

El teatro infantil de Elena Fortún y la canción de raigambre popular

Purificació Mascarell
Universitat de València
Purificacio.Mascarell@uv.es

Palabras clave:

Teatro infantil. Elena Fortún. Canción tradicional.

Resumen:

Este artículo indaga en el teatro infantil escrito por Elena Fortún y publicado en el volumen *Teatro para niños* (1935), recientemente reeditado. Se enmarca la producción dramática de Fortún en el contexto de renovación del teatro infantil español durante las primeras décadas del siglo XX. Se ofrece una aproximación a las doce piezas que componen el volumen y a sus principales particularidades. Y se analiza la presencia y función dramática de fragmentos del cancionero tradicional en la dramaturgia fortuniana.

Le théâtre pour l'enfance d'Elena Fortún et la chanson de base populaire

Mots-clés:

Théâtre pour enfants. Elena Fortún. Chansons traditionnel.

Résumé:

Cet article explore dans le théâtre pour enfants écrit par Elena Fortún et publié dans le volume *Teatro para niños* (1934), récemment réédité. La production dramatique de Fortún s'inscrit dans le contexte de la rénovation du théâtre pour enfants espagnol au cours des premières décennies du XXe siècle. Nous offrons une approximation des douze pièces qui composent le volume et ses principales caractéristiques. Et nous analysons la présence et la fonction dramatique de fragments de chansons traditionnel dans la dramaturgie «fortuniana».

Elena Fortún (1886-1952) es conocida por su personaje de ficción, Celia, esa niña traviesa y ávida de fantasía que nació a finales de la década de los veinte en las páginas de la revista *Blanco y Negro*. Una niña «bien» del madrileño barrio de Salamanca que se dedicaba a torpedear, con su original mezcla de imaginación y lógica aplastante, las convenciones más tópicas y odiosas del mundo de los adultos. Aparte de la saga de Celia y sus hermanos y primas, Fortún escribió una novela de temática feminista y sáfica, *Oculto sendero* (inédita hasta su rescate por la editorial sevillana Renacimiento en 2016¹), reportajes de corte social publicados en prensa², decenas de cuentos infantiles y volúmenes como *El arte de contar cuentos a los niños*, editado durante su exilio bonaerense. Y, además, como guinda a sus variados intereses, Encarnación Aragoneses (verdadero nombre de la autora, que acabó barrido por la fuerza del pseudónimo) escribió teatro para ser representado por los niños en sus casas, ayudados por la familia, o en la escuela, bajo la tutela del maestro.

Su volumen *Teatro para niños*, cuya primera edición localizada data de 1942, recogía doce comedias en un acto escritas con anterioridad a la guerra civil y publicadas en las revistas que contaban con la participación periódica de la autora. En esas doce comedias se centra este trabajo, que pretende indagar en la parcela literaria menos conocida de la creadora de Celia con el fin de acreditar su extraordinario dominio de la acción dramática y su magistral empleo de recursos de la tradición popular para conectar con los más pequeños. Especialmente, Fortún supo incorporar canciones tradicionales que acompañaban juegos infantiles de toda índole, fragmentos de viejos romances o letras para bailes populares, además de dichos, retahílas, pareados, juegos de palabras, versos... Materiales todos ellos de carácter anónimo que solían cantarse con melodías que pasaban de generación en generación. Para antes de conocer las diversas tipologías de

¹ Para profundizar en esta obra, véase el estudio introductorio a esta edición realizada por Capdevila-Argüelles, 2016: 7-68, y el artículo de Mascarell, 2017: 57-59.

² Algunos de ellos han sido recopilados por María Jesús Fraga y Nuria Capdevila-Argüelles dentro del volumen *El camino es nuestro*, 2015.



estas cancioncillas de raigambre popular y la función dramática que desempeñaban en las piezas firmadas por Aragoneses, vale la pena situar la producción teatral de la autora en su particular contexto histórico.

1. Del teatro infantil decimonónico a las vanguardias: un nuevo modelo dramático para los niños

A comienzos del siglo XX, el teatro para niños en España continuaba imbuido por la tradición decimonónica: se realizaba en las escuelas y buscaba la formación moral y religiosa de los alumnos. Las obras, de escasa calidad dramática y sin apenas referencias a cuestiones interpretativas y escénicas, pretendían ofrecer modelos de conducta virtuosa frente al vicio o el pecado. Se presentaban en verso para facilitar su memorización sistemática y ofrecían unos diálogos retóricos ajenos a la realidad lingüística de los pequeños intérpretes y su público escolar. No tardarían en reaccionar, contra este enfoque pseudopedagógico del teatro infantil, algunos de los principales dramaturgos españoles del momento. El abanderado fue Jacinto Benavente, que se preocupó por renovar el género mediante la creación del Teatro de los Niños, en 1909, un proyecto con sede en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid [Huerta Calvo, 2012]. En la innovadora, aunque muy breve, iniciativa colaborarían autores como Carlos Fernández-Shaw, Eduardo Marquina o Ramón María del Valle-Inclán, que verían subir a escena sus obras infantiles de lenguaje modernista y cargadas de guiños al mundo maravilloso de los cuentos populares. Rasgo este último que ha sido una constante en el teatro infantil de la modernidad.

