

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

FACULTAD DE FILOLOGÍA TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

ESTUDIOS HISPÁNICOS AVANZADOS



LA NARRACIÓN PARA NIÑOS:
AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS
EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

DOCTORANDA: FRANCISCA SÁNCHEZ PINILLA

DIRECTORAS:

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

GEMMA LLUCH CRESPO

VALENCIA, 2015

No sé si llego tarde. Hace muchos años que debía haber escrito esta página, la última de un trabajo que año tras año fui demorando, pero que nunca fui capaz de desestimar. De haberlo hecho antes, sin duda, su escritura sería más vehemente, más arrogante, pero sin esta convicción de que esta plana está escrita con las palabras de muchas de las personas que me habéis acompañado hasta aquí.

Surge inmediatamente el trazo de quien firmó aquel primer proyecto que tenía que desentrañar a las humanistas barrocas, mi maestra de entonces y de ahora, la profesora Evangelina Rodríguez Cuadros. Sin ella, yo no habría entendido nunca la sutileza del texto en el que el filólogo desvela el entramado de la escritura. He de agradecerle que aceptara dirigir una tesis sobre literatura para niños y que lo haya hecho con tanta rigurosidad y entusiasmo. He de agradecerle el tesón y la claridad con la que ha guiado este proyecto; pero sobre todo la capacidad para hacerme creer que valía la pena intentarlo. Reconozco la huella de la profesora Gemma Lluch, de quien he aprendido a valorar la sistematicidad en la investigación, la rigurosidad en el manejo de datos y fuentes, pero por encima de todo, me ha tratado con la generosidad del investigador, que comparte saberes, que guía y que abre caminos, que es capaz de contagiar entusiasmo y de respetar los silencios. A ambas gracias por su amistad.

Mi vuelta a las aulas de Universidad ha sido no solo el reencuentro con el entusiasmo con el que inicié mis estudios, sino el reto de asumir los cambios en los paradigmas de investigación y recursos en los que se encuentran inmersos los estudios universitarios. Gracias también a los compañeros del Departamento de Didáctica de la Lengua y Literatura de la Universidad de Valencia que me han animado a seguir investigando; gracias a mis alumnos, futuros docentes, a los que he intentado enseñar que todavía es posible creer en el proyecto educativo del que fueron cómplices las autoras estudiadas. Gracias a mis compañeros del IES Clot del Moro.

No, quizás no sea tarde; quizás entonces me habría perdido muchos momentos de la infancia de Beatriz y de Héctor que han tejido a mi lado el manto de Penélope en que se fue convirtiendo esta investigación... a todos, gracias, porque habéis estado durante este tiempo junto a mí. Pero sobre todo gracias por recordarme que esta tesis debía de ser escrita para cumplir un pacto. Ese pacto que en vano hicimos aquella última noche de agosto de 2010, papá, mientras intentabas abrazarme aplazando nuestra despedida.

ÍNDICE

| | | |
|----------|---|------------|
| 1 | INTRODUCCIÓN | 7 |
| 2 | ESTADO DE LA CUESTIÓN | 11 |
| 2.1 | LOS ESTUDIOS SOBRE LA MUJER COMO SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN Y DE LA RECEPCIÓN | 13 |
| 2.2 | MODELOS DE ANÁLISIS, GÉNEROS Y CONTEXTO LITERARIO | 23 |
| 2.3 | LOS ESTUDIOS SOBRE LAS AUTORAS SELECCIONADAS EN EL CORPUS | 27 |
| 2.4 | CONCLUSIONES | 28 |
| 3 | PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN | 31 |
| 3.1 | OBJETIVOS | 31 |
| 3.2 | CONTEXTO HISTÓRICO, PEDAGÓGICO Y CULTURAL | 33 |
| 3.3 | SELECCIÓN DEL CORPUS | 45 |
| 3.4 | ENFOQUE METODOLÓGICO | 50 |
| 4 | LA ESCRITURA FEMENINA PARA NIÑOS: CAMPO CULTURAL Y ESFERA PÚBLICA | 63 |
| 4.1 | LAS PRECURSORAS (1880-1920) | 65 |
| 4.1.1 | <i>El acceso de la mujer a la LIJ</i> | 65 |
| 4.1.2 | <i>La voz femenina en el debate público sobre la LIJ</i> | 74 |
| 4.1.3 | <i>Autoras modelos</i> | 86 |
| 4.2 | LA PARTICIPACIÓN FEMENINA EN LA CONSOLIDACIÓN DE LA LITERATURA PARA NIÑOS (1920-1939) | 106 |
| 4.2.1 | <i>El acceso de la mujer a la LIJ 1920-1939</i> | 106 |
| 4.2.2 | <i>Autoras modelos en la narrativa en prensa para niños</i> | 122 |
| 4.3 | MODELOS NARRATIVOS | 145 |
| 4.3.1 | <i>El cuento totalmente fantástico</i> | 145 |
| 4.3.2 | <i>EL cuento parcialmente fantástico: El cuento fantástico</i> | 158 |
| 4.3.3 | <i>EL cuento realista</i> | 162 |
| 4.3.4 | <i>El cuento lúdico</i> | 177 |
| 4.4 | CONCLUSIONES | 183 |
| 5 | RENOVACIÓN DEL CUENTO INFANTIL: CARMEN EVA NELKEN | 189 |
| 5.1 | ANÁLISIS DE LOS CUENTOS DE CARMEN EVA NELKEN EN <i>LOS LUNES DE EL IMPARCIAL</i> | 195 |
| 5.2 | LOS SEUDÓNIMOS EN LA PÁGINA INFANTIL DE <i>LOS LUNES DE EL IMPARCIAL</i> | 229 |
| 5.3 | PÁGINAS PARA NIÑAS DE CARMEN EVA NELKEN | 252 |
| 5.3.1 | <i>La sección de Pirula</i> | 253 |
| 5.3.2 | <i>Las páginas infantiles de la revista Estampa</i> | 263 |
| 5.4 | CONCLUSIONES | 273 |

| | | |
|-----------|---|------------|
| 6 | LIBROS, MUJERES Y NIÑOS: MARÍA LUZ MORALES | 278 |
| 6.1 | LA LITERATURA PARA NIÑOS EN EL PERIODISMO DE MARÍA LUZ MORALES | 284 |
| 6.2 | MARÍA LUZ MORALES: EDUCADORA LITERARIA | 296 |
| 6.2.1 | <i>La Gitanilla</i> | 312 |
| 6.2.2 | <i>Historias de Lope de Vega</i> | 324 |
| 6.2.3 | <i>Hazañas del Cid</i> | 337 |
| 6.3 | LA EDUCADORA DE LAS NIÑAS | 344 |
| 6.4 | CONCLUSIONES | 351 |
| 7 | IDENTIDAD LINGÜÍSTICA Y LITERARIA. LOLA ANGLADA Y MERCÈ RODOREDA | 354 |
| 7.1 | <i>La NURI</i> . LA AUTORA MODELO DE LOLA ANGLADA | 357 |
| 7.2 | MERCÈ RODOREDA. UNA ESTONA AMB ELS INFANTS | 367 |
| 7.3 | CONCLUSIONES | 384 |
| 8 | CONCLUSIONES | 386 |
| 9 | APÉNDICE | 395 |
| 9.1 | CATÁLOGO DE AUTORAS Y CUENTOS PARA NIÑOS EN LA PRENSA ANALIZADA | 395 |
| 10 | BIBLIOGRAFÍA | 455 |

1 INTRODUCCIÓN

Las líneas de investigación iniciadas a partir de 1990 en torno a la presencia de las mujeres en la esfera pública desde finales del siglo XIX, y, asimismo, sobre la historia de literatura infantil y juvenil en nuestro país junto a la proliferación, a través de diferentes circuitos literarios, de la narrativa breve en las primeras décadas del siglo XX, nos llevaron a proponer como tema de la investigación que ahora aquí presentamos la confluencia de mujeres, literatura para niños y narrativa en el cambio del modelo cultural del siglo XIX al XX.

La necesidad de contar con libros para la infancia en el modelo educativo auspiciado por la renovación pedagógica impulsada por la Institución Libre de Enseñanza y el desarrollo del mercado editorial al que se incorpora la infancia como lectora, propicia un importante volumen de publicaciones destinadas al consumo infantil y una reflexión, primero desde la pedagogía y posteriormente desde la propia crítica literaria, sobre los libros para niños. Documentamos en este momento el empeño de algunas escritoras, incorporadas a la esfera pública a través del Magisterio, en la creación de una literatura infantil a semejanza de otros países como Francia, Italia o Inglaterra.

Por otra parte, la transición de una prensa ideológica a una prensa comercial en las primeras décadas del siglo XX favoreció un crecimiento de la literatura popular y del cuento en particular. La producción de esta literatura canalizada en revistas, secciones de diarios, colecciones populares, requerirá autores vinculados a estos medios, que, frecuentemente, no son reconocidos dentro del sistema literario. La mujer se incorpora a estos espacios y asume un significativo papel en el desarrollo de la narrativa para niños allí publicada. En las páginas de periódicos y revistas encontramos un volumen apreciable de relatos a los que se suman los aparecidos en la prensa infantil en la que

escritoras e ilustradoras diseñan páginas para niñas a semejanza de las secciones femeninas de la prensa general.

Finalmente, el emergente nacionalismo de este periodo auspicia una literatura infantil que acompaña el proyecto educativo configurado alrededor de las otras lenguas estatales. En este proyecto documentamos la participación femenina, factor que aporta otra variable al permitirnos confrontar la escritura desde una opción lingüística e ideológica diferente.

Son estas las razones que nos condujeron a plantearnos qué papel jugó la autoría femenina en la configuración de la narrativa para niños en el cambio del modelo cultural y literario del siglo XIX al XX.

Nos proponemos, por tanto, en esta investigación mostrar qué autoras participaron en este proceso, qué modelos narrativos utilizaron y en qué circuitos literarios publicaron en el contexto social y cultural vivido en nuestro país en el cambio del siglo XIX al XX. Un objetivo para el que deberemos, en primer lugar, identificar los rasgos bio-bibliográficos y textuales de las escritoras estudiadas que nos permitan conocer cómo acceden a la escritura y definir el autor o autores modelos (en nuestro caso autora o autoras) presentes en la narrativa infantil del periodo reseñado. A continuación, describir los circuitos literarios a los que acceden y, finalmente, analizar la narrativa infantil documentada. Cronológicamente ubicamos este análisis en dos periodos. Un primer momento, situado desde finales del siglo XIX a la segunda década del novecientos, en el que se muestra cómo se realiza el acceso de las mujeres a la literatura para niños y un segundo momento, desde los años veinte hasta la Guerra Civil, en el que analizamos la aportación de las mujeres a la renovación de la narrativa infantil que se produce en estas décadas. Este análisis se propone mostrar los modelos narrativos utilizados, identificar los autores modelos proyectados en estos textos, mostrar los valores subyacentes en ellos y establecer las relaciones de esta escritura con el sistema en el que aparecen. Este contexto nos permitirá estudiar la aportación de las autoras seleccionadas en el corpus: Carmen Eva Nelken — “Magda Donato” — (1898-1966), María Luz Morales (1889-1980), Lola Anglada (1896-1984) y Mercè Rodoreda (1908-1983), a la literatura infantil de nuestro país.

Los criterios de selección que han determinado su elección han sido su presencia en los circuitos analizados, el reconocimiento de sus producciones entre sus lectores contemporáneos, la presencia, en mayor o menor grado, de una destinataria femenina y la escasez de estudios monográficos sobre su escritura infantil, a pesar de las referencias halladas sobre su aportación al sistema y su contribución a los géneros documentados. Las cuatro autoras presentan rasgos comunes: su trabajo como publicistas, su activa participación en la esfera pública, su vinculación con el asociacionismo femenino, sus convicciones ideológicas que les acarrearán duras consecuencias tras la Guerra Civil al tiempo que presentan rasgos tan diferentes como la lengua o los modelos de autoría y narrativos, que permite mostrar un registro más amplio de su aportación al género.

Con Magda Donato abordaremos su aportación a la renovación del cuento para niños a través de los cuentos publicados en *Los Lunes de El Imparcial*, el juego de identidad en la escritura femenina, el humor y la parodia como rasgos propios de su generación literaria, además de la especificidad de las niñas como lectoras, en una parte de su producción. María Luz Morales nos permite estudiar la reflexión teórica alrededor de la figura de los libros, las mujeres y los niños, las lecturas escolares para niñas y las adaptaciones de los clásicos. La figura de Lola Anglada y el semanario, *La Nuri* (1925-1926) destinado únicamente a las niñas muestra la búsqueda de una lectora en consonancia con un claro mensaje de identidad lingüística y cultural mientras que la selección de Mercè Rodoreda en este corpus muestra la normalización de la escritura infantil en otros contextos culturales y lingüísticos, así como su aportación al cuento fantástico infantil.

Metodológicamente, hemos optado por el análisis de los datos bio-bibliográficos extrapolados de la revisión de la prensa coetánea como fuente de documentación. El primer proceso de la tesis ha sido la localización, puesto que no todas las autoras habían sido identificadas o catalogadas, un proceso dilatado en el tiempo puesto que los suplementos infantiles presentaban entradas irregulares de periodicidad, paginación o formato. Estos datos han servido para identificar desde dónde acceden las mujeres al lector infantil y en qué medida este acceso permite su acceso a la esfera pública. El análisis de los textos se ha realizado a través del diseño de un modelo de análisis organizado sobre parámetros narratológicos con los que hemos clasificado la

producción narrativa. La opción de autoría femenina y en algunos momentos de la recepción de los textos, como criterio organizador de la investigación, nos han hecho tener presente algunas de las propuestas metodológicas propiciadas por los estudios de género y la llamada ginocrítica atentas al modelo de autor y lector sugerido en los textos.

Los capítulos dos y tres presentan la investigación. Esta se inicia con la descripción del estado de la cuestión, la presentación del modelo de análisis narrativo utilizado y de las fuentes de documentación en las que se apoya este trabajo. Describimos, seguidamente, el contexto social y cultural en el que se inserta la investigación necesaria para mostrar la incorporación profesional de la mujer a la escritura y el corpus con el que trabajaremos.

En el capítulo cuatro presentamos los datos obtenidos de la revisión del estado de la cuestión y de las fuentes documentales consultadas. Se muestran, posteriormente, los datos que aportan la identidad de las autoras, el análisis de los circuitos en los que aparecen sus textos y el análisis de esta producción, datos que ubican la escritura de las autoras seleccionadas en el corpus. Se estudia cómo acceden las autoras a este campo literario, su contribución al debate ideológico sobre la literatura para niños iniciado en nuestro país y la aportación desde una perspectiva de género a esta literatura. Finalmente, en este capítulo se analizan los modelos narrativos empleados por las escritoras documentadas. El catálogo de autoras y textos localizados en la prensa de los años veinte y treinta sobre el que se ha analizado el contexto generacional de esta investigación se presentan en el apéndice I de nuestro trabajo.

En los siguientes capítulos, se presenta el estudio de la aportación de Magda Donato, María Luz Morales, Lola Anglada y Mercè Rodoreda al sistema literario infantil y, por extensión al sistema literario del periodo estudiado. Se cierra esta investigación con la exposición de las conclusiones obtenidas y las referencias bibliográficas citadas en la investigación.

2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Al presentar los precedentes que han abordado la autoría femenina en la literatura para niños en el cambio de paradigma del siglo XIX al XX, nos proponemos dar cuenta, en primer lugar, de cómo se ha enfocado la relación de la escritura femenina y la literatura infantil a partir de los estudios centrados en la mujer como sujeto de la enunciación y de la recepción del texto literario; a continuación, revisaremos de qué manera se ha tenido presente la autoría femenina en las historias de la literatura para niños en las diferentes tradiciones literarias de nuestro país y atenderemos también a los estudios que indagan sobre el papel de la mujer en el contexto cultural y educativo de esta etapa. En segundo lugar, analizaremos qué modelos narrativos proporciona esta época a partir de las investigaciones centradas en la literatura infantil, los géneros narrativos y el contexto literario. Finalmente, revisaremos los ensayos publicados sobre las autoras seleccionadas en el corpus y los elementos en los que estos se han centrado.

Nos proponemos emprender el análisis de la narración para niños escrita por mujeres en ese cambio de paradigma citado y en particular la obra de Magda Donato, Mari Luz Morales, Lola Anglada y Mercè Rodoreda a partir de los modelos diseñados para la ficción narrativa en general (Garrido Domínguez, 2009), y para la infantil, en particular (Lluch, 2003, 2009; Taberner, 2005), a fin de indagar cuál es la contribución de la escritura femenina al campo cultural y al canon literario en el que los estudios, que a continuación describimos, las inscriben, a pesar de lo escurridizo que resultan ambos conceptos. Pues, como han planteado muchos estudiosos de la literatura infantil y juvenil (en adelante LIJ) el texto literario infantil, a pesar del número de lectores y de textos con que cuenta, se halla escasamente reconocido dentro de los estudios filológicos. De hecho, la investigación sobre el canon y las obras que se consideran canónicas dentro de la literatura infantil también ha sido otra de las constantes en los estudios sobre la LIJ, en Lluch (2010) se refieren los trabajos siguientes: Colomer (1998) analiza las obras publicadas entre 1977-1990, que aparecen en las selecciones

bibliográficas o que han recibido un premio, para establecer una pauta de comportamiento discursivo; Jaime García Padrino (2000) realiza una propuesta de clásicos de literatura infantil española; Antonio Mendoza (2001) analiza el canon escolar; Pedro Cerrillo (2007) conceptualiza sobre lo literario referido a la literatura juvenil y también sobre el canon escolar oculto (2013); Tejerina (2004) analiza las diferentes propuestas sobre el tema y comenta cuales serían los clásicos de esta literatura; Servén (2008b) plantea la relación entre canon educación y escritura femenina; y Núñez (2007) reflexiona sobre las lecturas que son canónicas, clásicas y las que serían periféricas.

Esta preocupación sobre «lo canónico» ha provocado que algunas de las últimas investigaciones sobre el tema (Taberner, 2005; Lluch 2010 o Roig 2012) partan de la propuesta metodológica de Itamar Even-Zohar (1999) y su perspectiva en la literatura infantil desarrollada por Zohar Shavit (1999) sobre el concepto de *polisistema*, es decir, un sistema de sistemas que interaccionan, que funcionan como un todo estructurado cuyos miembros son interdependientes y en el que pueden utilizarse distintas opciones que coexisten a la vez, ya sea desde un modelo central o periférico.

Por otra parte, José-Carlos Mainer al reflexionar sobre la construcción del canon en la literatura española del siglo XX apuntaba: «La consideración de un canon más fluido, en permanente proceso de constitución, haría más elástica y receptiva la noción misma de historia de la literatura» (2000: 262). El mismo autor, al abordar el grupo literario que se propone la modernización del país, indicaba cómo había quedado fuera la figura de Ramón Gómez de la Serna o de Benavente, autores que además de participar activamente en la propuesta cultural de las primeras décadas del siglo XX, se significan en la reivindicación de una nueva literatura infantil en la configuración de la literatura novecentista.

