*», en *Sol*, 12-11-1943.

⁴⁵⁵ «Actuación en el Español del Teatro Infantil Lope de Rueda», en *Arriba*, 13-11-1943.

Ramos, Antonio García y Cayetana Halladle, excelentes bailarines.
[...] ⁴⁵⁶

Otros se centran en la labor de adaptación y sobre todo en la de dirección escénica (algo casi novedoso en los años cuarenta, en un infantil). Más adelante veremos las dificultades de adaptación escénica del director frente al texto propuesto por Carmen y los cambios que hizo para su plasmación escénica, a pesar de las quejas de la autora:

La mayor dificultad en la adaptación de estos cuentos fantásticos es el afán del adaptador por reflejar plásticamente en la escena todas las fantasías, con lo que sólo se lograban complicaciones lentas de tramoya para efectos que quedaban muy por debajo de la apetencia y capacidad de fantasía del espectador.

Genaro Xavier Vallejos, como director escénico de este cuento, ha tenido muy presente y se ha valido con arte de un factor importantísimo, que ya otras veces hemos calificado con el hada del teatro; se ha valido de la sugerencia, que sustituye con ventaja la descripción y el relato, que es el elemento fundamental de estos cuentos.

Ha creado el campo de posibilidades una evocación habilísima de ambiente y de tono oriental en trajes y en decorado, y el libro, ágil, prestado a las fantasías fantasmagóricas. Creado el ambiente irreal, dada posibilidad escénica a lo imposible, luces, actitudes y frases oportunas han dado, cosa fácil en espíritus infantiles, la sugerencia total del traslado del palacio, de la cueva encantada, de las riquezas fastuosas, de las maravillas de palacios y salones [...] ⁴⁵⁷.

⁴⁵⁶ F. de I: «Español. Presentación del teatro Lope de Rueda y estreno de “*Aladino*”. Cuento oriental en diez actos y diez cuadros, adaptación de Florentina del Mar», en *Pueblo*, 12-11-1943, p. 2.

⁴⁵⁷ «“*Aladino*”. Cuento oriental, adaptación de Florentina del Mar», en *Ya*, 13-11-1943, p. 2.

Los decorados fueron de Escasi, figurines y coreografía de Roberto Carpio (que también actuará interpretando a uno de los genios mayores) y la música de Ángel Martínez Pompey, el cual ya preconiza el éxito de la obra puntualizando las primeras correcciones sobre el texto. Dichas correcciones no serán las últimas, también el director del montaje incluirá las suyas más adelante. Aún a sí, ya vemos la excelente relación de Carmen con aquellos creadores que componen música para sus obras, como terminaremos de comprobar con *Belén*.

Pero no fue nada fácil en un principio llevar *Aladino* a las tablas. Dentro ya del proceso de puesta en escena del texto, sabemos que Genaro Xavier Vallejos debió de adaptar el texto antes de cesar en su puesto en el Teatro Lope de Rueda, con modificaciones que llegaron a molestar a la autora:

Su segundo acto se copió y comenzó a ensayar tal como vd lo escribió. Desde el primer momento advertí que no era probable su éxito. Se caía teatralmente. Y esto no tengo inconveniente en decirlo con mi habitual franqueza porque no es ningún desdoro para su exquisita pluma. [...] Extraña, de seguro ciertos procedimientos que son sin embargo, a mi pobre juicio los más directos en un teatro para niños. Mi primer intento fue llamarle al punto para tratar de corregirlo. Pero al mismo tiempo me di cuenta de lo difícil que iba a resultar puesto que más que de cuestión de detalles se trataba de planteamiento y enfoque. Además, la necesidad de suprimir el cuadro del banquete y alterar por lo tanto las consecuencias de situaciones de él derivadas, me decidió a rehacerlo por mi cuenta contando además con la angustia de las fechas en que nos encontramos.

Ruégole recuerde mis puntos de vista que respecto a las obras del Teatro Lope de Rueda tuve gusto de exponerle con motivo de las correcciones introducidas en el primer acto, y que

sinceramente, creí eran aceptadas por vd. para nuestra colaboración en la preparación de las obras...mientras yo estuviese al frente del teatro ⁴⁵⁸.

¿Será por dichos problemas con la adaptación del texto por lo que el manuscrito *Aladino* I está tan corregido y alterado? ¿Es debido a esto también el que falte en dicho manuscrito el primer acto? Pensemos que este primer acto fue corregido y ensayado antes de ser entregado el segundo, algo muy usual en el teatro por entonces.

En el manuscrito, la escena del Ballet es introducida en páginas sueltas en el cuadro del Banquete, el cual es el que más problemas plantea para su puesta en escena y Genaro Xavier Vallejo decide suprimir. ¿Escribió la autora *El Ballet* por este motivo, para solucionar el problema de su escenificación? A dicho ballet (que no aparece en la en las diferentes ediciones de *Aladino*) le pondrá el título de *Ballet de la leyenda de los piratas*⁴⁵⁹.

A diferencia del manuscrito, en la edición por Hesperia no están ordenadas la división de actos y cuadros en una sola página, sino que se indican directamente durante el transcurso de la acción.

Esta vez, los dos actos se encuentran divididos en 5 cuadros cada uno de ellos (recuérdese que en el manuscrito, se intenta dividir el segundo acto en 7 cuadros que al final resultan ser realmente 5 como en esta primera edición). Hay pequeñas variaciones con respecto al original en la descripción de los cuadros. Por ejemplo, el cuadro III del

⁴⁵⁸ Carta de Genaro Xavier Vallejos a Carmen Conde, Madrid, 10-11-1943, Arch. Patronato CC/AO, sign. 027-02662.

⁴⁵⁹ Programa de mano de la función teatral.

acto primero del manuscrito dice: «*Las vecinas en casa de Aladino*»⁴⁶⁰ y en la edición de *Hesperia* «*En casa de Aladino*»⁴⁶¹.

En *Hesperia* queda también incluido en el segundo acto *El Ballet*⁴⁶², que se encontraba en páginas sueltas del original.

Como dije al principio, la obra estuvo en cartel en el Teatro Español, hasta febrero del 1944 y tuvo un gran éxito de público.

Pocos días después del estreno, la alegría del éxito de la obra se trasmite entre sus seres más queridos, como lo hará emocionada Amanda Junquera al escribir al marido de Carmen.⁴⁶³ Y otros tantos lo expresarán así, como María Paz Abellán⁴⁶⁴ y Luis Calandre⁴⁶⁵.

El apoyo de los más cercanos será constante como lo refleja la periodista María de Gracia Ifach, al escribir a Conde: «Nos hemos quedado esperando tu obsequio para ver tu *Aladino*. Ya supongo que no te habrá sido posible [...] Espero noticias de tu “tifus” de *Aladino* hasta el sábado por la noche, para, de no poder ser, tomar localidades el domingo por la mañana»⁴⁶⁶.

En la propia agenda de la autora del año 1943, podemos encontrar curiosas anotaciones referidas a *Aladino*. El día 4 de noviembre, indica «Anuncio Aladino x marzo»⁴⁶⁷ y en el día 7 de ese mismo mes: «A las 3:30 por Radio Aladino». «Por la Radio, palabras

⁴⁶⁰ Ms. p. 2.

⁴⁶¹ Carmen Conde: *Aladino*, cit., p. 29.

⁴⁶² Ibid., pp. 90 y 91.

⁴⁶³ Carta de Amanda Junquera a Antonio Oliver Belmás, Madrid, 15-11-1943, ibid, sign. 039-034

⁴⁶⁴ Carta de María Paz Abellán a Antonio Oliver, Madrid, 15-11-1943, ibid, sign. 039-035.

⁴⁶⁵ Carta de Luis Calandre a Antonio Oliver, Madrid, 12-12-1943, ibid, sign. 039-028.

⁴⁶⁶ Carta de María de Gracia Ifach a Carmen Conde, Madrid, 3-2-1944, Arch. Patronato CC/AO, sign. 028-02715.

⁴⁶⁷ Agenda personal Carmen Conde, noviembre 1943, Arch. Patronato CC/AO.

sobre *Aladino* = Los Calandre [...]». Para el día 10 de este mes señala ensayo general. Luego, detalla los días en que se ponen en escena la obra: 14, 18, 21,25, 28 y 29 de noviembre y para el 2 de diciembre (suspendido por ensayo de *Romeo y Julieta*), 11, 14, 18,21 y 25 de este último mes también representaciones. Para el día 11 de noviembre indica: «Estreno de *Aladino* en *El Español*, con casi todo teatro invitaciones. Taquilla: 2.089 pts. (442 autor). Yo no ví estreno»; el día 14: «Veré *Aladino*, 2ª»; el 28: «Retrasmitido por Radio Madrid = lleno total Teatro = Alfredo Hurtado y Vallejos». Para día 18 expresa con alegría: «¡Cola en la taquilla, “clamuroso éxito”: en la prensa y en los espectadores», y para el 20 apunta la autora: «¡Enhorabuena por *Aladino!*, *ALADINO* por Unión Radio, a la 12:30. Muy bien». Y el día 21: «¡Lleno clamoroso! -Fue Carbona, me saludó.-muy bien toda representación».

Como podemos comprobar por su agenda personal, la autora no pudo ir al estreno y tuvo que contentarse con asistir otro día a ver su obra.

Los anuncios de la obra en prensa destinados a los niños para que vayan a ver la función llegan a ser muy originales:

“¡Señora Kin-Foh! ¡Señora Kin- Foh! ¡Un hombre acaba de volar desde vuestra ventana! ¡Esta casa está embrujada!” Esto grita a la madre de *ALADINO* la vecina mala que no quiere creer aún en los genios que protegen a *ALADINO* ni en la lámpara maravillosa. Pero ya se convencerá, como os convenceréis vosotros, queridos niños, el próximo jueves en el espectáculo maravilloso que no olvidaréis nunca. El jueves, a las seis y media, en el teatro Español, *ALADINO* ⁴⁶⁸.

⁴⁶⁸ «Teatro Infantil Lope de Rueda», *Arriba*, 9 de noviembre de 1943, p. 15.

También:

Aviso a los niños que no puedan asistir mañana jueves al estreno de *Aladino*: “A eso de las ocho de la noche de mañana jueves un estampido tremendo se oirá por todo Madrid. No os alarméis. Es el palacio de Aladino, que vuela por los aires.” Mañana en el teatro Español, *Aladino*⁴⁶⁹.

Pompey nos informara en una carta que la famosa cantante lírica Séllica Pérez Carpio da noticias de otra posible representación de *Aladino*: «Hace unos día vi a Pérez Carpio y me dijo quieren poner *Aladino* en el Retiro este verano»⁴⁷⁰.

El músico recordará también a Carmen en esta última carta un proyecto conjunto centrado en el teatro para adultos, del cual parece que ya le mandó unos originales con antelación:

Antes de enviarle hoy los originales, yo nuevamente los leí anoche y me gustaron extraordinariamente los actos nuevos me parecen más que cortos y quizá tenga que alterar el orden de ellos. Tengo que verla para ponernos de acuerdo definitivamente y terminar. Yo creo que la obra podrá ser un gran éxito.

De la Sociedad de autores no me hable. Yo mismo veré; el dinero es un asunto que también tengo que tratar con v.⁴⁷¹

Con respecto a este último punto al que se refiere Pompey, he de decir que nuestra meticulosa Carmen estrenará *Aladino* sin registrarla con anterioridad en dicha Sociedad, con el peligro que ello conlleva

⁴⁶⁹ « Teatro Infantil Lope de Rueda», *Ya*, 7 de noviembre de 1943, p. 7.

⁴⁷⁰ Carta de Ángel Martínez Pompey a Carmen Conde. Madrid, 1-5-1944, *ibid.*, sign. 028-02709.

⁴⁷¹ Carta de Ángel Martínez Pompey a Carmen Conde, Madrid, 20-4-1944, *ibid.*, sign. 028-02708.

sobre la posible pérdida de autoría, tal como queda reflejado en diferentes cartas dirigidas a ella⁴⁷².

En 1945 Ramón Gómez Sánchez, tras felicitarla por la publicación de *Tres con un burro* en *La Estafeta Literaria*, pide a Carmen un ejemplar de *Aladino* y prometerá escribir un artículo sobre teatro infantil en la revista *Avante*.⁴⁷³ Y, un año más tarde, él mismo tendrá intención de representarla:

Por lo que creo contestar Vd, con lo que sea oportuno, y al mismo tiempo me dirá si podemos en la Escuela Graduada de la cual soy Director, montar la obra escénica suya para una fiesta infantil que preparamos en breve y que será puesta en escena con todo lujo y propiedad.

Me refiero a *Aladino* de la cual deseo me envíe Vd. un ejemplar, pues si conserva Vd. algunos se lo agradeceré si no tiene en su casa, dé orden a la editorial que lo tenga editado, que nos envíe un ejemplar, pues no lo hemos pedido nosotros directamente por ignorar la casa editora a la cual teníamos que solicitarlo⁴⁷⁴.

Esta colaboración entre Carmen y los músicos en el mundo del teatro será muy fructífera como ya veremos.

En una entrevista realizada al director del Teatro Lope de Rueda, este nos comenta la importante labor que todos los jueves y domingos mantiene el teatro que dirige destinada al público infantil, proyecto que surge gracias al apoyo del Estado Español (Vicesecretaría de Educación Popular. Delegación Nacional de Propaganda). Ya hice referencia al comienzo de este trabajo a la

⁴⁷² Cartas de F. Lizárraga, Secretario General de la Sociedad General de Autores a Carmen Conde, Madrid, 24-10-1944 y 17-11-1944, *ibid*, sign. 027-02685 y 027-02687.

⁴⁷³ Carta de Ramón Gómez Sánchez a Carmen Conde, Pego (Alicante), 09-10-1945, *ibid*, sign. 033-041.

⁴⁷⁴ Carta de Ramón Gómez Sánchez a Carmen Conde, Pego (Alicante), 22-3-1946, Arch. Patronato CC/AO, sign. 034-058.

creación de un teatro infantil en aquellos años cuarenta, después de la valiente apuesta de Benavente a comienzos de siglo. Estimo que esta entrevista con su director tiene un importante valor dentro de la historia del teatro infantil, por lo que la reproduciré entera. A lo largo de ella, hablará del inminente estreno de *Aladino*:

La índole de Teatro Infantil para chicos Lope de Rueda es sobradamente conocida: crear a la infancia un mundo de fantasía, lleno de dignidad, tanto moral como literaria, y a que todos los personajes de la farsa vayan por los derrotados de la Historia, de la religión o de la Fantasía acomodados a un tono nunca exento de buen criterio, pero jamás empachadamente cargado de pedagogía a secas. Tan inútil es huir de la pesada moraleja, como tal moraleja, constituyendo el núcleo de la representación escénica, como nocivo realizar un teatro para chicos, donde el disparate, la falta de buen gusto, de sana orientación social, sean el móvil. Hay algo que para, todas las edades, e inexcusablemente para la infantil, debe permanecer por encima de la “taquilla”: es la dignidad espiritual del asunto.

El Teatro Infantil Lope de Rueda no podía nunca caer en una labor que no alcanzara los propósitos antes citados. La pasada temporada con “Rosalinda”. “La Pastoral de Navidad”y “El doctor Papelín”, se ha llevado un intento de auténtica categoría, al que quizá, y esto es disculpable -aunque muy de lamentar-, por el cúmulo de acontecimientos que fuerzan la atención, y la desperdician, hacia cosas más bastardas, no se le ha prestado el debido interés. Por parte de los mayores, queremos decir, puesto que ellos son los obligados a velar por los pequeños; que los pequeños, precisamente supieron recibir las representaciones del Lope de Rueda con la alegría y el aplauso que merecían.

Nos hemos dirigido al director del primer Teatro para niños, creado por el Estado español, y transcribimos algunas de sus palabras:

-¿Qué propósitos le animan para esta temporada?

-Los de siempre: dar a los chicos un teatro propio, cuyo fin sea el de la belleza, el del bien; pero siempre dentro de una exquisita calidad literaria, cuya nobleza, llena de un movimiento teatral, pueda servir de recreo y de cultivo espiritual al mismo tiempo.

-¿Qué obras prepara usted para este invierno?

- En primer lugar, la escenificación de un cuento oriental, ese cuento maravilloso de “Aladino” con su lámpara. El libro es de una autora para chicos, que no rehuye la dignidad y el esmero del estilo junto con la dignidad indispensable a un teatro de chicos. El estreno de Aladino será, si no se modifica la fecha, el día 11 de este mes de noviembre, en el teatro Español.

-¿Después de “Aladino”...?

-Después de “Aladino”, como serán ya las inmediaciones de Navidad, en esos días llevaremos a la escena el “Nacimiento”, que ya el año pasado hizo las delicias de los niños. Después, tenemos en cartelera el poema heroico de “Don Juan de Austria”, que pertenece al teatro de gestas españolas. Y luego, el personaje central de ese maravilloso libro de las “Tierras Vírgenes, Mowgli”. Se asomará después a la escena del Lope de Rueda el romance de Don Dueso, bajo el título de “Leonor o la cristiana rescatada”.

-¿Solamente esos títulos o algunos más?

-Dos más todavía: “El conde Sol”, ese admirable romance de amor y de guerra, cuyos matices a captado con exactitud y fidelidad llena de amor a la literatura nacional. Es de la misma autora de “Aladino”: Florentina del Mar. Y la “Hormiguita de oro”, obra que fue recomendada el pasado año en el Concurso teatral del Lope de Rueda.

- ¿Los otros autores de las obras en preparación...?

-Cuanto de grandeza y atractivo pueda tener para los chicos la ya legendaria figura “Leonor o la cristiana rescatada” es debida a la pluma del escritor Soto Iborra⁴⁷⁵, autor de la conocida “Rosalinda”.

-Veo pues que los temas escogidos siguen la trayectoria anunciada por usted en la inauguración de teatro Lope de Rueda: fuentes del Romancero nacional, de la inspiración religiosa española, y de lo que se refiere a la fantasía, el vasto mundo de todos los personajes dignos del amor de los chicos.

-Efectivamente; ese siempre ha sido mi lema, que sigo fiel. No es sino un desconocimiento total de lo que la educación de los hijos requiere, el dejarles acudir a donde a penas pueden encontrarse entre la balumba de espectáculos banales o francamente inconvenientes, algo que pueda ser provechoso para estas delicadas plantas en formación que son los niños. Los padres debieran acudir alguna vez con sus hijos al Lope de Rueda. Encontrarían lo que desconocen, y sería para ellos un renuevo poderoso de sus propias infancias. Cuánto bien les haría a los mayores reír junto a los pequeños, arrebatarse de entusiasmo con sus admiraciones y emocionarse con los héroes y heroínas que los poetas sacaron para ellos de las nobles páginas de la Historia nacional, poblada de gloriosos fantasmas,. El teatro Lope de Rueda espera que esta temporada los antiguos espectadores sigan hallando en su escenario queridos amigos que les refieran los avatares de su vida, las aventuras de su mundo. Y también quisiera-séanos permitido-que los padres compararan la diferencia que va de que sus hijos acudan al Lope de Rueda o a otros lugares de esparcimiento...

⁴⁷⁵ Vicente Soto Iborra (Valencia, 1919). Premio Lope de Rueda por su obra dramática infantil *Rosalinda* (1942). Autor también de la obra teatral *Leonor*. Ha escrito también una serie de cuentos que tuvieron gran éxito recogidos bajo el título *Vidas humildes, cuentos humildes* (1948). Fue premio Nadal en 1960 con la obra *La zancada* y Premio Internacional de Novela en 1986 por *Una canción para un loco*, entre otras distinciones.

-¡Verdaderamente! Pero, ¿no es una pena que sólo los jueves y los domingos, y eso condicionado el horario normal del teatro que dé cabida al Lope de Rueda, haya representación infantil? ¿Cómo es que todavía no dispone el Teatro Nacional para chicos de local propio, donde se representen más días las obras elegidas, y a horas menos apuras que las presentes?

-Tiene usted razón; es una pena que no disponga de lo que usted dice. Son dificultades de tipo material únicamente, limitación de posibilidades económicas. Porque no se puede pensar que falte el buen deseo y la voluntad en quienes crearon el teatro y le sostiene dentro de lo que, modestamente, claro, les es posible. Haría falta un teatro como el Español, dedicado a los mayores, por donde pasa el arte sin la finalidad de servir otros intereses que los del arte mismo. Pero todavía los mayores no entienden a los pequeños. Es triste reconocer que nuestra infancia se nos olvida de tan tremenda manera, que luego nos son desconocidos totalmente los niños de los demás, y hasta los propios!

-Mucho más se podría hablar a favor del teatro Lope de Rueda. Por ahora no ocupare más su tiempo. Deseo que el éxito merecido colme sus planes y que “Aladino” pase a ocupar desde el día 11 un lugar muy personal en la amistad de todos los chicos madrileños.

-Es una obra para muchachos de todas las edades, pues se ha sabido reunir en ella lo que de misterioso, llamativo e inesperado hay en el asunto. El esfuerzo técnico ha sido grande. En lucha tenaz con los escasos medios, se ha conseguido rodear la maravillosa figura central de aquel ambiente alborozado y fantástico que tan poderosamente ha subyugado las imaginaciones infantiles de todos los tiempos. Los figurines de Carpio, desbordantes de alegre luminosidad, han sido maravillosamente realizados por Encarnación. Los decorados, de Escasi, son un acierto de color y de gracia. En fin, hay una coincidencia de afanes a cual más grande

para lograr que la inauguración del Lope de Rueda, con Aladino, satisfaga a todos, grandes y pequeños [...] ¡Ah! La música del maestro Pompey, tanto en los “ballets” como en los fondos musicales, es inspirada, brillante y siempre deliciosamente evocadas.

-Creo que esta charla cumplirá sus fines informativos y doy a usted las gracias por ella.

Dejamos al director del Lope de Rueda y nos encaminamos al ensayo de “Aladino”: músicas, “ballets”, danzarines, un mundo de movimientos de genios misteriosos, de escenas mágicas se abre ante nuestros ojos. Y como si tuviéramos otra vez (qué alegría) doce años o catorce, vemos llenos de entusiasmo a “Aladino”. Aladino abriendo la losa del subterráneo. ¡Aladino, con la lámpara maravillosa, lograda de todos los deseos del corazón! ¡Aladino, noble, generoso, heroico, bueno, enamorado y esposo de la gran princesa imperial de la China.

Y deseamos que el día 11 no tarde, pues ya nos estamos consumiendo de impaciencia⁴⁷⁶.

Poco tiempo después, cesará en su cargo Genaro Xavier Vallejo y todo este maravilloso proyecto reflejado en la anterior entrevista se viene abajo y con él, el posible estreno de *El conde Sol*. Es también especialmente curiosa la similitud de objetivos en lo referente al teatro infantil que persiguen dicho director y la propia Carmen y que son las «fuentes del Romancero nacional, de la inspiración religiosa española». De haber continuado dicho proyecto, todo el teatro infantil que la autora escribe desde la posguerra, hubiese encajado a la perfección en la directriz marcada por el Lope de Rueda.

⁴⁷⁶ «Teatro Infantil Lope de Rueda. Entrevista con el director», cit.

Pero volviendo al día del estreno, este se reflejó así en la prensa:

Cuando ayer por la tarde se levantó el telón del teatro Español nos pareció que se abría la misteriosa montaña de los cuentos, obediente a un conjunto mágico, para dejarnos ver las maravillosas de sus entrañas. Personajes sobrenaturales, genios y magos, emperadores y mandarines, lámparas mágicas, fórmulas de encantamiento, piedras preciosas y palacios de jade y oro... «Aladino», que estrenó el teatro Lope de Rueda, es una deliciosa muestra de lo que debe ser la literatura escénica infantil. Un alma hecha de humor y poesía tiene la escenificación del famoso cuento oriental que una mujer, “Florentina del Mar”, ha escrito con sensibilidad femenina, con imaginación y fantasía infantil y con un sentido del humor de “persona mayor”...

Luz, vestuario, y decorado -los tres elementos plásticos del teatro- se han unido aquí para conseguir el puente que enlaza la realidad con lo sobrenatural. Música y danza -hay unos encantadores «ballets» de «los genios del subterráneo» y de la «Leyenda de los piratas»- colaboran en la sugerencia de lo poético y lo fantástico. La leyenda de Aladino ha sido llevada a la escena con perfecto conocimiento de los recursos escénicos, con diálogos, limpios y graciosos, con situaciones magníficas. Puede decirse que se encuentra en la índole del buen teatro infantil, de esa línea que dibujaron Maeterlinck con *L'Oiseau bleu*, Barrie con *Peter Pan*, Rimski Korsakoff con *Senegurotchka* ...

El teatro Lope de Rueda, de la Delegación Nacional de Propaganda (Vicesecretaría de Educación Popular) está dirigida por el padre Jenaro Xavier Vallejos. Desde su presentación -hace justamente un año con «*El doctor Papelín*» -sigue fiel a una campaña en pro del teatro infantil, realizada con el mejor sentido artístico, con el mayor conocimiento del alma de los niños. En «*Aladino*», la obra estrenada ayer, hizo un verdadero alarde de un

buen gusto y excelente presentación. Colaboraron en ella lo actores Manuel García, Jacinto Martín, Carolina Torcal, Lázaro Miguel, Lola Larrea, Maribel Ramos, Pilar Calderón, Antonio García, Julián López Arqués, Julio Lorente, Antonio Aranda, Horacio Alonso, A. Malers, Dorián Ponce de León, Domingo Almendro, Miguel Ángel Sánchez, Alberto Martín, Angelines Campos, Paulina Aparicio, Conchita Hidalgo, Concha López Silva, Mary Campos, Maruja Recio, José Luis Heredia, y Eduardo Moreno, Todos excelentes. Los cuerpos de baile estaban integrados por Conchita Hidalgo, maruja Recio, A. malers, Angelines Campos, María Garcibañez. María Más, Manuel Gracia, antonio Aranda, Miguel Sánchez, José Luis Heredia, Eduardo Moreno, Domingo Almendro y Roberto Carpio [...] ⁴⁷⁷.