En los años posteriores, figuras como Rafael Alberti —con su obra *La pájara pinta* (1925)— o Federico García Lorca —con *La niña que riega la albahaca* y *el Príncipe preguntón* (1923) y obras cercanas al género, como *Los títeres de Cachiporra* o *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (1930)— manifestaron un destacado interés por el teatro para niños y le añadieron un fuerte componente guiñolesco o farsesco, tan del gusto vanguardista. Asimismo, cabe recordar al Alejandro Casona de las Misiones



Pedagógicas, que estrenó muchas piezas destinadas al público infantil mientras dirigía el Teatro del Pueblo. El autor de *La dama del alba* admitía las complicaciones de escribir y representar con éxito teatro infantil: «Es difícil hacer teatro para niños. Se trata de buscar su nivel sin agacharse: ser puro y primario sin ser pueril, rebañarse ingenuidad por todos los bolsillos. Exige, además, acción más que ningún otro tipo de teatro; y una desnudez poética que lo mismo se encuentra sorpresivamente en la lírica que en lo grotesco» [Arce, 1983: 7].

El auge del género dramático durante los años de las vanguardias y el esfuerzo del régimen republicano por reformar el sistema educativo funcionaron como el mejor telón de fondo para el desarrollo de una conciencia clara de renovación del género teatral infantil. Al mismo tiempo, durante las décadas de los 20 y 30, se hizo efectiva la incorporación de la mujer a las filas del teatro, ya no solo como actriz, sino como autora, traductora o adaptadora. Como detalla Pilar Nieva de la Paz [1994: 130], algunas de estas profesionales llegaron con relativa normalidad a los circuitos comerciales de representación (Adelina Aparicio, Sofía Blasco, Adela Carbone, Condesa de San Luis, Pilar Millán, Anita Prieto, Dolores Ramos de la Vega, Margarita Robles...) y otras quedaron inmersas en el ámbito del teatro de arte, de las funciones privadas o de la representación única por compañías de aficionados (Carmen Baroja, Zenobia Camprubí, Irene Falcón, Carlota O'Neill, Isabel Oyarzábal, Pilar de Valderrama...). También las hubo quienes tuvieron que conformarse mayormente con la imprenta: Matilde Ras, la grafóloga íntima amiga de Fortún, o Concha Méndez, más conocida por ser la esposa del poeta y editor Manuel Altolaguirre que por sus bellas y transgresoras comedias infantiles. Un panorama en ebullición colmado de propuestas divergentes que sirve para ubicar a Elena Fortún en un contexto proclive para la escritura dramática destinada a los niños y de autoría femenina.

Para comprender la importancia de las mujeres en el desarrollo de una moderna dramaturgia infantil durante los años 20 y 30 en España, vale la



pena recuperar las palabras de Nieva de la Paz:

Entre los ilustres colaboradores que estrenaron en la campaña del Teatro de los Niños de Jacinto Benavente, no figuró ninguna mujer. La enorme evolución de la situación de la mujer española y de las escritoras en particular a lo largo de las dos décadas siguientes se percibe en el significativo nombramiento de cuatro mujeres (María Luz Morales, Magda Donato, Esperanza González y Elena Fortún) como miembros de la Comisión del Teatro de los Niños creada en plena Guerra Civil por el gobierno republicano y presidida, curiosamente, por el mismo Benavente. Se reconocía al fin la dedicación de las escritoras al teatro infantil y la calidad de sus creaciones para los niños. [1993: 249]

Muchas de estas autoras comprometidas con los afanes reformistas de la República tuvieron que partir al exilio tras la guerra. Quedaba así truncada la línea de progresiva renovación en el teatro infantil, elaborada con mimo y profesionalidad durante los años anteriores. Salvador Bartolozzi y Magda Donato abandonan el país. Concha Méndez ya no escribirá más teatro infantil fuera de España. Alejandro Casona podrá estrenar en Buenos Aires su obra *Pinocho y la infanta Blancaflor* gracias a la compañía de Josefina Díaz y Catalina Bárcena. También Elena Fortún se traslada a la capital argentina tras un duro peregrinaje. El teatro infantil de nuevo cuño bajo el régimen franquista se adecuará, en mayor o menor medida, a los principios establecidos por la dictadura. Pero la labor realizada por las pioneras del teatro infantil moderno permanece en la historia literaria española y hoy está siendo recuperada y reivindicada.