De igual manera, la autoría femenina ahonda aún más en la segregación de lo canónico al valorar su escritura inicialmente como un discurso privado como plantean Gilbert y Guba en *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1998) o al ofrecerle los circuitos de la paraliteratura (novela popular, folletines...) en el que se mueven muchas de estas autoras estudiadas por Ángela Ena (1990), o al encomendarle la labor de adaptadora y traductora del canon (Lafarga, 2005). Se trata de

una literatura escasamente atendida en el canon escolar y falta de autoridad social (Bados, 2008; López Navajas y López García-Molins, 2012). Será de nuevo José-Carlos Mainer quien señale algunos nombres femeninos en torno a la Generación del 27 al dar cuenta de un importante número de mujeres que escriben imbuidas por la modernidad lírica de la segunda década del siglo XX en «Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo)» (Mainer, 1990). La recuperación de esta escritura iniciada en la década de los noventa (con el número dedicado en 1993 a *Las mujeres del 27* en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, y la *Antología* de Emilio Miró, 1999) ha supuesto la publicación de sus textos (Merlo, 2010) o el estudio de sus rasgos (Plaza Agudo, 2011), pero no ha llevado a la revisión de la participación de algunas de estas autoras en la literatura infantil ni a reivindicar esta escritura en los estudios de género.

2.1 LOS ESTUDIOS SOBRE LA MUJER COMO SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN Y DE LA RECEPCIÓN

Los estudios de la literatura española desde una perspectiva feminista se han centrado principalmente en la traducción y difusión de los fundamentos teóricos de este modelo de análisis, en la recuperación y estudio de la literatura producida por mujeres y, finalmente, en la indagación sobre la contribución de lo femenino a través de voces, arquetipos, espacios, etc., en la construcción de un imaginario simbólico.

El punto de inicio sobre la difusión de la teoría feminista en España es el libro de Toril Moi, *Teoría literaria feminista* (1988), en el que se ponía de manifiesto las dos tendencias, en esos momentos, de este marco teórico: el modelo angloamericano y el francés. A este estudio se suma el compilado por Neus Carbonell y Meri Torrás (Butler, 1999) y, a partir del año 2000, la revisión y contrastes de lo que ha venido a denominarse como diferentes oleadas del pensamiento feminista (Carabí y Segarra, 2000; Suárez, 2000a; Suárez *et al.*, 2000b). La indagación sobre la mujer y sobre lo femenino cuestionó, desde el primer momento, la construcción del canon literario, en tanto que este ocultaba a la mujer, otras realidades étnicas, otras sexualidades. Este canon fue confeccionado por varones blancos y burgueses que se encontraban en posesión y control de la palabra (Suárez, 2000a: 42). Por otra parte, la aportación de otros modelos críticos, como el poscolonial (Bahri, 2004; Mezzadra *et al.*, 2008)

denuncian que se represente únicamente a la mujer como heterosexual, blanca y situada dentro del sistema académico. Esa disolución de la homogeneidad se replantea actualmente en la reformulación de la identidad a través del concepto de *comunidad* (Segarra, 2012).

La ruptura del prototipo androcéntrico se ha configurado en dos líneas de estudio. Por una parte, la crítica angloamericana se muestra fundamentalmente preocupada por la recuperación de una literatura escrita por mujeres que no han trascendido a las historias de la literatura; por otra, la crítica francesa abordó, inicialmente, la búsqueda de la esencialidad de lo femenino y, con posterioridad, el cuestionamiento de la óptica desde la que se genera esa esencialidad.

Este debate es quizá el único en el que puede hablarse de una diferencia fundamental entre las líneas investigadoras del feminismo norteamericano y del feminismo francés: mientras que el primero cree en la existencia innegable de una tradición de escritura femenina, que, como un tesoro oculto espera a ser desenterrado del olvido[...] las feministas francesas no están tan seguras de que tal tesoro exista; ellas piensan que, efectivamente, puede sacarse a la luz toda una serie de obras escritas por mujeres, pero esto no quiere decir que esas obras representen la escritura femenina: porque, ¿esa escritura rescatada y restaurada presenta de hecho una perspectiva diferente o se trata de la escritura de mujeres que usan ventrílocuamente el lenguaje de los hombres? ¿A quién va dirigida y a quién expresa la escritura femenina? (Suárez, 2000a: 45).

La dispersión en el modelo de la crítica feminista, tras la eclosión de la escuela francesa, ha supuesto una mirada de convergencia hacia otros enfoques propuestos en la crítica contemporánea incidiendo en que mujer e infancia se sitúan en muchas ocasiones al margen del discurso predominante y colonizador (Alonso Soroa, 2012; McGillis 2013; Olaziregi, 2009).

Los estudios sobre la escritura femenina se han centrado en las siguientes líneas de investigación: libros escritos por mujeres; libros escritos para mujeres; libros leídos por mujeres y, finalmente, el análisis de las imágenes de la mujer en la literatura. Los estudios centrados en las autoras han dado lugar a la recuperación de muchas escritoras del siglo XIX y a la recreación de las condiciones en que se producía su escritura (Gilbert y Gubar, 1998); los estudios centrados en los textos han dado lugar a la búsqueda de los rasgos específicos de la expresión femenina (Cixous, 1995), al estudio de los géneros literarios más productivos (Freixas, 2000) y al establecimiento de las relaciones entre mujer y narrativa (Redondo, 2009).

Estos trabajos han visto la luz en las diferentes historias de la literatura formalizadas desde una perspectiva feminista publicadas en nuestro país junto a un creciente volumen de trabajos misceláneos (Almela *et al.*, 2012; Arriaga Flórez *et al.*, 2009; García Larrañaga y Ortiz Domingo, 2008; Vollendorf, 2005).

La recuperación de autoras y el análisis de algunas de sus publicaciones han contribuido, sin duda, a la visibilidad de muchas de las escritoras del siglo XIX y XX español. El amplio trabajo de documentación sobre las escritoras decimonónicas de Carmen Simón Palmer (1991) supuso el primer elenco exhaustivo de documentación sobre la escritura femenina. En este catálogo se recogía un gran número de obras dedicadas a la infancia desde una función educativa o lúdica. Su aproximación a las escritoras del siglo XX podemos seguirla en el monográfico que la revista *Arbor* realizó sobre el tema (Simón Palmer, 2006).

A estos deben sumarse los trabajos *Catálogo de escritoras españolas en lengua castellana (1860-1992)* (Falcón y Siurana, 1992) y *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana* (Encinar y Valcárcel, 2009) que, junto a diferentes trabajos emprendidos en las universidades norteamericanas (Davies, 1998; Pérez y Ihrie, 2002) muestran el interés por recuperar la escritura femenina en nuestra tradición literaria. Justamente, en estos catálogos hemos localizado la producción infantil de algunas autoras a lo que hemos de sumar las bases de datos consultadas sobre autoría femenina en nuestro país:

- Escritoras y pensadoras
http://www.bidi.uam.mx/index.php?option=com_contentyview=articleid=62:citar-recursos-electronicos-normas-apaycatid=38:como-citar-recursosyItemid=65
- The Atlantis Project: Women and Words in Spain, 1890-1936:
<http://atlantis.kirstyhooper.net/index/>
- Portal Escritoras españolas (Cervantes Virtual)
<http://www.cervantesvirtual.com/portal/escritorasespanolas/pcuartonivel.jsp?conten=presentacion>
- *The International Reception of Women's Writing* (2004–2007; Utrecht University)
www.womenwriters.nl

- Mujer palabra
http://www.mujeupalabra.net/bibliotecademujeres/pages/catalogos_bibliografias/escr_esp.htm
- Diccionari Biogràfic de Dones (DBD)
<http://www.dbd.cat/>
- Mujeres y Educación (1900-1875)
<http://www.uclm.es/varios/mujeryeducacion/index.htm>

Estas fuentes de documentación nos han confirmado el amplio volumen de escritoras en el periodo analizado como también es amplio el de quienes cultivan el género infantil, al mismo tiempo que acreditan la escasez de trabajos sobre estas autoras.

La presencia de las escritoras en la esfera pública ha sido la línea de investigación de Pilar Nieva de la Paz cuyas investigaciones pueden leerse en *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940* (Nieva et al., 2008). La incorporación de las escritoras españolas a los medios de prensa ha sido investigada en el volumen coordinado por Margherita Bernard e Ivana Rota *En prensa. Escritoras y periodistas en España* (2010) y en el proyecto 2011-0004-INV-00034, financiado por el Instituto de la Mujer y el Fondo Social Europeo, dirigido por Carmen Servén, recogido en la publicación *Escritoras españolas en los medios de prensa* (2013). Esta línea de investigación se completa con los estudios de la figura de la mujer escritora a finales del XIX (Fernández y Ortega, 2008), los trabajos de Shirley Mangini (2001; 2006; 2007) y de Kirkpatrick (2003) sobre las intelectuales de finales de los años veinte o sobre la inserción profesional de las escritoras de la Generación del 27 (Nieva de la Paz, 2006).

La revisión de estos estudios nos ha permitido reconocer la escasa atención prestada a la literatura infantil como género cultivado por mujeres. Solo hemos hallado referencias a esta literatura en el capítulo firmado por María José Olaziregi en la *Breve Historia de la literatura feminista española* (Olaziregi, 2000) y en el trabajo «Las escritoras españolas en la prensa infantil hacia 1870» (Servén, 2008) datos que nos han llevado a plantearnos qué lugar ocupa la literatura infantil en los estudios feministas de nuestro entorno.

Las investigaciones sobre las relaciones de la LIJ con la crítica literaria feminista se inician a finales de los ochenta con los trabajos de Perry Nodelman «Children's

literature as women's writing» (Nodelman, 1988) y de Lissa Paul «Enigma variations: what feminist theory knows about children's literature» (Paul, 1987). El primero señala la importancia de la mujer en la construcción de este género y la segunda investiga por qué mujeres y niños aparecen desvalidos y estereotipados en esta literatura. Para la autora el feminismo nos ha permitido la reinterpretación y la perspectiva de acceso al género infantil:

What feminist theory has done for children's literature studies –and for all fields of literary study– is to insist on the right to be included, but not just as honorary white men. As a result, not only have our interpretations of texts changed, but also our production of them and our access to them (Paul, 1999:133).

Propone, como líneas de trabajo que permitan abandonar el lugar periférico otorgado a esta escritura, la *relectura* y *recuperación* de obras olvidadas por el canon y la *redireccionalidad* de la teoría feminista hacia textos concebidos por personas marginadas por las sociedades patriarcales coloniales (Paul, 1999: 114). En *Feminism revisited* (Paul, 2004) incorpora nuevas propuestas como la recreación y el estudio del discurso en el género poético y dramático para niños. Roberta S. Trites en *Waking Sleeping Beauty: Feminist Voices in Children's Novels*, realiza un estudio de los elementos feministas que aparecen en las novelas para niñas norteamericanas, incidiendo en cómo las mujeres han revisado las imágenes patriarcales y analizando la subjetividad de esta escritura.

Paralelamente, los trabajos de Jean Perrot en *Triomphe de l'écriture-femme* (1993a; 1993b) observan cómo a través de la literatura infantil se han potenciado los rasgos de la escritura femenina. El congreso celebrado en Eaubonne bajo el lema *Écriture féminine et littérature de jeunesse* (Perrot y Hadengue, 1995) ahonda en esta línea de investigación. Para la crítica francesa, desde la escritura feminista se transita hacia la literatura infantil libre y moderna, a través del análisis de los rasgos y temas recurrentes en esas escritoras.

En nuestro ámbito lingüístico, Felicidad Orquín (1982, 1989) fue una de las primeras investigadoras que introdujo la perspectiva femenina en la literatura infantil. En sus trabajos evaluó las propuestas dirigidas a modificar roles y estereotipos de esta literatura y señaló, siguiendo a Showalter (Showalter, 1991), las fases por las que las escritoras transitaban:

En primer lugar, afirma, se da una fase larga de imitación de las características fundamentales de la tradición dominante y una interiorización de sus modelos de arte y de sus concepciones de los roles sociales (esto explica por qué a pesar del predominio notable de escritoras en la literatura infantil no han aportado una visión distinta ya que aportan en la mayoría de los casos los mitos de la feminidad creados por el varón). En segundo lugar, se da una fase de protesta contra esos modelos y valores y de defensa de los derechos y valores de la minoría, incluyendo una petición de autonomía. Por último se da una fase de autodescubrimiento, una vuelta hacia el interior, liberado de parte de la dependencia de la oposición y una búsqueda de la identidad (Orquín, 1989: 18).

La revisión de los roles asumidos en la literatura infantil y las propuestas de subversión de los mismos, ha sido la línea más desarrollada en nuestro país. Los estudios se han orientado hacia la revisión de los cuentos de hadas y el análisis de los personajes en la narrativa contemporánea. Gemma Lluch sitúa el origen de la concienciación sobre el sexismo en la LIJ en las recomendaciones de la UNESCO en el año 1975 a propósito del Año Internacional de la Mujer. Aunque el análisis presentado corresponde a la literatura contemporánea, Lluch cita la figura de Lola Anglada, figura significativa del periodo estudiado, como una de las primeras autoras consciente del uso de un lenguaje no excluyente (Lluch, 2012: 506). Celia Vázquez, coordinadora de uno de los escasos trabajos localizados sobre la voz femenina y la literatura infantil, señala que en estas líneas de trabajo:

El esfuerzo se concentra principalmente en temas como el sexismo en los libros infantiles, los estereotipos sexistas, la promoción de la igualdad de los sexos a través de la literatura infantil, los modelos para niñas y los roles en la LIJ. La mayor parte de los trabajos en España se corresponden entonces con análisis de los aspectos que refuerzan los estereotipos de género enfocados hacia la educación, la LIJ y el sexismo (Vázquez, 2010: 18).

Este enfoque puede seguirse en los artículos de Arantza Gárate (1997), Beatriz Domínguez (1999), Zulema Moret (2008) y Carolina Fernández. En «Cuentos de hadas y feminismo. A la emancipación por la fantasía» (Fernández Rodríguez, 2004) se nos ofrece un detallado recorrido de este proceso iniciado en el Reino Unido a principio de los años setenta con el grupo *Merseyside*. La autora presenta los trabajos publicados en el ámbito hispánico, ya en los años noventa, por Carmen Martín Gaité y Dolores Soler-Espiauba. Un proceso que contó con las aportaciones de Davies Bronwyn, *Sapos y culebras y cuentos feministas. Los niños de preescolar y el género* –(Bronwyn, 1994)– y el ensayo de Adela Turín, *Los cuentos siguen contando* (Turín, 1995), como testimonios teóricos del proceso. Concluye el trabajo de la profesora Fernández Rodríguez valorando el sentido que poseen estas reescrituras:

Lo cierto es que la ideología feminista que ha alentado la producción de muchos de los cuentos de los últimos años ha logrado renovar un género que se había anclado en la perpetuación de modelos claramente dañinos para el conjunto de la sociedad [...]. Con la recuperación de todas estas autoras, además, las escritoras contemporáneas han podido rastrear sus propios orígenes, la trascendencia de sus luchas y el ímpetu de sus anhelos. En ellas han encontrado a esas madres literarias sin las que, como denunció Virginia Woolf hace mucho, las escritoras están huérfanas (Fernández Rodríguez, 2004: 32).

La figura de la mujer en los cuentos clásicos de autores como los Grimm, Andersen o Barrie, revisada por Lidia Pardo y Elena Rentero (1997), muestra que los tópicos femeninos sobre los que se estructura la literatura universal se reproducen en la infantil.

El análisis de cómo son y cómo se comportan los personajes es otra de las líneas de aproximación al tema que nos ocupa. Tempranamente, Carmen Olivares (1973) publicaba *La protagonista femenina en la literatura infantil*, donde se advertía que las protagonistas coetáneas al ensayo mantenían los atributos tradicionalmente asignados a las mujeres, a los que se sumaban valores como un mayor sentido de la justicia, la necesidad de incorporación a la sociedad, el valor, la decisión, etc., pero no sin advertir también el proceso de masculinización en que a menudo se incurría. Se suma a este el trabajo de María Isabel Borda Crespo (1999) en el que realiza un breve recorrido histórico por la construcción de personajes femeninos en paralelo a la descripción de la infancia lectora.

Pero son los trabajos de Teresa Colomer (1994, 1998, 2009) los que han señalado unas directrices más definidas. Realiza un detallado análisis de los modelos masculinos y femeninos en la literatura contemporánea a partir de criterios como:

Observar cómo se reparten los personajes femeninos y masculinos la posición central o subsidiaria del relato, quiénes encarnan la posición de adversario del protagonista, y qué características profesionales o de carácter les son atribuidas, parecen aspectos relevantes para saber qué expectativas pueden formarse los niños y las niñas sobre su papel en la sociedad a partir de su imaginario literario (Colomer, 1998: 46).

Los datos que revelan estos análisis no son uniformes, ni tan avanzados hacia la igualdad de géneros como cabría suponer:

En definitiva, pues, la imagen de ambos géneros ofrecida por la literatura infantil y juvenil refleja necesariamente los avances y lagunas del progreso social en la superación de la discriminación femenina [...] pero el proceso no parece suficientemente consolidado y, sobre todo lleva consolidado muchas incógnitas sobre el camino a seguir [...] ya que si el reparto de las funciones sociales debe moverse hacia una ampliación y flexibilización de las opciones sociales de cualquier persona a partir de sus características individuales, los movimientos feministas, los

autores de libros y los educadores nos hallamos inmensos en el mismo debate (Colomer, 1998: 60).

En su ensayo *Introducción a la literatura infantil y juvenil* retoma la cuestión, describiendo las causas de esta precariedad del cambio. Por una parte, apunta la necesidad de respetar el modelo interiorizado a fin de no producir un texto extraño y remoto al lector; por otra, la tradición configuradora del género otorga determinados roles y, finalmente, los hábitos de consumo social de la literatura también parecen consolidarlos. Tras este análisis concluye:

No es preciso tampoco magnificar la importancia de la socialización ofrecida por los libros, ya que no es sino una de las muchas fuentes de que disponen los niños para forjar su imagen. Es preciso distinguir, además, entre la propuesta ideológica de una obra y el efecto ideológico de su lectura. Las historias infantiles y juveniles pueden ayudar a construir la propia identidad, pero el sentido y alcance en el que lo hacen depende del significado que le atribuya cada lector según la resonancia individual producida por la obra en relación a su personalidad y su experiencia social y literaria (Colomer, 1999: 60).

No supone esta conclusión un punto y final en su investigación sobre el tema. En *Princesitas con tatuaje* (Colomer y Olid, 2009) insisten en los valores sexistas ocultos en el texto al enfrentarnos al análisis de la literatura juvenil.