El periódico *ABC* afirma: «El esfuerzo para lograr un teatro en que los niños sientan plenamente satisfechas sus apetencias imaginativas dentro del pequeño mundo de sus fantasías, está conseguido y superado» ⁴⁷⁸.

En la cuarta representación *El Alcázar* la califica como “Comedia de Magia”:

Por la tarde nos vestimos por dentro y fuimos a soñar con el cuento de “*Aladino*”, el de la lámpara maravillosa de “*Las mil y una noches*”, primorosamente adaptado por Florentina del Mar. No sonría el lector si confesamos ingenuamente que seguimos las fantásticas aventuras del simpático hijo del remedón con tanto entusiasmo como los pequeñuelos que no rodeaban. Y es que realmente la dirección del teatro Lope de Rueda ha elegido con tino una obra escrita con singular donaire y con rara habilidad, hasta el

⁴⁷⁷ Eduardo Haro Tecglen: «*Aladino*. Cuento infantil, escenificado por el teatro Lope de Rueda. Constituyó un gran éxito de BELLEZA y de ARTE» en *Informaciones*, 12 -12-1943, p. 8.

⁴⁷⁸ «Informaciones Teatro. Teatro infantil Lope de Rueda en el español» en *ABC*, 12-11-1943.

punto de constituir una verdadera comedia de magia en la que nada sobre ni falte nada [...]»⁴⁷⁹.

E incluso Murcia se hace eco del éxito de su paisana dos años después de su estreno con motivo de la edición de la obra por Hesperia. Poca gente en su tierra sabría por entonces que aquella señorita de nombre algo cursi llamada Florentina del Mar era realmente Carmen Conde. El periodista José Belmonte dice: «Éxito rebotante, lo mismo de crítica y público, durante el largo tiempo que figuró en los carteles. El espíritu agudo y profundo de la autora, supo sacar un partido sorprendente del cuento oriental»⁴⁸⁰.

También el propio teatro es elogiado por representar la obra de Carmen Conde: « Con *Aladino*, el teatro Lope de Rueda, no sólo ha hecho una labor limpia, digna y bellamente artística, sino que ha cumplido su misión de señalar normas y orientaciones»⁴⁸¹.

Pero tampoco sabemos nada de otros intentos por reponer la obra.

El agradecimiento hacia el teatro Lope de Rueda lo repite Carmen al año siguiente en *La Estafeta Literaria*:

TEATRO:

EL LOPE DE RUEDA teatro-escuela creado con la mayor finura de espíritu, sigue sus tareas ofreciendo a los niños la dignitaria dedicada a exaltar ante ellos valores de arte, con lenguaje maravilloso de palabras, de imágenes, de música.

⁴⁷⁹ Morales Acevedo: «Chicos y Grandes, en el Español: las maravillas de Aladino», en *El Alcazar*, 22 de noviembre de 1943, p. 4.

⁴⁸⁰ José Belmonte: «“Aladino”, por Florentina del Mar. Teatro para niños. Ediciones Hesperia, Madrid» en *La Verdad*, Murcia, 13 de marzo de 1945.

⁴⁸¹ «Cuento Oriental, adaptación de Florentina del Mar», *Ya*, 13 de noviembre de 1943, p. 2.

Como los fines son netamente espirituales, como no obedecen a razones crematísticas, el LOPE DE RUEDA es el único teatro para niños en España⁴⁸².

En un documento perteneciente a la autora y conservado en el Patronato que lleva su nombre, además de reproducir recortes de prensa que registran el éxito de obra, encontramos al final del mismo la siguiente indicación mecanografiada:

Aladino, de Florentina del Mar, estuvo representándose con delirante éxito de chicos y de grandes, desde el 11 de noviembre, fecha de su estreno en 1953, hasta fines de febrero de 1944. Circunstancias debidas al montaje de una nueva obra en el escenario del Español, obligó al Lope de Rueda a quitar, en pleno triunfo, la mejor obra de teatro infantil que se ha representado entre nosotros, y que ahora ofrecemos a nuestros lectores, con unos admirables dibujos de LIÉBANA.

Aladino es el primer volumen de una serie de TEATRO INFANTIL, que la pluma de la escritora FLORENTINA DEL MAR ofrece a sus lectores.⁴⁸³

Si sumamos esta “misteriosa interrupción de la obra” a la inminente destitución del director de dicho teatro, Genaro Xavier Vallejo, y a que la obra que vendría después de *Aladino*, sería *El conde Sol*, nos damos de bruces con el inquietante sino de Carmen Conde ante los muchos avatares que en su vida se sucedieron y se nos muestran bajo el tamiz de la difícil explicación: ¿motivos políticos, personales...? Basta con interesarnos un poco por su vida para comprobar como no le faltaron quienes entorpecieran su carrera profesional y personal.

⁴⁸² Florentina del Mar: «TEATRO», en *La Estafeta Literaria* número. 3 (Nana, nanita, nana), Madrid, 15 de abril de 1944, p. 30.

⁴⁸³ Mekan: *Del estreno de “Aladino”, de Florentina del Mar, dijo la crítica de Madrid en su prensa*, Patronato CC/AO, pp.1 y 2.

Hubo un proyecto de escenificación y traducción de *Aladino* en Holanda que estuvo a punto estuvo de realizarse, pero una vez más, nos faltan datos al respecto:

Ya empecé trabajando en el *Aladino*. Creo que tengo que cambiar un poco la pieza para poder representarla aquí por ser demasiado complicada con todo el cambio que hay en la escena. Voy a hablar la semana que viene con la dirección del Teatro aquí, para calcular las cuestiones prácticas.

¿Puedes mandarme una copia de esta pieza de teatro para niños que todavía no esta publicada?⁴⁸⁴

El mismo amigo de Carmen en aquel país duda ante la complejidad de montar el texto:

[...] Sin embargo me propongo traducir por lo menos una de sus obras para el teatro para niños. Pero es que estaba esperando *El conde Sol* para ver si fuera fácil técnicamente para la representación que *Aladino*, especialmente porque Vd. me ha escrito que *El conde Sol* sería más sencillo de representar. Así le ruego me lo mande tan pronto como pueda. *El conde Sol*, con la música⁴⁸⁵.

Para no tener dificultades con la organización de los autores le ruego me envíe su aprobación por escrito (en su carta) para la representación de su obra *Aladino* (en holandés).

Por supuesto le mandaré los artículos de los periódicos (con las traducciones en español) sobre la representación y todo lo que pueda tener interés para Vd. [...]

Con la traducción de la obra me he dado cuenta que a veces el cuidado del estilo ha prevalecido sobre la sencillez. Así para los chiquitines debe ser bastante difícil especialmente en algunas escenas donde no hay tanta acción que en las otras. Creo que los estudiantes quieren poner en los anuncios:

⁴⁸⁴ Carta de Pieter Knpos a Carmen Conde, Groningen (Holanda), 5-9-1946, *ibid*, sign. 036-085.

⁴⁸⁵ Carta de Pieter Knpos a Carmen Conde, *ibid.*, sign. 037-017.

Aladin
En de Wonderlamp
Sprookje
Loor Kinderen Van
6 tot 100 jaar.

*(Aladino y la lámpara milagrosa. Cuento para niños de 6 hasta 100 años)*⁴⁸⁶.

Pero tan esperado estreno fuera de nuestras fronteras parece ser que no llega a tener lugar: «Razones comerciales no han hecho posible hasta aquí el estreno de su *Aladino*»⁴⁸⁷. Pero la puerta al éxito ya estaba abierta y en octubre de 1947, recibe una carta desde Valencia interesándose por todo su teatro para niños, pues quieren que sea incluido dentro de un programa que se estaba gestando⁴⁸⁸. Este proyecto tampoco se llevará a cabo, pero será allí en Valencia precisamente, dónde el destino la reclame para crear su siguiente texto teatral infantil.

En 1948 se intentará publicar *Aladino* en Biblioteca Teatral después de ser editada por *Hesperia* en 1944, pero eso no será posible⁴⁸⁹.

⁴⁸⁶ Carta de Pieter Knpos a Carmen Conde, Groningen (Holanda), 22- 9- 1947, *ibid*, sign. 044-055.

⁴⁸⁷ Carta de Pieter Knpos a Carmen Conde, Haren (Groningen, Holanda), 25- 12- 1947, *ibid*, sign. 045-070.

⁴⁸⁸ Carta de Juan Pont Bordería a Carmen Conde, Valencia, 21-10-1947, *ibid*, sign. 045-015.

⁴⁸⁹ Carta de Benjamín Ventura a Carmen Conde, Madrid, 27-09-1948, *ibid*, sign. 050-020.

BELÉN (AUTO DE NAVIDAD). CARMEN CONDE Y MATILDE
SALVADOR PERSIGUEN A LA ESTRELLA

Gracias a la amplia e interesante correspondencia mantenida por Carmen Conde con gente del entorno cultural de su tiempo, podemos seguir casi paso a paso todo el proceso de creación de *Belén*, así como los varios intentos y dificultades para su representación y primera edición en la revista *Mundo Hispánico*⁴⁹⁰.

En 1947, Matilde Salvador escribe a Carmen Conde dándole la idea de crear un *Belén*: «¿Te gustaría hacer un *Belén*, estilizado, para yo ponerle música e intentar representarlo al año próximo»⁴⁹¹. Todo fue gracias a que Salvador necesitaba la dirección de Gabriela Mistral para enviarle unas composiciones musicales que había creado por encargo de esta. En una entrevista que reproduzco al final de este capítulo afirma que a Carmen le gustaron tanto estas canciones que se inició una colaboración entre ambas. Dice también que esto ocurrió en el año 1948: ¿cómo puede ser esto, si la propuesta directa de Matilde a Carmen para crear un *Belén*, (propuesta en la anterior carta) corresponde a finales de 1947?

⁴⁹⁰ Florentina del Mar: *Belén (Auto de Navidad)*, *Mundo Hispánico*: La Revista de Veintitrés Países (mensual), número 10, Madrid, noviembre/diciembre, 1948.

⁴⁹¹ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 22-12-1947. Arch. Patronato CC/AO, sign. 045- 068.

Al año siguiente ya le envía Matilde parte del proyecto:

Te envío 3 canciones de nuestro *Belén*. Busca un título para utilizar la canción de María antes de la Anunciación. Suelta Presentimiento, como si no perteneciera al *Belén*, pues quiero enviársela pronto a Victoria de los Ángeles. Estoy orquestando las Canciones de nana y desvelo ⁴⁹².

Ninguna de estas tres canciones a las que se refiere Carmen en la anterior carta ha podido ser encontradas en su interior.

Una vez creado el proyecto de *Belén*, Matilde Salvador contesta a Conde lo siguiente:

Me gusta el proyecto de *Belén* que me enviaste, aunque creo que esta hecho con fines radiofónicos no es exactamente lo que yo pensaba. Me gustaría que lo enviases todo en verso, dividido en varios cuadros que podrían ser: La Anunciación de la Virgen, Anunciación a los pastores, “Los Magos”, “Herodes”, y por último el “Portal”, con la inevitable “nana” de la Virgen, danzas y todas las escenas que se te ocurran que puedan tener fuerza dramática o lirismo ⁴⁹³.

Será la propia Matilde Salvador quien sugiera a Carmen algunas ideas para crear el *Belén*: «Haz el *Belén* como quieras, con tal de que intercales versos como el *Romance de la fe del ciego*, *La Virgen se esta peinando* y algunos Villancicos de pastores, canciones de ángeles, y nana de la Virgen. Yo musicaré los versos y haré algún fondo para la prosa, y nos puede quedar un *Belén* muy bonito» ⁴⁹⁴.

⁴⁹² Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 17-1-1948. *ibid*, sign. 047- 100.

⁴⁹³ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 21-1-1948. *ibid*, sign. 047- 077.

⁴⁹⁴ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 31-1-1948. *ibid*, sign. 048- 003.

La compositora va dando forma a *Belén* junto a Carmen y le escribe:

Belén:

Querida Carmen.-

He recibido con gran alegría el *Belén* y las canciones de él que me gustan, muy especialmente el Romance de la fe del ciego. Lo he leído varias veces y aún lo he de leer muchas más, para ver bien los momentos musicales. Ya te iré dando noticias. Mi nena se llama Matilde. Me conmueve que se la hayas dedicado y ella se ha puesto contentísima [...] Me parece muy bien que le propongas a esa directora de Teatro infantil argentina que se lleve el *Belén*, como también que editemos la Canción de nana y desvelo⁴⁹⁵.

Desconozco hasta ahora quién pudo ser aquella directora argentina y qué propósito tenía con el texto. Matilde Salvador continuará con entusiasmo sugiriendo ideas a Carmen para la creación del texto:

Querida Carmen.-

El *Belén* esta en marcha. Tengo musicados el Romance de la fe del ciego y la Canción de María antes de la Anunciación. Ya creo que te dije que me parecía un gran acierto y me gustaba mucho que hubieras intercalado este romance, porque dará a nuestro *Belén* un sabor arcaico que me encanta.

Estoy muy contenta de cómo ha salido la Canción de María. Creo que es una de las mejores que yo he hecho; estoy entusiasmada con la poesía de esta canción y por esto la he musicado a gusto.

Conviene que enseñes el *Belén* a algún religioso por si hay algo que no sea ortodoxo y luego tengamos dificultades para la representación.

⁴⁹⁵ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 5-8-1948, *ibid*, sign. 050-006.

He observado que no hay pastores. Si para la cosa musical
convienen ¿querrás añadirlos?⁴⁹⁶

Como ya comprobaremos más adelante a través de la correspondencia entre ambas amigas, Carmen Conde no sólo encontrará la incompreensión de las editoriales, como ya le pasó con Calleja, sino que también la censura eclesiástica pondrá impedimentos a su creación.

Las sugerencias de Matilde Salvador van tomando cuerpo y ya busca la edición del texto:

No me debí expresar bien. ¡Escribo siempre tan deprisa!

Yo sé que el *Romance de la fe del ciego* y *La Virgen se está peinando*, son del Romancero popular. Los he leído en mi vida infinidad de veces. Lo que te quise decir fue que creo que tuviste una idea genial al incluirlos en el *Belén* porque le dan un sabor que me encanta. Tengo musicada Canción de *La Virgen bajo la Palmera*. El editor esta veraneando y hasta la próxima semana no podrá verla. [...] Me gusta mucho la escena de pastores y poemas que acompaña⁴⁹⁷.

En otra de las cartas de Matilde a Carmen, esta le cuenta lo siguiente:

Querida Carmen.-

El *Belén* estará terminado para antes de Navidad y me parece bien que se de por Radio Nacional, claro es que se necesitará una orquesta, 4 cantantes, 2 hombres y 2 mujeres y coro. No conozco a Roberto Plá y como sé que tú has colaborado con él, creo que es mejor que se lo dejes tú. Aquí también podríamos darlo quizá por Radio. En el teatro lo veo difícil, por los decorados.

⁴⁹⁶ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 12-8-1948, ibid, sign. 050- 011.

⁴⁹⁷ Tarjeta postal de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 21-8-1948, ibid, sign. 050-031.

Tengo musicada una tercera parte, claro que orquestarlo y sacar los materiales es mucho trabajo aún, aparte de terminar la música⁴⁹⁸.

Alfredo Sánchez Bella (Presidente del Consejo Editorial del Instituto de Cultura Hispánica) escribe a Carmen Conde, «que aunque *Belén* es muy extenso, lo pasará a la redacción de *Mundo Hispánico* por si pudieran publicarlo»⁴⁹⁹.

El texto si se publica en esta revista, pero sin los bellos poemas ni romances que lo completan. De este modo, podríamos decir que la primera edición de *Belén* es la de 1948 en *Mundo Hispánico*, y no la de 1953 por la editorial Enag.

En otra carta de Matilde Salvador a la autora, le cuenta que ha terminado de musicar *Belén* y elabora una lista del personal necesario para su representación:

La música de *Belén* esta terminada pero no la tengo toda copiada, por tanto no puedo enviártela hoy, pero te escribo enseguida para darte datos que te sirvan para el presupuesto.

Se necesitará una soprano, que aunque no tenga una gran voz ha de tener buena musicalidad, un tenor, y un barítono que cante muy poco. En cuanto a la orquesta será lo más reducida posible [...] ⁵⁰⁰.

Y en otra de las cartas le sugiere ofrecer el montaje del *Belén* al Arzobispo de Valencia:

El Arzobispo que hay ahora en Valencia es muy inquieto; activo y se preocupa mucho por los pobres [...]

⁴⁹⁸ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 11-10-1948, *ibid*, sign. 051- 006.

⁴⁹⁹ Carta de Alfredo Sánchez Bella a Carmen Conde, Madrid, 2-11-1948, *ibid*, sign. 051- 058.

⁵⁰⁰ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 9-11-1948. *ibid*, sign. 051- 065.

A él pues, pienso ofrecerle el montaje del *Belén* que yo calculo costará 8.000 ptas solamente los cantantes, orquesta, decorados y alquiler de vestuario, sin contar alquiler de Teatro, propaganda, etc...

Para él, a pesar de los gastos, puede ser un negocio y destinar las ganancias a los pobres. Así se lo haré ver y trataré de que vaya al Teatro Principal [...]

Yo se que el montaje de la cosa musical, (ensayar, cantantes, coros, etc...) me va a dar un trabajo enorme, sin ningún beneficio, pues no cobraré más que mi parte de la Sdad. de autores, y en cambio, tendré que gastar bastante más en sacar los materiales de orquesta, pero no me importa hacerlo, pues vale la pena [...]

Creo que la música te complacerá. Después de la Canción del pastor y el coro, he añadido una danza para que la bailen los pastores, porque esto da variedad y al público le gusta ⁵⁰¹.

Matilde Salvador entra en contacto con el Presidente de Acción Católica:

Mi querida Carmen.-

He visitado durante estos días varias veces al presidente de Acción Católica que es un Sr. de muy pocas palabras pero va al grano. Le interesó la idea de representar nuestro *Belén* y ha leído el libro que le ha gustado mucho. El próximo domingo a las 6:30 de la tarde, daré una audición del texto y música para los Sres. que él invitará para que en el contacto directo se entusiasmen y se pueda realizar el montaje, pues de ellos depende la parte económica. También invitará a la prensa y yo a varios amigos míos, entre ellos a Josefina Escolano, que vino ayer a verme y encontré agradabilísima.

Para conocer al presidente de Acción Católica, lo hice por medio de una presentación del Director del Conservatorio, que me

⁵⁰¹ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 18-11-1948. *ibid*, sign. 051- 087.

conoce bien, y en cuanto le dije de qué se trataba, ofreció la colaboración del Conservatorio para cuanto pudiese necesitar. Como yo sé que para el presidente de A. C pesaba mucho la opinión musical del director de la Coral Polifónica de éste, que es buen amigo mío, le di a conocer a éste la música y efectivamente le gustó y le habló a dicho Sr. entusiásticamente. En el local de la Coral Polifónica es donde haremos la audición.

Josefina no ha comenzado aún a hacer copias porque todavía tienen el libro estos señores y hasta mañana no me lo devolverán [...]

No te preocupes por la audición en R. Nacional, pues si se representa aquí no podrá hacerse porque necesitamos aquí los materiales de orquesta.⁵⁰²

En una carta de José Rodulfo Boeta a Carmen, este le comenta que: «He dado a Plá el *Belén*, para que él vaya poniendo la música»⁵⁰³.

Comienzan las primeras lecturas dramatizadas de la obra, y a una de ellas asiste María de Gracia Ifach invitada por Matilde Salvador:

Querida Carmen.-

Ayer tarde oímos la lectura de tu *Belén*, Paco, Nena y yo, invitados por Matilde Salvador. Imagino que ella te hablará de esto. A nosotros nos gustó mucho. Creo que la música va muy bien a la letra. Es de traza moderna, con gran recuerdo de Falla. Tiene momentos muy buenos y la línea general muy melódica y española.

Tu *Belén* magnífico. Si tuvieses la suerte de que fuese bien representado, en un escenario adecuado, con vestuario ad hoc. etc., el éxito sería enorme⁵⁰⁴.

⁵⁰² Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 26-11-1948, *ibid*, sign. 051- 092.

⁵⁰³ Carta de José Rodulfo Boeta a Carmen Conde, Madrid, 27-11-1948. *ibid*, sign. 051- 094.

Pero el intento para llevar *Belén* a escena fracasa:

Mi querida Carmen.-

Nuestra representación ha fracasado; no te lo he dicho hasta hoy porque aún quedaban posibilidades pero ya se han agotado. El fracaso se debe a que no se ha encontrado local libre, entre Navidad y Reyes, con aforo suficiente para cubrir gastos y que quedaban algunas ganancias para los organizadores. El presidente de Acción Católica, Sr. Haro que había tomado esto con verdadero calor, está francamente apenado, pero no depende sólo de él. La obra gustó mucho el día de la lectura. El libro lo leyó un locutor de Radio Mediterráneo y la música la canté y toqué yo misma, con la colaboración de la Coral polifónica que pusieron todo su entusiasmo para aprendérselo en muy pocas horas. Salió bien. Invité a Josefina Escolano [...]

Como para una emisión de Radio Nacional, de la que no cobramos nada, no vale la pena hacer el gasto de sacar el material de orquesta, creo que no debes preocuparte de organizarla, pero si en tu emisión de Navidad, quieres dar a piano y voz las canciones de María o los Reyes magos, dímelo, y te las mandaré [...]

El presupuesto de decorados era 3.500 ptas.⁵⁰⁵.

Al año siguiente Francisco Aguilar Martínez escribe a Antonio Oliver:

Dígale a Carmen que tuvimos el gusto de escuchar por Radio en casa su preciosa composición titulada *Belén* por Radio Nacional y que se oyó muy bien; está muy inspirada y la presentaron con todo género de cuidados radiofónicos y con canciones muy primorosas [...] dale la enhorabuena por ese otro

⁵⁰⁴ Carta de María de Gracia Ifach a Carmen Conde, Valencia, 29-11-1948, *ibid*, sign. 051- 098.

⁵⁰⁵ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 15-12-1948, *ibid*, sign. 051- 079.

éxito que se apunta entre los mil que aureolan su brillantísima actuación artística⁵⁰⁶.

En otra carta, Matilde Salvador apuesta por Blanca M^a de Seoane para su *Belén*:

Con estas canciones y las de *Belén* que te envié el otro día, hay suficiente para organizar una audición. Dáselas a una cantante que lo haga bien (Blanca M^a de Seoane por ejemplo) y que la vaya estudiando [...] Te indico Blanca de Seoane porque se que cantó tu *Belén* con Plá [...]

No olvides escribirme enseguida enviando el título que te pedí para la Canción de María antes de la Anunciación, pues tengo la copia hecha para Victoria de los Ángeles y lo necesito para mandársela inmediatamente.

¿Puedes oír Radio Sarrebruch? [...] El 7 de febrero a las 21:30 se estrenará una “Sonatina” mía allí. Esta “Sonatina” forma parte del *Belén* como *Danza de los pastores*.

¿Y si al *Belén* lo titulamos *Retablo navideño* o algo por el estilo? ¿Qué te parece?⁵⁰⁷.

En otra carta de la compositora dirigida a Carmen le dice que le gustaría editar el *Retablo* completo, con los poemas y romances, pero que hay inconvenientes para ello: «En cuanto a editar el *Retablo* si me gustaría mucho, pero el Instituto Ibero Americano, no tiene dinero para esto. Ya ves, no se ha podido costear la escenografía y los trajes... veras si consigues lo para el Consejo de Investigaciones Científicas [...] Lo repetiremos para la Coral Polifónica»⁵⁰⁸.

⁵⁰⁶ Carta de Francisco Aguilar Gómez a Antonio Oliver, Cartagena, 6- 1- 1949, *ibid*, sign. 054- 001.

⁵⁰⁷ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 21- 1- 1949, *ibid*, sign. 053- 008.

⁵⁰⁸ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 22- 1- 1949, *ibid*, sign. 053- 009.

Matilde Salvador insistirá en titular *Retablo Navideño* al texto que creará en común con Carmen Conde, e incluso persistirá en ello a través de su correspondencia con la autora llamando de este modo a la creación común entre ambas, pero Carmen nunca se referirá al texto con tal título. E incluso, es tal la confusión creada por ambas con respecto al título de la obra infantil que a veces la prensa se refiere a él como *Retablo de Navidad* y el *Diccionario Akal de Teatro*⁵⁰⁹ incluye dentro de la producción teatral infantil de la autora, junto a *Belén*, otro texto inexistente titulado *Retablo de Navidad*, ambos editados según el diccionario en 1953 como si de dos textos diferentes se tratara.

La compositora de la música de *Belén*, habla de su edición en *Mundo Hispánico*:

Ví Mundo Hispánico con nuestro *Belén* ¿Por qué no pusiste los versos?

Tengo deseos de saber que te parecen a través de mi versión musical. Los poetas que he musicado y se han oído, siempre me han dicho que se encuentran muy bien “traducidos”.

Puedes dejarle, si encuentras a Blanca de Seoane, las copias que tú tienes de las canciones, para después de cantarlas te las devuelva. [...] Victoria de los Ángeles ya tiene todas⁵¹⁰

Parece ser que el estreno en Valencia no es posible aún y Matilde Salvador escribe a Carmen comentándole el por qué:

Nuestro *Belén* se estrenará en diciembre, probablemente el 23, por la noche y en función de gala. Lo monta el Instituto Ibero-Americano a todo plan, con buenos actores, vestuario que diseñará Genaro Lahuerta, como también los decorados y buenos cantantes y orquesta [...]

⁵⁰⁹ Manuel Gómez García: *Diccionario Akal de teatro*, op. cit.

⁵¹⁰ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 10-2-1949. Arch. Patronato CC / AO, sign. 053- 027.