2. La dramaturgia para niños de Elena Fortún: tradición y modernidad

Con ilustraciones del dibujante valenciano Lluís Dubón, que funcionan casi a modo de figurines de los personajes, aparece en 1942 *Teatro para niños* de Elena Fortún, bajo el marchamo de la editorial Aguilar. El volumen recopilaba las piezas publicadas en las páginas de la revista infantil *Gente menuda* desde que, en el año 1931, apareciera la primera obra teatral de Fortún, *El palacio de la felicidad*. Además, incluía algunas nuevas, como *La hermosa hilandera y los siete pretendientes*,



adaptación en verso de un cuento de Matilde Ras, o *Una aventura de Celia*, protagonizada por la célebre niña de ficción. Posteriormente, en 1948, aparece una segunda edición en Buenos Aires, donde la editorial Aguilar tenía una filial, aunque en vez de doce piezas se ofrecen once: *Una aventura de Celia* desaparece del conjunto, quizá debido a los problemas que había tenido con la censura en la edición española de 1942³. Habrá que esperar hasta el año 2013, setenta años después, para disponer de una reedición del teatro de Fortún, gracias a la editorial Renacimiento y su sello Espuela de Plata⁴.

En su *Historia crítica del teatro infantil español*, Juan Cervera mantiene que «el libro de Elena Fortún es una aportación significativa al teatro infantil porque reúne una serie de condiciones que difícilmente se dan juntas en otras producciones dramáticas para niños» [1982: 162]. El primer rasgo reseñable es el empleo de un lenguaje rápido, incisivo y funcional que permite la agilidad de la acción dramática y se aproxima al lenguaje infantil en muchas ocasiones. La segunda característica ineludible tiene que ver con la oportuna inserción de elementos tradicionales: canciones, acertijos o refranes que imprimen alegría y sabor popular a los diálogos. Ligado a esto se identifica el tercer rasgo: el empleo de personajes fantásticos extraídos de los cuentos infantiles —hadas, gnomos, brujas, magos— que se mezclan con niños y adultos produciendo una desmitificadora fricción entre fantasía y realidad. En cuarto lugar debe señalarse el humorismo que invade las piezas, desde los juegos lingüísticos —son muy frecuentes las dilogías o los equívocos en los parlamentos— hasta el mismo desarrollo de la acción, plagada de gags y situaciones hilarantes. Finalmente, resultan llamativas las

³ Una edición que no es la primera, aunque sí la única que se ha podido localizar. Por una reseña aparecida en el diario *El Sol* en 1935 y firmada por G, puede fecharse en ese año la primera aparición del libro, antes de la Guerra Civil y en un momento dulce de la vida de Fortún. Asimismo, el 8 de febrero de 1936, la autora escribió a su amiga Mercedes una carta (no publicada) en la cual le anunciaba: «Tengo que mandarte un nuevo libro que he publicado. Son doce comedias infantiles».

⁴ La Biblioteca Elena Fortún de Renacimiento, que pretende ofrecer la obra completa de la autora madrileña, no podía dejar de incluir entre sus títulos el *Teatro para niños*, recuperado en una nueva edición, en 2018, que es la edición que empleamos para realizar este trabajo.



acotaciones de Elena Fortún por su manera directa y precisa de dar indicaciones sobre vestuario, escenografía y maquillaje, revelando un conocimiento práctico y realista de los materiales y objetos idóneos para elaborar atrezzo o figurines.

El orden de las piezas del volumen *Teatro para niños* parece responder, aunque Fortún no lo explicita así en su breve prólogo, a un *crescendo* en la complejidad escénica de las obras. Las primeras se componen de una acción más simple y plantean una escenografía elemental asumible por los propios niños. A medida que el libro avanza, se necesita de una mayor colaboración adulta y de ensayos más arduos, hasta llegar a la última obra, cuando Elena deja volar su imaginación y plantea propuestas escenográficas que prácticamente requieren un especialista. A continuación, se ofrece un repaso general de las doce piezas breves⁵ con el objetivo de situar al lector mínimamente ante la dramaturgia de Aragonese y poder penetrar, en el siguiente epígrafe, en su utilización del cancionero tradicional como recurso dramático.