Desde la teoría *queer*, formulada en el primer decenio del presente siglo, hallamos algunos trabajos en los que se analiza la construcción de la identidad del personaje. Consol Aguilar repasa la cuestión de género –entendido como construcción social de la identidad y educación– en diversos trabajos (2004, 2005, 2007). Insiste en el papel que juega la literatura en la identificación de la imagen de la mujer. Desde una perspectiva diacrónica, generaliza el periodo acotado en nuestro estudio a través de la imagen femenina reflejada en los cuentos de Calleja: «las niñas se caracterizaban por su belleza o por la pulcritud en los límites del hogar» (Aguilar, 2005: 22), sin entrar en temas de autoría o de ideología de las propias autoras.

Como estamos viendo, la relectura planteada por Lissa Paul ha ofrecido un volumen sustancioso de trabajos en nuestro ámbito lingüístico. El concepto de *resisting reader*, acuñado por Judith Fetterley, en el que describe una escritura y una lectura capaz de deshacerse de la visión masculina, como muestran los ensayos de Allison Lurie (1998, 2004) al rastrear el concepto de la subversión en la literatura infantil, puede ayudarnos a entender algunas obras publicadas con posterioridad a 1939 por autoras que formaban parte de la generación anterior.

La rehabilitación (*Reclaming*) de la que hablaba Lissa Paul, es decir, la recuperación de autoras descatalogadas y en ocasiones ocultas, tras obras aparentemente anónimas, fue uno de los primeros pasos iniciados por los estudios ingleses (Reynolds, 1990) algo que no creemos que se haya acometido plenamente en nuestro ámbito literario. Será esta la línea que siga la tesis doctoral de la profesora Ana Díaz-Plaja. Extraemos algunos párrafos que pueden ayudarnos a describir su investigación:

Con el título de *Claves de análisis de las novelas para niñas: valoración histórica y literaria* abordamos la redacción de esta tesis en la que analizamos los componentes formales y temáticos de un corpus de 100 novelas publicadas entre 1940 y 1960 [...]. En ella se analiza las novelas para niñas desde una perspectiva histórica y literaria. La selección de títulos parte de los libros destinados a niñas, pero también del cumplimiento de otras dos premisas: la autoría y la protagonista también son femeninas [...] Lo que interesa aquí es ver el modelo literario que se forjaba una lectora que leía simultáneamente a Joana Spyri y a Florencia de Arquer; a Ilde Gir y a Loise May Alcott; a K. Douglas Wiggin y a Elena Fortún, formando un todo que la reclamaba como lectora. Un modelo que no ha recibido la atención de la crítica que merece; las descalificaciones, negligencias u olvidos han arrinconado un corpus que tenemos obligación de releer y revisar (Díaz-Plaja, 2008: 15).¹

Díaz-Plaja plantea un análisis fundamentado en la relación autora-lectora-protagonista como vertebradora de un subgénero en los libros para la infancia. En el capítulo «Esquema de la comunicación literaria en femenino» (Díaz-Plaja Taboada, 2011: 57-87), siguiendo a Guilbert y Gubar, señala la relación de las escritoras con los géneros literarios periféricos entre los que se ubica la escritura infantil y pergeña la figura de la lectora desde la propia historia de la lectura. Gema Lasarte (2013) incide en la feminización del hábito lector.

La tesis de Ana Díaz-Plaja, que publicó bajo el título *Escrito y leído en femenino: novelas para niñas*, nos anima a enfocar nuestra investigación desde algunas de las propuestas recogidas en sus conclusiones: rastrear los precedentes de esa literatura (Díaz-Plaja, 2011: 393) y estudiar monográficamente algunas de las autoras del corpus, sugiriendo, entre otras, la figura de María Luz Morales (2011: 394).

Otra vía de estudio en el análisis de las relaciones de la mujer y los libros para niños la constituye el volumen de trabajos centrados en la recepción de los manuales escolares, publicados por escritoras y maestras, cuyas destinatarias son las niñas. Se trata de una línea de investigación dirigida, entre otros, por Consuelo Flecha García. En

¹ Agradecemos a la doctora Ana Díaz-Plaja Taboada la consulta de su tesis doctoral cuando todavía se encontraba inédita y las orientaciones ofrecidas en la redacción de esta.

ella se aborda fundamentalmente el programa educativo previsto para las mujeres (1996, 1997, 2005) y el papel de los libros escolares para niñas (Ballarín *et al.* 2000; Guareña, 2007).

Estos trabajos nos confirman que la incorporación de las mujeres a la vida académica supuso la puesta en valor de la educación de las niñas. Las organizaciones vinculadas a la Institución Libre de Enseñanza (ILE) facilitaron el acceso de la mujer a las enseñanzas medias y universitarias y propiciaron un modelo lector en el que volvemos a encontrar algunos nombres femeninos. Gabriel Núñez (2004, 2006) ha revisado el modelo lector institucionalista y el modelo de educación literaria llevado a cabo desde el siglo XIX en nuestras instituciones académicas. Sin embargo, cabe plantearse a la luz de la selección de autores en los catálogos de las bibliotecas escolares, como la realizada por Victoria Sotomayor a propósito del catálogo de la Institución Libre de Enseñanza (2003a) o de las adaptaciones literarias (Sotomayor, Fernández, 2009) qué papel jugaron las maestras y escritoras en estas selecciones.

El reconocimiento de la literatura infantil como un sistema literario dentro del sistema es perceptible a través de las diferentes historias de la literatura editadas en cada una de las lenguas del Estado en donde se recogen periodos, estilos, géneros concomitantes con otras esferas de la literatura. En todas estas historias se pone de manifiesto la participación de las mujeres en la configuración de la tradición literaria, que se revela, incluso, en la autoría misma de esos repertorios. No es, por tanto, paradójico que sean mujeres las iniciadoras de la historiografía del género infantil en nuestro país, como son los casos de Carolina Toral (1957), Carmen Bravo-Villasante (1985; 1989) o Teresa Rovira (1972; 1988).

En todas las historias de la literatura infantil del mapa hispánico consultadas se recoge esa presencia. Así sucede en las obras de Jaime García Padrino (1992) además de los trabajos de Bravo Villasante anteriormente citados, en los estudios sobre la literatura infantil catalana (Baró *et al.*, 2007; Colomer, 2002, Lluch 2013; Lluch y Valriu, 2013; Rovira y Ribé; 1972; Valriu, 1998a); en la literatura infantil gallega descrita por Blanca Roig Rechou (1996; 2004) y Xulio Pardo de Neyra (2006) o en la literatura vasca presentados por Calleja y Monasterio (1988); Olaziregi, (2005) y Etxaniz Erle (2004, 2011b). Cabe añadir que algunas se han perfilado desde la

perspectiva de la autoría femenina, como sucede con los trabajos de Álvarez Uria (2005) y de Roig Rechou y Neira Rodríguez (2010). Jaime García Padrino reflexiona sobre las relaciones entre mujer y literatura infantil buscando justificaciones a la reiteración de este binomio. Encuentra un primer motivo en «la idea de que la sensibilidad femenina sabe ajustarse mejor, o con más propiedad, a los intereses y necesidades de la infancia»; añade una segunda causa en «el hecho de que mujeres y niños han sido durante muchísimo tiempo [...] destinatarios marginados en la consideración social de la Literatura» (2003: 97). Aunque el autor manifiesta sus reparos para establecer una supuesta condición femenina en la literatura infantil española, reconoce la significativa presencia de las mujeres en su construcción e invita a un estudio más detallado de estas relaciones (2003: 98).

2.2 MODELOS DE ANÁLISIS, GÉNEROS Y CONTEXTO LITERARIO

La producción narrativa documentada en nuestro trabajo será analizada a partir del modelo propuesto por Gemma Lluch en *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, (2003; 2009) y por Rosa Taberner (2005).

Planteamos, siguiendo a Lluch, una primera fase de «contextualización que aporte datos sobre el momento en que se creó, sobre el circuito literario en el que se dio a conocer y sobre las condiciones de recepción» (2003: 23). El contexto social y cultural en el que se enmarca el trabajo reconoce el intento «de ir al encuentro de la modernidad, que es cultura urbana, tecnológica, libertad de discurso político, aspecto que favorece las diferencias y los nacionalismos» (Aguado y Ramos, 2002: 19). Como nos recuerdan estas autoras, Juan Pablo Fusi habla del despertar de la cultura entre 1900 y 1914, prolongado hasta la guerra civil de 1936-1939 su intento de europeización y modernidad (2002: 20). Un modelo en el que se inicia una protección legal de la infancia, estudiada por María Luisa Ramas Varo (2001) y social (Ruiz Rodrigo, 2004) reclamada insistentemente en muchos de los artículos en prensa de Colombine o Magda Donato.

Las condiciones profesionales de los escritores en su acceso a los circuitos literarios han sido abordadas por Fernández Cifuentes (1982) y posteriormente por Martínez Martín (2009). El ingreso de la mujer en el periodismo ha sido otra de las

líneas de investigación incorporada a los estudios feministas (Bernard y Rota, 2010; Bussy, 2005, 2007; Ezama Gil, 2014; Gómez Ramírez, 2000).

El contexto literario de la producción narrativa analizada cuenta con obras de referencia (Díaz Navarro y Ramón González, 2002) y antologías (Martínez Cachero, 1994) que han puesto de manifiesto la dificultad de abordar la vasta producción de este periodo. La narrativa publicada en prensa ha sido abordada por M^a Ángeles Ezama Gil (1992) y la narrativa de vanguardia es abordada por Díez de Revenga (Díez de Revenga, 2005). La participación femenina en la narrativa popular puede seguirse en el trabajo de Fabiola Maqueda Abreu (2012). La variedad de motivos y géneros que explora el relato desde su consolidación en la literatura hispánica a través de la prensa nos hace tener presente como línea de trabajo las líneas de investigación del proyecto Grupo de Investigación del Cuento Español del Siglo XIX (GICES XIX), dirigido por Monserrat Amores, a través de la catalogación del cuento publicado en la prensa periódica.² Todos estos análisis revisan no solo los aspectos temáticos que permiten clasificar la producción seleccionada, sino también los elementos narratológicos que configuran el género literario.

El análisis de cómo funcionan los circuitos de literatura infantil en el eje cronológico que nos proponemos abarcar cuenta con publicaciones como *Les edicions infantils i juvenils de l'Editorial Joventut. 1923-1969*, de Mònica Baró Llambias (2006), que ofrece una vasta información sobre la edición infantil al tiempo que analiza el catálogo de esta editorial, permitiéndonos conocer algunos mecanismos de la edición infantil. La labor educativa de la editorial Calleja, paradigma de la divulgación de la literatura infantil en nuestro país, puede seguirse en el trabajo *La Editorial Calleja, un agente de modernización educativa en la Restauración* (Ruiz Berrio y et al., 2002). El estudio de sus catálogos puede seguirse en el libro de Enrique Fernández de Córdoba (2006). La colección de *El cuento rosa*, en la que publican dos de las autoras del corpus, ha sido estudiada dentro de las colecciones de la novela folletinesca (González Lejárraga, 2011) como un género. La editorial Araluce, importante en la revisión de la producción de María Luz Morales, cuenta con dos trabajos monográficos (Connolly,

² <http://gicesxix.uab.cat>

2008; Silva, 2008). Mientras que el libro de Mercedes Chivelet sobre la prensa infantil nos permite conocer el catálogo exhaustivo de las publicaciones para niños en nuestro país desde el siglo XVIII (Chivelet, 2009), así como la evolución de esa prensa (Chivelet, 2011), además de algunos trabajos anteriores (Arango González, 1989; Vázquez, 1963). Las publicaciones infantiles en el periodo republicano pueden seguirse en el trabajo de Karine Lapeyre (2012).

La revisión de la escritura en prensa de Elena Fortún ha sido investigada, primero en el monográfico coordinado por Bravo Villasante (1986) en donde se cataloga toda su producción en *Crónica* y en la tesis doctoral de María Jesús Fraga Fernández-Cuevas (2013) que constituye el único trabajo, que conozcamos, dirigido a estudiar exclusivamente la narrativa para niños publicada en prensa de este periodo. Debemos anotar que la creadora de Celia es la única escritora plenamente recuperada de su generación, por lo que hemos preferido centrarnos en otras figuras coetáneas menos estudiadas.

El análisis paratextual propuesto por Lluch nos hace tener en cuenta «las manifestaciones icónicas como las ilustraciones que acompañan el texto» (Lluch, 2003: 37) que, en el periodo acotado, cuenta con diferentes monografías (Arango, 1989; García Padrino, 2004; Urdiales, 2005). En nuestro caso, únicamente lo tendremos presente en tanto en cuanto es el medio desde el que acceden algunas autoras a la narrativa para niños. Por otra parte, la inclusión en este análisis, «de discursos de todo tipo diseñados tanto por el autor del texto como por el editor o por el crítico literario» (Lluch, 2003: 37) nos invita a indagar en el papel que la reseña y la crítica literaria jugaron en la prensa del periodo estudiado en esta producción

El tercer nivel de este modelo de análisis se centra ya en el relato, «aquellos aspectos que tienen mayor importancia en esta literatura como la estructura narrativa, los tiempos verbales, el narrador, los personajes, el espacio, la época, los mundos posibles que se proponen, el tipo de lenguaje o las relaciones intertextuales» (Lluch, 2003: 12). La propuesta de Lluch es retomada en *Nuevas y viejas formas de contar. El discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI* (Taberero, 2005) que se suma a la propuesta de análisis de la literatura infantil desde presupuestos filológicos (Cerrillo, 2007; Colomer, 2002; Sánchez Corral, 1999; Sotomayor, 2000), por lo que

partiremos de las consideraciones sobre la ficción narrativa rastreadas por sus teóricos (Anderson Imbert, 1996; Genette, 1998 y Garrido Domínguez, 2009).

Pero, para completar el análisis narratológico, nos resulta necesario clasificar la producción documentada. En este sentido, el relato infantil se plantea como género dentro de las clasificaciones de la narrativa breve, un modelo proteico, difícil de clasificar cuya aproximación se realiza desde clasificaciones esencialistas del tipo *maravilloso, fantástico, realista, humor...*³ Una tipología difícil de establecer, pues como apunta Mainer a propósito de la novela: «Cuando hablamos de géneros de la novela nos referimos a aquellas pautas previas –índole de los personajes y carácter de los acontecimientos y de los ambientes narrados, pero también cursos de desarrollo e incluso posibles desenlaces– que nos vamos a encontrar en el texto» (Mainer, 2001: 223).

Hemos tenido presente a la hora de establecer una propuesta de clasificación de la producción catalogada las investigaciones realizadas en torno al cuento folclórico (Amores, 1997; Beltrán y Haro, 2006; Fernández Hernández, 2006; Thompson, 1972) así como los diferentes catálogos de cuentos populares (Camarena y Chevalier, 1995; 2003a; 2003b; Espinosa *et al.* 2009), la revisión de los cuentos de hadas (Cooper, 1998; Zapata Ruiz, 2007; Zipes, 2000), el cuento fantástico (Bessière, 2001; Campra, 2008; Cruz Casado, 1994; Herrero Cecilia, 2000; Roas, 2001; Todorov, 1980), la adaptación y la intertextualidad como apropiación del texto por parte del lector joven (Mendoza Fillola y Cerrillo Torremocha, 2003; Mendoza Fillola, 2008; Sotomayor, 2005; Sotomayor y Rodríguez Fernández, 2009).

³ El grupo de investigación del cuento español del siglo XIX (GICES XIX) propone las siguientes categorías: alegórico, costumbrista, de aventuras, fantástico, folclórico, fundacional, heroico, histórico, humorístico, legendario, macabro, maravilloso, moral, oriental, político, popular, realista, religioso, satírico y social. <http://gicesxix.uab.es/presentacion.php>

2.3 LOS ESTUDIOS SOBRE LAS AUTORAS SELECCIONADAS EN EL CORPUS

Como hemos señalado en la *Introducción*, nos proponemos estudiar la producción infantil de cuatro autoras (dentro del elenco de escritoras catalogadas en nuestro trabajo) que nos permitan determinar cómo se gesta la propuesta narrativa para niños. Una propuesta que se inicia como un modelo próximo al texto escolar y acaba configurándose en un circuito concomitante con el de la lectura para adultos y con una propuesta innovadora en consonancia con el cambio vivido en las letras hispánicas durante ese periodo.

Carmen Eva Nelken (Magda Donato) y María Luz Morales han sido biografiadas por Antonina Rodrigo. La primera en su obra *Mujer y exilio* (1999) y la segunda en *Mujeres de España: las silenciadas* (1988). La biografía de Magda Donato ha sido completada a partir de trabajos sobre su confesión judía Puerta y Garzón, (2000) su vinculación al teatro (Sotomayor, 2003b) y exilio (Cañamares *et al.*, 2013). Mientras que la biografía de María Luz Morales cuenta con el trabajo inédito de Marco Dosantoespíritu Gallego (2011). Mercè Rodoreda cuenta con varios estudios que reconstruyen minuciosamente el corto periodo en el que escribe su producción de literatura infantil (Arnau, 1992; Casals i Couturier, 1991; Ibarz, 1991). En el caso de Lola Anglada sus memorias, publicadas por Nuria Rius y Teresa Sanz (2015), desvelan datos importantes de su vida y de su mundo artístico.

Frente a las otras autoras, Rodoreda cuenta con un importante conjunto de trabajos que permiten conocer su producción. Carles Cortés (2002) fue uno de los primeros estudiosos en llamar la atención sobre la producción novelística anterior a la Guerra Civil, a pesar de ser publicaciones rehusadas por la autora. En 1999 Carmen Arnau publica los cuentos de esta etapa, en los que se incluyen los relatos estudiados. Para este periodo de la producción de Rodoreda contamos, también, con los trabajos de Roser Porta (2002; 2007). Para nuestro trabajo ha sido de especial interés el análisis de Neus Real Mercadal (2005) realizado desde la perspectiva del acceso generacional de un colectivo de mujeres a la escritura y a la esfera pública.

La labor periodística de Carmen Eva Nelken ha sido reivindicada en los últimos años (Bernard, 2009; 2010; Puche Gutiérrez, 2012 y Ramos, 2010), del mismo modo

que María Luz Morales (Doespiritusanto y González Fernández, 2012b; Santa-María y Tur, 2012; Servén Díez, 2010, 2013). Ambas autoras comparten su amor por el teatro (Magda Donato, 2000; Marco, 2002). El teatro infantil de Magda Donato ha sido estudiado por Pilar Nieva de la Paz (1993) mientras que su narrativa infantil únicamente ha sido atendida en un artículo de Beatriz Caamaño (2011). María Luz Morales ha merecido interés para la crítica como traductora (Hurtado, 2006; Rodríguez y Acuña, 2008), en tanto que su labor como promotora de la lectura ha sido abordada por Carmen Servén (2012).