Se lo di a conocer a mi amigo Javier Devesa, quien con Carola Reig está encargado de la sección teatral del Instituto y se entusiasmó.

Anteanoche estuvieron oyéndolo estos con el director, Don Marco Merenciano y comenzamos ya concretar.

Esta semana nos reuniremos con Genaro y los pintores realizadores del decorado para comenzar a trabajar enseguida.

Queremos huir en todo de la concepción clásica del *Belén*, es decir que quede lo más estilizado y original posible. Nos convendrá para esto y porque así es más fácil el montaje, concretar más el acto 2º que quede más delimitado, como está el primero, por lo cual convendría que en la 1ª estampa interviniesen solamente Herodes y los escribas, sobreentendiéndose que han pasado ya los Magos; sin Herodes con toda su tragedia interior que quedaría vigoroso y no tendría nada que ver con el Herodes de los belenes al uso.

Así los Magos sólo aparecerían en la 2ª. estampa que puede quedar como está y la 3ª que fuese toda en el portal suprimiendo a Herodes y alargando el diálogo del Ángel, José y María para terminar como está ahora con *La Canción de la Virgen al Niño*. También convendría alargar un poco el diálogo de José y María al principio de la 4ª estampa, antes de descender la palmera, porque acaba de sonar *Romance de la fe del ciego* y como al descender la palmera comienza la música de nuevo, queda la intervención hablada demasiado corta.

Todo esto, si te parece bien, hay que hacerlo enseguida, porque hay que ensayar cuanto antes y yo aún tengo que adaptar la música a la nueva versión, claro que no hay que prepararlo con tanta urgencia que pierda por eso en calidad poética, sino darla lo mejor posible.

La idea del Instituto es dar varias representaciones en el Salón de Actos del Conservatorio, que es bonito y suena bien. Y además tiene un escenario capaz para el tríptico ⁵¹¹.

Se reitera el anuncio del estreno de *Retablo de Navidad* y para ello se deben hacer cambios en el texto por sugerencia eclesíástica:

Hace varios días te escribí a Ferraz 71 anunciándote que nuestro Retablo de Navidad se estrenará el 23 de Diciembre por el Instituto Ibero-Americano y te pedíamos para mejor facilidad de montaje pequeñas modificaciones en el libro ¿No has recibido la carta? Es que me extrañara no haber recibido noticias tuyas.

El otro día estuvimos oyendo a un sacerdote que pertenece también al Instituto y dijo que hay que modificar un poco la estampa de la Anunciación porque María no dio explicaciones a S. José sino que fue un ángel en sueños quien reveló el misterio, así que podrías, si te apetece, hacer sonar una voz de ángel dentro, antes de salir Ana, para terminar la estampa como esté.

Por otra parte la adoración de los pastores ha de hacerse antes que la de los Reyes, porque dice que así fue. Y por dificultades de montaje, nos conviene que los Reyes hagan sus ofrendas en silencio, con el fondo de la *Canción de los Reyes Magos* y en cambio alargar la escena de *La huida a Egipto*. Así pues, el 2º acto comenzaría con los Pastores, después los Reyes y después mi estampa de Herodes con los escribas y sacerdotes dándole a Herodes la mayor fuerza dramática posible, sin mezclarlo con los Magos. Así habría un contraste fuerte y este Herodes no se parecería al de otros belenes, que es de lo que se pretende huir. Como con todo, yo he de modificar también la música para adaptarla a la nueva versión, no debemos dormirnos y hacerlo con

⁵¹¹ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 31-10-1949, *ibid*, sign. 058- 004.

rapidez, una rapidez que no pierda en calidad, pero si pensando que queda poco tiempo y hay mucho que hacer⁵¹².

El entusiasmo de Matilde Salvador se refleja en las cartas destinadas a Carmen:

Hemos estado mirando el *Belén* y todo puede arreglarse cambiando el orden de algunas escenas y así te daremos a ti menos trabajo, pues sólo hace falta que hagas la 2ª. estampa del 2º. acto (la 1ª será *La Adoración de los Magos y Pastores*) interviniendo sólo en ella Herodes y sacerdotes, escribas o príncipes y suponiendo que ya pasaron los Magos. Detrás de esta estampa hacemos, en oscuro, el aviso del Ángel a José y M.^a para que huyan a Egipto y el resto como esté.

Creo que todo quedará muy bien. Tengo buenos cantantes que trabajan con entusiasmo desde hace varios días y esta tarde voy a ver con G, Lahuerta el vestuario, para ver que hay en alquiler y por tanto lo que falta hacer⁵¹³.

María de Gracia Ifach escribe a Carmen comentándole pormenores del estreno:

Me encarga Matilde le diga de su parte que le pareció bien lo que le enviaste del *Belén*, que el estreno quizá sea el 21 en vez del 23, pues los Sres. de Acción Católica con los del Instituto Ibero Americano, quieren conseguir una sala grande (quizá el Principal), porque el conservatorio resulta pequeño. La pobre anda loca de un lado para otro a fin de que estén terminados los decorados y el vestuario, con ensayos, copiando música, demás. Tiene un entusiasmo loco.

Me encargó también te dijese que defenderá hasta lo imposible la escena de la anunciación tal como la concebiste. Por lo

⁵¹² Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 7-11-1949, *ibid*, sign. 058- 032.

⁵¹³ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 24-11-1949, *ibid*, sign. 058-059.

visto les molesta que la Virgen piropoee al arcángel Gabriel, pero lo que puede evitar es la supresión de algo –muy poco- por no adaptarse al conjunto, etc. No tiene, desde luego, importancia⁵¹⁴.

En el mismo sobre, escribe Carmen lo siguiente: «estreno del *Belén*. Valencia. Diciembre, 49»⁵¹⁵.

En carta de María de Gracia a Carmen, esta le cuenta:

Contrariamente a lo que te decía en mi anterior carta, no se estrena mañana el *Belén*. Después me aseguró Matilde sería el 26 por la mañana en el Teatro Principal [...] ayer vino Matilde toda consternada diciéndome que Acción Católica, luego de proponer dinero para el montaje, se vuelve atrás, y el Instituto Ibero Americano no cuente con suficiente dinero para cubrir el presupuesto. Total, que Matilde sigue trabajando en la realización de *Belén*, gestionando con otras entidades la ayuda económica, temiendo que ni intérpretes, ni músicos, ni autores cobren nada, es decir que sólo es el vestuario, decorados y otros detalles de escenografía. Los chicos siguen ensayando, sin saber si se hace o no; mejor dicho, en la creencia de que si. Dice Matilde que esta confiada en que se estrenará pero no en Navidad sino a fin de año o Reyes. Claro que ya no es lo mismo, pero si se hace, ya habrá algo adelantado para el año que viene. De todas formas ya entregué mi crónica anoche al director de *Las Provincias*, pero me dijo estaría a la espera, para publicarlo, de si se hace o no [...] ⁵¹⁶.

Vuelve otra vez Salvador a hacer mención del posible estreno del *Retablo de Navidad*:

⁵¹⁴ Carta de María de Gracia Ifach a Carmen Conde, Valencia, 11-12-1949, *ibid*, sign. 058-091.

⁵¹⁵ *Loc. cit.*

⁵¹⁶ Carta de María de Gracia Ifach a Carmen Conde, Valencia, 20- 2-1949, *ibid*, sign. 059- 001.

Querida Carmen.-

¡Se perdió todo mi esfuerzo! Y no puedes figurarte cuanto ha sido. El montaje de nuestro Retablo costaba, a pesar de trabajar yo desinteresadamente, igual que el diseñador de decorados y vestuario: 15.000 ptas. Se había comprometido para hoy el Teatro Principal, pues como el Instituto Ibero Americano no tenía fondos, pidió ayuda a Acción Católica y estos dijeron que interesaba un local grande, y que se comprometían a llenarlo y encargarse de la mitad del presupuesto, pero hace unos días se hicieron atrás y a pesar de que el Instituto y yo, hemos hecho mil tentativas para encontrar quien lo subvencione, todas han fracasado después de mantenernos varios días con la ilusión [...]

Como el Sr. Marco Merenciano, presidente del Instituto, está disgustado como yo de que no se haga, me he propuesto dar una audición íntima, en el Salón del instituto, con los actores, cantantes, un coro reducido, y piano, en orquesta.

Montañese montará allí unos decorados que él mismo realizará [...] ⁵¹⁷.

En la misma carta de Matilde Salvador, encontramos el siguiente recorte de prensa con una fotografía del boceto del decorado de *Retablo de Navidad*:

Retablo de Navidad:

Matilde Salvador compuso la música para esta pieza de teatro experimental.

Su escenografía es del pintor Federico Montañana Alba y los figurines de Genaro Lahuerta.

El año pasado por estas fechas, solistas de la Coral polifónica Valentina nos proporcionaron el interés de una lectura del *Retablo de Navidad*. Lectura exclusivamente lírica, que nos

⁵¹⁷ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 26-12-1949, *ibid*, sign. 059- 027.

produjo la mejor impresión, con sólo haber escuchado algunas voces y una reducción pianística de la partitura.

Ahora que una entidad cultural de Valencia y otros elementos están interesados en el estreno de esta pieza de teatro experimental fundamentalmente lírica, nos pareció oportuno informar sobre ella.

Matilde Salvador, la compositora valenciana, colaboró en canciones con la poetisa Carmen Conde. Y como sintiera viva ilusión por escribir música navideña, le pidió un libreto apropiado para tal finalidad. La escritora, que recibió alientos de Juan Ramón Jiménez y Gabriel Miró, y últimamente elogia de la Mistral, igualmente entusiasmada con la idea, le envió el guión literario sobre Edén del Señor, Anunciación, Nacimiento, Herodes, Adoración y La Palmera. Una voz -la del narrador-, en los intermedios, guía la acción, cantando tres romances: uno, original de Carmen Conde, y los otros dos, extraídos del Romancero Español. Un coro interior, que unas veces simboliza pastores y ángeles, y otras, a la humanidad, cierra el espectáculo con un Aleluya [...]

Todo está dispuesto para el estreno, que, de verificarse, sería en las próximas fiestas. E interpelarían este Retablo destacados elementos amantes de un teatro experimental.

Matilde Salvador va indicándome sus preferencias: Esta danza de los pastores en forma de sonatina, esta *Canción de la Virgen al Niño*, esta otra de María antes de la anunciación, que titulo *Presentimiento*. De ella me dijo Joaquín Rodrigo: “Perfecta, la mejor que has escrito; no sabría quitar ni poner una nota” [...]⁵¹⁸

Ahora es María de Gracia Ifach quien da otra vez noticias a Carmen sobre su *Belén*:

Asistí, el otro domingo, a la 2ª representación del Retablo tuyo, en el Conservatorio [...] Estuvo bien, pero hubiese preferido

⁵¹⁸ «Retablo de Navidad», *Jornada*, 20 de diciembre de 1949, p. 20.

no verlo. Si oírlo, ¿comprendes? para no ver a los actantes vestidos de particular, y, sobre todo, no ver a María, la Virgen, tan fuera de su papel, con su traje negro, casi sin mangas y su gran escote. Lo hizo muy bien y tiene una hermosa voz, pero estaba su figura tan rara y anacrónica. El Retablo resultará formidable cuando se haga como se merece, es decir como quería Matilde⁵¹⁹.

El periódico *Las Provincias*, anunciando dicho estreno para el día siguiente, pronostica su éxito: «No dudamos en calificar este estreno como el acontecimiento artístico de la Navidad de Valencia, y le auguramos un éxito rotundo en todos los ordenes»⁵²⁰.

El mismo periódico dirá días después:

[...] No era un estreno riguroso; pero lo pareció. Para la gran mayoría de los oyentes, la obra era nueva; y por su manera de estar realizada lo era del todo. Una realización escénica parecían añorarla muchos. Para otros, así, en concierto, se apreciaban con mayor atención música y poesía. La escenificación necesita estilizaciones muy sugerentes, no siempre logradas [...]

Bien es verdad que al piano (sustitutivo de la orquesta) estaba la propia autora Matilde Salvador, y esto era ya la mejor garantía. Pero había otra, además: Vicente Asencio estaba como director musical y mostró sus reconocidas dotes al frente de los conjuntos, que tanto con ser valiosos solistas, Pilar Martínez (soprano), Barbafosca (barítono) José Ciscar (tenor), como con el coro formado por beneméritos elementos de la Coral Polifónica, hicieron gala de su feliz actuación. Se repitieron algunos números.

La parte de lectores (declamadores) estuvo asimismo felizmente interpretada, tanto en los solistas mencionados como en los otros interprete, Luz Coloma. S. Martínez, A. Galán, L. Morris,

⁵¹⁹ Carta de María de Gracia Ifach a Carmen Conde, Valencia, 6-2-1950. Arch. Patronato CC / AO, sign. 060- 039.

⁵²⁰ *Las Provincias*, 5 de enero de 1950.

J. I. Quintanilla. A. Morris, J. A. Martínez. E. L. Chavarri. Andujar, J. Sancho. J.L. Galindo, Sr. Simó y J. Pérez Ribes [...]

La dirección artística, muy atenta a la buena ordenación de la obra, estuvo a cargo de Carola Reig, Javier Duesa y Montañana Alba⁵²¹.

Y el periódico *Jornada* nos da precisos detalles del acontecimiento, informando de que con *Belén* se inicia en dicho Conservatorio valenciano un interesante ciclo de “Teatro de Cámara”. El artículo, preciso y rico en detalles dice:

Si no fue posible el estreno con todas las de ley, de esta colección de estampas navideñas que constituyen el “Retablo” de la poetisa Carmen Conde y la compositora Matilde Salvador, la dirección del Conservatorio es merecedora de gratitud por haber propiciado la iniciativa de la sección “teatro de cámara”, del Instituto Iberoamericano, que nos regaló muy oportunamente en el día de ayer con una audición bastante completa de tan interesante como valiosa obra.

Nuestros lectores tuvieron hace pocos días una información en la que a grandes rasgos, se daba cuenta, entre otras particularidades, de la escenografía y atrezzo que para este “*Retablo de Navidad*” idearon los pintores Federico Montañana Alba y Jenaro Lahuerta. Estos factores poderosísimos para la total sugestión del espectáculo, unidos al encanto de la partitura en su versión orquestal-que sin duda añadirá delicia a sus invenciones melódico-armónicas y formales-, fueron precisamente lo imposible de gustar por imperativos del aspecto económico que lleva emparejado una representación de esta naturaleza.

No obstante, tanta es la fuerza de la obra, que su simple lectura, llevada a efectos en condiciones que llamaremos “radiofónicas”, bastó para levantar el entusiasmo de lo que

⁵²¹«Instituto Iberoamericano (Retablo de Navidad)», *Las Provincias*, 7 de enero de 1950, p. 2.

totalmente llenaron la sala del Conservatorio y aplaudieron con sincera y larga intensidad esta audición, que revistió caracteres de autentico concierto por la altura de lo interpretado y el merito de los interpretes.

Bajo la dirección artística de Carola Reig, Javier Devesa y Montañana Alba; al piano , Matilde Salvador, la propia autora; un coro con elementos de la Polifonía Valentina-con sólo este nombre queda hecho su elogio-regido por Vicente Asencio; un grupo de lectores en el que formaron Luz Coloma, S. Martínez, A. Galán, L. Morris, J. L. Quintanilla, A. Morris, J. A. Martínez, E. López Chavarri Andujar, J. Sancho, J. l Galindo, L. Simó, y J. Pérez Ribes; esa danzarina sencillamente estupenda que es Lina Cubells, a la que ya admiramos en el Teatro Romano de Sagunto, en ocasión de la “*Numancia*”, representada por universitarios. Y solistas de reconocida notabilidad; la soprano Pilar Martínez, el barítono Barbafosca y el tenor José Cicar, la sesión alcanzó un elevadísimo éxito artístico.

La conmovida ternura del texto de Carmen Conde encontró en la inspiración de Matilde Salvador complemento feliz. Todas sus estampas líricas son un acierto. Poseen sabor racial y, al propio tiempo, evidencian la sensibilidad creadora y moderna de nuestra primera compositora. En ellas, se contiene el giro a lo popular, la cadencia al modo religioso y el aria de libre vuelo. Siempre una música de gran calidad, agudamente expresiva, escueta, ceñida al texto poético y a su tono, ilumina el “Retablo de Navidad” que añade nuevos prestigios -y de los mejores-al arte que resplandecen con personalidad y clara filiación mediterránea.

Algún día obtendrá la preciosa pieza nacida en Valencia, los ricos pañales que está pidiendo para su confirmación escénica.

Mientras tanto, hemos de conformarnos con el anticipo de audiciones como la de ayer⁵²².

Se vuelve otra vez a insistir sobre el aspecto escenográfico y se subraya el carácter «arcaico y moderno» de la creación:

El año pasado asistimos, en reunión íntima, que se celebró en la casa de la Coral Polifónica, a la audición de este Retablo casi completa en sus aspectos literario, musical y coreográfico, faltándole el escenográfico, de absoluta importancia. La audición, lo que solicita es ser representada. Pero en el avangout –perdonen nuestros queridos institutistas iberoamericanos- que se nos ofreció por la coral, pudimos gustar ayer, si bien con más intenso placer, correspondiente a la mayor perfección de la audición, el bello poético texto de Carmen Conde, de un sencillo lirismo tan apropiado para estas estampas navideñas, y la partitura de Matilde Salvador, no menos inspirada y que en su melodía, como en su armonía o su forma, ha hallado el feliz compromiso del acento religioso y el popular y una característica alianza de lo arcaico y moderno⁵²³.

Matilde escribe a Carmen contándole cómo fue esta audición:

Mi querida Carmen.-

Ayer, en el Conservatorio se estrenó nuestro Retablo y fue un verdadero éxito. Salió perfecto, sin un tropiezo ni vacilación quedó un espectáculo de verdadera altura [...]

Muchas personas me han dicho que no desmerece así, leído por los actores, la música a piano, pues así la escenografía no distrae la atención de la música y la poesía.

Se colocaron, en un lado de la escena el coro sentados, y se levantaron para cantar; en el opuesto, los lectores para su actuación.

⁵²² Federico: «Audición de “Retablo de Navidad” en el Conservatorio» en *Jornada*, 7 de enero de 1950, p. 10.

⁵²³ «Audición de “Retablo de Navidad”, de Carmen Conde y Matilde Salvador», *Levante*, 5 de enero de 1950, p. 6.

Delante del coro, el piano de cola, que yo tocaba, y apoyado en el piano Javier Dovera que hacía las partes, dando el nombre de las estampas y explicando la escenografía. La danzarina solamente apareció en el momento de su actuación, deliciosamente vestida de pastora. Los demás íbamos todos de negro. Gustó muchísimo. Al terminar la 1ª. estampa ya hubo una gran ovación. Todo, todo, se aplaudió mucho. La danza se repitió [...] Lo repetiré en Radio Valencia quizás el martes [...]

Ahora hay que intentar llevarlo al Instituto de Cultura Hispánica [...] ⁵²⁴

En esta edición de 1948 por la revista *Mundo Hispánico*, es titulado «*Belén: Teatro de Nacimiento en Estampas*», y se indica también lo siguiente: «Reducción de la obra teatral del mismo título, original de Florentina del Mar, con canciones y romances de la autora del texto. La orquestación es original de la compositora Matilde Salvador» ⁵²⁵.

Realmente y como veremos en las ediciones donde si se encuentra el texto completo, y no una reducción como se indicaba arriba, aquí se prescinde de todos los poemas, romances y canciones como ya dije en su momento; incluso de romances y canciones tan relevantes en el drama como *Romance de la fe de ciego*, *Canción de la Virgen bajo la palmera* y *La Virgen se esta peinando*. Aun así, podemos considerar esta publicación de 1948 como la primera de ellas. Las ilustraciones son de C. Sáez de Tejada.

En el manuscrito de la obra, Carmen indica lo siguiente sobre el estreno: «*Belén*. Carmen Conde. Estrenado en el Teatro Principal de Valencia. El __ de __ 19__. La música (orquesta, coros, canciones) de

⁵²⁴ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 7-1-1950. Arch. Patronato CC / AO, sign. 060- 012.

⁵²⁵ Loc. cit.

esta obra es de Matilde Salvador. Se estrenó en Valencia, Teatro Principal, en Diciembre de 1953. Hay un disco de la Casa edit. Pax, Madrid, con el *BELÉN*, pero sin la música de Matilde Salvador»⁵²⁶.

La prensa dice de dicho estreno:

Gracias al esfuerzo de Juventudes Musicales Españolas, ha podido estrenarse en el Teatro Principal, con todos los honores, el Retablo... de la poetisa Carmen Conde y la compositora Matilde Salvador. La representación se llevó a efecto con escenografía de Ángeles Ballester y Joaquín Michavila, atrezzo de Jenaro Lahuerta, dirección escénica de F. Javier Devesa -secundado por Antonio García Ferrando- y dos colaboraciones especiales: la Orquesta Municipal y la Coral Polifónica Valentina, regidas perfectamente por ese excelente músico que es Vicente Asencio.

Las Juventudes Musicales Españolas organizaron el espectáculo a beneficio de la Campaña de Navidad y Reyes.

Hace un par de años, asistimos a una audición de la misma obra, realizada en el Conservatorio, en condiciones especiales, bajo los auspicios del Instituto Ibero-Americano. Lo que entonces escribimos sobre este Retablo... continúa válido. A su interés y mérito artístico hay que sumar ahora las alabanzas que nos impone el regusto de la partitura de Matilde Salvador, en su versión orquesta. Si al piano resultó cautivadora, en esta ocasión el calificativo que nos dicta es el de deliciosa.

Los dos actos del Retablo..., divididos en seis estampas, alcanzaron justo éxito, aplausos unánimes, que obligaron a comparecer a las autoras, al término de la representación, en el escenario, junto a los interpretes: un grupo de diecisiete actores, la danzarina Lina Cubells -ovacionada- y cantantes de bien probada solvencia: Emilia Muñoz, Santiago Sansaloni, José Ciscar y Juan Antonio Martínez.

⁵²⁶ Ms, p. 1.

No vamos a descubrir a Carmen Conde. Su texto poético es de primer orden. Concreto, austero, espiritual, reñido a los títulos de las estampas-Arcágeles, Anunciación, Nacimiento, Herodes, La Estrella y La Palmera-y estableciendo su ritmo, verso sencillo, rico en metáforas, tierno, sencillo, exquisito.

El lirismo de las ilustraciones musicales de M. Salvador, definitivamente sabroso; un lirismo moderno y arcaizante, de gran vuelo y raíz nacional, cuyo servicio a las situaciones no resta ímpetu a la invención creadora. Y la orquestación que la sustenta, clara, equilibrada, distinguida, de autentica calidad.

Las nupcias de este “Retablo...”de poesía y música son perfectas. Si a ello se añaden las bellezas y entonación de los decorados y el vestuario, se comprenderá el volumen del suceso artístico⁵²⁷.

Matilde Salvador conseguirá introducir la obra en actos benéficos navideños y buscará dónde y cómo ensayarla, aunque deba ensayar la función en su propia casa:

Ninguna obra tan digna y merecedora de ayuda como esta de contribuir a la felicidad de los humildes llevándoles, en las augurales jornadas navideñas, el calor humanitario de todos los que pueden y deben. Las Juventudes Musicales de Valencia han querido contribuir con su arte y colaboración directa a esta campaña de amor a los necesitados, presentado un verdadero acontecimiento como es el estreno de «*Retablo de Navidad*», verdadera joya literario-musical, colaboración inspirada de la compositora valenciana Matilde Salvador y de la poetisa Carmen Conde.

Entre los jóvenes actores de esta obra que se representará el domingo por la mañana en el teatro Principal existe un gran entusiasmo y se dedican afanosamente a realizar los ensayos que

⁵²⁷ «El *Retablo de Navidad*, de Carmen Conde y Matilde Salvador, en el teatro Principal», *Jornada*, 28-11-1953, p. 2.

han tenido lugar en casa de Matilde Salvador, primeramente, y ahora en los salones de Lo Rat-Penat⁵²⁸.

Y en *La Hoja de Lunes*, se comenta dicho estreno junto a otras actividades musicales de temática navideña:

[...] En el Teatro Principal, y a beneficio de la Campaña de Navidad y Reyes, Juventudes Musicales presentaron, la mañana del domingo, un “*Retablo de Navidad*”, palabras de Carmen Conde y música de Matilde Salvador. Ya conocíamos la música por audiciones sin orquesta. Ayer oímos la partitura como ella solicita, con la orquesta, los solistas y el conjunto coral. Formaron la orquesta profesores de la Municipal, el coro de cantores de la Coral Polifónica, y fueron solistas, cantantes u, y a su vez, actores, la soprano Emilia Muñoz, los tenores Santiago Sansaloni, José Ciscar y Juan Antonio Martínez, se encargaron de la concertación y dirección el maestro Vicente Asencio.

El texto de Carmen Conde, una serie de cuadros escénicos, glosa de referencias evangélicas inmediatamente anteriores o posteriores al nacimiento de Jesús y a este mismo suceso como tema central, ha sido en sus momentos con destino musical, ilustrado por la fina y distinguida inspiración de Matilde Salvador en un requerido estilo que une un dulce misticismo con un regusto popular perfectamente a propósito para el comentario navideño. Y entre la lírica declamación de los personajes principales con un cercamiento en ocasiones, mayor o menor hacia el franco “cantable” y las exultantes intervenciones corales, aparece menuda y linda una graciosa danza que ayer coreográficamente interpretó Lina Cubells. Una orquesta que, inteligentemente, nunca cubre la voz pone su coloración brillante o tenue a la estampa.

⁵²⁸ «El domingo, “Retablo de Navidad”. Son autores Carmen Conde y Matilde Salvador. La representación será a beneficio de la campaña de Navidad y Reyes», *Jornada*, 24,-12-1953, p. 6.