En *Las narices del mago Pirulo* suben a las tablas personajes fortunianos nacidos en las páginas de *Gente menuda*: el mago Pirulo, Roenuces y Bismuto, que se enredan en un divertido equívoco salpicado de juegos fónicos, canciones y dichos populares infantiles. Las hadas y los gnomos protagonizan *El palacio de la felicidad*, aunque por su comportamiento en la amistad y en la discusión semejen más bien niños pequeños. En *Moñitos* se entremezclan elementos de hasta cuatro célebres cuentos: *La ratita presumida*, *Ricitos de oro*, *Hansel y Gretel* y *Los músicos de Bremen*. Un gallo, una mona, un gato y un grillo en apuros, una niña con graciosos moñitos en la cabeza que viene a solucionar el problema, la clásica casita del bosque donde todo ocurre...

⁵ Recomendamos la lectura de un par de reseñas del volumen *Teatro para niños* aparecidas en los últimos años, la de Eva Llergo e Ignacio Ceballos, 2016, y la de María Victoria Sotomayor (s.f.).



Otro personaje de la estirpe Fortún sirve para modernizar el rol de la bruja malvada en escena: en *La bruja Piñonate*, la hechicera se pone a trabajar de sirvienta para el «sabio» Tontilindón porque en su casita del bosque ya no logra atrapar incautos («los chiquillos de ahora son muy listos»). Pero, como en el cuento de los Grimm, fracasa en su intento de engordar a la hija de Tontilindón para devorarla. La historia bíblica sirve de trasfondo para la comedia de Navidad *Miguelito, posadero*, donde el nieto de los dueños de la posada es atónito testigo de la negación de techo a María y José. El texto culmina con la metamorfosis de la abuela en borrica para facilitar la huida de Jesús con sus padres, perseguidos por Herodes.

El humor paródico impregna la pieza *Circo a domicilio*, una de las más divertidas del conjunto por sus recursos cómicos. Fiquito, niño consentido por unos padres hipocondríacos, solo se cura de su mal (¿el aburrimiento?) con una representación circense en su propio cuarto. Los padres quedan caricaturizados por sus exageraciones con el niño enfermo y resultan guiñolescos en sus marcados roles de marido y mujer, tras los cuales se aprecia una burla de la institución matrimonial. La metateatralidad, los guiños a la comedia del arte y a los títeres de cachiporra, y el halo de parodia sobre un episodio de corte realista son los rasgos que distinguen esta comedia.

Por su parte, *El milagro de San Nicolás* basa su juego dramático en el imaginario de las leyendas religiosas y milagreras: un carnicero arruinado hace picadillo a tres niños que solicitaban su hospitalidad en una noche de invierno y san Nicolás los resucita dentro de la propia artesa del carnicero. El tema truculento se suaviza al pasarlo por el tamiz de lo popular y lo guiñolesco, sin olvidar el distanciamiento que provoca la escritura en versos pareados.

De nuevo, se explota la cuentística tradicional en *Caperucita encarnada*, una versión escénica del clásico con toques de casticismo y la originalidad que implica sustituir el episodio de la niña devorada por el lobo por el del lobo que muere al devorar un espejo donde se reflejaba



Caperucita. Fortún insiste, en su particular variante del cuento, en el peligro que supone una niña aficionada a hablar y hablar, hasta con desconocidos, pues el sistema no tolera a las mujeres parleras y las prefiere calladas. Otro cuento sirve de base para la obra en verso *La hermosa hilandera y los siete pretendientes*, aunque en este caso se trate de un relato contemporáneo inspirado en la tradición. Un desfile de pretendientes ante la joven indecisa culmina con la elección del más sencillo y sensible de todos, el estudiante pobre que solo puede ofrecer su amor.

De mayor complejidad escénica se presenta *Una aventura de Celia*, adaptación teatral de los últimos cuatro capítulos del volumen *Celia en el colegio*: invitada a pasar unos días de vacaciones en casa de su amiguita María Luisa, Celia se dedica a todo tipo de diabluras que hacen rabiar a los adultos y la empujan a escaparse por la ventana para seguir viviendo aventuras con animales y duendes. Con el traslado al lenguaje dramático, la historia mantiene su dinamismo y su irreverencia, pero adquiere un estilo de realismo fantástico al otorgar voz a los animales y mostrar la transformación en caracol de Celia como un hecho y no como producto de su imaginación. En la estela de los niños que torpedean el *establishment* de los mayores —Guillermo de Richmal Crompton, Daniel el Travieso de Hank Ketcham, Pipi Calzaslargas de Astrid Lindgren—, las trastadas de Celia siguen divirtiendo en escena, pero con la pérdida de su punto de vista narrativo, el personaje queda aplanado y pierde en profundidad psicológica convirtiéndose en un ser disparatado en la línea guiñolizadora que atraviesa toda la obra dramática infantil de Fortún.