2.4 CONCLUSIONES

La revisión de las relaciones de la crítica literaria feminista y la literatura infantil nos permiten concluir que:

- Los estudios feministas han atendido a la literatura infantil como un discurso fuera del canon, cuya valor educativo y socializador obliga a los diferentes agentes de la literatura infantil a atender a los valores en ellos transmitidos. Celia Vázquez, en su aproximación al estado de la cuestión, señala que hay un número muy reducido de estudios y casi siempre con criterios polarizados hacia corrientes anglosajonas (Vázquez, 2010:7). Por ello aboga, sin que la autora especifique cómo, por «plantearnos otros patrones basándonos en modelos establecidos, pero desde la óptica latinorrománica si se nos permite llamarla así» (2010:21). El análisis desde una perspectiva de género de la literatura infantil se ha centrado en la revisión de personajes y estereotipos de los cuentos de hadas y también de la narrativa realista en la que se reproducen algunos de los valores sociales imperantes en la actualidad.
- Los estudios feministas en la literatura española se han concentrado, fundamentalmente, en el estudio de autoras y textos para un lector adulto. Si bien, desde los años noventa, se inició una amplia labor de recuperación de nombres de escritoras infantiles, este proceso no ha venido acompañado de un análisis de esa escritura, situada en la periferia de estas investigaciones.
- La revisión de las historias de la literatura infantil en el marco estatal ha puesto de manifiesto la presencia de escritura femenina en todas las lenguas del país

en el periodo analizado en este trabajo. Jaime García Padrino ha apuntado el destacado componente femenino de esta literatura (García Padrino, 2003).

- La revisión de los libros para niñas únicamente se ha iniciado desde la perspectiva de los manuales escolares. El proceso de recuperación y estudio de la autoría femenina en la LIJ se ha llevado a cabo en la producción posterior a 1940. El periodo histórico iniciado tras la Guerra Civil supone, para mujeres y niñas, un importante proceso de segregación del que dará cuenta la literatura. Sin embargo, una parte de estas autoras procede de la etapa anterior, en la que se afirma su papel como escritoras y en el que se fija una parte importante del canon infantil.

De la revisión del estado de la cuestión relativa al cuento como género literario concluimos que:

- El modelo propuesto por Gemma Lluch nos permite dar cuenta de las variables de autoría, circuitos y modelos narrativos planteadas como hipótesis de la investigación.
- Los estudios presentados sobre los circuitos de producción y publicación de este momento nos permiten indagar cuál es la presencia de las escritoras en estos medios, y en especial en la prensa, lo que coincide con una de las líneas actuales de investigación que en los últimos cinco años ha publicado diferentes investigaciones.
- Las líneas de investigación están definidas en torno al contexto literario, educativo, femenino y permiten ubicar perfectamente el corpus estudiado.
- Hemos constatado la dificultad de clasificar el cuento. La revisión de las clasificaciones localizadas (Pelegrín, 2004; Valriu, 1998b) atienden a la temática o a la tipología de los personajes que intervienen en la historia sin tener presente cómo actúan otros elementos narratológicos. Por otra parte, las propuestas encaminadas a definir las categorías de lo folclórico, maravilloso, fantástico utilizadas en el análisis del cuento, así como los procesos de adaptación de la literatura adulta a la infantil, nos ofrecen criterios válidos para

el análisis del relato de este periodo, hecho que nos permite atender al análisis de esta producción dentro del propio sistema literario.

De la revisión de los trabajos publicados sobre las autoras seleccionadas en el corpus cabe señalar:

- Existen rasgos generacionales en las biografías de todas ellas que nos permiten abordar su estudio conjunto.
- En los últimos años se ha iniciado un proceso de recuperación de estas autoras desde el ámbito de su participación en la esfera pública y en la prensa del momento. Mercè Rodoreda es una autora recuperada por los estudios literarios, mientras que, recientemente, el caso de Morales y Nelken comienza a ser atendido en las investigaciones de género, pero la escritura infantil de estas autoras no ha sido abordada en profundidad y analizada como propuesta de escritura. En el caso de Anglada, casi todos los trabajos se encaminan a su producción como ilustradora.

La revisión del estado de la cuestión nos lleva a plantearnos que es necesario atender a la literatura infantil como una producción significativa dentro de la escritura de muchas mujeres desde finales del siglo XIX hasta el cambio de rumbo que supone la historia de España tras la Guerra Civil. Una producción que no es entendida como una escritura categóricamente femenina, pero cuyo ejercicio resulta profesionalmente favorable a las autoras en tanto que no se cuestiona esta faceta. Esta actividad les permite, al mismo tiempo, acceder al campo cultural –siguiendo el concepto acuñado por Bourdieu en *Las reglas del arte* (1995)– emergente en la década de los años veinte. Pero también, una producción que ha de ser analizada desde los presupuestos que la filología otorga a la ficción narrativa a fin de conocer cuál es su contribución a la construcción de una literatura infantil asentada en la producción literaria de un periodo muy productivo en las letras hispánicas.

3 PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

3.1 OBJETIVOS

La escasa visibilidad de las escritoras de literatura infantil en los estudios sobre escritura femenina, a pesar de que su presencia es abundante en las historias de la literatura infantil del marco ibérico, nos llevan a plantearnos, como objetivo de esta investigación, estudiar las relaciones entre la escritura para niños y la escritura femenina en un momento en que ambas prácticas se afianzan, como consecuencia del cambio de modelo social, cultural y político vivido desde finales del XIX hasta la Guerra Civil en nuestro país.

Para llevar a cabo este objetivo, nos proponemos:

1. Identificar la aportación de las escritoras y maestras al debate suscitado en el primer tercio del siglo XX en torno a la necesidad de contar con una literatura infantil de calidad en nuestro país.
2. Mostrar cómo se produce el acceso femenino al campo literario infantil en el cambio del paradigma cultural del siglo XIX al XX.
3. Estudiar qué autoras modelos emergen de esta escritura.
4. Delimitar, dentro de las publicaciones destinadas a la educación y entretenimiento de las niñas, qué temas y valores seleccionan.
5. Analizar su contribución a la renovación de los modelos narrativos en la literatura infantil entre 1920 y 1939.

Los resultados, obtenidos del análisis de circuitos, autoras y textos que se han planteado en estos objetivos, serán utilizados como campo cultural en el que examinar de manera más específica la contribución a la narrativa infantil anterior a 1939 de cuatro autoras cruciales de este periodo literario que se localizan en dos focos periodísticos y culturales importantes, Madrid y Barcelona: Magda Donato, María Luz Morales, Lola Anglada y Mercè Rodoreda.

La revisión de estas autoras pretende conocer cuál fue la contribución de cada una de ellas al cambio social y literario vivido durante la segunda y tercera década del siglo XX, pero también abordarlas como muestras de la actividad de una comunidad de mujeres que luchan por ser visibles en el campo cultural y por ofrecer al niño un texto literario acorde con el modelo cultural, social y lingüístico planteado.

Para acometer estos objetivos dividiremos el estudio en dos fases. En la primera plantearemos el análisis de los datos localizados en el estado de la cuestión y en la revisión de la prensa seleccionada a fin de poder conocer cómo se vertebra la escritura femenina para niños en el modelo cultural construido en nuestro país en el paradigma de modernidad surgido del cambio del modelo decimonónico a la modernidad. En esta fase se presta especial atención a la prensa y a los libros escolares por ser estos dos ámbitos, como hemos visto en los trabajos reseñados, los más accesibles para las autoras. Estableceremos dos momentos en esta etapa. En primer lugar, se sitúan tanto las autoras que participan del modelo finisecular de escritura para niños como las que reclaman un cambio en los libros infantiles. Estas revisiones nos permiten trazar los modelos de autoría y de narrativa precedentes. En segundo lugar, se catalogan las autoras que participan entre 1920 y 1939 en los suplementos infantiles más significativos. Estos datos nos permiten definir el contexto generacional y los modelos en los que insertamos la escritura femenina. Posteriormente, en capítulos sucesivos, se aborda la producción literaria de las cuatro autoras seleccionadas.

La selección del corpus de la investigación con el que trabajaremos estos objetivos responde a criterios diversos que nos permiten conocer cuál fue el papel de las escritoras en el modelo literario infantil fraguado en las primeras décadas del siglo XX. Hemos seleccionado autoras del último periodo anterior a la Guerra Civil por considerar que entre los años veinte y treinta se ha logrado una literatura para niños ya independiente del modelo escolar y más atenta a la calidad literaria que al valor instructivo de esta escritura. Magda Donato, Mari Luz Morales, Lola Anglada y Mercè Rodoreda, según nos han mostrado los trabajos dedicados a sus figuras, se incorporan a las redacciones de periódicos y revistas ocupando un estatus profesional desde el que asumen, entre otros géneros, la escritura infantil. Son representativas de una generación de mujeres que se incorpora al mundo de las letras desde el periodismo, desde las

coleccionistas populares de narrativa breve, desde la traducción, etc., y que publican trabajos que dan cuenta de su integración en el campo cultural proyectado antes de la fractura producida por el estallido de la Guerra Civil española. Las biografías de las cuatro autoras reseñan su participación en la vida pública de este periodo, su pertenencia a asociaciones femeninas, su trabajo en otros ámbitos como el teatro, el cine, la ilustración..., que configuran muchos de los rasgos de la mujer intelectual de ese momento; comparten también las consecuencias derivadas de la implantación del régimen dictatorial iniciado en 1939 que las lleva al exilio, exterior o interior, e incluso a la cárcel. Finalmente, las cuatro coinciden en haber sido abordadas por la crítica ya desde la producción para adultos, como es el caso de Rodoreda, o el de Donato –por su labor teatral–, ya desde el periodismo cultural, como sucede con los trabajos aparecidos recientemente sobre Mari Luz Morales, ya desde el campo de la ilustración, en el caso de Anglada, pero sin atender a su contribución al desarrollo de la narrativa para niños en nuestro país.

Al mismo tiempo, cada una de ellas nos permite indagar en aspectos particulares de esta escritura desde modelos y lenguas diferentes, desde el marco teórico y ensayístico sobre la especificidad del género infantil, desde la identificación o no de una lectora femenina o desde la dependencia con otros textos, intertextos. En definitiva, un análisis que, según creemos, puede mostrar el crisol de propuestas con el que las mujeres acceden a la escritura para niños.

3.2 CONTEXTO HISTÓRICO, PEDAGÓGICO Y CULTURAL

Los límites cronológicos de este trabajo son difíciles de establecer, en tanto que los procesos culturales que generan prácticas artísticas no son sucesos vinculados a un hecho concreto o una fecha precisa, sino que se gestan a partir de un clima de experiencias entrecruzadas. Si una parte de la modernidad arranca en nuestro país por iniciativa de una generación de intelectuales, organizada alrededor de 1914 –en ese «corto siglo XX», expresado así por Eric Hobsbawm (1995), quien sitúa en este año el cambio de centuria–, no es menos cierto que, desde finales del siglo XIX, aparecen síntomas y circunstancias que suscitan esa modernización.

Decía Juan Chabás que siendo el siglo XIX una de las centurias de más larga supervivencia histórica, sin embargo, «cuando nos referimos literariamente a España, podemos hablar de la liquidación de esa centuria hacia 1890» (Chabás, 2001: 3). Resulta difícil, en efecto, establecer unos límites cronológicos en los que ubicar la construcción de la literatura infantil, gestada con una finalidad diferente a la meramente escolar y doctrinaria, contemporánea al proceso de modernización vivido.

José-Carlos Mainer también expresa la dificultad de señalar los límites que enmarcan la vida literaria del país en las primeras décadas del siglo XX: «Nunca es fácil diferenciar lo que el fin de siglo tuvo de percepción subjetiva del tiempo histórico o de cambio real de valores, sobre todo porque fue una época ecléctica, entrecruzada de indicios y perplejidades, y como tal, llena de contradicciones... [Para añadir más adelante] 1939 no es una divisoria, pero sí una inflexión obligada» (Mainer, 2010: 9). El autor de *La Edad de Plata* entiende el primer tercio del siglo XX como una conjugación de modernidad y nacionalismo: «...fueron bastantes ingredientes del nacionalismo los que —hacia 1900— se asociaron a la buena nueva *moderna*: la necesidad de un acercamiento a los usos y prácticas de Europa, la ruptura con las pervivencias de lo decimonónico, la incomodidad y el distanciamiento de la imagen tradicional de una España no moderna» (Mainer, 2010: 1). En este sentido, Jochen Mecke ahonda en la dificultad de la periodización de la época seleccionada en nuestra investigación, marcada por los avances y retrocesos hacia la modernidad europea, entendida esta en clave de anhelo de presencia, autenticidad y autonomía del discurso literario, manifestado en la destrucción cada vez más radical de los modelos de la literatura tradicional propuesta por Generación del 98 y asumida por el resto de movimientos o «generaciones» (Mecke, 1998: 7). La complejidad para acotar estos límites lleva a otros autores a anticipar esta renovación hasta el clima creado en España tras el estallido de la Revolución de 1868, la *Gloriosa* (Abad, 2007; Urrutia, 1999).

Si nos situamos en la perspectiva de la literatura infantil y juvenil, Jaime García Padrino emplaza en fechas cercanas a 1885 el cambio de rumbo de esta literatura, coincidiendo con el empuje de la industria editorial —Bastinos en Barcelona y Calleja en Madrid— y las primeras voces que reclaman la renovación pedagógica del país.

Como plantea el profesor García Padrino, en aquellos años anteriores a 1900 existían ya antecedentes claros de las que después serían corrientes y tendencias propias del siglo XX, que harían posible la evolución creadora de la literatura infantil española desarrollada durante las tres primeras décadas de 1900 (1992: 17). En el resto de sistemas lingüísticos también se percibe el empuje institucional para crear libros en catalán, gallego o euskera destinados a la infancia. Caterina Valriu, siguiendo a Teresa Rovira (1988), apela al año 1904, inicio de la revista *En Patufet* y de importantes ediciones de recopilaciones folclóricas adaptadas al público infantil, como arranque de la literatura para niños contemporánea (Valriu, 1998a: 85). Blanca Ana Roig reconoce el impulso que la Academia Galega da al resurgimiento de una literatura en esa lengua, aunque no es hasta la segunda quincena del siglo cuando podemos hablar de las primeras revistas infantiles en gallego (Roig Rechou, 1996: 82). El sistema literario vasco, que comienza a consolidarse en el último cuarto de siglo del XIX con la proliferación de revistas, es impulsado desde 1907 por el editor Isaac López de Mendizábal, autor de algunos de los textos fundacionales de la LIJ vasca (Olaziregi, 2005: 144).

Nosotros trabajaremos en ese tránsito, del siglo XIX al XX, hacia la creación de una literatura infantil propia y alejada del valor instructivo y escolar que se prolonga hasta el cambio del modelo cultural originado tras la Guerra Civil.

Según Antonio Checa Godoy, autor de *Historia de la prensa pedagógica en España*, en los primeros decenios del siglo XX se da paso a una nueva gama de publicaciones, ya mucho más propiamente pedagógicas que corporativas mientras «la prensa más solvente y renovadora aumenta su interés por la enseñanza» (Checa Godoy 2002: 27). Luis Brum, oficial del consejo de la Comisión Superior de Protección a la Infancia, presentaba en 1910, en un artículo que hemos localizado en la *Revista General de Enseñanza*, el estado de la literatura infantil en los inicios del siglo XX. Denuncia así la escasez de obras al alcance de los niños:

Y ese algo que pedimos como lazo de unión entre la escuela y el hogar, ¿qué puede ser que no sea la *literatura infantil*, la literatura para niños, aquella escrita pensando en que ha de ser leída por inteligencias y corazones que se abren a la vida? Digámoslo con pena: en España hay muy poca literatura infantil. Lo que de ella hubo y hay, apenas ocupa dos páginas de un libro

admirable titulado *La protección a la infancia en España*, escrito por D. Álvaro López Núñez.⁴ [...] El elemento sentimental no lo manejan los maestros del habla castellana; y así como se ha dicho que la figura de la madre falta en nuestros clásicos, bien puede afirmarse que la del niño no aparece por parte alguna (Brum, 1910: 5).

La razón parece encontrarse en la escasa atención que la sociedad española ha prestado al niño, en tanto que ser con identidad propia:

La explicación es muy sencilla: en España, en el tiempo en el cual está encarnada nuestra personalidad, *no había niños*, y perdonad la frase, que parece absurda: fijaos sólo en el espíritu de ella y estaréis conformes conmigo (Brum, 1910: 5).

El autor, que apunta el cambio de esta situación, señala, como una de las causas que motivan este surgimiento, el crecimiento del negocio editorial:

Si bien es cierto que el único periódico de niños que actualmente se publica en España—uno similar que veía la luz pública en Sevilla, según mis noticias no se publica ya—y titulado *Gente Menuda*, ha tenido, para no morir, que buscar el amparo de uno de las más acreditadas y mejores revistas españolas, también lo es que una casa editorial lanza constantemente al mercado obras para lectura de los niños que tienen un feliz resultado económico. Esto indica que les gusta leer (Brum, 1910: 6).

La notable presencia de la mujer como escritora durante el siglo XIX en las diferentes naciones europeas y también en España permite hablar de un primer momento de emergencia de esta escritura en el periodo isabelino, generación estudiada por Sánchez Llama (2000) y de un segundo momento tras la toma de conciencia de una práctica colectiva, generacional, si seguimos el modelo descrito en cronología literaria, que surge paralela a la llamada *Generación del 98*. Amparo Hurtado incide en esta visión cuando señala que:

Las escritoras de 1898 emprendieron un discurso propio: dejaron escrita por primera vez una visión colectiva de sí mismas, es decir, abordaron articular textualmente una autoconciencia crítica acerca de la identidad femenina (Hurtado, 1998:154).

Pero, como sucede con las diferentes generaciones literarias que atraviesan los primeros cuarenta años del siglo, en las que los autores más jóvenes confraternizan con

⁴ Álvaro López Núñez (1865-1936) fundador, director y propietario de *La Lectura dominical*. Su libro *La Protección de la Infancia en España* (1908) fue un encargo de la comisión organizadora del Congreso Nacional de Educación Protectora de la Infancia abandonada, viciosa y delincuente.

los escritores ya consagrados (Mecke, 1998: 2), la incorporación de escritoras más jóvenes comparten espacios y experiencias con esta primera generación.⁵

El primer testimonio que tenemos de sus vidas y de su conciencia colectiva parte de ellas mismas, en una literatura confesional trazada en memorias, diarios y epistolarios, rescatados en los últimos veinte años, cuyos testimonios nos han permitido recuperar no solo sus biografías sino también la historia generacional de estas mujeres:

Las memorias o testimonios de aquellas mujeres que vivieron los años veinte y que participaron en el renacer cultural y artístico del momento constituyen un documento de primera mano que matiza la a veces pretendida novedad de la vida femenina de esa década. Si a menudo se afirma que durante esa época se inicia la verdadera emancipación social de las mujeres, y se interpretan las renovadas figuras literarias vanguardistas como indicios del 'feminismo' de sus autores, el desconcierto, la inseguridad, la incertidumbre ante las propias capacidades, ante el papel que como mujer le toca desempeñar, ante la conveniencia de tales o cuales actitudes, queda espectacularmente de manifiesto en los testimonios autobiográficos de las escritoras de los veinte (Castillo Martín, 2001: 15).