Una escenificación de muy cuidado gusto y la colaboración de todos los intérpretes en el extenso reparto declamatorio contribuyeron a la presentación de “*Retablo de Navidad*” que obtuvo el unánime aplauso de la asistencia [...] ⁵²⁹.

El periódico *Las Provincias* dice:

Por primera vez en España se reúnen dos valores femeninos de alta calidad, para crear una magnífica obra de arte. Y precisamente había de tomar realidad en Valencia, famosa por su alcuña artística. Carmen Conde y Matilde Salvador, las dos mediterráneas, llevan el germen de la belleza dentro suyo, en su misma entraña espiritual, por ese especial don que las aguas latinas infunden a los hijos nacidos a su orilla.

Hablaremos un poco de lo mucho que podría decirse de cada una.

Carmen Conde -debéis saberlo- es la primera poetisa de nuestros días. Su obra asciende a un total de 10 volúmenes. Siendo adolescente, nuestro Gabriel Miró y Juan Ramón Jiménez la alentaron en su vocación entonces iniciada. En 1929 nace su primer libro «*Brocal*» de poemas en prosa. Gabriela Mistral escribió un elogioso prólogo para «*Júbilos*», que aparece en 1934. Después, un gran silencio envuelve su vida literaria, que abarca parte de la guerra y la posguerra; hasta que su naturaleza de poeta había de estallar, al fin, inconteniblemente, en libros como «*Pasión del verbo*», «*Honda memoria de mí*», «*Ansia de la gracia*», «*Mujer sin Edén*», «*Signo de amor*», «*Sea la luz*», «*Mi fin en el viento*» y, por último, «*Iluminada tierra*». Parte de cuya obra se ha recogido recientemente en una Antología editada en Italia; tiene además escritos otros nueve títulos entre ensayos, biografías, cuentos para niños, y novelas, siendo la inédita, «*Oscuras raíces*», ganadora del Premio Elisenda de Montcada; pero no queda ahí su quehacer:

⁵²⁹ Engo: «Música de Navidad», en *Hoja del Lunes*, 28 de diciembre de 1953, p. 3.

realiza cursillos para extranjeros, da conferencias en España y más allá de sus fronteras, emisiones por radio y otros aspectos intelectuales ocupan su tiempo. Los temas bíblicos, tan apasionantes, que ya le inspiraron su ya apasionante «*Mujer sin Edén*» le han ofrecido ahora el Nacimiento de Jesús para escribir su más deliciosa poesía. Sin despreciar un sólo rasgo sagrado, ha revestido su Retablo de una originalidad escenográfica a tono con el lenguaje que ella sola sabe crear. Los personajes tal como los concibió, parecen imágenes de Salzillo palpitando de vida. El libro, muy distinto de los conocidos hasta la fecha, ha sido musicado por la compositora Matilde Salvador quedando elevado con su colaboración al más alto grado de belleza.

Matilde Salvador, más conocida de nuestros paisanos es otro ejemplo de vocación decidida hacia el arte para el que naciera. Sus ascendientes fueron músicos y ella elegida para hacernos sentir la divina emoción de la música. Sus estudios de piano y composición los realizó en Castellón, su tierra revalizándolos en el Conservatorio de Valencia con las máximas calificaciones. A los 16 años –los mismos en que empezara Carmen Conde –compone su primera obra para coro mixto «Com és la lluna», y otras piezas para piano y orquesta merced un premio en 1937. En este mismo año escenifica el «*Romance de la luna*» de Federico García Lorca, ballet basado en cadencias y giros de sustancia andaluza. Matilde Salvador se entrega de lleno a su vocación, estudia sin descanso y a medida que va cuajando como mujer, su arte va definiéndose en más logradas obras, como «*Seis canciones españolas*», de gran contenido lírico y racial. No en balde tenía un buen maestro, el notable compositor y director de orquesta, Vicente Asencio con quien contrajo matrimonio. En 1942 se estrena su teatro marionetas «La filla del rei barbut», ópera de humor, fina y marcada ironía. Manuel de Falla, Ernesto Halffter y Joaquín Rodrigo, la admiran y animan. Compone sin cesar canciones sobre textos de poetas clásicos y

modernos –Cervantes, Lope, Juan Ramón, C. Conde, etc.-y las recogidas en el «Homenaje a la poesía femenina de América», con poemas de Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Delmira Agustini, siendo toda su obra estrenada en España y en el extranjero. En España, obtuvo desbordante éxito su ballet «*El segoviano esquivo*» realizado por el genial bailarín Antonio, recientemente repetido en el Teatro Español de Madrid. Pero donde quizá donde culmina la inspiración de la compositora valenciana es en este Retablo de Carmen Conde, con cuyo libro se *compenetró desde* el primer instante, merced a esa corriente espiritual que une a las criaturas tocadas de parecida gracia [...] ⁵³⁰.

Y en otro periódico:

Un retablo realizado con alteza de miras por Carmen Conde, autora de la letra y Matilde Salvador, autora de la música. Es una contribución a las emociones que ha tantos compositores tentaron. Al correr de la memoria viene al pensamiento desde el Oratorio de Navidad de Juan Sebastián Bach, al romántico «*L'Enlace du Christ*» de Berilos, hasta el moderno «*La Nit de Nadal*» del llorado don Juan Lamote de Grignón, y tantos como se han producido, al sentirse los poetas y los músicos emocionados ante las escenas divinas del Nacimiento. Y no se hable de los villancicos, esas canciones tan españolas, en donde lo popular hispano (a la vez tan noble y tan íntimamente familiar) brilla con luz única.

En la producción que nos ocupa también los villancicos acudieron a nuestra imaginación. Fueron aquellos de que alguna vez habló el cronista a sus pacientes lectores, escritos por el maestro de Capilla de la Catedral valenciana Antonio Teodoro Ortells (fines del siglo XVII) y en los cuales realizan una audacia: la de cantar en lengua valenciana al Niño- Dios, pues le cantan todos los años:

⁵³⁰ Maria de Gracia Ifach: «Acontecimiento teatral: Retablo de Navidad. Libro de Carmen Conde, música de Matilde Salvador», en *Las Provincias*, 26 de diciembre de 1953, p. 12.

Castella Etiopía.
Francia y Portugal
y fins hui Valencia
no ha eixit a cantar.

Y sale Valencia y canta en su «idioma», como sería entonces, y el auditorio recibe la novedad con general contento. Pues aquí se repite la novedad, y esta sale triunfante. Se presenta la Navidad en forma moderna de retablo, en cuadros breves, expresivos que resumen los momentos culminantes de la acción, y presentan el asunto de original manera, para que hiera rápidamente la sensibilidad de las gentes, y gana tiempo al tiempo. Sin la electricidad, sin el espíritu innovador, ¿cómo hubiera podido realizarse tal empeño? Pues así ha sido, y sus autoras has sido muy aplaudidas por el auditorio.

Era difícil ilustrar musicalmente semejante concepción. Para ello se precisa un temperamento a la vez sutil y de grandes líneas, delicado de matices y vigoroso de grandes notas de color, que supieran ceñirse al sentir moderno del tiempo, sin perder las características de ternura y placidez que el argumento requería. Y ha sido hallado aquel temperamento en Matilde Salvador, la compositora a quien no arredran las nuevas vías, y por ellas penetra con sus convicciones, con sus deseos de mostrar cómo por todos los caminos va la belleza. Eso sí, la música que para su Retablo de Navidad ha ideado la autora, no tiene (no podía tener dado el asunto) agresivas sonoridades; y sin embargo, rebosa modernidad. No hay duda de que el argumento despertó un sector de la inspiración de quien por ser madre y artista, sintió plenamente la poesía del caso.

Un retablo, un verdadero retablo, al que acaso hubiera dado más realce, movimientos más hieráticos en la figuras. Era difícil su realización, y más si se tiene en cuenta que se ha hecho la puesta en escena con obligada rapidez; pero la idea era ingeniosa. Ante el

público presentaba la escena un telón con tres altos arcos góticos, cubiertos por sendas cortinas. Al levantarse estas dejaban ver en su interior la escenografía del momento poético (siete momentos en total) de modo que todo sucedía sin tropiezos ni largas escenas. Fue una idea feliz que el público recibió muy bien.

La interpretación resultó plena de ingenuo convencimiento, y la parte de canto, muy acertada, Como que el personaje de María, una joven que canta muy piadosamente, Emilia Muñoz, cuya voz vibraba en el recinto del Principal con toda su resonancia. Muy bien el señor Santiago Sansajo en su difícil papel de narrador. Alabamos la intervención de los tenores José Ciscar y Juan Antonio Martínez. Una actuación delicada y moderna tuvo Lina Cubells, haciendo de danzarina. Fueron asimismo notadas las excelentes labores de todos los interpretes Pedro Nacher, José Victoria, Ignacio Lorente, Luis Abad, Vicente Alfaro, José María Blesa, Alberto Aparisi, Juan Antonio Martínez, Rafael F. Corugedo, Vicente Suñer, Roberto Bort, Sebastián Márquez, María Ángeles Sánchez, Isabel Abril, Marisa Barbé, Asferio Taléis, José Lahiguera y Eusebio Sempere. Apuntador fue Gerardo Busquier. Director de escena. F. Javier Devesa. Los decorados trazados con ilusión por Ángeles Ballester y Joaquín Michavila, fueron realizados por Manuel Gil.

Hubo momentos de especial emoción, como las canciones orquestadas, en donde letra y música tenían adecuada interpretación. También fue hecha con suspiro de satisfacción por el público la bella danza; digamos también que el problema de la orquestación estaba cuidadosamente estudiado y resuelto. Indudablemente se trata de una partitura altamente significativa con colorido instrumental de singulares vuelos. Como es propio de su autora Matilde Salvador.

La dirección de orquesta corrió a cargo de Vicente Asencio y no hay que decir si dirigió con amor la partitura. Las colaboraciones de la Orquesta Municipal, y de la coral Polifónica

Valentina fueron dignas de elogio, sobre todo si se tiene en cuenta la premura con que ha sido puesta la obra en escena. Una producción más cuenta ya el activo del arte musical y poético valenciano, Carmen Conde Y Matilde Salvador, Vicente Asencio y todos los interpretes fueron objeto de repetidas llamadas a escena y de calurosas ovaciones en diferentes momentos de la representación y al finalizar la misma. Las autoras fueron obsequiadas también con hermosos ramos de flores⁵³¹.

E incluso el elogio femenino:

Es la primera vez en la historia de las artes que dos mujeres se reúnen para crear un *Belén*.

A la cadena de artistas que, sucediéndose, han venido dando su aportación artística para recordar los pasajes del nacimiento y de la vida de Jesús, faltaba, desde luego, la ofrenda femenina.

Justamente, Carmen Conde y Matilde Salvador son las autoras del momento.

La primera, recientemente galardonada con el Premio Elisenda de Montcada por su novela «las oscuras raíces», y la segunda por el estreno de su «ballet», «El segoviano esquivo», que Antonio con su Compañía acaba de crear, las dos ocupan el primer plano de actualidad [...]

El «*Retablo de Navidad*» se ha estrenado en un momento crucial de la ruta de estas dos grandes artistas, es decir, cuando Carmen Conde se dispone a marchar a Alemania como embajadora de la poesía española, y de Matilde Salvador se estrenará en París el día 18 de enero próximo su último «ballet»⁵³².

⁵³¹ Eduardo López Chavarri: «Juventudes Musicales Españolas. Retablo de Navidad, dos actos, solos, coros y orquesta», Valencia, martes 29 de diciembre de 1953.

⁵³² «Se estrena en Valencia “Retablo de Navidad” de Carmen Conde y Matilde Salvador», *Las Provincias*, 1954.

Aparece también en prensa, una interesante entrevista realizada a la compositora, al director escénico y al presidente de las Juventudes Musicales:

-Es un belén diferente de los belenes conocidos; no hay comparación; todos son actores y cantantes aficionados de primera calidad. Basta citar para ello los nombres de la magnífica soprano Emilia Muñoz, el tenor Santiago Sansaloni, José Ciscar y Juan Antonio Martínez. En total, salen a escena, desarrollándose la obra en dos trípticos, 23 personajes, todos muchachos jóvenes, músicos, pintores y estudiantes pertenecientes a la agrupación Juventudes Musicales. Hay que destacar la actuación de la danzarina Lina Cubells y el entrenamiento de los coros. Aquí no salen demonios, pero existen los coros angélicos e infernales, que actuarán de fondo.

-¿Se han realizado decorados especiales?

-Todo hemos querido que fuera inédito, para mayor aliciente artístico. Los decorados del tríptico son de los artistas pintores Joaquín Michavila Ángeles Ballester y serán realizados por el decorador escenógrafo Manuel Gil [...]

-¿Cómo se realizó esta colaboración con Carmen Conde? (preguntamos a Matilde Salvador).

-Fue casual. Me dieron su dirección para que a su vez me facilitara la de Gabriela Mistral, a quien le mandaba yo unas canciones tuyas que yo había musicado. Carmen Conde las envió y le gustó mi música. Esto era el año 1948 e iniciamos la colaboración y dio por resultado esta obra, que a mí, por lo que corresponde a esta excelente poetisa, me parece excelente. Todo esto se hizo sin conocernos personalmente, cosa que ha ocurrido dos años después.

-¿Algunas peripecia en los ensayos?

-Una cosa graciosa. Estábamos ensayando en mi casa, por la noche, y nos faltaba un personaje para arcángel. Me habían prometido enviármelo ese mismo día, de pronto sonó la puerta. Abrí

alborozada, y nada más entrar el joven, le dije: “¡Menos mal que ha llegado! Ha sido usted un arcángel llovido del cielo”. Y ni corta ni perezosa, le di sus papeles, y, aunque sorprendido, hacía algún ademán de hablar, no le dejé, diciendo: “No tenemos tiempo que perder. No hace falta que se disculpe; ha llegado muy a tiempo”. Por fin, el muchacho consiguió hablar y dijo:

-Yo no soy un arcángel, sino el vecino de abajo que viene a suplicarles que no hagan ruido, que no nos dejan dormir.

Nos quedamos afónicos. No era precisamente un arcángel, pero tenía cara de bueno⁵³³.

⁵³³ «El domingo, *Retablo de Navidad*. Son autores Carmen Conde Y Matilde Salvador. La representación será a beneficio de la campaña de Navidad y Reyes», *Jornada*, 24-12-1954, pp. 121.

*A LA ESTRELLA POR LA COMETA: CARMEN CONDE Y ANTONIO
OLIVER O LA ESTRELLA ERA UNA COMETA*

La prensa del momento anuncia la primera edición de 1961 del siguiente modo, después de recibir el merecido Premio Doncel ese mismo año:

Me es particularmente grato hacer mención en esta página de mis compañeros de premio Doncel, Carmen Conde y Antonio Oliver que al dedicar su atención a la literatura infantil, la enriquecen con el prestigio de su firma. No se trata de una colaboración en común, sistema que, además de contar con cierto abolengo, encajaría en el caso de dos ilustres escritores en los cuales se manifiesta una afinidad de vocación literaria. No se trata de esto, porque ellos han escogido otro estilo de colaboración y la obra: *A la estrella por la cometa*, que firman ambos, reúne títulos que separadamente pertenecen a cada uno.

Los cuatro títulos que componen el libro corresponden a piezas teatrales: teatro que ha de encontrar también acertado en la edición, puesto que no pierde ninguno de sus valores al constituirse en material de lectura.

Con Carmen Conde, que inicia el libro, estamos en el campo de la leyenda, de la historia, del romance y de la hagiografía. Carmen Conde firma *El lago y la corza*, *El Conde Sol* y *El monje y el pajarillo*, y nos ofrece una temática variada sobre un fondo común, porque su instinto poético le hizo tal vez entrever lo que ese mundo fabuloso de mística, de guerra y de encantamiento encierra de posibilidades para la fantasía y la ilusión de los niños. Tenemos,

en *El lago y la corza* el poeta les da forma a través del verso. Dice el juglar que se encarga del prólogo:

“Érase una doncella
un telar y hasta un espejo.
Érase un padre iracundo,
una hechicera y un reto...”

Las palabras del juglar anuncian y presentan la escena que se abre al taller de los hilanderos, punto de partida para la peripecia mágica que forma la obra. Seguimos la lectura con la historia del Conde Sol y de su esposa, la condesa romera, en la cual se armonizan la prosa y el verso de acuerdo con el ritmo de la acción, quizá para mayor realce de los bellos romances que recitan caballeros, juglares y pastores, entre los cuales hay que mencionar la personal versión que hace Carmen Conde del de el vaquero solicitado y esquivo. Es muy hermoso el segundo cuadro del acto segundo, cuando la condesa busca al conde Sol en el mundo de la vida y de la muerte. Es muy hermosa toda la obra, trabajada y elaborada con gran exigencia sin desvirtuar su gracia y sencillez. En *El monje y el pajarillo*, de inspiración legendaria y mística, un verso sonoro y claro nos trae reminiscencias de salmos, un eco antiguo de profetas, fundido con la simplicidad de los diálogos en feliz armonía.

La construcción lograda y ágil, que permite gozar este teatro plenamente en la lectura, hace desear también la posibilidad de contemplarlo en su lógico destino que es la escena donde, plenamente, podrán apreciarse sus valores de acción y de expresión. Dos de las piezas, *El lago y la corza* y *El conde Sol*, se presentan en la edición acompañadas de ilustraciones musicales a cargo, respectivamente, de Matilde Salvador y de Rafael Rodríguez Albert.

La obra de Antonio Oliver, “*Morir sino sin miedo*”, imaginativa y bella reconstrucción histórica, está centrada en el poeta y capitán Garcilaso de la Vega. He aquí lo que dice el autor

en la introducción: “*Morir sino sin miedo*” es una obra representable, en la que aparecen personajes reales e irreales o abstracciones, al modo de las “Moralidades” de la Edad Media o de los autos sacramentales de Calderón. La loa del sacerdote y las palabras finales de éste, le dan carácter de moralidad o de auto. La bipolaridad de las armas y las letras que atrae a los hombres del Renacimiento está encarnada en los dos personajes femeninos que se llaman La Batalla y La Poesía, las dos seducciones vitales de Garcilaso... Y más adelante: “En la isla de Scout, cabe el Danubio divino, lugar de destierro del mílite, he imaginado una prisión de Garcilaso asaltado por personajes abstratos que representan las formas poéticas tradicionales españolas...” Resume así el autor la intención de su obra: “Lo importante es que el lector joven pueda aprender en la lectura ejemplos sustanciales para su vivo patriotismo. Una manera abnegada de servir: un modo puro de ofrendismo. Ofrendar el ser; una manera de entenderse, con lo concreto y lo abstracto para que ambas identidades, nos colmen la existencia”.

La obra encierra en armonía esas dos identidades de las que habla Oliver,- recurro a sus palabras porque en ellas se da una justa y acertada definición de la obra -, y con la presencia de las abstracciones personificadas, se suceden los hechos que reproducen fielmente, como el mismo autor hace constar, los fundamentales de la vida de Garcilaso. La imaginación se alza aquí sobre la realidad en una labor constructiva y de transformación poética. La obra se asienta, en cuanto a su fondo y estructura, en bases clásicas. Cabría también buscar este abolengo al verso, de gran fuerza lírica y expresiva, con una riqueza métrica que responde a las exigencias de la acción y del diálogo, de la realidad y de símbolo, al ritmo de la obra cuyas escenas agrupa el autor en tiempos en los cuales nos da su medida. La grata impresión que deja su lectura nos hace desear,

también para “Morir sino sin miedo” la plena oportunidad de un escenario.

Resta mencionar las buenas ilustraciones de José Antonio Molina Sánchez, y la primorosa presentación del libro que es norma de la Editorial Doncel⁵³⁴.

El premio fue creado por la Editorial Doncel en 1961, dependiendo de la Organización Juvenil Española, y se concedía anualmente a obras inéditas de carácter infantil y juvenil. Se estuvo otorgando hasta el año 1966 exclusivamente a los géneros de novela y el cuento. Tan sólo en el año el que le dan el premio a Carmen y su marido por *A la estrella por la cometa*, junto a Rafael Morales en la modalidad de novela por *Dardo, el caballo del bosque*, y a Concha Castroviejo (que escribe el artículo anterior) por el cuento *El jardín de las siete puertas* (premio de honor para Antonio Cerezo Moreno por *El sueño del piconero*) se romperá la regla y será la única vez que se incluya la modalidad dramática en ellos (esta ruptura se repetirá, pero con un premio al género biográfico, el cual también se otorga por primera vez en dicha modalidad en el año 1962, siéndolo concedido a Mariano Tudela por *Vida del joven Andersen*⁵³⁵).

Dicho Premio Doncel, concedido a Carmen y su marido, propició un serio debate en torno a la literatura infantil, pues la autora abrió un nuevo frente o camino que cuestionaba de nuevo el tratamiento o estilo que había dentro de la literatura infantil (podemos comprobar por el artículo que abre este apartado, que su marido Oliver sigue muy de cerca la línea creativa de Carmen en cuanto a temática, estilo y finalidad se refiere. Él ya colaboró con unos versos finales en

⁵³⁴ Concha Castroviejo: «Los poetas y los niños», *Informaciones*, 9- 3-1962, p. 6.

⁵³⁵ AA.VV: *Premios nacionales 1958-1988. Libro infantil y juvenil*, Madrid, Asociación Española de Amigos del libro Infantil y Juvenil (Temas de literatura infantil, número, 8), 1988, p. 12.

una de las últimas ediciones de *Belén* y ha escrito alguna narración para los jóvenes como la dedicada a Francisco Salzillo y firmada con su seudónimo Andrés Caballero⁵³⁶). Gracias a dicho premio, otros autores siguieron la filosofía marcada por la autora, que será siempre “el no agacharse ante el niño” y tratarlo con seriedad y respeto. Si cuando se le concede el premio, los comentarios y críticas negativas dirigidas hacia el digno tratamiento con el que ella se dirige a los niños no se hicieron esperar, un año después la estela marcada por ella aún levanta ampollas. Uno de los primeros que quiso tratar el tema fue también jurado de dicho Premio Doncel y publicará el siguiente artículo en la revista *Arte. Letras. Pensamiento. Ciencia*, dentro de la sección *El tema de la semana*. Como podremos comprobar, será inevitable recordar aquellas cartas que hace más de treinta años se dirigieron mutuamente la editorial Doncel y la por entonces jovencísima Carmen, en las que ella defendía la misma dignidad y actitud frente al niño que defiende el articulista tantos años después:

El reciente fallo de los Premios Doncel, de los cuales he sido Jurado, me ha obligado a pensar mucho en la literatura destinada a la infancia y primer tramo de la juventud.

Siempre me había preocupado aquella consideración unamuniana en torno al tema de dirigirse a la infancia, como de dirigirse a los públicos ignaros, simulando el autor-político u hombre de letras-un balbuceo, una torpeza y simplicidad tendentes a la búsqueda del nivel inferior de comprensión. De tales políticos o escritores decía Unamuno algo terriblemente cierto: el pueblo que los escucha o el niño que los lee acaban por exclamar: «Estos tíos son tontos». Nada más tonto, en efecto, que el balbuceo ante el niño

⁵³⁶ Andrés Caballero (Antonio Oliver Belmás): *El escultor Francisco Salzillo*, Madrid, Alhambra (Colección “La vida en la mano”. Biblioteca del adolescente), 1944.

que aspira a decir las cosas completas, o ante el público ávido de saber. El añamamiento del alma o el descenso hasta las capas más humildes de la cultura no consiste en la torpeza, la deliberada simplicidad, la limitación de temas, de léxico, de planteamiento de cuestiones humanas. ¡No es poco complicado el niño, no es poco exigente el hombre que quiere saber! «Mirad, queridos niños; escucha, pueblo rústico.» Son dos maneras catastróficas de empezar. Mas la tentación de incurrir en esto es acostumbradísima. Es como hallar a los extranjeros, aunque ellos los empleen como infinitivos.

Sin embargo, es imprescindible afrontar el problema de una literatura para la infancia y para la juventud. (No es necesario, sin embargo, pensar en una literatura para los ignaros, aunque ésta exista superabundantemente. El esfuerzo debe consistir en ingresarles, como sea, en la cultura). Es la juventud un estadio espiritual y humano que tiene que consumir materiales propios, si educativos, satisfactorios de sus apetencias más nobles, de sus impulsos más dignos de la condición humana, de sus pasiones mejores.

Hay ya –y crecientemente en España- una literatura de este tipo, de esta finalidad, de esta ambición. Es una literatura para la niñez real, para la juventud efectiva y para la que toda la vida se conserva toda la capacidad poética que en el hombre resida. El cuento, la poesía, el teatro de guiñol, la biografía, son géneros más aptos y propicios para esta finalidad. Se habla de novelas, y hasta de ello llevan el nombre libros premiados. Valga por aproximación. Pero la novela –el «Quijote», la máxima novela, es un libro antiinfantil- es género de desencantos, de madurez, de terrible simplificación de la aventura humana. Con razón decía Faulkner que mientras el escritor es poeta, escribe poesía y cuentos. Cuando llega a la novela, es que ha fracasado de poeta.

Convoquemos, pues, a los que han fracasado de poetas o que tengan un reducto de ello en el interior del alma. Una literatura juvenil-infancia y juventud son las etapas más largas del hombre lector-es algo realmente serio y trascendental que necesita de una consideración nada simplista y ocasional del escritor⁵³⁷.