La estructura de los cuentos tradicionales sirve de armazón a *El manto bisiesto*, con su exótico cortejo de candidatas que intentan conseguir la mano del príncipe —el vestuario de esta comedia exige un nivel superior de sofisticación— y el premio final a la más humilde, la sacrificada pescadora que ha tejido un manto con sus cabellos rubios. Esta obra emparenta con *La hermosa hilandera...* no solo por su escritura en pareados, sino también por emplear un recurso prototípico del cuento



folklórico, el de la sucesión de escenas repetidas con pequeñas variantes que culminan con el triunfo del más débil.

Y, finalmente, cierra el libro la comedia con más tramoya y elenco de personajes, *Luna lunera*, en la que se pueden combinar actores con muñecos de guiñol en aras de la recreación de un mundo fantástico sometido a las maldades de una bruja y vigilado por una enorme luna, especie de *deus ex machina* ante los conflictos. El ritmo de la acción resulta vertiginoso, fascinante para los niños, y los efectos escénicos descritos en las acotaciones plantean un auténtico reto para quien se lance a montar la pieza, sobre todo por esa luna personificada que tan pronto mueve sus extremidades como engulle una serie de personajes.

A lo largo de estas doce obras, se detecta que la habilidad teatral de Encarnación Aragoneses estriba en beber de una doble fuente. Por un lado, Fortún enlaza con la dramaturgia de su época a través de la apuesta por el títere, en línea con la deshumanización vanguardista del guiñol y sus fantoches, con el objetivo de situarse en la frontera entre realidad y fantasía. Y ello sin perder flexibilidad: en la mayoría de las comedias, los muñecos son intercambiables por los niños, y viceversa, además de poder convivir perfectamente en escena. Por otro lado, Fortún enraíza sus creaciones en el universo fantástico de los cuentos tradicionales, demostrando —como también lo hace en su narrativa— un perfecto conocimiento del imaginario infantil y de la morfología del cuento popular maravilloso, amén de una capacidad especial para utilizar sus recursos, temas y personajes como una potente herramienta creativa. No en balde, la intertextualidad —esas referencias y guiños constantes al relato folklórico— forma parte de la esencia fortuniana, ya sea en forma de cuentos clásicos adaptados o de historias creadas *ad hoc* a partir del patrón tradicional⁶.

Cabe sumar la facilidad de Fortún para introducir, en los mundos de su escritura, dichos y retahílas, fragmentos rimados de corte popular, bailes

⁶ Véanse los volúmenes *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*, 2016, y *El arte de contar cuentos a los niños*, 2017.



y canciones populares de los juegos infantiles, adivinanzas, coplillas, villancicos... La movía el deseo de conectar del modo más auténtico y directo con el alma de los niños. Pretendía crear un teatro que fuese diversión y no lección, en línea con los modernos parámetros pedagógicos que manejaba. Como partidaria de los principios educativos del Instituto Escuela y de la Institución Libre de Enseñanza, Fortún cuestionaba, desde su obra literaria, la represión e irracionalidad de los métodos formativos tradicionales. Y planteaba la necesidad de una alternativa basada en el respeto a la curiosidad y la ensoñación infantiles. De ahí su ruptura de los moldes tradicionales del teatro infantil de herencia decimonónica y su defensa dramática del concepto de juego frente al de moraleja.

3. De Mambrú a la Tarara: música popular para cautivar al espectador infantil

En 1934, la editorial Aguilar publicaba un libro profusamente ilustrado por Gori Muñoz y firmado por dos mujeres de distinta trayectoria profesional —la una, reconocida compositora y pianista; la otra, autora infantil de éxito reciente— unidas por una buena amistad: María Rodrigo y Elena Fortún sacaban a la luz el volumen *Canciones infantiles*. Se trataba de un corpus, recopilado por ellas mismas, de las partituras y letras de las canciones que escucharon cantar y, ellas mismas cantaron, durante los años de su infancia. Un trabajo bibliográfico que quería ser también un homenaje al arte popular anónimo —de ahí la belleza formal del libro— organizado en ocho secciones: Romances y romancillos de los siglos XVI y XVII («Romance del amor y de la muerte, «Me casó mi madre»...), Romances de ciego («San Antonio y los pajaritos»), Viejas canciones («Quisiera ser tan alta como la luna» o «El barquero»), y Viejas canciones infantiles («El patio de mi casa»), Canciones adaptadas del francés («Mambrú se fue a la guerra»), Siglos XVII y XIX («La tarara» o «Los cuatro novios»), Otras canciones («La viudita del conde Laurel»), y una Invocación («¡Qué llueva!»). Rodrigo y Fortún ofrecían así una selección de treinta y cuatro



canciones populares de tradición infantil que todavía estaban vivas en la colectividad, una antología de esas «bellas canciones infantiles, próximas a perderse para siempre o a quedar fosilizadas entre las páginas de libros sabios», como indicaba Fortún en las primeras líneas de su sentido prólogo [2019: 5].