Como señala Pilar Nieva de la Paz:

Todas ellas coinciden en reivindicar en sus textos en primera persona su identidad como “mujeres de letras”, como intelectuales y creadoras que lucharon tenazmente por insertarse en la sociedad literaria y artística de su tiempo y por mantener después a lo largo de los años unas vocaciones enfrentadas a fuertes barreras y continuos obstáculos. Su memoria recobrada pone el énfasis en rescatar la labor que cada una de ellas desempeñó en facetas tales como la creación literaria y teatral, la edición, la dirección escénica, la gestión cultural, la escritura radiofónica, el periodismo, la traducción, etc. (Nieva de la Paz, 2008: 144).

La visión rupturista, moderna y reivindicativa de nuestras autoras, ha quedado perfilada en el trabajo de Mangini (2001), en el que se traza el recorrido desde la reivindicación de la educación femenina iniciada en el siglo XIX hasta la manifestación de esa modernidad emergente entre 1910 y 1920, con la que se ha caracterizado esta época, pero de la que se ha excluido el protagonismo de las mujeres. Una modernidad rastreada a través de la escritura por Susan Kirkpatrick, que reconoce en los discursos culturales, desde los que se genera esta escritura, el acceso al canon de la modernidad. Por otra parte, insiste en que las peculiaridades de la educación femenina, la dificultad que las escritoras tuvieron para acceder a los círculos artísticos, dio lugar a «...asincronías que volvían su participación en la modernidad menos evidentes para sus contemporáneos» (Kirkpatrick, 2003: 21). El perfil del grupo ha sido trazado por Neus

⁵ Se llega a dar el caso de que algunas de ellas, como sucede con Carmen Baroja (1883-1950), publica su libro para niños, *Martinito, el de la Casa Grande* (1942) cuando este periodo ya ha acabado.

Samblancat en el monográfico que *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicó al tema (2006: 7-20).

Respecto al marco social y cultural en que se gesta la literatura en catalán seguimos el análisis realizado por Gemma Lluch (2013) quien plantea que, en el ámbito catalán, durante el periodo acotado en nuestra investigación, la voluntad de consolidar la reconstrucción social y cultural catalana incita a las instituciones a consolidar el libro infantil como instrumento con el que aproximar al niño a esta cultura en la que se diseña qué autores y textos son adecuados para este proyecto. La etapa cronológica acotada en nuestra investigación es dividida en el ámbito catalán por Lluch en dos periodos. El primero que va desde 1900 a 1930 y está caracterizado por la edición de autores catalanes de libros de ficción para niños y el segundo que comprende los años de la República y la Guerra Civil identificado por la reducción de textos de ficción en favor del libro didáctico.

La aparición en 1904 de la revista *En Patufet*, de las *Rondalles mallorquines* de Alcover (1862-1932) o las *Rondalles per a nois* de Aureli Capmany (1868-1954) así como *Deu rondalles de Jesús infant* de Josep Carner (1884-1970) supone para Teresa Rovira (1888) el inicio de este primer periodo de la literatura del siglo XX en catalán. Este primer periodo, siguiendo a Lluch, presenta una doble propuesta: la culta, iniciada por editoriales como Muntanyola, Catalana, Mentora y Proa, en la que participa Lola Anglada, inicialmente como ilustradora y después como autora, y la populista integrada por las ediciones de Baguña. El segundo periodo representa el cierre de las editoriales que sustentan la primera propuesta y el inicio de la editorial Juventud cuyo catálogo ha sido estudiado por Mònica Baró Llambias (2006).

Durante la segunda década del siglo XX la política bibliotecaria de Eugeni D'Ors con la fundación de la Escuela de Bibliotecarias (1915) y el empuje dado a esta bajo la dirección de Jordi Rubió i Balaguer pone en marcha la difusión del libro y en el que la participación femenina en este proyecto es notable. Se inicia simultáneamente la escolarización en catalán. La dictadura de Primo Rivera (1923-1930) paraliza estas iniciativas y el proyecto de edición en catalán, como tendremos ocasión de mostrar en el cierre de la revista *La Nuri*. La situación se modifica con la proclamación de la República y el decreto de bilingüismo que suponen, como apunta Gemma Lluch la

necesidad de responder editorialmente a la escasez de textos escolares en catalán. Así podemos observar cómo *Diana*, el libro de texto para la educación de las niñas durante la Segunda República de Leonor Serrano (1890-1942), presentarán tanto edición en castellano (1933) como en catalán (1936).

El desarrollo de una legislación en materia educativa que permite el acceso de la mujer a la educación superior posibilita su salida del ámbito doméstico y el acceso a un mercado laboral hasta ese momento vetado. Rosa María Capel presentó los primeros estudios sobre el tema en *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, en donde quedaron patentes las dificultades que esta primera generación del siglo XX tuvo que sortear para acceder al sistema educativo, el avance que supuso el desarrollo legislativo del Decreto de 23 de junio de 1909 por el que «las esferas oficiales implantan legalmente la coeducación» (Capel, 1982: 403), no sin trabas y fuertes resistencias desde diversas instancias sociales.

Por otra parte, el contenido tradicional de la enseñanza femenina no se adecuaba con la imperiosa necesidad de renovación del país por lo que resultaba urgente acometer una reforma de programas acorde con el papel de la mujer, incluso dentro del hogar, en los inicios del XX. Las enseñanzas medias fueron un objetivo fundamental para la renovación pedagógica en España que se encaminó hacia los estudios de Magisterio desde finales del XIX, en sintonía con los programas europeos. Sin embargo, el acceso de la mujer al bachillerato no se vio libre de trabas e impedimentos hasta principios del siglo XX. Será a partir de 1910 cuando, como muestra gráficamente Capel, se aprecie un aumento del número de alumnas matriculadas en los institutos (de 111 en 1910 a 3676 al finalizar la tercera década). Este incremento repercutió ampliamente en el acceso a la Universidad:

El obstáculo académico del Bachillerato va siendo obviado día a día; el encono hacia la presencia de la mujer en los supremos niveles de la ciencia se troca lentamente en una cierta permisibilidad ante el influjo externo, la difusión de los ideales igualitarios, el mayor prestigio de los estudios universitarios y, en fin, la creciente presión de las interesadas, cuya toma de conciencia sobre sí mismas y su lugar dentro de la comunidad se activa, por esos años, con la entrada de las corrientes feministas (Capel, 1982: 417).

Algunas de nuestras autoras fueron pioneras en el acceso a la Enseñanza Superior, como es el caso de María Goyri (1873-1955), en tanto que otras vieron vetados por sus propias familias el acceso a las aulas universitarias. Así era narrado por

Concha Méndez en sus memorias, quien, ya octogenaria, recordaba la prohibición en su casa de que pudiera coger un libro (Ulacia, 1990: 28). Universitarias o no, comparten su lucha por el acceso femenino a la educación, tal como podemos comprobar en muchas de sus publicaciones en prensa.

Pilar Ballarín establece las diferencias del acceso y finalidad de la educación femenina a lo largo del siglo XIX según las diferentes clases sociales a las que estas pertenecen. Según la autora es en la clase media en la que se encuentran los mayores cambios, dirigidos al desempeño eficaz de las tareas de la mujer en el hogar. A final de siglo, la influencia del krausismo, pero fundamentalmente de la Institución Libre de Enseñanza y la influencia de nuevas ideologías y doctrinas políticas, diversificaron las posiciones alrededor de la educación de la mujer (Ballarín, 1989: 255). La educación para el hogar o para la vida pública, el currículo diferenciado fue debatido en la prensa y en los diferentes congresos sobre educación llevados a cabo a final de siglo, generando una importante documentación revisada por Consuelo Flecha que pone de manifiesto las contradicciones con las que la sociedad española asume esta educación:

Los procesos de incorporación de mujeres a diferentes ámbitos públicos y, más concretamente, a la segunda enseñanza y a la superior entrado ya en el siglo XX no son ajenos a una situación social y a un interés político que reclamaba como conveniente el aceptar que una minoría de la población femenina se introdujera en estudios y en profesiones que podían representar una vía de salida imprescindible en algunos casos, pero sintiendo, al mismo tiempo, la necesidad de controlar ese acceso con el fin de evitar que la generalización de tales decisiones pusiera en peligro unas dinámicas de subsistencia familiar que garantizaban a los ojos de mentalidad dominante, el nuevo orden social que con tanta solicitud se estaba intentando construir (Flecha, 2000: 270-271).

Se suma al cambio legislativo la creación de instituciones y centros escolares guiados por nuevas corrientes pedagógicas. Comienza a reclamarse una escuela en la que se enseñe y use el catalán, el gallego o el vasco. Un movimiento de renovación que contó con el empuje de maestras convertidas en pioneras en la creación de materiales para la enseñanza en estas lenguas. La dificultad por reconocer la oficialidad de estas lenguas en las escuelas se puso de manifiesto en el debate sobre el estatuto catalán en 1932:

En cuanto a la enseñanza y sistema escolar en Cataluña, si bien el texto de Núria, en su artículo 31, daba a la Generalitat todas las competencias en materia de educación, y aseguraba la presencia del castellano en la escuela, la comisión parlamentaria despojó a la Generalitat de la facultad de crear y sostener centros de enseñanza si estos no se sostenían únicamente con los recursos de la Hacienda catalana. La enseñanza estatal no era traspasada a la autonomía catalana

sólo se dejaba abierta la puerta a que esta organizara un sistema paralelo de enseñanza financiado con su propios recursos (Tornafoch, 2008: 41).

Durante las tres primeras décadas del siglo XX los movimientos asociativos femeninos toman tal vigor que convulsionarán la actividad intelectual de las capitales condal y madrileña. Las mujeres entienden que en el duro trayecto que han de recorrer, para poder marchar junto a sus compañeros masculinos, no pueden caminarlo solas. Desde sociedades culturales o deportivas algunas jóvenes, entre ellas las compañeras de los escritores de la Generación del 27, junto a algunas autoras de generaciones anteriores como María Lejárraga (1874-1974), Carmen de Burgos (1867-1932) o Carmen Baroja (1883-1950), entenderán que solamente juntas tendrán posibilidades de hallar esa *habitación propia* «woolfiana» en las salas y bibliotecas de sus cenáculos.

La fermentación del asociacionismo femenino que coincide con el desarrollo del ideal social y político en la España contemporánea (Bussy, 2003: 611) tiene un claro ejemplo en la fundación del Lyceum Club de Madrid a imitación de los clubes femeninos de tradición angloamericana, extendidos desde principios de siglo en Francia y Alemania. En nuestro país será a finales de 1926 cuando un nutrido grupo de mujeres de la élite intelectual decidan crear esta asociación a semejanza de los visitados por sus fundadoras en sus viajes por Europa.

Profesoras, abogadas, médicas, comienzan a dibujarse en este panorama mostrando, además de su independencia laboral, su acceso a la modernidad a través de la conquista de espacios sociales como tertulias, asociaciones, partidos, o la construcción de espacios propios como fue el Lyceum Club:

El Lyceum Club fundado en 1926, también fue clave en la concienciación de la mujer y fue un foco de sociabilidad femenina sin precedentes, provocando un susto generalizado entre la población masculina. Importante también fue la nueva visibilidad de estas mujeres excepcionales, pedagogas como María de Maeztu, la directora de la «Resi» de Señoritas, o escritoras feministas como Carmen de Burgos. Estas mujeres fueron entre las primeras que sirvieron de ejemplo para las chicas que aspiraban a una carrera, muchas de las cuales apoyarían la República en los años treinta (Mangini, 2007: 58).

La constitución del Lyceum Club supondrá un lugar de encuentro, formación, autonomía para un grupo de mujeres que anhelaban romper con los roles hogareños asignados a la identidad femenina. Algunas de sus fundadoras, como es el caso de Zenobia Camprubí, contaban con su experiencia en los clubes americanos en donde habían conocido la vigencia de estos espacios para las mujeres; otras, como María de

Maeztu, estaban plenamente comprometidas con la educación femenina desde el modelo de los *college* americanos y del Instituto Internacional madrileño. Amparo Hurtado (1999) ha dado a conocer la importancia del Lyceum Club en la configuración de la identidad femenina en este periodo. Línea continuada por Shirley Mangini quien señala que este facilitó la convivencia social y cultural de las mujeres, permitiendo mostrar en él su talento y proponer cambios en la situación jurídica y social de las féminas (2006: 126). El Reglamento de la asociación ha sido publicado por Concha Fagoaga (2002). Las 150 fundadoras llegaron a convertirse, en los diez años de existencia del club, en más de 450 socias. Conocemos gracias a Juan Aguilera Sastre (2011) el censo de las asociadas. La preocupación que el Lyceum Club expresará sobre la educación infantil puede observarse en la fundación de la Casa del Niño, una guardería para los hijos de las trabajadoras, y la Asociación Auxiliar del Niño implantada en tres barrios proletarios de Madrid en la que se ofrecían talleres en los que aprender un oficio y actividades culturales junto a la creación de bibliotecas.

El Lyceum Club de Barcelona se crea en 1931. En él se organizaron ciclos de conferencias y cursos de literatura, gramática catalana, música, etc. En 1932 se publicó el libro de María Pi i Ferrer, *Una visió femenina del moment present*. En los años anteriores a la Guerra Civil desarrolla una actividad vertiginosa tanto en la realización de sesiones de teatro *amateur* como sesiones de cine y hasta un programa radiofónico semanal (Real Mercadal, 1998; 2006). En 1932 se funda otro *Lyceum* en San Sebastián (Bussy, 2003: 614).

Las asociaciones femeninas contaron con la presencia en sus direcciones de maestras y pedagogas. María de Maeztu (1881-1948) presidió el Lyceum Club; Carmen de Burgos fundó la Cruzada de las Mujeres Españolas y llegó a presidir la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas; La Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME) fue presidida por la maestra Benita Asas Manterola (1873-1968); y María Lejarraga que junto a Carmen Eva Nelken, como recuerda Matilla Quiza (2002: 92), dirigen la Unión de Mujeres de España (UME) presidida por la marquesa del Ter.

Pero junto a este proceso de modernización, que ve en el modelo político de la Segunda República una canalización de sus aspiraciones educativas, sufragistas

laborales, etc., aparece también un modelo de asociacionismo femenino tradicionalista, religioso y monárquico (Arce, 2008). La propia Bussy Genevois reseña la actividad de la asociación *Aspiraciones* para la educación de la mujer en el antirrepublicanismo, el antisemitismo y el anticomunismo (Bussy, 2003: 615) y cuya directora Carmen Fernández de Lara escribe para niños.

Como apunta José-Carlos Mainer: «La prensa fue, a la vez, el termómetro y el impulsor de la vida intelectual de un país de instrucción pública débil y una vieja tradición de cultura oral» (Mainer, 2010: 165). La trayectoria de la prensa en España, durante primer tercio del siglo XX, se plantea—como exponen María Dolores Saiz y María Cruz Seoane— desde la conversión de un modelo de periódico de opinión (en el que predomina lo ideológico) al periódico de empresa, concebido como negocio al que contribuyen tanto el lector como el anunciante. Este presenta «una variada temática de carácter enciclopédico que pretende satisfacer los más diversos intereses de los lectores» (Saiz y Seoane, 1998: 23).

Tras la Primera Guerra Mundial y la ruptura del sistema político de turnos que regía el gobierno de la nación, cae el viejo modelo de la prensa periódica. Entre 1917 y 1922 surgen nuevas cabeceras como *El Sol*, *La Libertad*, *La Voz*, en las que hallaremos la presencia de algunas de las escritoras aquí estudiadas; si bien, hemos de anotar que la renovación de las viejas cabeceras —en su proceso de adaptación al nuevo modelo— será quien acoja, inicialmente, a las narradoras infantiles y permita el florecimiento del género como sucede en el caso de *El Imparcial*.

Aunque los dos grandes focos de difusión son Madrid y Barcelona, el primero asume el papel de prensa nacional y el segundo el de ser expresión de una voluntad nacionalista manifestado a través de una normalización lingüística. A finales de la segunda década, aparecen las revistas gráficas organizadas alrededor de la información de actualidad, pero también del ocio y el entretenimiento. Además de la función informativa, la prensa desarrollará un importante papel en la crítica sistemática del libro y como banco de prueba de la edición del libro, concebido como un proyecto unitario de edición: «...que el autor anticipaba fragmentado, a veces por razones estéticas, pero sin desdeñar el beneficio económico a cuenta del futuro volumen» (Alonso, 2003b: 596).

Como nos recuerda Cecilio Alonso: «La exigencia de brevedad en la prensa encontró en el cuento un vehículo literario muy eficaz y adaptable a los reclamos de la actualidad» (Alonso, 2003a: 576). Concluye Alonso que, junto a la crónica, el cuento contribuyó a modificar la función de la lectura literaria en la prensa; la lectura modernista «ofrecía a los lectores una nueva fe en el poder del conocimiento y de la verdad artística, impulsada por la disidencia intelectual» (2003a: 577).

El estudio sobre la prensa femenina abordado por Adolfo Perinat e Isabel Marrades en *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939* revela la importancia que esta tuvo en la educación de la mujer, pues como señala Inés García Albi:

La prensa suponía una salida natural para ellas, que así se daban a conocer, ellas y sus ideas. Como ahora. Escribían sobre todo de temas de mujeres, de los de actualidad que les afectaban directamente y de sus derechos en una época en la que ya se empezaban a cuestionar el papel que les habían impuesto los hombres. Ellas abrieron una brecha por la que comenzarían a colarse otras mujeres (García-Albi, 2007: 18).

El repertorio de revistas femeninas ha sido documentado por María F. Sánchez Hernández, quien plantea una clasificación de estas publicaciones a lo largo del siglo XX (Sánchez Hernández, 2010: 220-221). Pero la mujer no solo escribió para sus iguales. Lentamente fue ocupando espacios en las redacciones de la prensa diaria, algunas veces en secciones de moda o en colaboraciones literarias, pero otras tantas como corresponsales extranjeras de guerra, como fue el caso de Carmen de Burgos y Sofía Casanova (1861-1958), y en ocasiones alternó en los medios la escritura para adultos con las colaboraciones para niños.

Respecto a la prensa infantil, Mercedes Chivelet documenta entre 1900 y 1939 158 cabeceras (Chivelet, 2009: 348-355) en cuyos diseños puede observarse la consideración del niño como lector. Según Chivelet permite confirmar cómo «el pequeño salió del anonimato para ir ganando posiciones en el plano social hasta presentarse como claro objetivo de editores. La iconografía infantil de las cabeceras incluyó tipografías esmeradas para crear una imagen gráfica de identidad, diferente a las publicaciones de los adultos» (Chivelet, 2011: 69). Las publicaciones de los años veinte suponen: «La implicación de los mejores autores del momento en las publicaciones pensadas para los más jóvenes es la mejor prueba del cambio en el estatus de estos. Así,

los magazines para ellos van a servir de plataforma para las vanguardias artísticas y literarias, lo que demuestra la atención prestada a sus lectores» (Chivelet, 2011: 71).