En la misma revista y junto al artículo anterior, aparece otro de incuestionable valor para la historia de la LIJ (Literatura infantil y juvenil) española, pues en él se hace un resumen bastante valioso sobre el estado de la cuestión de la misma en aquellos mismos años sesenta (a veces un tanto imparcial, sobre todo cuando cita a “los grandes del momento”), comparándola con el pasado y proponiendo ideas para el futuro de la misma:

Se puede intentar en pocas palabras un rápido informe sobre la literatura infantil y juvenil en nuestro país, comenzando por decir objetivamente que se aprecia a simple vista una mejor dirección, un mayor esfuerzo editorial y una situación estable en cuanto a la creación literaria. El Instituto Nacional de Libro canaliza y pone en juego, con sus iniciativas propias, las influencias y protección de los Ministerios de Educación Nacional e Información y Turismo; esta obra, desde el punto de vista oficial, es flanqueada con entusiasmo y brillantez por la Delegación de Juventudes, y, naturalmente, por la iniciativa privada. El Instituto, con sus Comisiones Especiales y sus contactos internacionales, vuelca su ayuda, con la de librereros y editores, y crea los premios «Lazarillo», los mejor dotados de Europa en esta especialidad, además de permitir y dirigir la presencia de escritores españoles en la liza internacional del premio Andersen. Por su parte, la Delegación de Juventudes ha creado el premio «Doncel» para novela, cuento, biografía y teatro infantil y juvenil, y, sobre todo, la hermosa colección «La ballena alegre»,

⁵³⁷ Dámaso Santos: «Literatura para la infancia y la juventud», en *Arte. Letras. Pensamiento. Ciencia (páginas del domingo)*, 1 de julio de 1962, pp. 1-2.

que contará a fin de este año con una veintena de títulos que llegan a las manos de los lectores del mismo modo que cualquier libro, pero también por un procedimiento nuevo y simpático: el club de chicos que leen.

En la esfera particular, son de notar, junto a las editoriales clásicas-sirva de ejemplo Araluce-el inteligente esfuerzo de Aguilar en Madrid, de Zandrera («Juventud»), en Barcelona, y la meritoria incorporación reciente de la editorial «Magisterio Español».

Un grupo de escritores llegados de otros campos ha iniciado en los últimos años una aportación considerable a este mundo, tan decisivo, de las lecturas juveniles: Ana María Matute, Rafael Morales, José García Nieto, Torcuato Luca de Tena, Miguel Buñuel, Luis de Diego, Federico Muelas...Es una presencia puramente literaria y de creación que esfuerza al grupo inmediatamente anterior y al sector didáctico. En cualquier tiempo y grupo que se estudien, se observa, naturalmente, una mayor presencia femenina. El niño siempre ha estado más cerca de la mujer, pero precisamente esta es una circunstancia que admite un mejoramiento innegable: el que representaría que el hombre fuese acercando también en este campo su calor y su potencia, y eso dos seres por los cuales y para los cuales vive y lucha en realidad.

En el terreno de la creación de esta literatura no se observa, en cambio, a mi juicio, un gran progreso sobre el inmediato pasado. Siempre media docena de cultivadores más o menos especializados y la esporádica aparición de otros tantos escritores que se aproximan tímidamente y a menudo por una sola vez. (Hay aquí una forzosa pausa que consiste en preguntarnos si se puede considerar escritores para jóvenes, en primer lugar, a los últimos mencionados, y en segundo, si cabe alguna distinción entre los que escriben «de» chicos, «con» chicos protagonistas de sus libros y los que se esfuerzan en escribir «para» chicos. Estos últimos son los menos).

Una ojeada al inmediato pasado dará, casi de bulto, la razón a la situación actual, que he llamado estable. Al otro lado de sima que en tiempo abrió nuestra guerra, escribían para chicos Bartolozzi, Elena Fortún, María Luz Morales, Antonio Robles, Magda Donato, Manuel Abril, Sofía Casanova,...y algunos más. Apariciones aisladas hubo de Juan Ramón, Unamuno, Lorca y Alberti, en poesía: Benavente, Valle-Inclán y Marquina, en teatro, y Casona con sus leyendas. Algo así sucede hoy en ambos sectores con Adriano del Valle, Gloria Fuertes y Luis Rosales, y en teatro, con las hermanas VillardeFrancos y Carolina Total. Más o menos, una situación muy parecida, aunque sin Juan Ramón ni Unamuno, sin Valle-Inclán ni Benavente...En el otro terreno aparecen Elisabeth Mulder, Carmen Conde, María Luisa Gefaell, Concha Castroviejo, la historiadora Carmen Bravo Villlante, Montserrat del Aguirre Beliver, Colado, etcétera., junto a los didácticos Gracián Quijano (Paca Tejada), Julia Fernández Casteñón, Josefina Álvarez, Josefina Bolinaza, Agustín Serrano de Haro y la última propietaria del «Lazarillo», Concha Fernández Luna.

Resulta evidente que los escritores se ocupan poco de los niños y de los jóvenes en nuestro país. La «gloria», en su medida actual la confieren los mayores: consideraciones, Academias, elogios, etc.; pero la «gloria» futura la otorgan lo pequeños... cuando son también mayores. Muchas veces, en la amistad privada, he tratado de animar a los grandes escritores: es preciso que «desciendan», siquiera una vez, a este tipo bajo, junto a la calle. ¿Qué cuentan a sus hijos, qué inventan para ellos en casa? Eso mismo es precisamente lo que falta en los escaparates y las bibliotecas juveniles e infantiles. ¿Es posible que Zunzunegui, Agustí, Cela, Gironella, García Serrano y Carmen Laforet, por ejemplo, carezcan de una historia-mejor si son más-que contar a los chicos, sena suyos o ajenos?¿ y poetas como Dámaso Alonso, Aleixandre, Gerardo Diego, Panero, Vivaneo, Valverde,

Alcántara... , qué? Es cierto que lo más difícil en arte- fuera del arte mismo-es conseguir el aplauso de los mayores. Pero lo más difícil no siempre es lo mejor ni lo más necesario ni, muchos menos, el todo.

Escribir para este público cargado de porvenir es una obligación, un placer y, finalmente, una buena ocasión de demostrar que incluso en España se lee más de lo que se cree. Solamente resulta penoso que sean los niños quienes leen más y, sobre todo, el peligro de que quienes leen más pueden ser los que tiene menos literatura española actual para leer⁵³⁸.

Vemos cómo ya por aquel entonces, tanto editoriales como instituciones públicas apuestan por las LIJ, surgiendo premios de reconocido valor incluso fuera de nuestro país. Este es un buen panorama de crecimiento para la LIJ (aunque el autor del artículo lo califique de «estable») que como ya sabemos, Carmen sabrá aprovechar con premios como el Doncel, publicando el libro galardonado en su colección *La ballena alegre*, que tiene su «Club de los chicos que leen».

Es interesante la distinción que hace el autor del artículo entre «los que escriben “de” chicos, “con” chicos protagonistas de sus libros y los que se esfuerzan en escribir “para” chicos, tan cercana a la clasificación que se suele hacer para el teatro infantil ya tratada al comienzo de este estudio. Parece también que el articulista incluye a Carmen Conde en ese «otro terreno» que, según deduzco, es el de aquellos que «escriben “de” chicos, “con” chicos protagonistas de sus libros» y no en el de «los que se esfuerzan en escribir “para” chicos»:

⁵³⁸ José María Sánchez Silva: «Invitación a escritores», en *Arte. Letras. Pensamiento. Ciencia (páginas del domingo)*, 1 de julio de 1962, pp. 1-2.

una cuestión esta, que como estamos comprobando ya, acompañará a la autora siempre.

Un año después de recibir el premio, sale publicada en prensa una encuesta realizada a diferentes autores dentro de la II Semana Nacional del Libro Infantil y Juvenil y entre los entrevistados están Joaquín Aguirre Bellver, José María Sánchez Silva, Federico Muelas y Carmen Conde. Reproducimos aquí las respuestas de nuestra autora:

-¿Quién tiene la culpa de que los niños lean poco, los padres, los editores o los escritores?

-Todos. Los padres -en general, ¡no se ofendan las excepciones-, por exceso o por defecto de cultura; los editores, por sólida preocupación crematística y muy pocas ganas de cooperar con la elevación intelectual de su país, desinteresadamente; los escritores porque, en mayoría, se han ido olvidando de que fueron niños, o si lo recuerdan no saben aplicar su memoria a la «actualidad» del niño que recibiría su apoyo intelectual.

A propósito de estas cosas se puede aludir:

a) A esos padres que rebuscan en las mesas de libros expuestos a la venta, para escoger los que más chafarrinones exhiben, ignorantes de la firma que los «ilustra» con ciertos textos.

b) A los editores que lanzan libros carísimos para niños «riquísimos», y que, sin embargo, aducen ante el autor (o traductor, adaptador o... ¡eso! razones de carestía editorial a fin de pagarle miserablemente y «por una sólo vez».

c) Los escritores a quienes, por ejemplo, yo me estuve dirigiendo hace años para escribir una antología titulada «En busca de las perdidas infancias». Sólo yo sé lo que costó obtener un hermoso volumen, con fotografías muy interesantes, a la espera de un buen editor.

-¿Es fácil o difícil escribir para los niños y adivinar lo que les gusta?

Pues se requiere, como para toda obra de creación, de «condiciones». Se es o no se es escritor; y se sirve o no se sirve para esta clase de literatura. No se trata de «agacharse» para tener el mismo tamaño del niño, ni de hablarle falseándole en su aún tono o imitándole en su aun perfecto empleo del lenguaje: el «popó» el guá-guá», etc. Hay que «revivirse» la sensibilidad, el mundo imaginario de la infancia, sus sentimientos... Los que mayor éxito obtuvieron con la infancia no fueron escritos «para» ella, en la literatura como el de las «Alicias» acertaron con libros extraordinarios para los niños.

Adivinar lo que les gusta a los niños es y será siempre un problema de imaginación, de observación a veces, y de sensibilidad.

-¿Su experiencia familiar le ha servido al escribir?

En absoluto. En mi familia no hubo escritores, que yo sepa. Y luché contra una tenaz e incluso violenta oposición materna a mi vocación literaria. Dios sabe por qué nacida conmigo. Ahora bien: si la pregunta comprende también mi propia experiencia como familia, añadiré que tampoco me sirve para nada. He delimitado de tal modo las fronteras, que a la escritora «la llevo» aparte, y harto siento que cuando recibe algo de mi experiencia humana sea más bien para aumentar su tristeza.

-¿Una buena literatura para los niños puede acabar con los tebeos?

Con las cosas malas no se puede acabar nunca; quizá sea ésta una condición del bien. Pero sí podría ayudar a mejorar, incluso, esos tebeos tan execrados por unos como reverenciados por otros. Una buena literatura infantil completaría la educación escolar; sobre todo, la de la tan necesitada escuela primaria (de todas las clases sociales, pues en todas ellas está la pobre en estado deficiente).

-¿Qué les gusta más a sus hijos, lo que usted escribe o lo que escriben otros?

No tengo hijos. Supongo que hay dos clases de niños: los que creen que lo que sus papás hacen es lo mejor del mundo, y los que prefieren-como defensa de su libertad individual, subconscientemente- lo ajeno a su casa⁵³⁹.

Una vez más la lucha contra las editoriales y su cerrazón mercantil, reñida esta con la defensa de un mayor acercamiento de los niños pobres al libro. También la defensa de la elevación intelectual ante la creación infantil y “el no agacharse ante el niño”. Parece también que da una respuesta al articulista que la encasillaba entre aquellos que no escriben para niños, diciendo: «Los que mayor éxito obtuvieron con la infancia no fueron escritos “para” ella, en la literatura como el de las “Alicias” acertaron con libros extraordinarios para los niños».

⁵³⁹ Pedro Pascual: «Ayer comenzó la II Semana Nacional de Libro Infantil y Juvenil», en *Arriba. (Páginas del domingo)*, 16 -12-1962, p. 18.

CONCLUSIONES

Cuando se aborda cualquier aspecto de la vida y obra de Carmen Conde (tan íntimamente ligadas ambas), no queda otra cosa que la perplejidad de aquel que se adentre en su mundo: asombra el olvido en torno a la escritora, ante una mujer pionera en nuestro país en tantas cosas. Comprobamos, por ejemplo, que fue galardonada con diferentes e importantes premios: Doncel de teatro infantil y juvenil 1961; Nacional de Poesía 1967; Nacional de Literatura Infantil y Juvenil 1987..., que ha sido traducida a varias lenguas... Sería inútil resumir de un modo muy general quién fue esta gran mujer. Aquí nos centramos en una sola parcela de su vasta producción literaria, que es su creación para el mundo infantil. El estudio del lugar e importancia que ocupa nuestra primera académica de la lengua española dentro de la literatura infantil y juvenil, que ha sido ampliamente estudiado. Ya he dado testimonios sobre ello a lo largo del presente estudio como el siguiente:

Ella es una de las abanderadas de la Literatura infantil en España cuando todavía este tipo de Literatura estaba en mantillas, cuando era tan difícil encontrar un buen libro de creación para los menores, un libro en el que no predominara la moralina sobre la espontaneidad, el vasallaje al regimen sobre la independencia creadora [...] Gloria Fuertes, Carmen Kurtz y Carmen Conde son los pilares que cimentan la creación literaria dirigida a los niños en lo setenta y ochenta. De hecho, algunas colecciones se nutren y afianzan con los textos de estas para luego ir abriéndose a otros autores⁵⁴⁰.

Ahora era necesario arrojar luz sobre su teatro infantil y juvenil, que es el objeto de estudio este trabajo de investigación. Para ello, contábamos con la principal fuente de información, el legado de la autora custodiado por el Patronato Carmen Conde/Antonio Oliver en

⁵⁴⁰ Antonio Gómez Yebra: «Los libros para niños de Carmen Conde» en *Carmen Conde: voluntad creadora*, op. cit, p. 204 y p. 209.

Cartagena: sus manuscritos, cartas, agendas, recortes de prensa... Carmen lo guardaba todo, de ahí lo arduo, difícil y rico de investigar sobre cualquier aspecto de su vida y creación. Existían previamente estudios parciales con respecto a su dramaturgia infantil y juvenil: los de Juan Cervera, Carmen Bravo Villasante, Antonio Morales y Marín, José Luis Ferris, M^a Victoria Martín González, Virtudes Serrano y Mariano de Paco... Pero faltaba entrar en profundidad en ello.

El punto de partida ha sido comprobar que la autora sabía desde el principio qué estaba haciendo al escribir teatro para la infancia: maneja conceptos como *teatro para niños* o *teatro infantil*, y comprendía muy bien la diferencia existente entre estos términos, necesaria para todos aquellos que busquen resultados serios en el estudio de la dramaturgia infantil y juvenil. Estos conceptos, a los que más tarde se les dará mayor entidad significativa durante el transcurso del siglo XX, ya eran manejados en España durante la República por Carmen Conde, además de por unos pocos autores preocupados por dar seriedad al género, como fue el caso de Elena Fortún. Y es que nuestra autora ha sido y sabido ser moderna, valiente y adelantada en este terreno dramático (en todos para ser más precisos: personal y creador). Ella es una de las primeras en mostrar interés en qué se estaba haciendo en el teatro para niños fuera de nuestras fronteras a comienzos de siglo XX, cuando el teatro infantil era tan sólo una excusa para agradar a los adultos acompañantes o lectores y el principal objetivo de este era educar en valores tradicionales y convencionales. Ella entonces se inspira en países como Inglaterra, donde se ha ido gestando la literatura infantil contemporánea: George McDonald, Charles Kingsley, Lewis Carroll, James Matthew Barrie... Toda esa corriente renovadora en la literatura infantil será recibida en

España previamente por Benavente, cuyas premisas dramáticas inspiradas en el modelo anglosajón serán adoptadas por nuestra autora, uno de los primeros creadores en aplicarla a la dramaturgia infantil hispana.

Hemos visto también cómo su teatro infantil va a estar condicionado siempre por el respeto a los menores en el plano intelectual, buscando a su vez su diversión: romances, leyendas, vuelta a diferentes aspectos creativos manejados por nuestros autores del Siglo de Oro, historia de la humanidad, canciones, religión, ciencia, misterio, lecciones de literatura, ecologismo, tradición, modernidad, adaptación de otros géneros, poesía y prosa, pedagogía (no olvidemos su perfil de maestra), ironía y humor, muerte y vida... Bucea en todo aquello que pueda aportar al niño o joven valores que le hagan crecer como ser humano, huyendo siempre de lo fácil (repudia todo aquel teatro que considera al niño como a un ser inferior). Ella se adentra primero en las revistas que traten este género y se inspira en importantes publicaciones extranjeras para dirigir las páginas infantiles de la sección *Nana, nanita, nana* pertenecientes a *La Estafeta Literaria* durante los años cuarenta (es la primera directora en nuestro país en este tipo de publicaciones), en la cual consigue publicar desglosadas varias de las piezas teatrales pertenecientes a sus dos primeros volúmenes de teatro para niños: *¡Kikirikí!* y *La madre de los vientos*. Antes de ver la luz dichas piezas dramáticas para niños en diferentes números de esta revista, Conde intentará con tan sólo 27 años verlos publicados como tales volúmenes, pero sin conseguirlo, por las mejores editoriales del momento: Aguilar, Espasa Calpe, Calleja. Firmará desde entonces con el seudónimo de Florentina del Mar hasta

casi los años cincuenta: primero por apetencia y después de la guerra por mera precaución.

Antes de continuar, debemos puntualizar una de las características de Carmen: en su producción literaria en general, pero de un modo muy especial en la obra dramática infantil, encontraremos muchas recreaciones de un mismo texto a la búsqueda de sus múltiples posibilidades creativas: guión televisivo, versión reducida para una revista, radio, etc. También retoca y revisa sus textos una y otra vez buscando la perfección de los mismos. En el caso de los dos volúmenes de piezas teatrales citados: *¡Kikirikí!* y *La madre de los vientos*, hemos comprobado que, por diferentes circunstancias, no quedaba claro qué obras pertenecían a cada cual. Con *¡Kikirikí!*, partíamos de las propias declaraciones de la autora, la cual confiesa no tener la intención de crear un compendio de obras bajo un mismo título temático, sino que se encontró al cabo del tiempo con una serie de piecicillas y quiso reunir las en un mismo cuerpo con un título que las enlazara. También hallamos notas contradictorias en las que no queda claro qué obras deben conformar *¡Kikirikí!* (la guerra, el desglose que provoca la misma autora para poder editar las diferentes piezas en *La Estafeta Literaria*, los problemas con la editora y otros avatares hacen que se desvirtúe su posible contenido) e incluso se nombran dos obras que aún continúan perdidas: *Los siete cabritillos y el reloj* y *La luna que se escapó del cielo*. También da por perdida la autora otra titulada *Rafael el valeroso*, pero no es así, pues fue publicada con ese mismo título en *La Estafeta Literaria*, debemos buscarla entre sus manuscritos con el título *El mago y las cabecitas* (llegamos incluso a encontrar una de las dos copias existentes del volumen *La madre de los vientos*, dentro del propio *¡Kikirikí!*). Ante tales confusiones, he establecido

el siguiente orden en ambos volúmenes, buscando una misma corriente temática entre sus diferentes piezas y la comparación con el resto de la producción dramática infantil de la autora:

¡Kikirikí! Contiene:

- *Tres con un burro.*
- *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas.*
- *Los siete cabritillos y el reloj.*

Carmen repite al personaje del Gallo en las dos primeras y pide que, al comienzo de cada obra se escuche el canto del mismo: en la tercera obra perdida, debe estar presente entonces dicho animal. A diferencia de las obras que conforman *La madre de los vientos*, que poseen un fin educativo e instructivo y que a su vez sigue, una línea sorprendentemente vanguardista ya iniciada por la autora en su poemario *Júbilos*, *¡Kikirikí!* se caracteriza por la frescura en sus personajes y su trama, el componente lúdico, desenfadado y sobre todo el protagonismo de animales en las mismas. De este modo, el segundo volumen estaría compuesto del siguiente modo:

La madre de los vientos. Contiene:

- La madre de los vientos.*
- El sueño encerrado.*
- Currito y un eclipse.*
- Ángeles de vacaciones.*
- Conflicto entre el sol y la luna.*
- El molino que no obedecía al viento.*

Estos dos volúmenes fueron creados bajo el espíritu de la República y en ellos el componente católico no tendrá el peso de muchas de las escritas después de la guerra. Debemos insistir también en que nunca se editó *¡Kikirikí!* por Hesperia tal como está anunciado

en la edición de *Aladino* en 1944 y que nunca existió una novela atribuida a la autora titulada *La madre de los vientos*, pues este es, como hemos comprobado, un volumen de piezas de teatro infantil. Durante estos años crea una pieza aún inédita titulada *La bruja Patitembleque*, que es uno de los personajes de *Tres con un burro*. En el transcurso de los años cuarenta y en la misma revista, publica su primera obra de temática exclusivamente religiosa: *Vino el Arcángel*, a la que seguirá una año después, en la mismas páginas del suplemento que ella misma dirige, otra en la que insiste en la temática de la natividad con el título *Este niño Jesús que siempre nace*. También publica allí su primera obra con temática histórica: *La conquista de Acoma*, estructurada en cuatro actos y publicados por separado en diferentes números (esta es una de esas piezas creadas tan sólo para ser leídas y no representadas, en la línea del teatro escolar).

Su primera obra dramática infantil publicada como tal fue *¡Aladino!* por la editorial Hesperia en 1944, la cual será también su primer estreno en 1943 (con éxito y con algunos años en cartelera) en el Teatro Español de Madrid, por el Teatro-Escuela Nacional Lope de Rueda, dirigido por Genaro Xavier Vallejos (director también del teatro-escuela)⁵⁴¹. A partir de aquí y poco a poco, irá alcanzando el mismo reconocimiento que aquellos cuya obra infantil si ha sido recordada después, como lo fueron los que triunfaron en la República y aún buscaban donde ubicar sus creaciones después de la guerra como Magda Donato, Elena Fortún, Pilar Millán Astray y Concha Méndez o aquellos otros que realizaron sus creaciones durante la postguerra como Monserrat del Amo, Juan Antonio de Laiglesia, Borita Casas,

⁵⁴¹ Los datos sobre el estreno y su repercusión pública se pueden consultar en las páginas 305-324 de este trabajo de investigación.

Gloria Fuertes, Carola Soler, Concha Castroviejo o Pilar Enciso. Pero, volviendo al estreno de *Aladino*, su éxito fue tal, que críticos como Haro Tecglen llegaron a afirmar en la prensa lo siguiente: «Puede decirse que se encuentra en la índole del teatro infantil que dibujaron Maeterlinck con *L'Oiseau bleu*, Barrie con *Peter Pan*, Rimski-Kórsakov con *Senegurotchka*»⁵⁴². Se esperaban colaboraciones posteriores entre Xavier Vallejos y Conde, pues el Teatro-Escuela Nacional Lope de Rueda contaba con una filosofía sobre el teatro infantil muy cercana a la de Carmen, y buscaba objetivos tan afines a la autora como la calidad en las creaciones y el respeto hacia los pequeños, persiguiendo aspectos educativos, poéticos y lúdicos, a la vez que se intenta acercar a los niños la riqueza cultural y tradicional española (este teatro-escuela sigue la trayectoria del *Teatro para niños* creado por Benavente a comienzos de siglo).

Carmen en los años cuarenta ya ha escrito también *El conde Sol* (sobre el mismo personaje crea también alguna narración) que pudo haber sido llevado a escena en las mismas circunstancias y fechas que *Aladino*, pero el proyecto fracasó. Ambas obras pudieron también ser estrenadas en Holanda, pero fracasó el proyecto (*Aladino* se quería anunciar allí del siguiente modo: *Aladín en de Wonderlamp. Sprookje loor kinderen van 6 tot 100 jaar*⁵⁴³). A finales de los años cuarenta, insiste la autora en la temática navideña y encontramos nueve variantes de un mismo inédito titulado *Del libro Belén*, una serie de bosquejos (alguno de ellos con anotaciones para la radio o televisión) en los que ya aparecen por primera vez poemas como *Canciones de los*

⁵⁴² Eduardo Haro Tecglen: «*Aladino*. Cuento infantil, escenificado por el teatro Lope de Rueda. Constituyó un gran éxito de belleza y de arte», op. cit.

⁵⁴³ *Aladino y la lámpara milagrosa*. Cuento para niños de 6 hasta 100 años.

Reyes Magos, que más tarde se incluyen en *Canciones de nana y desvelo*. Este tema es un anticipo de lo que vendrá después, pues en 1947 la compositora valenciana Matilde Salvador escribirá a Carmen proponiéndole escribir conjuntamente un “*Belén*” escenificado. A partir de aquí se inicia un inusual proceso de creación basado únicamente en el intercambio epistolar, pues ambas no se conocerán hasta mucho después de ser gestado *Belén (Auto de Navidad)*. (A mi parecer, uno de los textos dramáticos escritos en español y destinados a la infancia más bellos que he leído). En este estudio he hilado la dispersa correspondencia entre ambas para rastrear el apasionante recorrido de la creación conjunta como puede consultarse en el capítulo correspondiente. El texto, una vez acabado, tiene dificultades para llevarse a escena: habrá alguna audición en Radio Nacional y una lectura dramatizada en el Conservatorio valenciano; se barajan nombres para ser incluidos en el deseado montaje definitivo como Blanca Seoane o Victoria de los Ángeles. El estreno será en 1953 sobre las tablas del Teatro Principal de Valencia, como hemos registrado en las páginas correspondientes. En muchos de los estudios sobre la producción literaria de la autora podemos encontrar este mismo texto bajo el título *Retablo de Navidad*. E incluso, hallamos los dos títulos por separado, como si de dos obras diferentes se tratara. *Belén (Auto de Navidad)* se publica por vez primera, pero incompleto, en la revista *Mundo Hispánico* en el año 1948. Ya completo se publicará por la editorial Enag en 1952 y se grabará en disco sin las canciones de Salvador por la discográfica Pax (*Galería Dramática Salesiana*) en 1953 y en 1960. El texto tendrá diferentes reediciones en los años setenta y ochenta por la editorial Escuela Española y se incluye en ellas un poema final perteneciente al marido de la autora,

Antonio Oliver, titulado *Seguidillas a lo divino*. También en los años cuarenta comienza un proyecto, del cual encontramos varias tentativas creativas: *Cuentos para niños de buena fe*, en el cual incluye la pieza dramática *Llega el niño... (Estampas del nacimiento)*.