Este proyecto de estudio y clasificación, llevado a cabo por dos profesionales que representaban a la mujer moderna de la II República Española, enlazaba con la reforma educativa emprendida desde las instancias gubernamentales. Gracias a esta reforma, se había introducido la lírica infantil de tradición popular en las escuelas, reconociéndose su función pedagógica y sus posibilidades didácticas, además de su papel de cohesionador social y su valor literario [Santos, 2016]. En este contexto, no extraña que los autores de la Generación del 27 se afanaran en la recuperación, reivindicación y reformulación de muchos cantares y decires transmitidos oralmente. Destaca la labor de recopilación y adaptación que realizó Federico García Lorca, quien insufló una nueva vida a estas composiciones⁷ y supo beber de su estilo y forma, de sus imágenes metafóricas y su halo poético, para renovar la lírica española. El mismo García Lorca que incorporó en muchas de sus piezas teatrales esas canciones populares, tal y como hace Fortún en las doce piezas de *Teatro para niños*, aprovechando el germen dramático que se halla en el cancionero tradicional.

De hecho, durante el periodo en el que Fortún y Rodrigo recopilan los textos y transcriben las melodías que conforman *Canciones infantiles*, la creadora de Celia se encuentra redactando los textos teatrales que conforman el volumen *Teatro para niños*. Es decir, ambas publicaciones

⁷ Recordemos que, en 1931, García Lorca y Encarnación López «La Argentinita» se reunieron para grabar cinco discos gramofónicos de pizarra con una canción por cada cara, en la discográfica La Voz de su Amo. Los diez temas elegidos del tesoro de la música tradicional española fueron: *Zorongo gitano*, *Los cuatro muleros*, *Anda Jaleo*, *En el Café de Chinitas*, *Las tres hojas*, *Los mozos de Monleón*, *Los Pelegrinitos*, *Nana de Sevilla*, *Sevillanas del siglo XVIII* y *Las morillas de Jaén*. La parte principal de la interpretación corrió a cargo de «La Argentinita» (voz, castañuelas y zapateado), acompañada por Lorca al piano. Para profundizar más, véase el trabajo de Marco Antonio de la Ossa, 2014.



van de la mano y se nutren la una de la otra: mientras *Canciones* proporciona materia prima de primer orden, *Teatro* logra ofrecerla dentro de una propuesta dramática renovadora. No en balde, como señala Ana Vega en su prólogo a la reciente reedición de *Canciones infantiles*, para las dos autoras las canciones infantiles son materia viva para sus propias creaciones artísticas: (...) no quieren encerrar las canciones en un libro yerto y frío, sino lograr que circulen libres y vivas en el día a día» [2009: 16]. Y los montajes teatrales infantiles, profesionales o *amateurs*, resultaban un contexto ideal para vivificar esas canciones en escena.

Una vez planteado el vínculo investigador y personal de Aragonés con las canciones de raigambre popular, cabe adentrarse en el universo musical de sus obras teatrales observando, en primer lugar, la presencia de música en directo durante las funciones: en *Las narices del mago Pirulo* se escucha una insistente corneta; en *El palacio de la felicidad*, un ángel llama la atención de gnomos y hadas mediante una trompeta; en *Miguel el Posadero*, de temática navideña, no faltan la zambomba y el pandero; también el pandero aparece como atributo de la figura del bohemio en *La hermosa hilandera*; el pregonero de *El manto bisiesto* hace uso de un gran tamboril; y, finalmente, los brujitos de *Luna lunera* disfrutaban armando jaleo con una trompetilla. Se trata, en todos los casos, de instrumentos populares que pueden ser tocados fácilmente por los niños intérpretes y se encuentran con frecuencia, ya sea como juguetes o como instrumentos de iniciación a la educación musical, en el ámbito doméstico y escolar —como ya se ha dicho, Fortún destaca por su pragmatismo en el atrezo—.

La música popular, en el resto de ocasiones en que hace aparición en las obritas, es interpretada a capela por parte de los actores —en solitario o en grupos—, sin que se especifique un acompañamiento musical que, no obstante, podría añadirse a gusto del director. Se trata, fundamentalmente, de fragmentos breves de canciones, pareados o versos sueltos, dado que rara vez se canta completa la canción tradicional escogida por Fortún —esas raras ocasiones se corresponden con letrillas muy breves de pocos versos—.



El procedimiento común es injertar el canto de una estrofa, estribillo o inicio célebre de canción en los mismos parlamentos de los personajes, como parte del diálogo. De esta manera, la canción tradicional se imbrica en la acción dramática sin necesidad de detener la trama para incluir el cántico o el baile, que surge, fluye y finaliza sin que el espectador/lector haya percibido un corte o pausa en la comedia.