En la edición catalana la revista más importante fue *En Patufet*. Para Larreula (1985: 15), la revista «va aconseguir un gran èxit de públic gràcies al model moral que proposava, que sublimava el conservadurisme burgès i satisfieia les aspiracions del lector de classe mitjana». Rovira señala que a partir de 1923 en uno de los momentos de mayor éxito de público contrasta con las críticas del mundo intelectual por sus tendencias a abusar de bromas de mal gusto, burlas a discapacitados, labradores, etc. (Rovira, 1988: 433). Lola Anglada relata en sus memorias cómo su participación fue vetada por Folch i Torres: «En Josep M. Folch i Torres va foragitar-me de la Redacció d'*En Patufet*» (Anglada, 2015: 413). La revista incorpora la edición de un cuento de quince páginas en una colección parecida a las ediciones populares de Saturnino Calleja. En 1907 se publica la Biblioteca Patufet.

Paralelamente a lo que sucede en la literatura en castellano, como veremos en la presentación de la participación femenina en este campo, diferentes publicaciones como *La Revista*, *Quaderns d'Estudi*, *La Publicitat*, *La Veu de Catalunya*, *D'Ací i d'Allà* escribirán artículos y comentarios sobre la necesidad de una literatura infantil y juvenil en catalán.

3.3 SELECCIÓN DEL CORPUS

El contexto descrito nos muestra que la renovación pedagógica propiciada por las instituciones más progresistas, la atención al niño en los procesos de normalización lingüística puestos en marcha en el primer tercio del siglo XX en nuestro país, el lector infantil como objetivo del mercado editorial, el cambio del modelo periodístico hacia una prensa de entretenimiento, propician un nuevo modelo lector infantil como han puesto de manifiesto las diferentes historias de la literatura infantil señaladas en estado de la cuestión. Nuestro interés se centra en estudiar, una vez revisada cómo se produce la incorporación de las mujeres al campo de la escritura infantil y qué modelos textuales y de autores plantean, la contribución a la producción narrativa infantil y a la escritura para niñas a través del estudio de cuatro autoras, Magda Donato, María Luz Morales, Lola Anglada y Mercè Rodoreda, significativas de este contexto. Todas tienen en

común su trabajo en la prensa adulta e infantil, su vinculación al movimiento asociativo femenino y su compromiso social o político con la transformación vivida en el país durante los años veinte y treinta del pasado siglo.

El estudio de Carmen Eva Nelken (Magda Donato, 1898-1966), cuya faceta periodística ha sido recuperada por Margarite Bernard, (2009, 2010) nos permite abordar la presencia de mujeres en la narrativa para niños publicada en suplementos periodísticos, revistas de información gráfica y revistas infantiles a través del análisis de los cuentos publicados en *Los Lunes de El Imparcial*, *Estampa*, *Gente Menuda* y *Pinocho*.

Con el estudio de Carmen Eva Nelken nos proponemos catalogar y estudiar los cuentos para niños publicados en prensa para conocer cuál fue la contribución de nuestra autora a la renovación de la narrativa infantil producida en estos años y a la transformación del cuento folclórico. Se han seleccionado tanto los relatos firmados con el seudónimo de Magda Donato como con otros seudónimos, empleados en las narraciones próximas a su producción, a fin de determinar las relaciones de estos con la escritura de Carmen Eva Nelken. Pretendemos y deseamos, finalmente, estudiar la producción de Magda Donato dirigida particularmente a las niñas. Su colaboración en la revista infantil *Pinocho* además de ofrecer una muestra de su escritura en este tipo de publicaciones nos permite revisar una escritura dirigida exclusivamente a las niñas (*Las páginas de Pirula*) en páginas de revistas infantiles en las que sigue el modelo de las secciones para mujeres de algunos periódicos. Su participación en el Lyceum Club (Aguilera Sastre, 2011: 67) la sitúan dentro del movimiento asociativo femenino que, como hemos planteado, permitió la visibilidad de la mujer intelectual de este periodo y contribuyó al desarrollo de la literatura infantil y juvenil en ámbitos ajenos al escolar.

Magda Donato es una autora recuperada como periodista por los estudios de género, cuya producción infantil es citada como ejemplo de la renovación literaria de este periodo, pero que, sin embargo, no ha sido plenamente estudiada, cuando no ocultada por la figura de Salvador Bartolozzi. El análisis de su producción pretende, en definitiva, conocer cómo su escritura contribuyó a la creación y renovación del sistema literario de este periodo y en qué medida se establece un lector modelo femenino en algunos de estos relatos.

María Luz Morales (1889-1980), como ya se ha dicho, comparte con la anterior autora la faceta profesional de periodista, oficio en el que ambas ingresan muy tempranamente. Su trayectoria biográfica vinculada al asociacionismo femenino en el Lyceum Club de Barcelona, la defensa de la normalización lingüística en las escuelas, de la educación universitaria de la mujer, según se recoge en muchos de sus artículos, ayudan a analizar su producción infantil en el contexto intelectual femenino que enmarca este estudio.

Desde las páginas de *La Vanguardia* (1881-) y *El Sol* (1917-1939) aborda en muchas ocasiones las tres palabras claves de esta investigación: niños, mujeres y libros, que acaban siendo recogidas en un pequeño ensayo, llamado precisamente, *Libros, Mujeres y Niños* (1928) que, junto a los artículos publicados sobre la literatura infantil, serán analizados en esta investigación a fin de conocer qué entienden por literatura para niños los agentes culturales de este momento.

Su labor como adaptadora de obras clásicas para la editorial Araluce es una de las propuestas de formación literaria de la infancia, de aproximación al canon literario escolar, que tiene lugar en las primeras décadas del siglo XX y que mayor trascendencia ha tenido en la formalización del campo literario infantil de nuestro país. El estudio de estas adaptaciones permite conocer las interferencias entre la literatura clásica y las adaptaciones.

La escritura para niñas, ya como traductora de *El libro de las niñas* (Richards Landers, 1935), ya como autora de un libro de lecturas para la escuela, *Algunas Mujeres* (1932) es otro criterio que nos parece acorde con los objetivos trazados en esta tesis, al examinar otros elementos atendidos por los estudios de género, la lectora y/o el tema abordado. Nos proponemos estudiar la producción específicamente dirigida a las niñas de esta autora, con el fin de conocer para qué lector modelo se escribe, teniendo presente que la escritura de algunos de estos libros es anterior a la Guerra Civil mientras que los publicados en la editorial Hymosa aparecen en los primeros años de la dictadura franquista.

La selección de las otras dos autoras, Lola Anglada (1892-1984) y Mercè Rodoreda (1908-1983) responde inicialmente a la intención de incorporar en nuestro

estudio la aportación a esta escritura desde un compromiso ideológico y lingüístico como se plantea en el capítulo cuatro de este trabajo, que viene a completar el contexto lingüístico y cultural en el que se gesta la contribución femenina española a la literatura infantil. Deseamos insertar esta escritura en un contexto de escritura femenina para niños explicitada en todas las lenguas oficiales del Estado durante la II República y comparar esta escritura con los textos infantiles escritos por mujeres coetáneos, escritos en otras lenguas del marco ibérico. Como las anteriores, comparte rasgos de modernidad biográfica e intelectual que caracterizan a las escritoras anteriores a la Guerra Civil, educadas en el proyecto de renovación gestado en España desde los últimos años del siglo XIX, vivido a través de una profunda actividad social, con consecuencias personales y profesionales amargas tras el largo periodo iniciado en 1939.

La selección de Lola Anglada, autora recuperada fundamentalmente desde el campo de la ilustración (Castillo, 2000, 2005; Valls, 2005), pretende conocer su labor al frente de la revista *La Nuri* (1925-1926) dirigida a un público infantil y juvenil femenino en el que se diseña un modelo lector definido desde el movimiento novecentista catalán. Este modelo contrasta con la escritura de Mercè Rodoreda en el periódico *La Publicitat* durante 1935 y 1936, dirigido a un lector infantil no segregado y en el que se percibe la preocupación por entroncar esta literatura no con un campo político sino literario, sujeto a la renovación de la literatura de vanguardia de estos años.

Mercè Rodoreda nos permite analizar su producción infantil publicada en el diario *La Publicitat*, en el contexto de una investigación centrada en la literatura infantil. La autora, cuya producción para adultos ha sido analizada desde diferentes ópticas, como la escritura femenina (Hess, 1993; Moliner, 1994), la literatura comparada (Nieva, 2004), la literatura fantástica (Carbonell, 1998; Encinar, 1986), o incluso el tema de la infancia como motivo de su escritura (Arnau, 1979), no ha sido estudiada desde los rasgos que configuran una escritura para niño, ni tampoco dentro de un contexto en el que la prensa adulta abría sus páginas a algunas mujeres a través de la escritura para sus lectores infantiles.

Los textos de estas autoras presentan diferencias en cuanto a su edición. En el caso de Mercè Rodoreda, Carmen Arnau publicó estos cuentos en *Un cafè i altres narracions*. Los libros de María Luz Morales no tienen ediciones modernas, excepto

algunos textos de la colección Araluce, reeditados en Anaya, a finales de los años noventa, por Jaime García Padrino. En el caso de Magda Donato existe, como ya se ha comentado, una edición moderna de algunos de sus reportajes, (Bernard, 2009), la edición facsímil de *El bloqueo del castillo de Catapum* (2011) y la edición teatral de algunos textos por parte de César de Vicente (2000).

La selección del corpus de la investigación con el que trabajaremos los objetivos propuestos responde a criterios que nos permiten conocer cuál fue el papel de las escritoras en el modelo literario infantil fraguado en las primeras décadas del siglo XX. Hemos seleccionado autoras del último periodo anterior a la Guerra Civil por considerar que entre los años veinte y treinta se ha logrado una literatura para niños ya independiente del modelo escolar y más atenta a la calidad literaria que al valor instructivo de esta escritura. Magda Donato, María Luz Morales, Lola Anglada y Mercè Rodoreda, según nos han mostrado los trabajos dedicados a sus figuras, se incorporan a las redacciones de periódicos y revistas desde un estatus profesional desde el que asumen la escritura infantil. Son representativas de una generación de mujeres que acceden al mundo de las letras desde las redacciones de periódicos y revistas, desde las colecciones populares de narrativa breve, desde la traducción..., trabajos que dan cuenta de su integración en el campo cultural proyectado antes de la fractura producida con el estallido de la Guerra Civil española. Las biografías de estas autoras reseñan su participación en la vida pública de este periodo, su pertenencia a asociaciones femeninas, su escritura teatral, que configuran muchos de los rasgos de la mujer intelectual de ese momento; comparten también las consecuencias derivadas de la implantación del régimen dictatorial iniciado en 1939 que las lleva al exilio o la cárcel. Finalmente, todas coinciden en haber sido abordadas por la crítica ya desde la producción para adultos, como es el caso de Rodoreda, por su labor teatral, en el caso de Donato, la ilustración en Anglada o desde la crítica cultural como sucede con los estudios publicados de María Luz Morales, sin atender a la producción para niños y su contribución al desarrollo de este campo en la literatura de nuestro país.

Al mismo tiempo cada una de ellas nos permite indagar en aspectos particulares de esta escritura desde modelos y lenguas diferentes, desde el marco teórico y ensayístico sobre la especificidad del género infantil, desde la especificidad o no de una

lectora femenina o desde la dependencia con otros textos que creemos pueden mostrar el crisol de propuestas con los que se configuran las diferentes autoras modelos en la escritura para niños de este periodo.

3.4 ENFOQUE METODOLÓGICO

El enfoque metodológico de este trabajo responde al paradigma de investigación de las humanidades y ciencias sociales en el que son relevantes el análisis crítico de textos, el manejo de la información y del discurso. En nuestro estudio utilizaremos como técnica la investigación de documentos impresos procedentes de la prensa familiar publicada desde finales del siglo XIX al primer tercio del siglo XX.

Trabajaremos también los libros de lectura escolar, editados en este periodo, de autoría femenina. Se alternarán procedimientos extensivos, en una indagación sobre cómo gradualmente se incorporan las mujeres a la escritura para niños, información dirigida a delimitar el contexto, mientras que la investigación de los documentos relativos a las autoras seleccionadas es de carácter intensivo, requerido por la búsqueda del sentido y el análisis propio de los estudios literarios.

Remo Ceserani en *Introducción a los estudios literarios*, tras nombrar los diferentes métodos de estudio del texto literario a lo largo del siglo XX, reconoce dos puntos de vista contrapuestos en estos estudios: quienes están especialmente interesados en defender la autonomía de la experiencia literaria y quienes tienden a poner en contacto la literatura con el flujo general de la vida y de la historia y con otras actividades humanas simbólicas y comunicativas, considerando la literatura como un producto cultural que comparte rasgos con otras actividades humanas (Ceserani, 2004: 4-5) y en relación con la comunicación del texto literario (Ceserani, 2004: 20). Nuestra intención de analizar desde un emisor femenino que destina a un lector infantil una narración literaria condiciona el enfoque del trabajo.

La fuente de datos básica ha sido la consulta de la prensa a través de la Hemeroteca Digital Nacional (<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>), en donde se ha accedido a las colecciones completas de *El Mundo de los Niños* (1887-1891), *El Camarada* (1887-1891), *Estampa* (1928-1938) y *Crónica* (1929-1938). Se han consultado los años 1919-1928 de *El Imparcial* (1867-1933) y los años (1926-1930)

de *El Sol* (1917-1939); el Arxiu de Revistes Catalanes Antiques, <http://www.bnc.cat/digital/arca/> en donde se ha localizado los catorce números de *La Nuri* disponibles en la Biblioteca Nacional de Cataluña. Se han revisado todos los números digitalizados del suplemento *Gente Menuda* a través de la Hemeroteca del ABC <http://hemeroteca.abc.es/>, consulta completada con el suplemento independiente de la revista de los años (1906-1910) y (1933-1936), depositados en la Hemeroteca de Valencia y en la Biblioteca Nacional (Madrid). Se han revisado los ejemplares de *La Vanguardia* (1881-) comprendidos entre los años 1920 a 1938 a través de <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html>, la revista *Pinocho* (1925-1931) a través de su digitalización en <http://www.memoriademadrid.es/> y se han hecho búsquedas de las autoras localizadas en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica <http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/busqueda.cmd>). En ella se ha seguido una metodología extensiva en la que hemos realizado búsquedas selectivas de entradas como «cuento para niños», «cuento infantil», «literatura infantil» «libros para niños» «educación literaria» en la prensa pedagógica y la prensa general de este periodo. Por otra, se han catalogado todos los cuentos para niños de autoría femenina aparecidos en *El Imparcial* (Madrid, 1887), el suplemento «Gente Menuda» de la revista *Blanco y Negro* (Madrid, 1891), las páginas infantiles de la revista *Estampa* (Madrid, 1928) y *Crónica* (Madrid, 1929) y el suplemento infantil «Una estona amb els infants» del periódico *La Publicitat* (Barcelona 1922).

El criterio de selección de estas publicaciones se ha centrado en el hecho de que todas ellas acogen entre las páginas dirigidas a un lector adulto, una sección o suplemento que incluyen relatos para los niños. Este criterio condiciona que la autora no quede recluida a un circuito de divulgación diferente. La inserción de sus narraciones en un medio de comunicación no específico para niños hace factible que el lector formado pueda hojear y valorar la literatura dedicada al niño, al tiempo que este se familiariza con la prensa y con el mundo mostrado en esas páginas. Se trata de publicaciones con un importante volumen de lectores y una larga trayectoria solo interrumpida por la Guerra Civil que acoge a la escritora en un momento de reconocimiento institucional de la literatura infantil. Todas las cabeceras concentran entre la segunda y la tercera década del siglo XX el periodo más importante y renovado de su producción coincidente con la época estudiada en el corpus de la investigación. Se trata de narraciones publicadas en

páginas culturales o en revistas gráficas de actualidad que incluyen reportajes culturales, deportivos, temas femeninos o cuentos y novelas por entregas para adultos, firmadas por prestigiosos autores del momento.

Hemos querido centrarnos en la prensa de tirada general para mostrar la proximidad intelectual de nuestras autoras a los autores que en ella publican, sumándose al elenco de escritores que prestigian la narrativa breve mediante su difusión en la prensa periódica. Como ha señalado Mercedes Chivelet: «El suplemento [...] al introducirse en el hogar junto a la edición troncal y frecuentemente con otros cuadernillos complementarios y diversos, lo hace con normalidad, sin que sea cuestionada su presencia» (Chivelet, 2009: 18).

Nuestra decisión de presentar la investigación en dos partes —un primer capítulo, el cuarto, en el que se ofrece una visión en conjunto de la aportación femenina a la literatura para niños y otra parte en la que se recogen en diferentes capítulos, quinto, sexta y séptimo el estudio de las autoras seleccionadas—, está en función del objetivo de cada una de ellas: estudiar quiénes, desde dónde y cómo escriben las autoras infantiles en este periodo acuñado por algunos estudiosos como «Edad de Plata» y cuál es su aportación al sistema. En la primera parte consideramos lo literario como un campo cultural en el que se integran las escritoras de este periodo a través de su presencia en la esfera pública. Enfocaremos la investigación desde un punto de vista descriptivo de manera que los datos localizados muestren quiénes son, cómo son las autoras modelos proyectadas, a qué lector se dirigen y qué modelos narrativos emplean.

Los descriptores para trabajar estos objetivos son:

- Fechas de nacimiento y muerte que permitan situar cronológicamente su producción dentro del periodo acotado.
- Idioma empleado en su escritura.
- Datos relativos a su formación académica e intelectual que permitan analizar desde qué prácticas educativas acceden a la escritura.
- Actividad profesional con el objetivo de indagar la relación que su escritura tiene con la profesionalización de las autoras.

- Identificación de cómo acceden a los circuitos de publicación (vinculación familiar, profesión, autoedición, etc.).
- Presencia en la esfera pública a través de su manifestación en la vida social y cultural a través del asociacionismo femenino, la reseña de sus actividades y producción literaria. Revisaremos si existe en la prensa contemporánea reseña de los textos y de las autoras.
- Circuito de lectura previsto por los editores del texto. Tratamos de conocer qué lectura está diseñada para un uso escolar y cuál para una lectura individual y de ocio.
- Participación en el debate sobre la renovación de la escritura para niños suscitado por diferentes agentes culturales en este periodo.
- Información paratextual contenida en prólogos, dedicatorias, reseñas, títulos... que permitan identificar a quiénes van dirigidos los textos, qué mediadores propone y qué lectora femenina, en el caso de que destine exclusivamente el texto a las niñas, propone.
- Tipo de texto: ensayo sobre literatura infantil, narración escolar, compendio de cuentos, novela breve, cuento en prensa.
- Modelo narrativo empleado: folclórico, maravilloso, fantástico, realista, costumbrista...