Sin abandonar los años cuarenta, que es cuando el teatro infantil se filtra en la radio española, tendremos a la inquieta Carmen trabajando en este medio de comunicación (ya tenía cierta experiencia en ello durante su estancia en Murcia). Ella será también, junto a Juan Antonio de Laiglesia, como ya lo fue también con el teatro infantil en las revistas culturales, pionera en el teatro radiofónico destinado a este tipo de público en nuestro país. Y si ya fue directora del suplemento infantil *Nana, nanita, nana* que era incluido entre las páginas de *La Estafeta Literaria*, ahora tendrá programa propio en Radio Nacional de España titulado *Revista Literario-Radiofónica para Niños*. Para el medio radiofónico crea nuevos textos dramáticos (*La campana, Una gotita de agua, Siete homenajes a Cervantes en su IV Centenario...*) y adapta varias de sus obras con el fin de ser emitidas como *Belén* y *El conde Sol*. Ella misma se convierte en uno más de sus personajes de ficción, dirigiéndose a los niños a través de los micrófonos como Florentina del Mar (su marido, Antonio Oliver hará también alguna colaboración especial en su programa). El nombre del programa cambia y acaba llamándose igual que su primer volumen de teatro infantil: *¡Kikirikí!: revista para niños*; ella misma cambia de seudónimo y ahora es Asunción Parreño (uno de los más desconocidos y poco utilizados por la autora).

En los años sesenta arranca la autora con un texto todavía inédito, titulado *En el agua y con buen tino vencerás al enemigo*, en el que unos niños luchan contra el propio diablo. Y, por fin, verá

publicado su primer volumen de teatro integro: *A la estrella por la cometa*, Premio Doncel de Teatro en 1961. Aquí se publican por vez primera los siguientes títulos: *El monje y el pajarillo*, *El lago y la corza* y *El conde Sol*, junto a una pieza dramática escrita por Antonio Oliver, titulada *Morir sino sin miedo*. Estas obras de Carmen aparecen por separado durante los años ochenta en la editorial *Escuela Española*, alguna de ellas con varias ediciones.

Desde mediados de los años sesenta y durante los setenta, Conde se introduce en el mundo televisivo (antes incluso que la propia Gloria Fuertes) y para él vuelve a adaptar, como ha hecho para la radio, muchos de sus textos ya escritos pero esta vez pensando en las características propias de este medio; crea algunos textos nuevos, una vez que aprende y maneja el guión televisivo con soltura. Para TVE adapta muchas de las obras dramáticas pertenecientes a *Kikirikí!*, *La madre de los vientos* o *A la estrella por la cometa*. De los textos nuevos elaborados para su aventura televisiva tenemos muchos ejemplos, como el de *Las páginas del romancero* o una adaptación de la obra de Lope de Vega *El caballero de Olmedo* destinada al público infantil y juvenil. Hasta ahora, podemos comprobar que, de los textos ya existentes de la aurora, tan solo *Aladino* y *Belen* han subido a las tablas, el resto han sido “moldeados” a otros medios por necesidad o empujada por la motivación y el espíritu creativo. Aunque, una vez revisados los textos adaptados a la radio o televisión, comprobamos que haciendo caso a las anotaciones de la autora sobre los mismos para que encajaran en dichos medios, estos no perderán su entidad dramática sino que incluso ganan en ambientación y plasticidad. Basta ojear la páginas de algunos de estos textos, como *Tres con un burro* o *El monje y el pajarillo* (estrenado en la televisión como *Un pájaro*

canta) para evidenciar como la inevitable influencia de lo poético en todos los aspectos dramáticos del texto, acotaciones, diálogos... son mucho más fieles quizás a la expresión de la autora. Por eso, en muchas de las páginas de esta investigación, hago referencia continua a las posibilidades cinematográficas de los textos dramáticos de Carmen Conde: la defensa del cine como medio creativo e instructivo está en ella desde su juventud: basta leer su tratado educativo *Por la escuela renovada*⁵⁴⁴ para comprobarlo, e incluso algunas de las cartas remitidas a diferentes editoriales que rechazan sus textos al comienzo de su carrera como dramaturga teatral infantil, en las cuales queda constancia de su defensa del mundo Disney y su rechazo de la antigüedad creativa seguida en España por entonces.

A finales de los años setenta, la autora vuelve a insistir en el formato del volumen teatral. Publica *Una niña oye una voz*, en el que incluye un cuento y dos obras dramáticas: *El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas* (que como ya sabemos, pertenece realmente a *¡Kikiriki!*, la cual fue publicada en 1945) y *Una niña oye una voz*.

Durante los años ochenta, se reeditan la mayoría de sus textos ya conocidos e incluso vuelve la autora a desglosar las obras de uno de sus últimos volúmenes, como hizo antes con los dos primeros y lo hace ahora con *A la estrella por la cometa*, publicando sus diferentes piezas por separado (lo último que verá editado la autora, será una de la piezas de dicho volumen, *El lago y la corza* en el año 1983 por Escuela Española). Rescata también *Cuentos para niños de buena fe*, (recordemos que ya existía en los años cuarenta con el título algo distinto de este definitivo) en el que ya aparecía, entre una serie de narraciones, la obra dramática: *Llega el niño...* (*Estampa del*

⁵⁴⁴ Carmen Conde: *Por la escuela renovada*, cit.

nacimiento). La última edición de algunas de sus obras, se produce coincidiendo con el Centenario del nacimiento de Carmen Conde y, entre narraciones y poemas, vuelven a ver la luz *Belén*, *El lago y la corza* y *El conde Sol*. En el camino quedan algunos inéditos que nunca se dieron a conocer como *Salí a la calle y me avergoncé*, *llegué a casa y me remedié*, sin fecha de creación. Aunque por las características del mismo yo ubicaría en los años ochenta, por su parecido temático y estructural con algunas de las piezas creadas por entonces, como la que he llamado *Enterrar a una muerto*, que es el último texto dramático infantil creado por Carmen antes de morir.

Como podemos comprobar, creo que nos encontramos con tres periodos dentro de la producción dramática para niños de Conde:

-Un primer periodo en el que el arrojo, la valentía y la modernidad prevalecieron y que coincide con los años de la República. Aquí las obras tienden a ser cortas y ganan en frescura. En ellas lo didáctico y lúdico toman fuerza.

-El segundo es marcado por la ruptura creativa producida por la guerra y los años venideros. Carmen gana en lo formal con textos más amplios y complejos en temática y estructura. A pesar de la dictadura y censura, la autora tiene sus dos únicos y exitosos estrenos teatrales: *Aladino* (1943) y *Belén* (1953). Su rica experiencia como directora y dramaturga en revistas que cuidan el texto dramático para niños, su paso por la radio y la televisión donde también “filtra” estas creaciones, serán de gran importancia para la carrera dramática infantil de la autora. En el camino deja muchos inéditos, la mayoría destinados a radio o televisión, los cuales, muchas veces, son adaptaciones de sus propios textos a estos medios.

-El tercero y último coincide con los años ochenta, en los que Carmen reedita muchos de sus textos anteriores: son años en los que “recoge lo sembrado” y disfruta de su sillón en la Real Academia Española (1979), dedicando más tiempo a la poesía para adultos y jóvenes (Premio Nacional de LIJ en 1987 por *Canciones de nana y desvelo*) hasta su muerte en 1996.

Hemos incluido también aquí, un capítulo destinado a la ilustración en los textos dramáticos para niños de Carmen Conde y comprobamos cómo se rodeó de los mejores ilustradores del momento para poner color y forma a sus textos dramáticos infantiles. Entre ellos, José Francisco Aguirre (Premio Lazarillo de Ilustración en 1958), José Molina Sánchez (uno de los pintores murcianos más valorados en la región), Sánchez Muñoz (reconocido publicista e ilustrador de cómic) o aquellos pertenecientes a la nueva hornada creativa de los años ochenta como Marisa Salmean. También cuenta Carmen con figuras internacionales y busca la colaboración de Carlos Sáez de Tejada (que fue alumno de Sorolla) o Norah Borges (hermana del ilustre escritor). Apuesta a su vez por lo experimental y recurre a miembros del *Grupo Cántico* como Ginés Liébana o algunos de los integrantes del *Grupo de los 70* como lo fueron Viví Escrivá o Ulises Wensell. El primero conocido por sus inolvidables dibujos dentro del programa televisivo *Un globo, dos globos, tres globos*, que a su vez fue Premio Lazarillo 1980 y ha estado dentro de la Lista de Honor de los Premios Andersen en 1981. El segundo fue el ilustrador del televisivo programa infantil *La mansión de los Plaf* y ha recibido premios como el Nacional de Ilustración y el Lazarillo, ambos en 1979. La autora

sigue en este terreno de la creación gráfica, el mismo camino motivador y renovador e innovador que en sus textos y sus posibles aplicaciones artísticas para radio y televisión ya anunciadas.

Tampoco hemos olvidado el perfil docente (“de maestra”) de Carmen, que ella tanto reivindica y defiende. Su labor en La Universidad Popular, sus estudios pedagógicos como *Por la escuela renovada* y su constante lucha por dignificar la educación infantil en España (siempre teniendo muy presentes las nuevas e importantes corrientes pedagógicas existentes) debían verse reflejados en sus textos teatrales para niños, donde lo instructivo y educativo se dan la mano, camino de una mayor dignidad y respeto hacia los pequeños. Y hemos comprobado cómo tanto la temática de sus textos como los medios creativos para exponerlos han seguido siempre la premisa de la formación en el magisterio infantil de la autora. También hemos analizado la posible simpatía de Carmen Conde hacia corrientes educativas como “el juego dramático”, en el que la libre expresión del alumno prevalece por encima del texto.

Dado que la temática tratada por la autora en el teatro infantil es amplia (hemos dedicado un amplio capítulo a ella y establecido el orden de sus textos dramáticos infantiles), pero comprobando que la mayoría de sus temas están cerca o pertenecen al imaginario colectivo: religión, romancero español, leyendas, cancionero, historia..., he creído interesante analizar sus textos desde la perspectiva del análisis aplicado al cuento popular que estableció Wladimir Propp desde la perspectiva del estructuralismo y la antropología y que otros teóricos como

Tejerina Lobo han canalizado exclusivamente hacia el teatro para niños. También hemos estudiado sus textos desde la mirada interesante del psicoanálisis aplicado a la literatura infantil por Bruno Bettelheim o acercado la temática del cuento popular a nuestras fronteras españolas gracias a los estudios de Rodríguez Almodóvar. El resultado es la impresionante fidelidad de Carmen hacía todo aquel material creativo previo y perteneciente a la humanidad, del cual la autora se nutre para, una vez más, educar al niño sobre premisas tan fuertes y contundentes como la tradición y todo ese mundo arquetípico susceptible de ser acercado al imaginario del niño o joven.

Carmen también escribe teatro infantil en verso, siguiendo premisas creativas cercanas a nuestros autores clásicos como Lope y Tirso, introduciendo canciones y romances populares, acciones secundarias que refuerzan y enriquecen a la principal, mezclando lo trágico y lo cómico... todo ofrecido con la mayor dignidad a los pequeños y “sin agacharse nunca ante ellos”.

El teatro musical también es tratado ampliamente por ella y deja clara constancia de la influencia del mundo Disney; intentará, por ejemplo, que la incidencia de la música de esas creaciones cinematográficas sea aplicada al contexto español a través de su teatro. Compositores como Matilde Salvador, Martínez Pompey o Rafael Rodríguez-Albert pondrán música a las palabras de la autora con muchísimo acierto. Otros dramaturgos seguirán la estela marcada por ella dentro del teatro infantil musical (temática y compositiva), como lo hizo Manuela Gonzalez-Haba. En este apartado también he aplicado el análisis dramático-musical a sus textos, bajo la premisa de teóricos

como Patrice Pavis o Blitztein. Gracias a estos, hemos comprobado cómo la autora crea textos para musicales infantiles que no tienen nada que envidiar a otros de reconocido prestigio internacional. La seriedad y maestría del tratamiento musical en sus creaciones (siempre supervisado por Carmen) así como los resultados de los mismos en sus respectivos estrenos (*Aladino* y *Belén*) dejan constancia de ello.

Por último, he establecido el estado de la cuestión en el teatro infantil de Carmen Conde. Esto era del todo necesario dadas las características creativas del mismo: la existencia de varios borradores sobre un mismo texto, las múltiples adaptaciones a radio o televisión, el desglose de volúmenes en ediciones dispersas, y varias circunstancias más que impedían seguir el hilo conductor de estas creaciones de Carmen Conde, hacían conveniente este trabajo de investigación, realizado gracias a la colaboración del personal del Patronato Carmen Conde/Antonio Oliver, que espero sirva a futuros investigadores como “mapa de la Isla del Tesoro”.

BIBLIOGRAFÍA

1. DE CARMEN CONDE:

1.1 OBRAS DRAMÁTICAS PARA NIÑOS Y JÓVENES EDITADAS:

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

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

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

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

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

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

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

«Currito y un eclipse», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 17, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 1 de diciembre de 1944, p. 30. Sin estrenar.

«Vino el arcángel», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 18, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 15 de diciembre de 1944, p. 30. Sin estrenar.

«La conquista de Acoma (obra en cuatro actos)», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 22, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 28 de febrero de 1945, p. 30. Sin estrenar. Adaptada para TVE y emitida durante los años sesenta, titulada para dicho medio *La conquista de Acoma*.

«La conquista de Acoma (obra en cuatro cuadros)» firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 23, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 15 de marzo de 1945, p. 30. Sin estrenar. Adaptada para TVE y emitida durante los años sesenta, titulada para la ocasión *La conquista de Acoma*.

«Este niño Jesús que siempre nace», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 39, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 30 de diciembre de 1945, p. 30. Sin estrenar.

«El rey de bastos y las tres hijas del rey de copas», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 25, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 25 de abril de 1945, p. 30.

«Tres con un burro», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm 34, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 25 de septiembre de 1945., p. 30. Sin estrenar.

Belén (Auto de Navidad), *Mundo Hispánico*. [*La revista de veintitrés países (mensual)*], núm 10, Madrid, noviembre/ diciembre 1948.

Belén (Auto de Navidad), Madrid, Enag, 1953. Estrenado en Valencia. Teatro Principal. Diciembre de 1953.

Belén (Auto de Navidad), *Mundo Hispánico*. [*La revista de veintitrés países (mensual)*], Año 13, número. 153, Madrid, diciembre 1960.

A la estrella por la cometa, Madrid, Doncel (Colección “La ballena alegre”), 1961. Contiene:

-*El monje y el pajarillo*. Sin estrenar. Adaptada para ser emitida por TVE el 8 de agosto de 1968 con el título *Un pájaro canta*.

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

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

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

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

-*El monje y el pajarillo*.

-*El lago y corza*.

-*El conde Sol*.

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

El conde Sol, Madrid, Escuela Española, 1979.

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

Contiene:

-*Una niña oye una voz*.

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

-*El Rey y de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas*. Sin estrenar. Adapta para ser emitida por TVE el 1 de octubre de 1968.

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

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

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

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

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

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

El conde Sol, Madrid, Escuela Española, 1983².

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

Carmen Conde. Antología Infantil y Juvenil, ed., Caridad Fernández Hernández, sel. de textos, Marisa López Soria, [diseño y maquetación, Marta Pina], Cartagena, Patronato CC/AO. Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura y Dirección Profesional e Innovación Educativa, 2006 (Esta antología contiene entre otros textos infantiles, las siguientes obras dramáticas para niños: *Belén*, *El lago y la corza* y *El conde Sol*).

1.2. OBRA DRAMÁTICA PARA NIÑOS Y JÓVENES AÚN INÉDITA, PERTENECIENTE AL PATRONATO CC/AO:

Incluyo *¡Kikirikí!* y *La madre de los vientos* en el apartado de inéditos, pues como volúmenes de obras teatrales infantiles no se publicaron nunca, aunque si lo fueron en revistas o ediciones sueltas como hemos visto. Cito algunos títulos publicados en su momento pero cuyas versiones registradas aquí contienen tales cambios que distan de aquel publicado.

La madre de los vientos. (A) (1935). Incluido por la autora por error en *¡Kikirikí!* (primera carpeta 1944). Contiene:

- La madre de los vientos* I (s.f).
- El sueño encerrado* I (s.f).
- Currito y un eclipse* I (s.f).
- Ángeles de vacaciones* I (s.f).
- Conflicto entre el Sol y la Luna* I (s.f).
- El molino que no obedecía al viento* I (s.f).

La madre de los vientos (B) (Antes de 1936). Contiene:

- La madre de los vientos* II (s.f).
- El sueño encerrado* II (1935?).
- Currito y un eclipse* II (s.f).
- El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas* III (s.f).
- El molino que no obedecía al viento* II (s.f).
- Tres con un burro* III (s.f).
- Ángeles de vacaciones* II (s.f).

-Conflicto entre el Sol y la Luna II (s.f).

¡Kikiriki!. (primera carpeta 1944) y *¡Kikirikí!* (Segunda carpeta. s.f). Ambas contienen:

-Tres con un burro I (1944).

-Tres con un burro II (s.f).

-El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas I (s.f).

-El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas II (s.f).

-La madre de los vientos (a) (1935). Incluimos aquí este volumen porque es introducido por error dentro de *¡Kikirikí!* por Carmen Conde.

Del libro Belén I (1946)

Del libro Belén II (1947).

Del libro Belén III (1946).

Del libro Belén IV (s.f).

Del libro Belén V (1946).

Del libro Belén VI (s.f).

Del libro Belén VII (s.f).

Del libro Belén VIII (s.f).

Del libro Belén IX (s.f).

Historias maravillosas para niños de buena fe II (1947?).

Contiene:

- El niño de barro II (s.f).

-Una gotita de agua I (s.f).

-Viajes de ensueño II (s.f).

-Tres caballeros en el Museo Naval II (s.f).

-*Rosas de milagro* II (1947).

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

La bruja Patitembleque o *Tres con un burro* IV (1944).

El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas IV (s.f).

En el agua y con buen tino vencerás al enemigo (1961).

El mundo empieza fuera del mundo (Historias maravillosas para niños de buena fe) I. Contiene:

- *El niño de barro* I (1964).

-*La Campana* (s.f).

El mago y las cabecitas (s.f): editada en *La Estafeta Literaria*, número 15, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 1 de noviembre de 1944, p. 30 con el título *Rafael el valeroso*.

Proyecto para posible revista literaria para niños de Hispanoamérica. Contiene:

- *El conde Arnaldos* (s.f).

-*Historias maravillosas: el Espejo* (s.f).

-*Biografía relámpago: el pez globo* (s.f).

-*Entre la historia de verdad y la imaginación: Pedrito* (s.f).

-*Salí a la calle y me avergoncé, llegué a mi casa y me remedié* (s.f).

Breve estampa del nacimiento de Jesús (1981?).

Obra infantil sin título (1981).

1.3. ADAPTACIONES Y GUIONES PARA TVE:

Inéditos a partir de obras teatrales infantiles de la autora:

La bruja Patitembleque V (1944).

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

El Rey de Bastos y las tres hijas del rey de Copas VI (s.f).

El Rey de Bastos y las tres hijas del Rey de Copas VIII (s.f).

Esquema de “*Belén*” con Romance de la fe del ciego I (s.f).

Aladino III (1968-1970?).

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

La conquista de Acoma (que debe incluirse en el siguiente apartado, entre las obras integradas bajo el título genérico *En la torre hay una dama*).

Belén VII (1968-1970).

Inéditos a partir de obras de otros autores o textos de nueva creación de la autora:

El caballero de Olmedo (1968-1970?).

De la peña del anciano I (1968-1970?).

Del pastor y las ánimas I (1968-1970?).

De la lluvia que fue testigo I (1968-1970?).

El hombre que perdió su sombra (1968-1970?).

Del pastor y las ánimas II (1968-1970?).

De la lluvia que fue testigo II (1968-1970?).

En la torre hay una dama (1968-1970?):

-*Dos niños la buscan...*

-La conquista de Acoma.

El Rey de bastos [...] VII, es también una de las obras incluidas en este anterior volumen por la autora, pero al ser una adaptación a partir de una obra suya la he incluido en el apartado anterior.

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

Editados:

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

Inéditas:

Viajes de ensueño I (s.f).

Rosas de milagro I (1947).

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

Adaptación de “*Belén*” para radio I (s.f).

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

Siete homenajes a Cervantes, en su IV Centenario.

1.5. OTROS FORMATOS DE CREACIÓN:

Discos:

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

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

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

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

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

Doña Centenito, gata salvaje. Libro de su vida (Cuaderno primero), Madrid, Alhambra, 1943.

Los enredos de Chismecita (Cuaderno primero), Madrid, Alhambra, 1944.

Chismecita y sus enredos (Cuaderno segundo), Madrid, Alhambra, 1944.

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

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

«Cuando yo era un niño: PEDRITO», en *La Estafeta Literaria*, núm. 10 (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 10 de agosto de 1944, p. 30.

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

- «Las hijas del capitán Flor» en *La Estafeta Literaria*, núm. 31 (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 15 de febrero de 1945, p. 30.
- Días por la tierra*, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- Por la escuela renovada*, Murcia, Universidad de Murcia, 1978².
- Cuentos para niños de buena fe*, Madrid, Escuela española, 1981.
- Bebé ballena, a manera de cuentecillo*, Madrid, Escuela Española, 1983.
- Brocal y Poemas a María*, Ed. Rosario Hiriart, Madrid, Biblioteca Nueva, 1984.
- Canciones de nana y desvelo*, ilustr., Marisa Salmeán, prólogo, Eduardo Soler Fierrez, Madrid, Miñón, 1985.
- Crater*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1985.
- Por el camino, viendo sus orillas*, 2 vols., Barcelona, Plaza y Janés, 1986.
- Cuentos del Romancero*, Madrid, Escuela Española (Colección Caballo de Cartón, número 39), 1987.
- Memoria puesta en el olvido*, Madrid, Torremozas, 1987.
- Despertar*, Madrid, Bruño, 1988.
- Madre ballena y otros cuentos*, Madrid, Everest, 1989.
- Obra poética 1929-1966*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979.
- Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos (1914-1920)*, Melilla, UNED, 1991.
- Antología poética*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Biblioteca Nueva y Patronato CC/AO, 2006.
- Poesía completa*, edición de Emilio Miró, Madrid, Patronato CC/AO, Castalia y Ayuntamiento de Cartagena, 2007.

1.7. OTROS ESCRITOS TOMADOS COMO FUENTES DE
INVESTIGACIÓN:

Agenda personal de la autora, noviembre 1943. Archivo-
Patronato Carmen Conde- Antonio Oliver (Fondo sin catalogar).

1.8. ENTREVISTAS Y COLOQUIOS:

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

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

2. SOBRE CARMEN CONDE:

2.1. ESTUDIOS SOBRE LA AUTORA Y SU CREACIÓN

LITERARIA:

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

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

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

-*Carmen Conde.1907-2007* (catálogo exposición monográfica), Fuente Álamo de Murcia, Ayuntamiento de Fuente Álamo (Murcia), 2007.

-*Pasión por crear* (coord. Francisco Henares y Caridad Fernández), Cartagena, Áglaya, 2008.

- *En un pozo de lumbre*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2008.

CAIAZZO, MICHELA: «Carmen Conde en *Mujeres Libres*. La voz de una pedagoga en la Guerra Civil», en *La Lengua de las Mariposas (Associazione Culturale)*.

<http://www.google.es/search?client=firefox-a&rls=org.mozilla%3> 28
dic. 2009.

DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER: introducción., en Carmen Conde, *Antología Poética*, Madrid, Biblioteca Nueva y Patronato CC/ AO, 2006.

FERNÁNDEZ URTASUN, ROSA: edición e introducción, de Ernestina de Champourcin - Carmen Conde, *Epistolario*, Madrid, Castalia, 2007.

FERRIS, JOSÉ LUIS: *Carmen Conde. Vida, Pasión y Verso de una Escritora Olvidada*, Madrid, Patronato CC/AO y Temas de Hoy, 2007.

HENARES DÍAZ, FRANCISCO, dirección: *Cuadernos del Estero. Revista de Estudios e Investigación. De cara al Centenario de Carmen Conde*. Número 20. Cartagena, Cuadernos del Estero, 2006.

HENARES DÍAZ, FRANCISCO Y CARIDAD FERNÁNDEZ, coordinación: *Pasión por Crear*, Cartagena, Asociación de Amigos del Archivo de Cartagena, abril 2008.

HIRIART, ROSARIO: introducción, en *Carmen Conde y el Mar*, Madrid, Huerga Fierro, 2006.

JIMÉNEZ MADRID, RAMÓN: *Literatura y Guerra Civil. Autores y espacios murcianos*, Murcia, Azarbe, 2006.

LUIS, LEOPOLDO DE: *Carmen Conde*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Promoción del Libro y la Cinematografía, 1982.

-Prólogo en *Carmen Conde, Mujer sin Edén*, Madrid, Torremozas, 2007.

MARTÍN GONZÁLEZ, M^a VICTORIA: *La huella de Murcia en la producción literaria de Carmen Conde Abellán*, Murcia,

Ayuntamiento de Cartagena, Consejería de Cultura y Real Academia Alfonso X el Sabio, 1997.

-*Proyección internacional de Carmen Conde: El viaje como pretexto*, Cartagena, Consejería de Cultura y Patronato CC/AO, 2003.

-Introducción, en Carmen Conde, *Brocal. Edición Centenario 1907-2007*, Cartagena (Murcia), Áglaya, 2007.

MISTRAL, GABRIELA: Prólogo, en Carmen Conde, *Júbilos (poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos)*, Murcia, Sudeste, 1934.