En el siguiente cuadro se recogen todas las canciones tradicionales que aparecen en las obras de Fortún. Cabe destacar que en las piezas tituladas *Circo a domicilio*, *La hermosa hilandera*, *El milagro de San Nicolás* y *El manto bisiesto*, con presencia de la tradición popular en forma de retahílas, dichos o refranes, no se encuentran fragmentos de canciones populares, que sí aparecen en las restantes ocho comedias del volumen.

<i>Las narices del mago</i> <i>Pirulo</i>	Canción para jugar: «Al alimón, al alimón que se ha roto la fuente» Baile: «Para bailar el baile / traigo licencia aquí» Baile: «La tarara»
<i>El palacio de la felicidad</i>	Canción: «Mambrú se fue a la guerra» Baile: «La tarara»
<i>Moñitos</i>	Canción de corro: «La viejecita» Juego infantil de dedos: «Cinco moñitos (pollitos o lobitos)» Letrilla: «Así, así hacen las cocineras...»
<i>La bruja Piñonate</i>	Canción para jugar: «Al alimón, al alimón que se ha roto la fuente» Romance: «El caballo trotón» Canción: «Elisa de Mambrú»
<i>Miguel el Posadero</i>	Villancico: «El Anuncio de los ángeles a los pastores» Villancico: «Ande, ande, ande la marimorena» Villancico: «Los peces en el río» Romance: «La huida a Egipto» Nana: «A la nanita nana»



<i>Caperucita encarnada</i>	Canción: «Al pasar por el puente»
<i>Una aventura de Celia</i>	Juego infantil de manos: «Pipirigaña, mata la araña» Canción: «La niña que a la fuente / sale temprano» Canción para coger caracoles: «A coger caracoles madruga un tuerto» Canción para coger caracoles: «Caracol, col, col» Juego para girar cogidos de las manos: «El molino lleno de agua...»
<i>Luna lunera</i>	Canción: «Quisiera ser tan alta como la luna» Canción: «Con el capotín, tin, tin» Canción de echar a suertes: «Tita, tita, laritón, tres gallinas y un capón» Canción para jugar a formar filas: «Pase mesí»

La aparición, fugaz en muchos casos, de fragmentos de estas canciones se vincula a las características de los personajes, a las acciones o movimientos que llevan a cabo o a la trama general de la obra. En la variante de la canción como atributo del personaje destaca la Muñeca de *Las narices del Mago Pirulo*, que es una especie de bailarina con música incorporada a su cuerpo, y que baila y canta ante los espectadores («Yo soy Lili, que digo que no, que digo que sí, que bailo, que canto y que hago así. (Da dos vueltas sobre la punta de un pie.)»), ante lo cual el Criado exclama: «¡Pero si tienes música! ¿Quieres bailar conmigo?»). También resulta una característica del personaje de Palitroque en *La bruja Piñonate*, pues emplea las canciones populares para despistar a su interlocutor o burlarse de él (el bobo de Tontilindón, la malvada Bruja) y provocar la risa en el espectador que, como Palitroque, sabe más que el resto de los personajes.

Resulta muy frecuente, asimismo, el empleo de la canción tradicional para acompañar las acciones de los personajes. Se observa en *El palacio de la felicidad*, cuando gnomos y hadas se ponen en marcha cual



ejército y cantan como una tropa «Mambrú se va a la guerra...» mientras se dirigen hacia el palacio donde van a vivir juntos. También sirve «Elisa de Mambrú» —cuya letra habla del entierro de la hija del capitán, Elisa— para dar muerte y enterrar a la Bruja en *La bruja Piñonate*, o las canciones para que salgan los caracoles en la escena en que Pronobis y Lamparón van buscándolos por el bosque en *Una aventura de Celia*. En esta misma obra, Celia se sirve de la canción para girar de la mano «El molino lleno de agua» con el objetivo de librarse de las pretensiones de matrimonio del Príncipe, mareándolo con tantas vueltas, y del juego de manos «Pipirigaña» para entretener a los duendes que se ha encontrado en el bosque. En *Luna lunera* la acción de salvar a la reina por parte de los Ratonés enviados por la Luna se acompaña de la popular «Quisiera ser tan alto como la luna» y la acción de atrapar a la Bruja haciéndola pasar por la boca de la luna, para que esta la devore, se acompaña del «Pase mesí», que se usaba en los juegos de formación de filas.