Las autoras localizadas en esta investigación –algunas conocidas en las fuentes expuestas en el capítulo anterior y otras halladas en la catalogación de las páginas infantiles de *Gente Menuda*, *Estampa*, *Crónica* y *La Publicitat*– han sido registradas mediante una base de datos en los que se han anotado sus referencias cronológicas, sus publicaciones infantiles y la lengua empleada. Se ha consignado, además, la formación académica y la actividad profesional de autoras localizadas; se han anotado, si se han identificado, los datos referentes a su participación en asociaciones o actividades sociales, políticas, culturales en los que se proyecta su incorporación a la esfera pública. Cada ficha se presenta con una cabecera en la que se indica la entrada o entradas en las que esta autora destaca. Las categorías establecidas para estas entradas son: lectura escolar, libro infantil, cuento en prensa, ensayo teórico sobre la LIJ y adaptación literaria. Al final de este trabajo se presentan las fichas de las autoras localizadas en la prensa estudiada en este trabajo, al entender que estos datos son fruto de la

investigación que presentamos. Además de los datos de la edición, aportamos la clasificación del cuento según las categorías explicadas en el análisis narrativo.

La identificación de estos datos nos permitirá describir las trayectorias biobibliográficas de las escritoras estudiadas. La descripción del autor modelo nos permitirá clasificar las diferentes intenciones de la escritura femenina para niños en este periodo. La información sobre el modelo lector se realizará, fundamentalmente, a través del análisis de los datos paratextuales localizados. Por otra parte, los documentos nos permitirán conocer cuál es su participación en el debate teórico sobre la literatura infantil y la construcción del canon escolar mantenido por pedagogos y escritores, y conocer qué géneros y modelos narrativos son los más empleados. Planteamos, en este sentido, que el acceso de la mujer a la escritura para niños pasa de una función privada, como narradora en el hogar o transmisora de la cultura familiar, a la participación en los circuitos diseñados en la creación del hábito lector, entendiendo por hábito lector la creación de una conducta estable que lleva a la persona a elegir leer libremente con el fin de ocupar parte de su ocio, es una de las creencias positivas incorporadas a los valores defendidos por nuestra sociedad (Cerrillo, Larrañaga, y Yubero, 2002: 47) dentro de un proceso educativo configurador de un *habitus* descrito por Bourdieu como el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él. Estos esquemas generativos están socialmente estructurados: han sido conformados a lo largo de la historia de cada sujeto y suponen la interiorización de la estructura social, del campo concreto de relaciones sociales en el que el agente social se ha conformado como tal. Pero al mismo tiempo son estructurantes: son las estructuras a partir de las cuales se producen los pensamientos, percepciones y acciones del agente (Martín Criado, 2009: s p.). Como plantea José Manuel Fernández:

La noción de capital simbólico es inseparable de la que tiene su origen en la necesaria dimensión fenomenológica de lo social, esto es, en el conocimiento y en el reconocimiento de los demás tipos de capital por parte de unos agentes sociales que disponen en determinadas categorías de percepción y de valoración [...] Bordieu se refiere al prestigio, carisma y encanto como formas de capital simbólico (Fernández, 2013: 36- 37).

Este reconocimiento otorga a la escritora una posición dentro del campo cultural, definido por Pierre Bourdieu como un campo de fuerzas que actúa sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes, según la posición que ellos ocupan en él (sea para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito, o la del

poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procura transformar ese campo de fuerzas, que a su vez le otorga un capital simbólico al tiempo que un capital económico, según la descripción del sociólogo francés.

En la segunda parte de la investigación, delimitada por el estudio del corpus, nos centraremos en el análisis de las autoras seleccionadas, a partir de un planteamiento de investigación que identificamos como estudio de caso. Abordaremos individualmente cada una de las autoras a través de un análisis exhaustivo de su producción en tanto que representativas del campo analizado anteriormente y reconocidas dentro de las diferentes historias literarias. Aunque se tendrán presentes los datos biobibliográficos que ayuden a comprender la producción, nos centraremos, prioritariamente, en un análisis de su producción acorde con los géneros textuales utilizados. Este análisis será utilizado para interpretar la contribución femenina al sistema literario.

El análisis se realizará desde los enfoques propios de los estudios literarios. Para ello partiremos de las propuestas de análisis de narrativa infantil diseñadas por Lluch (Lluch, 2003) quien, como ya hemos dicho anteriormente, establece tres niveles de análisis: el pragmático, el paratextual y el textual.

En primer lugar, es necesario documentar la producción de cada una de las autoras a través de la revisión de los diferentes medios en los que publicaron su obra para niños o sobre los niños. En segundo lugar, registraremos la producción localizada atendiendo a los siguientes parámetros:

- Título. Valor temático o remático.
- Firma. Se ha de tener presente el uso del pseudónimo en las publicaciones femeninas e/o infantiles.
- Publicación periodística. En este caso la cabecera identifica el lector habitual de la publicación: adulto, infantil, femenino. Sección en la que aparece: página infantil, suplemento literario, página femenina, ...
- Libro. Editorial y colección en la que se publican los libros. Los rasgos paratextuales de estas servirán en la identificación del lector, el valor de la colección en el circuito literario...
- Tipo de texto: ensayo periodístico sobre literatura infantil, relato breve, relato seriado.

- Lengua utilizada en el texto.
- Presencia o no de ilustración. Firma, adecuación de la imagen al texto.
- Géneros: Ensayo periodístico sobre la literatura infantil; narrativa breve en prensa, narrativa extensa; versiones y adaptaciones de otros textos.
- Presencia de prólogos. Localización de reseñas críticas.

El estudio de los textos se realizará a través de los géneros localizados. En el análisis de ensayo periodístico sobre la literatura infantil nos centraremos en los temas planteados y en los textos y autores reseñados. Las versiones y adaptaciones de otros textos tendrán en cuenta si se trata de rescritura de cuento folclórico, rescritura de la propia obra modificando el género literario o la adaptación para niños de obras del canon literario.

La exposición sobre estas autoras es diseñada desde un paradigma cualitativo en el que en el estudio de los casos nos permita explicar las relaciones entre la literatura para niños y la escritura femenina en el campo cultural manifestado en la segunda y tercera década del siglo XX en nuestro país.

Los textos narrativos se estudiarán atendiendo a los modelos seguidos: cuento folclórico, cuento fantástico, cuento maravilloso, cuento realista y cuento lúdico. Se analizarán los procedimientos narratológicos en relación a las propuestas narrativas contemporáneas y en relación a los estudios de género (valores explicitados por la voz narrativa, estudio de los personajes, descripción de espacios, recursos lingüísticos...).

El estudio de los textos requiere de un procedimiento clasificador que nos permita agrupar la producción catalogada. Sin embargo, una de las dificultades halladas en el estudio del cuento es la determinación de una clasificación que permita identificar en qué se asemejan o difieren unos de otros. El cuento infantil suele ser considerado un género en sí mismo que se define por oposición al resto, los literarios, o por su proximidad al cuento popular que lo distancia también del cuento literario. Los estudios sobre narrativa infantil han situado su especificidad en la condición del receptor (Bortolussi, 1985: 141-142). Sánchez Corral habla de una dinámica enunciativa específica (Sánchez Corral, 1999: 92) pero sin que ello impida la universalidad de sus mensajes y su autonomía artística (Cerrillo Torremocha, 2007: 25). La edad del receptor

ha sido uno de los criterios tomados en cuenta para su clasificación (López Valero, 1997; Pelegrín, 2004) mientras que otros, como Caterina Valriu, (1998b) la establece a partir de los diferentes temas y situaciones planteados en los cuentos. Ambas trabajan, fundamentalmente, con narrativa popular o reescrita a partir de esta; sin embargo, los relatos localizados en el corpus indagan sobre otras esferas próximas al realismo o a lo fantástico que deben ser contempladas. Anderson Imbert, a pesar de manifestar sus reservas a una clasificación lógica del relato, sometido a lo intuitivo, concreto, singular (Anderson Imbert, 1996:178) establece un criterio pedagógico, apelando a la función didáctica del crítico, en el que clasifica el cuento a partir de cómo son los sucesos que en él acontecen: ordinarios (probables), extraordinarios (improbables), extraños (posibles) y sobrenaturales (imposibles) (Anderson Imbert, 1996: 170). A partir de estas categorías, el crítico argentino habla de cuentos realistas, lúdicos, misteriosos, parcialmente fantásticos y completamente fantásticos.

Los cuentos realistas: son caracterizados por lo ordinario, probable, verosímil, «resultado de una voluntad de reproducir lo más exactamente posible las percepciones del No-yo (naturaleza, sociedad) y del Yo (sentimientos, pensamiento) [...] el narrador observa con ojos normales desde la altura de un hombre del montón» (Anderson Imbert, 1996: 171).

Los cuentos lúdicos: identificados por lo extraordinario, improbable, sorprendente: «El narrador no llega a violar leyes ni de la naturaleza ni de la lógica, pero se le ve el deseo de violarlas. En todo caso, se especializa en excepciones [...] Con subterfugios nos hace creer que estamos ante un prodigio; prodigio que luego resulta tener una explicación nada prodigiosa» (Anderson Imbert, 1996: 171).

Los cuentos misteriosos: descritos por lo extraño, posible, dudoso. Los acontecimientos narrados son posibles, pero provoca duda su interpretación. El narrador «nos cuenta una acción que por muy explicable que sea nos perturba como extraña. En vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica» (Anderson Imbert, 1996: 172). El autor vincula estas narraciones con el realismo mágico.

Cuentos fantásticos: descritos por lo sobrenatural, imposible, absurdo. Anderson Imbert distingue entre el cuento parcialmente fantástico, en el que la realidad cotidiana se ve alterada por la aparición de un factor sobrenatural, en él los sucesos transcurren en un mundo reconocible «únicamente una parcela de nuestro mundo normal se ve amenazada o afectada por el golpe que recibimos de un mundo desconocido» (Anderson Imbert, 1996: 173), y los cuentos totalmente fantásticos, en los que «las maravillas transcurren en un mundo tan anormal (anormal desde el punto de vista humano) que nada de lo que allí ocurre amenaza o afecta nuestras vidas» (Anderson Imbert, 1996: 173).

Esta diferenciación nos sirve para establecer cuatro categorías que clasifican la producción catalogada:

1.- La reescritura del cuento folclórico, las fábulas infantiles o los cuentos de hadas, géneros tradicionalmente asociados a la infancia, forman parte de la categoría de *cuento totalmente fantástico*. Esta categoría es denominada por otros autores *cuento maravilloso* (Vladimir Propp acota bajo este concepto los cuentos clasificados en el índice de Aarne Thompson entre los números 300 y 479), *cuento de encantamiento*, en la tradición hispánica, o *cuentos de hadas*, en la tradición francesa nacida a finales del XIX. El cuento de hadas literario no es un género independiente, de hecho, debe ser entendido y definido por su relación con los cuentos orales, la leyenda, la novela, y otros cuentos de hadas literarios, los cuales utiliza, adapta y remodela en la concepción narrativa de autoría (Zipes, 2000: xv- xvi).

2.- La categoría de *cuento parcialmente fantástico* viene a plantear la formulación dada en 1970 por Tzvetan Todorov junto a los estudios de Roger Caillois (1970) y de Ana María Barrenechea (1972). El género fantástico entra en consonancia con la ruptura del pacto ficcional de la narrativa contemporánea, apuntando a lo fantástico más como modo que como género, según anota Rosemary Jackson:

La narrativa fantástica confunde elementos de lo maravilloso y de lo mimético. Afirma que es real lo que está contando –para lo cual se apoya en todas las convenciones de la ficción realista– y entonces procede a romper ese supuesto de realismo, al introducir lo que –en estos términos– es manifiestamente irreal. Arranca al lector de la aparente comodidad y seguridad del mundo conocido y cotidiano, para meterlo en algo más extraño, en un mundo cuyas improbabilidades están más cerca del ámbito normalmente asociado con lo maravilloso. El narrador no entiende lo que está pasando, ni su interpretación, más que el protagonista; constantemente se cuestiona la

naturaleza de lo que se ve y registra como 'real'. Esta inestabilidad narrativa constituye el centro de lo fantástico como modo (Jackson, 1986: 32).

3.- La categoría de *cuento lúdico* nos permite explicar la impronta desconcertante que tienen algunos cuentos infantiles, emparentados con los *cuentos de humor*. Este aspecto fue inicialmente estudiado por Janice M. Alberghene (1989), quien señala que es a partir del siglo XIX cuando podemos comenzar a hablar de su florecimiento en la literatura para niños.

4.- En la categoría de *cuento realista* agruparemos tanto a aquellos relatos de tintes costumbristas o novelescos, como al propio relato realista, teniendo en cuenta que el rasgo de lo «ordinario» es el que predomina en todos ellos.

Trataremos la dependencia del cuento infantil del cuento folclórico abordando el análisis de aquellos cuentos en los que se reconoce la rescritura del cuento popular ligado a las formas literarias orales, a los mitos y a las leyendas de raíces antiquísimas (Lida de Malkiel, 1976), de carácter universal y pervivencia en variantes, que obligan a sus estudiosos a un análisis desde un eje temporal y a una variabilidad geográfica amplísima. Estas condiciones propiciaron un método de análisis que permitiera identificar rasgos y estructuras comunes a través de la formulación de catálogos. Se dio así inicio a la escuela finlandesa o histórico-geográfica con los trabajos de Antti Aarne en los que se establecen los conceptos de tipo (argumentos básicos que permanecerían inalterables en la tradición y que serían comunes a las narraciones de un área geográfica muy vasta), versión y variante:

Aarne cifró 540 tipos (a los que coloca un número y, en su caso, una letra o un asterisco); después, Stith Thompson revisó y amplió el Índice y lo publicó en 1928 con el título *The Types of the Folk-Tale*. En la segunda revisión de la obra, Thompson añadió todavía nuevos tipos, que incorporó gracias a los catálogos parciales que, siguiendo su método, se fueron publicando de otros países, como por ejemplo, el *Index of Spanish Folktales* (Boggs, 1930), hasta constituir la versión definitiva de su obra (Aarne-Thompson, 1961) [...] Los investigadores de la escuela finlandesa, en especial Perales Kaarle Krohn y Aarne, distinguieron tipo de versión y variante: los relatos cuyas semejanzas son mayores que sus diferencias pertenecen al mismo cuento tipo; cada ejemplar recogido de la tradición constituye una versión; si esta presenta variaciones de alguna consideración constituye lo que se llama variante del tipo (Hernández Fernández, 2006: 153-154).

El concepto de *tipo* queda definido por Thompson en los siguientes términos:

Un tipo es un cuento tradicional que tiene una existencia independiente. Puede contarse como una narración completa y no depende, para su significado, de ningún otro cuento. Puede suceder que se cuente junto con otro cuento, pero el hecho de que pueda aparecer solo confirma su independencia. Puede constar de un solo motivo o de varios. La mayoría de los cuentos de

animales, las chanzas y las anécdotas, son tipos de un motivo. Los *Märchen* ordinarios (como Cenicienta o Blancanieves) son tipos que constan de varios motivos (Thompson, 1972: 8).

De igual manera define qué entiende por *motivo*:

Un motivo es un elemento más pequeño en un cuento y tiene el poder de persistir en la tradición. A fin de persistir en la tradición debe poseer algo poco usual y notable. La mayoría de los motivos son de tres clases. Primero están los actores en un cuento: dioses, animales extraordinarios o criaturas maravillosas como brujas, ogros, hadas, o aun caracteres humanos convencionales como el hijo menor favorecido o la cruel madrastra. De segundo están ciertos ítems en el fondo de la acción: objetos mágicos, costumbres extrañas, creencias insólitas y similares. En tercer lugar hay incidentes aislados; y estos comprenden la mayoría de los motivos. Es esta última clase la que puede tener una existencia independiente y que puede, en consecuencia, servir como verdaderos cuentos tipos. Con mucho el número más grande de tipos tradicionales constan de estos motivos aislados (Thompson, 1972: 8).

El índice se organiza de acuerdo a las siguientes categorías: A: motivos mitológicos; B: animales; C: tabú; D: magia; E: muerte; F: seres maravillosos; G: ogros; H: pruebas; J: inteligencia; K: engaños; L: cambios de la fortuna; M: ordenación del futuro; N: azar y destino; P: sociedad; Q: recompensas y castigos; R: cautivos y fugitivos; S: crueldad; T: sexo; U: naturaleza de la vida; V: religión, objetos religiosos; W: rasgos de carácter X: humor; Z: miscelánea (S. Thompson, 2004).

Bajo el nuevo título de *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson* Hans-Jörg Uther (Hans-Jörg Uther, 2004) ha publicado la tercera revisión del catálogo identificado desde 2004 mediante las siglas ATU. Utilizaremos este sistema en la identificación de cuentos que funcionan como rescritura del cuento popular.

El papel de la literatura infantil como una de las formas de descubrimiento del mundo que rodea al niño ha sido explotado desde el origen de la misma, por no remontarnos a la génesis de la propia literatura en el proceso de humanización de las civilizaciones, como apunta Xavier Etxaniz: «El texto literario es un excelente elemento de formación, individual y colectiva, que permite plantearnos preguntas y reflexionar sobre nuestra sociedad» (Etxaniz, 2011a). La literatura infantil, como todo texto, es portadora de un sistema de valores o ideología: «Es evidente que el ingrediente ideológico no es exclusivo de la literatura infantil y juvenil, y que más que en un aspecto concreto se manifiesta en un conjunto de elementos que le son constitutivos. Por lo tanto, entre otros aspectos la ideología se manifestaría en el uso concreto de la lengua» (Olaziregi, 2009: 208). Pero como señala Fraga de Azevedo:

Se atribuye a la literatura el papel no solo de iniciar al niño en el descubrimiento de las aventuras del imaginario y en los viajes que la concretización de mundos posibles hace posibles, sino también el de permitirle, por medio del imaginario, acceder a un más profundo conocimiento de las múltiples experiencias de los mundos en los que vivirá e interactuará. [...] [Los textos] contribuyen a modelar el mundo y permiten hacer sobresalir la superioridad de ciertos valores con relación a otros (Fraga de Azevedo, 2005: 8).