RUBIO PAREDES, JOSÉ MARÍA: *La obra juvenil de Carmen Conde*, Madrid, Torremozas, 1990, pp. 115-124.

- «Los seudónimos literarios de Carmen Conde en la posguerra» en *Cartagena Histórica*, núm. 12, Cartagena, Áglaya, mayo 2004, pp. 54-62.

SÁNCHEZ GIL, NERI- CARMEN: *Sueños de Mujer (La mujer en la obra de Carmen Conde)*, Murcia, edición de la autora, 2000.

XIMÉNEZ DAMIÁN: *Carmen Conde (Biografía)*, Barcelona, C y H, 2005.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GÓMEZ YEBRA, ANTONIO: «Los libros para niños de Carmen Conde», en *Carmen Conde. Voluntad creadora*, Cartagena, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Patronato Carmen

Conde- Antonio Oliver/Consejería de Cultura y Deportes de la Región de Murcia, 2007. p. 197-209.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-«Belén», *Las Provincias*, 5 de enero de 1950.

-«Audición de Retablo de Navidad, de Carmen Conde y Matilde Salvador», *Levante*, 5 de enero de 1950, p. 6.

-«Instituto Iberoamericano (Retablo de Navidad)», *Las Provincias*, 7 de enero de 1950, p. 2.

-«El Retablo de Navidad, de Carmen Conde y Matilde Salvador, en el Teatro Principal», *Jornada*, 28 de noviembre de 1953, p. 2.

-«El domingo, Retablo de Navidad: son autores Carmen Conde y Matilde Salvador. La representación será a beneficio de la campaña de Navidad y Reyes», *Jornada*, 24 de diciembre de 1954, pp. 6 y 7.

-«Se estrena en Valencia “Retablo de Navidad” de Carmen Conde y Matilde Salvador», 1954.

-«Belén, auto de Navidad en dos actos», en *BOLETÍN de los alumnos de la Escuela Nacional de Artes Gráficas*, año II, abril-mayo 1954, número. 5.

-«Informaciones Teatro. Teatro infantil Lope de Rueda en el español» *ABC*, 12 noviembre de 1943.

CASTROVIEJO, CONCHA: «Los poetas y los niños», 9 de marzo de 1962, p. 6.

ENGO: «Música de Navidad», en *Hoja del Lunes*, 28 de diciembre de 1953, p. 3.

FEDERICO: «Audición de “Retablo de Navidad” en el Conservatorio» *Jornada*, 7 de enero de 1950, p. 10.

F. de I: «Español. Presentación del teatro Lope de Rueda y estreno de “Aladino”. Cuento oriental en dos actos y diez cuadros, adaptación de Florentina del Mar», *Pueblo*, 12 de noviembre de 1943, p. 2.

G. S: «En el Español, “Aladino o la Lámpara Maravillosa”», *Sol*, 12 de noviembre de 1943.

HARO TECGLÉN, EDUARDO, «“Aladino”. Cuento infantil escenificado por el Teatro Lope de Rueda. Constituyó un gran éxito de belleza y de arte», *Informaciones*, 12 de noviembre de 1943, p. 8.

LÓPEZ CHAVARRI, EDUARDO: «Juventudes Musicales. Retablo de Navidad, dos actos, solos, coros y orquesta», Valencia, 29 de diciembre de 1953.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Carta de Manuel Aguilar a Carmen Conde, Madrid, 27-12-1935, Arch. Patronato CC/AO, sign. 019-01802.

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

Carta de Carmen Conde a Manuel Aguilar, Cartagena, 11-1-1936, Arch. Patronato CC/AO, sign. 019-01873.

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

Carta de la Editorial Espasa-Calpe a Luis Calandre Ibáñez, Madrid, 7-11-1939, Arch. Patronato CC/AO, sign. 021-02066.

Carta de Carmen Conde a Bienvenido Martín, El Escorial, 4-11-1941, Arch. Patronato CC/AO, sign. 025-02492.

Carta de Genaro Xavier Vallejos a Carmen Conde, Madrid, 10-11-1943, Arch. Patronato CC/AO, sign. 027-02662.

Carta de Luis Calandre a Antonio Oliver, Madrid, 12-12-1943, Arch. Patronato CC/AO, sign. 039-028.

Carta de Ángel Martín Pompey a Carmen Conde, Madrid, 1-5-1944, Arch. Patronato CC/AO, sign. 028-02709.

Carta de Genaro Xavier Vallejos a Carmen Conde, Madrid, 10-11-1943, Arch. Patronato CC/AO, sign. 027-02662.

Carta de María de Gracia Ifach a Carmen Conde, Madrid, 3-2-1944, Arch. Patronato CC/AO, sign. 028-02715.

Carta de Ángel Martín Pompey a Carmen Conde, Madrid, 20-4-1944, Arch. Patronato CC/AO, sign. 028-02708.

Carta de F. Lizárraga, Secretario General de la Sociedad General de autores a Carmen Conde, Madrid, 24-10-1944, Arch. Patronato CC/AO, sign. 027-02685.

Carta de F. Lizárraga, Secretario General de la Sociedad General de Autores a Carmen Conde, Madrid, 17-11-1944, Arch. Patronato CC/AO, sign. 027-02687.

Carta de Ramón Gómez Sánchez a Carmen Conde, Pego (Alicante), 5-10-1945, Arch. Patronato CC/AO, sign. 034-058.

Carta de Ramón Gómez Sánchez a Carmen Conde, Pego (Alicante), 09-10-1945, Arch. Patronato CC/AO, sign. 033-041.

Carta de Ramón Gómez Sánchez a Carmen Conde, Pego (Alicante), 22-3-1946, Arch. Patronato CC/AO, sign. 034-058.

Carta de Pieter Knops a Carmen Conde, Groningen (Holanda), 05-09-1946, Arch. Patronato CC/AO, sign. 036-085.

Carta de Pieter Knops a Carmen Conde, Groningen (Holanda), 27-10-1946, Arch. Patronato CC/AO, sign. 037-017.

Carta de Pieter Knops a Carmen Conde, Groningen (Holanda), 22-9-1947, Arch. Patronato CC/AO, sign. 044-055.

Carta de Jaun Pont Bordería a Carmen Conde, Valencia, 21-10-1947, Arch. Patronato CC/AO, sign. 045-015.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 22-12-1947, Arch. Patronato CC/AO, sign. 045-068.

Carta de Pieter knops a Carmen Conde, Groningen (Holanda), 25-12-1947, Arch. Patronato CC/AO, sign. 045-070.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 05-01-1948, Patronato CC/AO, sign. 050-006.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 17-01-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 047-100.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 21-01-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 047-077.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 31-01-1948, Patronato CC/AO, sign. 048-003.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 12-08-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 050-011.

Tarjeta postal de Matilde Salvador a Carmen Conde, 21-08-1948, Valencia, Arch. Patronato CC/AO, sign. 050-031.

Carta de Benjamín Ventura a Carmen Conde, Madrid, 27-09-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 050-020.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 11-10-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 051-006.

Carta de Alfredo Sánchez Bella a Carmen Conde, Madrid, 02-11-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 051-058.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 09-11-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 051-065.

Carta de Amanda Junquera a Antonio Oliver Belmás, Madrid, 15-11-1943, Arch. Patronato CC/AO, sign. 039-034.

Carta de María Paz Abellán a Antonio Oliver, Madrid, 15-11-1943, Arch. Patronato CC/AO, sign. 039-035.

Agenda personal de Carmen Conde, noviembre 1943, Arch. Patronato CC/AO. Fondo sin catalogar.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 18-11-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 051-087.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 26-11-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 051-092.

Carta de José Rodulfo Boeta a Carmen Conde, Madrid, 27-11-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 051-094.

Carta de María de Gracia Ifach a Carmen Conde, Valencia, 29-11-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 051-098.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 15-12-1948, Arch. Patronato CC/AO, sign. 051-079.

Carta de Francisco Aguilar Gómez a Antonio Oliver, Cartagena, 6-1-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 054-001.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 21-01-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 058-008.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 22-01-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 053-009.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 10-02-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 053-027.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 31-10-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 058-004.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 07-11-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 058-032.

Carta de María de Gracia Ifach a Carmen Conde, Valencia, 11-12-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 058-091.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 24-11-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 058-059.

Carta de María de Gracia Ifach a Carmen Conde, Valencia, 20-12-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 059-001.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 26-12-1949, Arch. Patronato CC/AO, sign. 059-027.

Carta de María de Gracia Ifach a Carmen Conde, Valencia, 20-12-1949, 06-02-1950, Arch. Patronato CC/AO, sign. 060-039.

Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 07-01-1950, Arch. Patronato CC/AO, sign. 060-012.

Carta de María de Gracia Ifach a Carmen Conde, Valencia, 06-02-1950, Arch. Patronato CC/AO, sign. 060-039.

Carta de Feliciano Lorenzo Gelices a Carmen Conde (Jefe del Departamento de Programas Infantiles y Juveniles), Madrid, 11-01-1968, sign. 159-064.

Carta de Feliciano Lorenzo Gelices a Carmen Conde (Jefe del Departamento de Programas Infantiles y Juveniles), Madrid, 03-04-1968, sign. 160-053.

Carta de Feliciano Lorenzo Gelices a Carmen Conde (Jefe del Departamento de Programas Infantiles y Juveniles), Madrid, 28-07-1968, sign. 174-098.

Carta de Feliciano Lorenzo Gelices a Carmen Conde (Jefe del Departamento de Programas Infantiles y Juveniles), Madrid, 28-07-1968, sign. 162-005.

Carta de Feliciano Lorenzo Gelices a Carmen Conde (Jefe del Departamento de Programas Infantiles y Juveniles), Madrid, 30-07-1968, sign. 163-097.

Carta de Feliciano Lorenzo Gelices a Carmen Conde (Jefe del Departamento de Programas Infantiles y Juveniles), Madrid, 13-09-1968, sign. 163-036.

Carta de Feliciano Lorenzo Gelices a Carmen Conde (Jefe del Departamento de Programas Infantiles y Juveniles), Madrid, 15-07-1969, sign. 173-048.

Carta de Feliciano Lorenzo Gelices a Carmen Conde (Jefe del Departamento de Programas Infantiles y Juveniles), Madrid, 26-08-1969, sign. 173-072.

Carta de Manuel Serrano (Jefe del Departamento de Programas Infantiles de T.V.E) a Manuel Tamayo Castro (Director de la Sección de Televisión. Sociedad Gral.de Autores de España), 10-2-1974. Arch. Patronato CC/AO, sign. 202-019.

Carta de Manuel Tamayo Castro a Carmen Conde, 14-2-1974. Arch. Patronato CC/AO, sign. 202-024.

Carta de Manuel Serrano (TVE) a Carmen Conde, Madrid, 15-1-1974. Arch. Patronato CC/AO, sign. 201-073.

Carta de Feliciano Lorenzo Gelices a Carmen Conde (Gerente de Publicidad de Radiotelevisión Española), Madrid, 10-02-1978, sign. 221-098.

3. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARÍA:

3.1. LIBROS:

AA.VV: *Teatro Infantil*, vol. I-VI, Madrid, Imprenta de Antonio Álvarez, 1910-1917.

-*Teoría y práctica de las publicaciones infantiles y juveniles*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.

-*Teatro de, por, para...los niños*, Madrid, Acción Educativa, 1982.

-*100 Autores Españoles de Literatura Infantil*, Dirección Jaime García Padrino, Madrid, Asociación Española, de Amigos del IBBY, 1986.

-*Elena Fortún (1986-1952)*, Madrid, Asociación Española de Amigos del IBBY, 1986.

-*Miscel.lánia Homenatge a Josep Vallverdú*, Lleida, Institut d' Estudis Llerdencs, 1987, pp.111-134.

- *Premios nacionales 1958-1988. Libro infantil y juvenil*, Madrid, Asociación española de amigos del libro infantil y juvenil (Temas de literatura infantil número. 8), 1988, p. 12.

-*Las mujeres y la Guerra Civil Española*, Madrid, Instituto de la Mujer-Dirección General de Archivos Estatales, 1991.

-*Libros y Literatura para niños en la España Contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Pirámide Editorial, 1992.

-*Autoras en la Historia del teatro español (1500-1994)*, Siglos XVII, XVIII y XIX, vol. I, Madrid, ADE, 1996.

-*Autoras en la historia del teatro español (1550-1994)*. Siglo XX, vol. II, Madrid, ADE, 1997.

-*Autoras en la historia del teatro español (1975-2000)*. Siglo XX (1975-2000), vol. III, Madrid, ADE, 1998.

-*Autoras en la Historia del teatro español (1500-2000)*. Catálogo General e Índices, vol. IV, Madrid, ADE, 2000.

A.N.A.B.A.D: *Catálogo crítico de libros infantiles*, Madrid, Publicaciones españolas, 1951.

ANDERSON, BONNIE S. y JUDITH P. ZINSSER: *Historia de las mujeres. Una historia propia*, 2. vols., Barcelona, Crítica, 1991.

ALADRO, CARLOS LUIS: *El ratón del Alba. Antología del teatro infantil*, Madrid, Editora Nacional, 1975.

ALTABELLA, JOSÉ: «Las publicaciones infantiles en su desarrollo histórico» en *Curso de Prensa Infantil*, Escuela Oficial de Periodismo, Madrid, 1964.

ALBORCH, FRANCISCO: «Teatro de adultos para niños por profesionales y aficionados» en *VII Congreso Nacional de Teatro para la infancia y la Juventud*, Madrid, A.E.T.I.J, 1980.

ALMODÓVAR, MIGUEL ÁNGEL: «El niño, futuro espectador de teatro» en *Teatro en España*, octubre-noviembre 1982.

-«El autor y las temáticas en el teatro para niños» en AA.VV, *Teatro, por, para... los niños*, Madrid, Acción Educativa, 1987.

ALLAN, ROBÍN: *Walt Disney and Europe. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*, London, John Libbey and Company Ltd/Indiana University Press (Bloomington and Indiana), 1999.

ANÓNIMO: *El Romancero Español*, edición de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Santillana, 2005.

ARCIPRESTE DE HITA, JUAN RUIZ: *Libro de buen amor*, edición de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 1931.

ARCHIVO DE LA ASOCIACIÓN DE TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD, ASSITEJ, MADRID.

AYMERICH, CARMEN y MARÍA: *La expresión, medio de desarrollo*, Barcelona, Hogar del Libro, 1980.

BARRET, GISÉLE: *Pedagogía de la expresión dramática*, trad, Maje Larragaña y Ramón Odriozola, Vitoria-Gasteiz, Recherche en Expression, 1988⁴.

BARTHES, ROLAND: «Introducción al análisis estructural de los relatos» en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

BARTOLUCCI, GIUSEPPE: *Il teatro dei ragazzi*, Firenze, Guaraldi, 1972.

BENAVENTE, JACINTO: *Obras Completas*, tomos I-XII, Madrid, Aguilar, 1969.

BERCEO, GONZALO de: *Obras Completas*, Vol. 2, Ed. Brian Dutton, London, Tamesis Books Limited, 1971.

BERENGUER, ÁNGEL: *El teatro del siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.

BETTELHEIM, BRUNO: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1984⁷.

BOBES NAVES, CARMEN: *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1988.

BORTOLUSI, MARISA: *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, Alhambra, 1985.

BRAVO VILLASANTE, CARMEN: *Historia de la literatura infantil universal*, Madrid, Doncel, 1971.

-«Pequeño diccionario de la literatura infantil española», en *El Libro Español*, tomo XV, noviembre 1972, pp. 25-32.

-«Nuevas corrientes de la literatura infantil» en *El Libro Español*, tomo XVII, número 10, noviembre 1974, pp. 5-9.

-«Nuevas formas estéticas en el teatro para la infancia y la juventud» en *VI Congreso Internacional de Teatro para la infancia y la juventud*, Madrid, A.E.T.I.J, 1978.

-«La literatura infantil española» en *El Libro Español*, número 150, octubre 1978, pp. 489-493.

-«Panorama de la literatura infantil y juvenil española» en *El Libro Español*, número 241, enero 1978.

-*Historia de la Literatura infantil española*, Madrid, Doncel, 1983⁵.

-*Diccionario de autores de la literatura infantil mundial*, Madrid, Escuela Española, 1985.

-*Historia y antología de la literatura infantil universal*, 4 vols, Valladolid, Miñón, 1988.

BRECHT, BERTOLT: *Pequeño Organon*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963.

BUTIÑA JIMÉNEZ, J: «Panorama esquemático del teatro para niños en España» en *Boletín Iberoamericano de Teatro para la*

Infancia y la Juventud, XLV, ASSITEJ/ España, mayo-agosto, 1989.pp.11-24.

-*Guía del Teatro infantil y juvenil español*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1992.

CABALLERO, ANDRÉS (ANTONIO OLIVER BELMÁS): *El escultor Francisco Salzillo*, Madrid, Alhambra (Colección “La vida en la mano”. Biblioteca del adolescente), 1944.

CAÑAS TORREGOSA, JOSÉ: *Didáctica de la expresión dramática*, Madrid, Octaedro, 1992.

-*Actuando*, Madrid, Octaedro, 1993.

-*Taller de juegos teatrales*, Madrid, Octaedro, 2009.

CALLEJA GUIJARRO, TOMÁS: *Dramatizaciones*, Salamanca, Anaya, 1966.

CALLÉS VALES, JOSÉ: *Cancionero popular*, Madrid, Libsa, 2001.

CAPEL MARTÍNEZ, ROSA M^a: *El trabajo y la educación de la mujer en España: 1900-1930*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

CARRILLO GUZMÁN, MERCEDES DEL CARMEN: *Introducción a la Dramaturgia Musical*, Murcia, Universidad de Murcia, Editum Teatro, 2009.

CASTRO CALVO, JOSÉ MARÍA: *Historia de la literatura española*, Vol. II, Barcelona, Crédito Editorial Sánchez, 1964.

CASTRO ALONSO, CARLOS A.: *Clásicos de la literatura infantil*, Valladolid, Lex Nova, 1977.

CATÁLOGO CRÍTICO DE LIBROS PARA NIÑOS. Consejo Superior de Mujeres de Acción Católica, Madrid, 1945.

CATÁLOGO CRÍTICO DE LIBROS INFANTILES. Asociación Nacional de Archiveros y Arqueólogos. Madrid, 1951.

CATÁLOGO CRÍTICO DE LIBROS PARA NIÑOS. Asociación Nacional de Archiveros y Bibliotecas. Madrid. 1954.

CATÁLOGO CRÍTICO DE LIBROS PARA NIÑOS, 1962-1965. Lazarillo del lector por el Gabinete de Lectura Santa Teresa de Jesús. Servicio Nacional de Lectura. Madrid. 1967.

CATÁLOGO DE LIBROS INFANTILES Y JUVENILES. I.N.L.E., Madrid, desde 1968 hasta 1975.

CATÁLOGO DE OBRAS DE TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX, Madrid, Fundación Juan March, 1985.

C.C.E.I. (Comisión Católica Española para la Infancia): *Literatura actual infantil y juvenil en España (1970-1977)*, Madrid, S.M, 1979.

- *Más de mil libros infantiles y juveniles. Seleccionados, reseñados y clasificados por edades. Hasta 1985*, Madrid, S.M, 1986.

CENDÁN PAZOS, FERNANDO: *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)*, Madrid, Pirámide/Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1986.

CERDÁ, HUGO: *Literatura infantil y clases sociales*, Madrid, Akal, 1982.

CERVERA, JUAN: *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional, 1982.

CERVERA, JUAN Y GUIRAU, ANTONIO: *Teatro y educación*, PPC, Madrid, 1972, pp. 143-147.

- *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1991.

COLLADO, PEDRO: *La literatura infantil y los niños*, Madrid, Collado, 1955.

COLLADO, FERNANDO: *El teatro bajo las bombas durante la guerra civil*, Madrid, Kaydeda Ediciones, 1989.

CONTRERAS DE RODRÍGUEZ, PILAR: *Teatro para niños*, vol. I-VI, Madrid, Madrid, Imprenta de Antonio Álvarez, 1910-1917.

COQUARD ACRISTÁN, L: «El mundo del futuro en el teatro infantil» en *II Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud*, Madrid, A.E.T.I.J, 1969.

CRESPO, ANTONIO: «Cine y teatro» en *Historia de la región murciana*, número. X, Barcelona, Mediterráneo, 1980.

DELGADO, SANTIAGO: *Literatura en la región de Murcia*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1998.

DÍAZ PLAJA, FERNANDO: *Cuando los grandes hombres eran niños...* Barcelona, Editorial Olimpo (Colección infancia), 1942.

DÍEZ BORQUE, JOSÉ M^a, coordinador: *Historia de la literatura Española. Siglos XIX y XX*, Madrid, Guadiana, 1974.

DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER y MARIANO DE PACO: *Historia de la literatura murciana*, Murcia, Universidad de Murcia-Academia Alfonso X el Sabio-Editora Regional, 1989.

DOMÉNECH, RICARDO: «El teatro desde 1936», en AA.VV., *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, 1980.

DOUGHERTY, DRU y M^a FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS, coordinadores: *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939*, Madrid, CSIC-FGL-Tabapress, 1992.

DUBY, GEORGES y MICHEL PERROT, directores: *Historia de las mujeres*, vols.I-II, Madrid, Taurus, 1991-1992.

ENCISO, PILAR y LAURO OLMO: *El león enamorado; La maquinita que no quería pitar; El raterillo; Asamblea General*, Madrid, Escelicer, 1964.

ESGUEVA MARTÍNEZ, M: *La colección teatral “La Farsa”*, Madrid, CSIC, 1971.

ESPINA, ANTONIO: *Salvador Bartolozzi. Monografía de su obra*, México, Unión Editorial, 1951.

ESQUER TORRES, RAMÓN: *La colección dramática “El Teatro Moderno”*, Madrid, CSIC, 1969.

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

FERRERAS, J. L: «Mujer y literatura», en *Literatura y vida cotidiana. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Zaragoza, Seminario de estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, 1987, pp. 39-52.

FOIX, HELENA: *Cuando las grandes reinas eran niñas*, Barcelona, Editorial Cervantes (Colección infancia), 1954.

FOLGUERA, PILAR: *El feminismo en España. Dos siglos de historia*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1988.

FORTÚN, ELENA: *Teatro para niños*, Madrid, Aguilar, 1936.

FUENTE BALLESTEROS, RICARDO DE LA: *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, Valladolid, Aceña Editorial, 1988.

FUERTE, GLORIA: *Las tres Reinas Magas: Melchora, Gaspara y Baltasara*, ilustr. Ulises Wensell, Madrid, Escuela Española, 1979.

GALÁN QUINTANA, M^a ANTONIA: *La mujer a través de la información en la II República Española*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1980.

GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR, introducción, en *Antología comentada de la generación del 27*, Madrid, Austral, 1998.

GARCÍA PADRINO, JAIME: «El mundo literario de Elena Fortún», en AA.VV., *Elena Fortún (1886-1952)*, 1986.

-«La literatura infantil en la postguerra española (1939-1952): la difícil servidumbre de la literatura en la educación del niño» en AA.VV., *Miscel.lánia Homenatge a Joseph Vallverdú*, Lleida, Institut d'Estudis Llerdencs, 1987, pp.111-134.

-*Libros y Literatura para niños en la España Contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Pirámide Editorial, 1992.

-*Así pasaron muchos años (En torno a la literatura infantil española)*, Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001.

-*Formas y colores: la ilustración infantil en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla -la Mancha, 2004.

GARCÍA TEMPLADO, JOSÉ: *El teatro anterior a 1939*, Madrid, Cincel, 1984.

GILI GAYA, SAMUEL: *Estudios de lenguaje infantil*, Barcelona, Bibliograf, 1972.

GÓMEZ GARCÍA, MANUEL: *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 1997.

GÓMEZ DEL MANZANO, MERCEDES DEL: «Incidencias de la literatura para adultos en la literatura infantil», en AA.VV., *Teoría y práctica de las publicaciones periódicas infantiles y juveniles*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978, pp. 239-266.

-*El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX*, Madrid, Narcea, 1987.

GONZÁLEZ, LUIS DANIEL: *Donde vive la emoción. (Primer anexo a “Bienvenidos a la fiesta”. Diccionario-guía de autores y obras de literatura infantil y juvenil)*, Madrid, Dossat, 2000.

-*Donde nacen los sueños. (Segundo anexo a “Bienvenidos a la fiesta”. Diccionario-guía de autores y obras de literatura infantil y juvenil)*. Actualización del año 2003. Madrid, Dossat, 2003.

GONZALEZ –HABA, MANUELA: *Teatro musical. Pequeñas representaciones*, Madrid, Consejo Superior de las Jóvenes de A.C, 1954.

GRIMALT, MANUEL: *Los niños y los libros*, Barcelona, Sayma, 1962.

GUERRERO SALOM, E: *Una pedagogía de la libertad: La institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Edicusa, 1977.

HORMIGÓN, JUAN ANTONIO: *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid, ADE, 2002.

HÜRLIMANN, BETTINA: *Tres siglos de literatura infantil europea*, Barcelona, Juventud, 1968.

HUERTA CALVO, JAVIER (dir): *Historia del teatro español*. Vol. 2, Madrid, Gredos, 2003.

IGLESIAS, FRANCISCO: *Historia de una empresa periodística: Prensa Española. Editora de ABC y Blanco y Negro (1891-1978)*, Madrid, Prensa Española, 1980.

JOSÉ PRADES, JUANA DE: «Los cuentos del buen Andersen en España», en *El Libro Español*, noviembre 1958.

LAFERRIÈRE, GEORGES: *La improvisación pedagógica y teatral*, Bilbao, E.G.A, 1993.

LAGE FERNÁNDEZ, JUAN JOSÉ: *Diccionario histórico de autores de la literatura infantil y juvenil contemporánea*, Granada, Octaedro, 2010.