Finalmente, destaca el grupo de canciones tradicionales que complementan y realzan la trama general de la comedia: así, los numerosos villancicos de *Miguel el posadero*, que van subrayando los episodios de la noche del nacimiento de Jesús, o el canto del leñador en *Caperucita encarnada*, cuando entona aquellos primeros versos que dicen «Al pasar por el puente / de Santa Clara, / se me cayó el anillo / dentro del agua...». La canción cuenta la historia de alguien que pierde un anillo (desgracia) pero que, al ir a rescatarlo, encuentra una imagen divina (mejora su posición inicial). El esquema es aplicable a *Caperucita*, que ante un episodio de violencia logra salir reforzada y con una lección aprendida. También existe una relación directa entre la trama y la canción tradicional en la obra *Moñitos*, cuando el grillo canta «Cinco moñitos / tiene mi tía...» para anunciar que una niña con ese peculiar peinado se ha colado dentro de la casa, aunque los animales dueños del hogar no lo sepan.

Al margen de las representaciones familiares o escolares que se hayan podido realizar de estas doce comedias de Elena Fortún desde que



aparecieron publicadas, el teatro profesional contemporáneo nunca ha demostrado interés por recuperar estas piezas para la escena infantil, de hecho, no se documentan montajes de ninguna de las obras de este volumen en la base de datos del Centro de Documentación Teatral del INAEM. Tal vez ahora, con el rescate general no solo de la autora y de su obra completa, sino de toda la generación de creadoras españolas que contribuyeron a la efervescencia cultural de los años 20 y 30, esas «modernas» o «sinsombrero» que hoy estamos aprendiendo a conocer, el contexto es más que nunca proclive para poner en escena las obras de Fortún.

Valores no les faltan: ritmo y soltura, estructura dramática perfecta, diálogos ágiles y fluidos acompañados del movimiento constante de los personajes, acertados gags situacionales y rico juego paródico, equívocos verbales divertidísimos, humor y dinamismo... Y, tal como se ha visto en este trabajo, una labor de recuperación del cancionero popular para la escena infantil de la modernidad, que enlaza con el trabajo investigador de Elena Fortún y con un contexto sociocultural que pretendía reivindicar y vivificar el patrimonio oral de autoría anónima.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCE, Evaristo, *Tres farsas infantiles, de Alejandro Casona. El gato con botas, Pinocho y Blancaflor y El hijo de Pinocho*, Gijón, Ediciones Noega, 1983.
- CERVERA, Juan, *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- FORTÚN, Elena y RAS, Matilde, *El camino es nuestro*, Nuria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga (eds.), Madrid, Fundación Banco Santander, 2015.



- FORTÚN, Elena, *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*, Sevilla, Renacimiento, 2016.
- _____, *Oculto sendero*, Sevilla, Renacimiento, 2016.
- _____, *El arte de contar cuentos a los niños*, Sevilla Renacimiento, 2017.
- _____, *Teatro para niños*, Sevilla, Renacimiento, 2018.
- _____, *Canciones infantiles*, Sevilla, Renacimiento, 2019.
- HUERTA CALVO, Javier, «El Teatro de los Niños, de Jacinto Benavente» en *Don Galán: revista de investigación teatral*, 2012, nº 2, pp. 1-9.
- LLERGO OJALVO, Eva y CEBALLOS VIRO, Ignacio «Letras de niños (11). El teatro para niños de Elena Fortún» [en línea] en *Rinconete. Revista del Centro Virtual Cervantes*, 15 de noviembre de 2016. <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/noviembre_16/15112_016_01.htm> [18/11/2018]
- MASCARELL, Purificació, «La encrucijada de la diferencia. *Oculto Sendero*: una novela inédita de Elena Fortún» en *Clarín. Revista de nueva literatura*, 2017, nº 127, pp. 57-59.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: Texto y representación*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.
- _____, «Las autoras teatrales españolas frente al público y la crítica (1018-1936)» en Juan Villegas (ed.), *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Irvine, 1992)*, vol. 2, California, University of California, 1994, pp. 129-139.
- OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la, *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*, Cuenca, Ediciones de Castilla-La Mancha y Editorial Alpuerto, 2014.
- SANTOS RECUENCO, Eloísa, «Presencia del cancionero popular infantil en la escuela durante la Segunda República Española» en Cristina Cañamares, Ángel Luis Luján, César Sánchez (coords.), *Odres nuevos: retos y futuro de la literatura popular infantil. Actas de las IV Jornadas iberoamericanas de investigadores de Literatura Popular*



Infantil (Cuenca, 17 a 19 de junio de 2015), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 83-90.

SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria, «El universo infantil de Elena Fortún a escena» [en línea] en *Leer Teatro (Revista Digital de la Asociación de Autoras y Autores Teatrales)*, nº 5. <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-5-sumario/n-o-5-jugando-al-teatro-3-1-teatro-para-ninos-y-jovenes/>> [18/11/2018]

TEJERINA LOBO, Isabel, «Teatro y literatura infantil» en *CLIJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 1996, nº 89, pp. 18-29.