LAVAUD, J. M: «El teatro de los niños (1909-1910)» en *Hommage des hispanistas Français a Noël Salomón*, 1979, pp. 499-507.

LÁZARO, ÁNGEL: *Vida y obra de Benavente*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1964.

LERER, SETH: *La magia de los libros infantiles. De las fábulas de Esopo a las aventuras de Harry Potter*, Barcelona, Ares y Mares, 2009.

LÓPEZ TAMEZ, ROMÁN: *Introducción a la literatura infantil*; Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1990.

LÓPEZ RIOCEREZO, J, M^a: *El gran problema de la literatura infantil*, Madrid, Studium, 1966.

MANTOVANI, ALFREDO: *Didáctica de la dramatización*, Barcelona, Gedisa, 1997.

-*El teatro, un juego más*, Madrid, Nuestra Cultura, 2000.

-*Juegos para un taller de teatro*, Madrid, Proexdra, 2004.

MARQUERÍE, ALFREDO: *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Editora Nacional, 1959.

MARTÍNEZ MENCHÉN, ANTONIO: «La denuncia social en la literatura infantil», en AA.VV., *Corrientes actuales en la narrativa infantil y juvenil española en lengua castellana*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1990, pp. 85-88.

MARTÍNEZ LAX, FULGENCIO: *Pedagogía y Teatro*, Murcia, ESAD, 1995.

-*El teatro en Murcia en la II República*, Murcia, Universidad de Murcia/ESAD de Murcia, 1997.

MARTÍNEZ LÓPEZ, MARÍA ISABEL: *El teatro en la ciudad de Murcia durante la guerra civil*, La Rioja, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2005.

MATILLA, LUIS: *Teatro para armar y desarmar*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

MENDOZA FILOLLA, A: *El teatro infantil español (1875-1950). Aspectos sociales*, Barcelona, Edición del Autor, 1980.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 2004.

MÉLETINSKI, E: *El estudio estructural y tipológico del cuento*, Madrid, Fundamentos, 2006¹².

MICHELOTTI, JOSÉ LUIS: *Manual de teatro para la escuela. Teoría y práctica sobre técnicas de la expresión teatral*, Tomo 1º, Buenos Aires, Ediciones Don Bosco, 1987.

MILLÁN ASTRAY, PILAR: *La tonta del bote*, Madrid, Prensa Moderna, 1928, número.158.

MIRÓ, EMILIO: Prólogo en Carmen Conde, *Poesía Completa*, Madrid, Patronato CC/AO, Castalia y Ayuntamiento de Cartagena, 2007.

MORALES Y MARÍN, ANTONIO: *Historia informal del Teatro de Cámara de Murcia*, Murcia, 1971.

MORCILLO GÓMEZ, A: «Feminismo y lucha política durante la II República y la Guerra Civil» en Pilar Folguera (edit.), *El feminismo en España: Dos siglos de historia*, Madrid, Pablo Iglesias, 1988, pp. 57-83.

MOLERO PINTADO, ANTONIO: *La reforma educativa de la II República Española. Primer Bienio*. Madrid, Santillana, 1977.

MUNDI PEDRET, F: *El teatro en zona republicana de 1936-1939*, Barcelona, Universidad, 1982.

-*El teatro de la Guerra Civil*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.

MUÑOZ CÁLIZ, BERTA: *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes*, Madrid, ASSITEJ, 2006.

MUÑOZ ZIELINSKI, MANUEL: *Inicios del cinematográfico en la región de Murcia (1896-1907)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1985.

NELKEN, MARGARITA: *Las escritoras españolas*, Barcelona, Labor, 1930.

NIEVA DE LA PAZ, PILAR: «Teatros: La página teatral de *El Sol* (1927-1928)» en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XVI, 3, 1991, pp. 291-319.

-«Tradición y vanguardia en las autoras teatrales de preguerra: Pilar Millán Astray y Halma Angélico» en Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939*, Madrid, CSIC-FGL-Tabapress, 1992, pp. 429-438.

-*Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y Representación)*, Madrid, C.S.I.C, 1993.

O'CONNOR, PATRICIA: *Dramaturgas españolas de hoy*, Madrid, Fundamentos, 1988.

OLIVA, CÉSAR y FRANCISCO TORRES MONREAL: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.

OLIVA, CESAR: «La representación en Murcia durante el siglo XX», en *Cien años de literatura en Murcia*, dir. Manuel Fernández-Delgado Cerdá, Murcia, Museo de Ciudad, 2001, pp. 92-106.

OLIVA, CÉSAR: *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.

PACO, MARIANO DE: «Autores en el teatro murciano del siglo XX», en *Cien años de literatura en Murcia*, dirección de Manuel Fernández-Delgado Cerdá, Murcia, Museo de la Ciudad, 2001, pp. 108-120.

[_http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/alfonsosastre/pcuar_tonine...](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/alfonsosastre/pcuar_tonine...)

PALOMO, M^a PILAR: «Las escritoras: Carmen Conde» en *Historia de la Literatura Española*, Ángel Valbuena Prat, tomo VI, Barcelona, Gustavo Gili, 1960.

PASCUAL, ITZIAR ed: *Teatro Español para la Infancia y la Juventud (1800-1936)*, Madrid, Fundamentos, 2008.

PAVIS, PATRICE: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona-Buenos Aires -México, Paidós, 1998.

-*El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós, 2000.

PÉREZ GALÁN, MARIANO: *La enseñanza en la Segunda República Española*, Madrid, Edicusa, 1975.

PETRINI, ENZO: *Estudio crítico de la literatura juvenil*, Madrid, Rialp, 1963.

POVEDA PIEROLA, LOLA: *Ser o no ser: reflexión antropológica para un programa de pedagogía del teatro*, Madrid, Narcea, 1993.

-*Texto dramático: la palabra en acción*, Madrid, Narcea, 1996.

PROPP, VLADIMIR: *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974⁷.

-*Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 2006¹².

-*La transformación de los cuentos maravillosos*, Madrid, Fundamentos, 2006¹².

RAMALLO ASENSIO, ALFONSO: *El teatro infantil*, Murcia, Universidad de Murcia, Facultad de Filosofía y Letras, 1971. Tesis de Licenciatura. Dirigida por Manuel Muñoz Cortés.

RENAULT, NOËLLE Y BERNARD: *L'exprimer par le théâtre*, Madrid, Nancea, 1994.

RODARI, GIANNI Y GIULIO EINAUDI: *Gramática de la fantasía*, Barcelona, Bronce, 2002.

RODRIGO, ANTONINA: *Mujeres de España. Las silenciadas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1979.

RODRÍGUEZ ALCALDE, LEOPOLDO: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, EPESA, 1973.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, ANTONIO: *Cuentos populares de la lumbre I y II*, Madrid, Alianza, 2009.

RODRÍGUEZ CÁNOVAS, JOSÉ: *Recuerdos del Teatro Circo. Recuerdos del Teatro Principal*, Cartagena (Murcia), Áglaya, 2005.

ROMERO, ANDRÉS: *Prensa juvenil*, Manuales para especialistas, Madrid, Doncel, 1967.

RUIZ ABELLÁN, MARÍA CONCEPCIÓN *Cultura y ocio en una ciudad de retaguardia durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993.

RUIZ RAMÓN, FRANCISCO: *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975¹⁰.

-*Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1986¹⁰.

RYNGAERT, JEAN-PIERRE: *Jouer, représenter*, Paris, CEDIC, 1985.

SÁNCHEZ, JOSÉ ANTONIO: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.

SÁNCHEZ GIL, NERI- CARMEN: *Sueños de Mujer (La mujer en la obra de Carmen Conde)*, Murcia, N.C. Sánchez, 2000.

SANTONJA, GONZALO: *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*, Barcelona, Antrophos, 1989.

SANZ VILLANUEVA, SANTOS: *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1984.

SARTO, MONTSERRAT: «La literatura para niños en lengua castellana», en Bettina Hürlimann, *Tres siglos de literatura infantil europea*, Barcelona, Juventud, 1968, pp. 293-313.

SASTRE, ALFONSO: *Obras completas I*, Madrid, Aguilar, 1968.

-*La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona, Grijalbo, 1970.

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

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

-*Teatro para niños*, Hondarribia, Hiru, 1993.

SEGURA Y SORIANO, ISABEL: «La literatura de mujeres como fuente de documentación de la experiencia histórica de las mujeres», en *Literatura y vida cotidiana*, Zaragoza, Seminario de

Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, 1987, pp. 251-260.

SIERRA GIL DE CUESTA, JUAN: «La actualidad en el teatro para la infancia y la juventud» en *II Congreso de Teatro para la Infancia y la Juventud*, Madrid, A.E.T.I.J, 1969.

SIMÓN PALMER, M^a DEL CARMEN: *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual Bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991.

-«Libros de religión y moral para las mujeres españolas del siglo XIX», en *Primeras Jornadas de Bibliografías*, Madrid, Federación Universitaria Española, 1977, pp. 355-385.

SOSA, JESUALDO: *La literatura infantil*, Buenos Aires, Losada, 1973.

SUNYER, MARÍA NIEVES: «El teatro para la infancia y la juventud en el mundo» en *I Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud*, Madrid, A.E.T.I.J, 1968.

SUNYER, M^a DOLORES: «Teatro Infantil» en *Primer Acto 96* (mayo 1968), pp. 11-13.

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

TIRSO, MOLINA DE: *Obras completas*, vol. I. edit. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946.

TORRENTE BALLESTER, GONZALO: *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965.

-*Teatro español contemporáneo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968².

TORAL, CAROLINA: *Literatura infantil española*, 2 vols., Madrid, Cocusa, 1957.

-«Literatura infantil de todos los países» en AA.VV., *Los mejores cuentos juveniles de la literatura universal*, tomo I, Barcelona, Labor, pp. 1-95.

VALLÓN, CLAUDEL: *Práctica de teatro para niños*, Barcelona, Ceac, 1984.

VÁZQUEZ, P. JOSÉ M^a: *La prensa infantil en España*, Madrid, Doncel, 1963.

VERA MUÑOZ, MARÍA PILAR: *Panorámica del teatro infantil español en los siglos XIX-XX*, Murcia, Universidad de Murcia, Facultad de Letras, 1966. Tesis de Licenciatura. Dirigida por Mariano Baquero Goyanes.

VILLADRÁ, GASPAR DE: *Historia de nuevo México*, Ed. Mercedes Junquera, Dastin Ediciones, Madrid, 2003.

VILLEGAS, ANTONIO DE: *Inventario*, vol. 2, Madrid, Universidad de Murcia, número. 5, 1956.

VOLTÉS, M^a JOSÉ y PEDRO: *Las mujeres en la historia de España*, Barcelona, Planeta, 1986.

3.2. PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

AA.VV: «Lecturas para chicos», *La Estafeta Literaria*, número. 19, 1 de enero de 1945.

AA.VV: *Teoría y práctica de las publicaciones infantiles y juveniles*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978, pp. 13-16.

AA.VV: «Escenarios de la radio» en *Cuadernos El Público*, número. 37, Madrid, noviembre 1988.

ALTABELLA, JOSÉ: «Las publicaciones infantiles en su desarrollo histórico» en *Curso de Prensa Infantil*, Madrid, Escuela Oficial de Periodismo, 1964.

-«Apuntes para una historia del periodismo infantil español» en *El Magisterio Español*, número. 10.145, Madrid, 16 mayo 1973, pp. 11-14.

ASENSI, EMILIO FORNET DE: «Saturnino Calleja, propulsor en España de los cuentos infantiles», en *La Estafeta Literaria*, número 22, 28 febrero 1945.

BLITZSTEIN, MARC: «Escribir para teatro», en *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, número 104, 2005.

CAÑELLAS, ANTONIO JUAN: «Los roles sexuales en la literatura infantil», *Cuadernos de Pedagogía*, número. 63, mayo, 1979.

CARANDELL, JOSÉ. M^a: «El teatro infantil en España», en *Primer Acto*, número 71 (diciembre 1965-enero 1966).

CERVERA, JUAN: «Las nuevas corrientes de la literatura infantil», en *Educadores*, número 83, mayo-junio, pp. 349-364.

COLOMER, T: «Últimos años de la literatura infantil y juvenil. Desde el mayo del 68 a la postmodernidad de los ochenta», en *CLIJ*, 26, marzo 1991, pp. 14-24.

CRADDOCK JERRY, R: «La guerra justa en Nuevo México en 1598-1599», en *INITIUM* (Revista Catalana d'História del Pret). Asociación Catalana d'História del Pret "Jaime de Montjuïc", Barcelona, 2002, pp 331-360.

DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE: «Teatro de mujeres», *Escenarios*, 4 de mayo de 1936.

«DRAMATURGAS ESPAÑOLAS: presencia y condición en la escena española contemporánea. Mesa redonda», *Estreno*, XIX, 1, 1993.

GARCÍA PADRINO, JAIME: «La ilustración de los libros infantiles en el contexto cultural de la España de hoy», en *El Libro Español*, número 283, julio-agosto 1981

GAMARRA, PIERRE: «El lenguaje y la poesía en un teatro para niños» en *Boletín Informativo de la A.E.T.I.J.*, número 2, Madrid, A.E.T.I.J, 1970.

GÓMEZ GEA, J: «Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)» en *Cuadernos Bibliográficos*, XXXI (1974), pp.65-140.

GUIRAU SENA, ANTONIO: «Hacia una comprensión del Teatro Infantil», en *Primer Acto*, 96 (mayo 1968), pp. 14-17.

IRUÑA, FERNANDO: «La evolución del periódico infantil en España. De *Los niños a Flechas y Pelayos*, pasando por *TBO*» en *Sí*, supl. Semanal de *Arriba*, número103, Madrid, 26 de diciembre de 1943.

MARTÍN INIESTA, FERNANDO: «Ideología y desmitificación en el teatro infantil» en *República de las Letras*, 53, octubre 1997, pp. 39-44.

MARTÍN RODRÍGUEZ, MARIANO: «El Teatro: Revista Teatral Madrileña (1900-1905) en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XVII (1992), pp.87-98.

MATA I GARRIGA, MARTA: «Grandeza y miseria de la literatura infantil» en *Análisis e Investigaciones Culturales*, número. 2 pp.49-62.

MOIX, ANA: «Érase una vez...La literatura infantil a partir de los años 40», en *Vinculación Femenina*, número 5, Madrid, 1 noviembre 1976. pp. 28-39.

MUÑIZ, CARLOS: «El teatro y los niños» en *Primer Acto*, números 29 y 30, diciembre de 1961-enero de 1962, pp. 30-36.

NAVARRO, MARINA: «Colecciones infantiles: un rico itinerario», en *El Urogallo*, número especial feria del Libro Infantil de Bolonia, abril 1989, pp. 50-55.

NIETO, RAMÓN: «La producción de libros infantiles y sus problemas», en *El Libro Español*, número 10, noviembre 1974, pp.10-12.

O'CONNOR, PATRICIA: «¿Quiénes son las dramaturgas contemporáneas y qué han escrito?», *Estreno*, X , 1984, 2, pp. 9-12.

ORTIZ, LOURDES: «Los horizontes del teatro español: Nuevas Autoras», en *Primer Acto*, 220, 1987, pp. 10-21.

PASCUAL, PEDRO: «Ayer comenzó la II Semana Nacional de Libro Infantil y Juvenil», en *Arriba (página del domingo)*, 16 de diciembre de 1962, p. 18.

PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO: «La colección dramática *La novela teatral* (1916-1925), *Segismundo*. XIII (1977), 25-26, pp. 273-325.

-«Una aportación al estudio del teatro español de preguerra: La colección dramática *La novela cómica* (1916-1919)», *Revista de Literatura*, LIII (1991), pp. 679-723.

RAGUÉ- ARIAS, M^a JOSÉ: «La mujer como autora en el teatro español contemporáneo», *Estreno*, XIX, 1, 1993, pp. 13-16.

PRIMER ACTO número 338, abril-mayo-junio de 2011. Monográfico “Escena e infancia hoy”.

RUBIO PAREDES, JOSÉ MARÍA: *Los seudónimos literarios de Carmen Conde en la posguerra, Cartagena Histórica*, número 12, Áglaya, mayo 2004.

SÁNCHEZ BRITO, MARGARITA: «La prensa infantil», en *Gaceta de la Prensa Española*, número.124, pp. 658 y ss.

SÁNCHEZ FERRA ANSELMO, J: *La investigación sobre el cuento de tradición oral en la comarca del campo de Cartagena: estado de la cuestión*, Murcia, *Revista murciana de antropología*, número 11, 2004, pp. 299-314.

SÁNCHEZ SILVA, JOSÉ MARÍA: «Invitación a escritores», en *Arte. Letras. Pensamiento. Ciencia* (páginas del domingo), Madrid, 1 de julio de 1962, pp. 1-2.

SANTOS, DÁMASO: «Literatura para la infancia y la juventud», en *Arte. Letras. Pensamiento. Ciencia* (páginas del domingo), Madrid, 1 de julio de 1962, pp. 1-2.

SANTOS DEULOFEU, ELENA: «*La comedia*, breve colección teatral madrileña de 1925», *Revista de Literatura*, XLIX (1987), 98, pp. 551-560.

-«*La Farsa: Una revista teatral de vanguardia (1925-1926)*» *Siglo XX/20th Century*, VI (1988-89), 1-2, pp. 57-65.

SANTOLARIA SOLANO, CRISTINA: «Dramaturgos consagrados se acercan al teatro para la infancia y la juventud» en *Revista de Estudios Teatrales*, número. 13-14, 1998-2001, pp. 459-487.

STURNIOLO, NORMA: «Literatura infantil y juvenil en España, panorama», en *El Urogallo*, número especial Feria del Libro Infantil de Bolonia, abril 1989, pp. 8-12.

SOLDEVILA-DURANTE, IGNACIO: «Sobre la escritura femenina y su reivindicación en el conjunto de la historia de la literatura contemporánea de España. (A propósito de un reciente libro de Janet Pérez)», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVI, 3, 1990, pp. 606-616.

«TEATRO INFANTIL LOPE DE RUEDA. Entrevista con el director », *ABC*, 9 de noviembre de 1943.

TEJERINA, ISABEL: «Textos dramáticos para niños» en *Quima*, octubre, 1987, pp. 63-65.

TORRES, ROSANA: «Una mirada sobre el teatro infantil» en *Cuadernos de Pedagogía*, Madrid, número. 75, marzo 1981.

VILCHES DE FRUTOS M^o FRANCISCA y DRU DOUGHERTY: «La escena madrileña entre 1990 y 1936: Apuntes para una historia», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XVII (1992), pp. 207-220.

4. ILUSTRACIONES



Ilustración 1



Ilustración 2



Ilustración 3

«



Ilustración 4



Ilustración 5

ANGELES *en* VACACIONES



Ilustración 6



Ilustración 7



por Florentina del Mar

Ilustración 8

Niña 3^a

1 2 3 4

Publico respetable:
permitidme que esta niña -
cuatro palabras os hable.

(avanza niña 1^a)

Lo que vais a contemplar -
dentro de breves momentos,
es una historia ejemplar -
del diablo y sus intentos.

Ilustración 9

de ver!

Ángel Rosa - ¿Hambre?

• Amabelo - ¿Comen los niños?

Mujer - ¿No lo sospechabais? (a los niños)

Venid conmigo un momento.

Niños } (siguiéndola) ¿Qué nos darás tú? ¿primero
también?

(La mujer se los cuela, y cuando los ángeles van a seguirle desaparece en un portal que se abre en la pared, y luego dice:

No se admiten ángeles, porque ignoran que los niños tienen que comer 4 veces al día. -

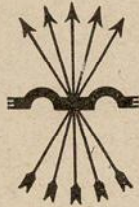
Ángeles } (sopucados) ¿Qué, qué? (retroceden)

Ángel Azul - (mirando muy afligido los regalos que quedaron en el suelo) La pobre estrella ... (de café)

Ilustración 10

VICESECRETARÍA DE EDUCACIÓN POPULAR
DELEGACIÓN NACIONAL DE PROPAGANDA

Teatro Lope de Rueda



P R O G R A M A

El cuento oriental en dos actos y diez cuadros, adaptación de
FLORENTINA DEL MAR,

ALADINO

II

Ilustración 11

REPARTO

(Por orden de aparición en escena)



El Mago africano.....	Manuel García
ALADINO.....	Jacinto Martín
Pequeño monstruo.....	Carolina Torcal
Genio del anillo mágico.....	Lázaro Miguel
Señora Kin-Foh.....	Lola Larrea
Vecina buena.....	Maribel Ramos
Vecina mala.....	Pilar Calderón
Genio de la lámpara maravi- llosa.....	Antonio García
Chambelán.....	Antonio Aranda
Emperador.....	Julio Lorente
Cortesano primero.....	Enrique Méndez
Cortesano segundo.....	Horacio Alonso
Azafata primera.....	Maruja Más
Azafata segunda.....	Dorián Ponce de León
Primer Ministro.....	Domingo Almendro
Guardia primero.....	Miguel Ángel Sánchez
Guardia segundo.....	Alberto Martín
Dama primera.....	Angelines Campos
Dama segunda.....	Paulina Aparicio
Ministra.....	Conchita Hidalgo
Emperatriz.....	Concha López Silva
Princesa Baldrubudura.....	Mary Campos
Esclava Mi-tu-su.....	Maruja Recio
Sai-Chung.....	José Luis Heredia
Un tendero.....	Eduardo Moreno

Damas del séquito y esclavos.

Un apunte: Mariano Artiaga.

Regidor de escena: Gregorio Almendros.

Ilustración 12

ACTO PRIMERO: Ballet de los Genios del Subterráneo.

Danzarinas: Conchita Hidalgo
» Maruja Recio
» Maruja Más
» Angelines Campos
» María Garcibáñez
» María Más

Genios menores: Manuel García
» Antonio Aranda
» Miguel Sánchez
» José Luis Heredia
» Eduardo Moreno
» Domingo Almendra

Genios mayores: Cayetano Ayalde
» Roberto Carpio

Genios de la Lámpara, del Anillo y pequeño monstruo

ACTO SEGUNDO: Ballet de la Leyenda de los Piratas.

Ti..... Maruja Recio
Li..... Maribel Ramos
Wang..... Conchita Hidalgo

Genio de las Aguas... Cayetano Ayalde

Piratas: Antonio García, Lázaro Miguel Escobar y Manuel García.

Decorados de **Escasi**, realizados por **Barrera**.

Figurines de **Roberto Carpio**,
realizados por **Encarnación**

Música de Angel Martín Pompey.

Coreografía de **Roberto Carpio**.

Ilustración 13

RETABLO DE NAVIDAD

TEXTO
CARMEN CONDE

MUSICA
MATILDE SALVADOR

CON LA COLABORACION ESPECIAL DE LA
ORQUESTA MUNICIPAL
Y LA
CORAL POLIFONICA VALENTINA
BAJO LA DIRECCION DE
VICENTE ASENCIO

ACTO I	— estampa 1.....	LOS ARCANGELES
	» 2.....	LA ANUNCIACION
	» 3.....	EL NACIMIENTO
ACTO II	— estampa 1.....	HERODES
	» 2.....	LA ESTRELLA
	» 3.....	LA PALMERA
		ALELUYA FINAL



53

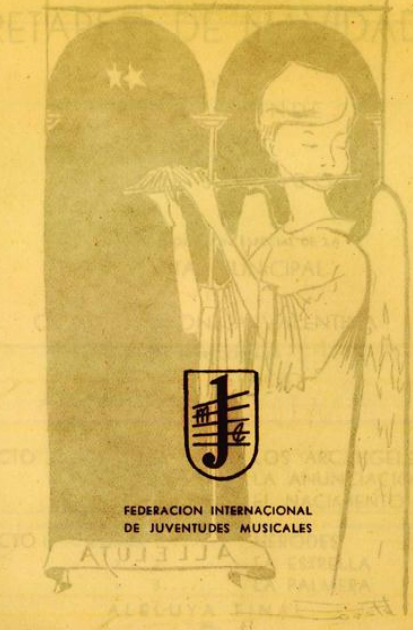
Ilustración 14

ORGANIZADO POR
JUVENTUDES MUSICALES ESPAÑOLAS
A BENEFICIO DE LA
CAMPANA DE NAVIDAD Y REYES

TEATRO PRINCIPAL

DOMINGO
27 DICIEMBRE 1953
12:30 MAÑANA

EXTRAORDINARIO
II TEMPORADA
1953 - 1954



FEDERACION INTERNACIONAL
DE JUVENTUDES MUSICALES

Ilustración 15

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES:

1.-Carmen Conde junto a Matilde Salvador, en el estreno de *Retablo de Navidad (Belén)*, Valencia, 1950.

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

3-4.-«La madre de los vientos», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 12, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 10 de septiembre de 1944, p. 30. Sin estrenar.

5.-*Belén (Auto de Navidad)*, *Mundo Hispánico*. [*La revista de veintitrés países (mensual)*], núm 10, Madrid, noviembre/ diciembre 1948.

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

7.-«Tres con un burro», firmado por Florentina del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm 34, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 25 de septiembre de 1945., p. 30. Sin estrenar.

8.-«Vino el arcángel», firmado por Florentia del Mar, *La Estafeta Literaria*, núm. 18, (Sección: Nana, nanita, nana), Madrid, 15 de diciembre de 1944, p. 30. Sin estrenar.

9.-Boceto para la escenografía de *En el agua y con buen tino vencerás al enemigo*.

10.-Página final del manuscrito de *Ángeles de vacaciones*.

11.-Portada del programa de mano para el estreno de *Aladino* (11 de noviembre de 1943).

12.-Reparto que interviene en *Aladino*.

13.-Reparto que interviene en *Aladino*.

14.-Programa para el estreno de *Retablo de Navidad (Belén)*, Valencia, 1950.

15.- Programa para el estreno de *Retablo de Navidad (Belén)*, con dedicatoria para Amanda Junquera de Matilde Salvador.