John Stephens, a quien citamos a través de Fraga de Azevedo, subraya el hecho de que la escritura para niños asume una percepción positiva de un determinado conjunto de valores que se refieren generalmente a dimensiones éticas y morales compatibles con los contextos contemporáneos de la escritura. Pero además, recuerda que: «Estos aspectos no son solamente susceptibles de perpetuar determinados valores⁶, sino también de rebatirlos de acuerdo a las posiciones ideológicamente asumidas por la(s) instancia(s) emisora(s)» (Fraga de Azevedo, 2005: 9)

Respecto a los contenidos ideológicos tratados en estos relatos debemos tener presente que el cuento infantil expresa esencialmente valores éticos, trascendentales, pero también temporales: «Los valores son realidades dinámicas e históricas, sometidas a cambios en su jerarquización; de ahí que, siendo los mismos, sin embargo, se encuentren formas, modos y manifestaciones diferentes, según culturas y momentos históricos concretos» (Nieto Martín y González Pérez, 2002: 24). En este sentido hay que tener en cuenta que parte de la literatura analizada se circunscribe cronológicamente a un periodo convulsionado por el Desastre del 98, la Primera Guerra Mundial, la Dictadura de Primo de Rivera, la proclamación de la Segunda República y el estallido de la Guerra Civil. Es evidente que el sustrato ideológico e histórico ha de aparecer en la transmisión de valores de esta literatura. Pero no solo desde una ideología política y religiosa, sino también desde un sistema de valores respecto al papel de la mujer y, por lo tanto, de las niñas, o al modelo educativo de esa nueva infancia. En la literatura analizada emergerán conceptos y valores perennes y propios del discurso infantil apelando a la bondad, la heroicidad, el altruismo, etc., pero junto a estos, emergerán valores temporales como el feminismo, el pacifismo y la religiosidad circunscritos a la sociedad en la que nacen y de los que nos gustaría dar cuenta en este trabajo. La

⁶ Los valores suelen definirse como un modelo ideal de realización personal que intentamos plasmar en nuestra conducta, sin llegar a agotar nunca dicha realización, y constituyendo una creencia básica a través de la cual interpretamos el mundo, damos significado a los acontecimientos y, naturalmente, a nuestra propia existencia (Nieto Martín y González Pérez, 2002: 20).

recogida de datos con los que trabajaremos estos valores se toman de los estudios de Santiago Yubero (2009) como podrá observarse en el capítulo 4.1.3.

La investigación desarrollada en los siguientes capítulos pretende confirmar la hipótesis inicial de esta investigación: la participación de las mujeres en la literatura infantil forma parte del modelo de acceso de estas a la esfera pública y al campo cultural gestado desde finales del siglo XIX y configurado en las tres primeras décadas del siglo XX. Su contribución a la renovación de la narrativa viene orientada desde la profesionalización de su escritura que necesita no solo el beneplácito del lector, sino también la del mediador adulto, que reconoce a la escritora como agente literario que participa de un modelo cultural. El interés por prestigiar esta escritura se asentará en discursos teóricos, pero también en una preocupación por trasladar los modelos literarios imperantes al cuento infantil, y en el diseño de adaptaciones de los clásicos en diferentes colecciones que ofrezcan una lectura escolar no segregada y adecuada al canon literario del que se manifiesta conectora.

4 LA ESCRITURA FEMENINA PARA NIÑOS: CAMPO CULTURAL Y ESFERA PÚBLICA

El estado de la cuestión analizado en el capítulo anterior nos ha mostrado las líneas de investigación abiertas en torno a la incorporación, desde finales del siglo XIX, de las mujeres al mundo laboral a través del magisterio y las redacciones de prensa. Hemos revisado también los estudios que han abordado la educación literaria infantil y la producción literaria orientada a este lector.

Revisados estos dos campos, el acceso al magisterio y a las redacciones de prensa, nuestra investigación se centrará en este capítulo, por una parte, en estudiar qué relación se establece entre la autoría femenina y el inicio de la consolidación de la LIJ como campo cultural; por otra, en analizar cuál fue la contribución de estas autoras a la formación del sistema literario infantil. Como señalamos en los objetivos descritos en el apartado 3.1, pretendemos explicar cuál es la relación existente entre la presencia de la mujer en la esfera pública y el desarrollo de una literatura infantil en la configuración de la modernidad cultural de España vivida en el cambio del siglo XIX al XX.

Localizadas las autoras, hemos establecido dos periodos dentro de este estudio. El primero abarca desde 1880, fecha en la que el inicio del desarrollo editorial propugna el nacimiento de publicaciones para niños, hasta 1920 en el que el debate sobre cómo ha de ser la literatura para niños deja paso a la creación de obras encaminadas al entretenimiento y el ocio, siguiendo los modelos de las publicaciones para adultos, en el que el texto deja de estar vinculado a lo instructivo y académico para pasar a ser un bien de consumo cultural. La segunda etapa aborda el estudio de la contribución femenina a la difusión de la literatura infantil a través de las publicaciones periódicas.

La primera cuestión ha sido estudiada desde el análisis de cómo se produjo el acceso de la mujer a los focos de producción de la LIJ, qué aportan al debate teórico sobre la literatura para niños y de qué manera contribuyen a la consolidación de este campo cultural. Para la segunda, hemos analizado la relevancia de la participación

femenina en este campo, es decir, la adquisición –en términos de Bourdieu (1995: 319-327) – de un poder simbólico a partir del análisis de los modelos de autoría proyectado en sus narraciones y la aportación de las escritoras al sistema literario de la literatura infantil anterior a la Guerra Civil, a través del estudio de los modelos narrativos más productivos en este sistema.

El discurso fundamentado en la voz maternal e íntima de la mujer ha sido utilizado como argumento para defender su idoneidad para la escritura infantil. Enrique Pérez Díaz observa la presencia femenina en el origen mismo de este discurso y apunta a que fue precisamente desde esa aceptación donde nuestras autoras pudieron reivindicar su derecho a ser escuchadas:

En la literatura para niños, la presencia de la mujer como voz protagónica es realmente asombrosa, telúrica y trascendente. Ya desde los tiempos de la literatura moralizante y de tono académico, ortodoxo en demasía, la mujer se ocupó de arramblar con todos los escaños posibles y reivindicar así su derecho a ser escuchada, en primera estancia por los niños, mas también por la sociedad (Pérez Díaz, 1998: 54).

Un argumento que hemos encontrado reiteradamente empleado en nuestra búsqueda y que se extiende hasta bien entrado el siglo XX para apelar al instinto maternal mismo:

Como en Inglaterra hay muchas mujeres de talento y algunas de genio, que tienen consagrada su vida a la literatura de ficción, y como el instinto maternal puede ser olvidado, eludido, discutido, si se quiere, pero nunca distraído enteramente, las novelistas inglesas que no tienen hijos descubren esa «maternidad ideal» del arte y del libro, que las compensa y consuela de la falta de la otra (Nervo, 1927).

Sin embargo, la literatura infantil —como todo producto cultural— necesita unos circuitos de difusión que no siempre han resultado accesibles a las mujeres. La nota, localizada el 25 de enero de 1894 en el diario *La unión católica* a propósito de una estadística sobre la población activa española, ofrece algunos datos interesantes sobre la concepción que la sociedad tiene de la profesión de las escritoras:

De cerca de 18 millones de habitantes que España posee, la mitad no tienen ocupación [...] han declarado no tener oficio ni profesión 8.727.519 habitantes. De éstos, son 6764406 mujeres. Los restantes son hombres, o sea 1964113 [...] Los maestros y profesores de enseñanza son 24642. Las maestras y profesoras ascienden 14490. Los alumnos del género masculino resultan ser 1009810. Ídem los que pertenecen al femenino, 719110 [...] El número de escritores es de 1171, el de escritoras, 32 (*Intermedio*, 1894: 1).

Se trata de un breve apunte que encontramos sucesivamente reproducido en otros periódicos hasta 1896, y que nos muestra cómo era percibida la profesión de las

escritoras. En la nota publicada en el diario *La Dinastía*, leemos: «Los escritores, 1.171 (aquí hay evidentes ocultaciones), y las escritoras, 32, número que demuestra que muchas apreciables poetisas guardan pudoroso incógnito en su comercio con las musas» (Las cifras del censo, 1899: 2). Tales reflexiones muestran que, mientras el magisterio se consolidó como una salida profesional para la mujer de finales del siglo XIX, la escritura fue entendida por muchas de ellas como una actividad privada y no lucrativa. Los datos recogidos en la publicación de Manuel Ossorio y Bernald «Apuntes para un Diccionario de escritoras españolas del siglo XIX» en *La España Moderna*, editada entre septiembre de 1889 y mayo de 1890, desmiente que se tratara de un número tan ínfimo.

El periodista Luis de Alba, a propósito de un artículo de Cristóbal de Castro publicado en 1909 en *El Liberal*, en el que señalaba que en España las mujeres que se dedicaban a la escritura eran solo cuatro, enumera un sinfín de autoras, aunque denuncia también la dificultad que estas encuentran para acceder a los circuitos de publicación:

Pero adónde iríamos a parar si mencionásemos a todas las que gozan del favor de las musas y por no gozar del favor de la prensa viven obscurecidas, olvidadas muchas de ellas en rincones provincianos, sin poder *alcanzar la gloria* que en este valle sin *flores* de la vida consiguen otras *bienaventuradas hijas de Eva* con iguales merecimientos, y a quienes por tal razón cuadra a maravilla el nombre de *ilustres desterradas*, que aplica donosamente el cronista a la genial poetisa Sofía Casanova.

Con lo dicho creemos dejar suficientemente demostrado que el feminismo intelectual no es *tan precario* ni tan *ruin* como el articulista asegura; y que la Nación española, lejos de ser un *erial* infecundo y desolado, en lo que a intelectualidad femenina se refiere, es un campo florido y feracísimo donde brotan en profusión exuberante plantas multicolores y lozanas, que esparcen en nuestro ambiente como un aroma sano de pureza... de que estamos muy necesitados (Alba, 1909: 518).

4.1 LAS PRECURSORAS (1880-1920)

4.1.1 EL ACCESO DE LA MUJER A LA LIJ

Las autoras que irrumpen en el panorama de la escritura para niños en el primer tercio del siglo XX vienen precedidas, en su acceso a la esfera pública, por una generación de mujeres cuyas biografías, artículos o discursos en defensa de la educación femenina supusieron la visibilidad de la mujer en la España en las últimas décadas del siglo XIX e inicios del XX. Kirkpatrick (1989: 42) señala como rasgo de este grupo de mujeres su toma de conciencia feminista y una mayor educación literaria.

Son mujeres que se incorporan (bien desde los estudios de Magisterio o bien desde las revistas destinadas a otras mujeres) al cambio del modelo social y cultural que

vive el país. Como señala Consuelo Flecha, se trata de mujeres que «no sólo encontraron un camino para integrarse en el mundo de lo público, sino que desde él pudieron contribuir bien a los cambios, o bien a la permanencia, de algunos de los acontecimientos y circunstancias que acompañaron sus trayectorias vitales; es decir, que fueron socialmente útiles más allá de los ámbitos domésticos» (Flecha, 2005: 52).

Como se ha mostrado en el estado de la cuestión, el papel de las mujeres en las últimas décadas del ochocientos en nuestro país se gesta, fundamentalmente, en el mundo del Magisterio y en el debate suscitado en la prensa nacional. Ambos campos, además de promover la reflexión sobre el papel de las mujeres en la educación de los niños, posibilitará su participación en la escritura dirigida a este público.

Como ha señalado Danièle Bussy Genevois, serán las revistas femeninas y las publicaciones infantiles que ven la luz en el último tercio del siglo XIX las encargadas de abrir las redacciones a un importante número de escritoras (Bussy, 1996: 99). Junto a este canal, las editoriales destinadas a las publicaciones escolares abrirán sus puertas a las maestras que en esas mismas fechas se han incorporado al sistema educativo en el que asumen un doble papel. Por una parte, como autoras de libros de textos, vienen a acompañar la labor pedagógica a la que se han incorporado desde las sucesivas reformas escolares iniciadas a lo largo del siglo XIX con la creación de las Escuelas Normales de Magisterio; por otra, su participación en el debate sobre la literatura infantil provoca la intervención de las maestras en la prensa y el reconocimiento de su autoridad a propósito de cómo debían ser los libros destinados a un público infantil.

La labor como autoras se inicia con publicaciones dirigidas a las niñas, una vez que estas se han incorporado al sistema educativo. Aunque inicialmente este destinatario sea el interlocutor reconocido para la autoría, ya en el último tercio hallamos la apertura a un lector no segregado por género. Este otro lector modelo permitió a las escritoras un público más amplio, una mayor presencia editorial y la aceptación de su discurso. Así, la obra de Luisa Escudero (ca.1850-ca.1900) *El consejero de las niñas. Colección de asuntos y leyendas en prosa y verso, dispuestas para servir de lectura en las escuelas* (1874) es ampliada con una colección de máximas morales en 1876 y con lecturas para ambos sexos (*Cuentos infantiles, o Primer libro de lectura para las escuelas de ambos*

sexos Nueva ed., aum. con una completa colección de máximas morales) que alcanzó sucesivas ediciones hasta las primeras décadas del siglo XX.

El Decreto de 17 de marzo de 1882 que confiaba exclusivamente a las mujeres la enseñanza de párvulos justifica que algunos de los títulos rastreados se centren en la enseñanza de la lectura a estos: *El primer paso en la lectura. Para párvulos y primeras secciones de las Escuelas de niños y niñas* de María Cantero de Martínez (1900).

La consolidación de la autoría femenina en el género escolar se ve fortalecido por la incorporación de las docentes a la Escuela Normal Central de Maestras a partir de 1882. Se trata de un colectivo de autoras mejor formadas académicamente y con un compromiso público comprometidas con la renovación educativa de nuestro país: Casilda Monreal de Lozano (1850-post. 1906), Concepción Saiz y Otero (1851-1934), Matilde García del Real (1856- 1932) o Magdalena Santiago-Fuentes (1873-1922) forman parte de esta primera generación.

La búsqueda de un marco para la edición ocasiona algunas veces que se utilice el trabajo en la propia aula para dar a la imprenta su producción. Este es el caso de Matilde de Nido y Guardón (1867-1922) quien publica en Melilla, en la imprenta de *El telegrama del Rif, Lecturas infantiles en prosa y verso para las escuelas* (1912). La edición escolar pudo ser un medio de publicación de su producción literaria, dispersa en periódicos y revistas, si atendemos a las diferentes solicitudes de ayuda para la impresión de un libro⁷ realizadas a la Junta de Arbitrios de Melilla.

El trabajo de Pilar Ballarín (*et al.*) *Maestras y libros escolares* (2000) muestra cómo la producción más frecuente de la escritura femenina en este ámbito está destinada a libros de lectura que representan el 32,13% de las muestras de su estudio. De ellos 31 se dirigen a las niñas, 14 a niños y 8 a uno u otro sexo, mientras que 45 obras (45,9% de las lecturas) no especifican atención preferente a chicas o chicos (2000: 354). Por lo que podemos interpretar que fue este un medio factible para acceder a un lector no segregado.

⁷ Noticia publicada en *El Telegrama del Rif*, XIV, 15 de septiembre de 1915.

Las revistas femeninas y las publicaciones infantiles que ven la luz en el último tercio del siglo XIX fueron las encargadas de abrir las redacciones a un importante número de escritoras, como ya hemos comentado. Su incorporación no fue siempre fácil como nos recuerdan las palabras de Carolina Soto y Corro (1860-1904), destacada dramaturga infantil, autora de *El Faro de la virtud. Libro de lectura para las escuelas*, declarado texto para las Escuelas de Primera Enseñanza por R. O. de 20 de diciembre de 1886 y *Cuento de Reyes* (1908). En su labor al frente de la revista *Asta Regia* expresa en su página inicial las dificultades que una mujer afronta para acceder al mundo de las letras:

Una mujer es la que va a emprender tan difícil tarea; difícil, cuanto que son muy pocos los que se disponen a ayudarla. Pero nuestro deseo es grande y muy particular el espíritu que nos domina. Fomentar la educación de la juventud estudiosa, de esa juventud que nace ávida de conocimientos, y que tanto necesita el impulso de una mano atrevida para seguir adelante por el camino del progreso (Soto y Corro, 1880: 1).

El acceso a las redacciones está, en muchos casos, encauzado por relaciones familiares como el matrimonio. Elisa Fernández Montoya de Frontaura, autora de dos libros de fábulas (*Moral amena* y *La semilla del bien*, ambos de 1892), esposa de Carlos Frontaura, director de la revista infantil *Los Niños* en sus dos etapas, (1870-1877) y (1883-1886), escribió en estas publicaciones con el seudónimo de Antonio María. También es el caso de Eloísa Morales de Ceballos, autora de *Flores campestres* y también colaboradora en *El Mundo de los Niños* (1887-1891), esposa del escritor Enrique Ceballos Quintana, que entre otros géneros abordó la escritura para niños.

Las páginas de algunas de las publicaciones infantiles más consolidadas, como *El Camarada* –dirigida por Alfredo Opisso– o *Gente Menuda* quedaron abiertas a dos periodistas: Antonia Opisso (1855-1929) y María Atocha Ossorio (1876- ¿?), con familias fuertemente implicadas en el periodismo finisecular. María Atocha Ossorio será una de las primeras profesionales del periodismo, fue admitida en la Asociación de la Prensa de Madrid en julio de 1906. Su temprana viudez pudo consolidar su carrera profesional que le permitió una remuneración económica con la que hacer frente a su situación familiar. La reseña que Concepción Gimeno de Flaquer realiza con motivo de su segundo matrimonio y cierre de su carrera profesional, ponen de manifiesto la celebridad lograda por la autora a través de las páginas infantiles del semanario *Gente Menuda*:

Y hay que confesar que desde que apareció su nombre en las columnas de *El Gráfico* hasta que ha publicado su último trabajo en esa encantadora creación suya llamada *Gente Menuda*, que ha desaparecido al dejar la Sra. Ossorio sus tareas periodísticas, su carrera literaria ha sido una serie continuada y brillante de merecidos triunfos, y su nombre laureado con todos los prestigios, ha pasado las fronteras; pudiendo asegurarse que María de Atocha Ossorio y Gallardo es, sin duda alguna, la mujer intelectual que ha ganado más dinero en España. Este triunfo decisivo y completo, da el mejor testimonio de sus méritos como escritora, que no es esta la ocasión de analizar (Gimeno de Flaquer, 1910: 321).

En algunos casos se muestran situaciones personales muy dolorosas, derivadas de una temprana orfandad de un malogrado autor o periodista en las que los compañeros de redacción del progenitor tratan de paliar, ofreciéndoles algunas colaboraciones. Es el caso de Rosa de Eguilaz (1864- ¿?) que durante algún tiempo ocultó su nombre en las colaboraciones de *El Mundo de los Niños* (1887-1891) según revela su director Manuel Ossorio:

Nuestros lectores conocen y aprecian justamente la firma de E. Benjamín, que al pie de alguna bonita comedia y otros escritos ha aparecido en *El Mundo de los Niños*. El seudónimo pertenece ya a la historia, pues desde la noche del martes, después de oírse con aplauso en el teatro de la Comedia el lindísimo proverbio *Después de Dios...* el actor Sr Balaguer manifestó que aquel era original de la Srta. D^a Rosa de Eguilaz, la hija del inolvidable autor de *Verdades amargas* y, de *La cruz del matrimonio*. Rosita Eguilaz y Benjamín son una sola persona, y para *El mundo de los niños* será siempre título de gloria el haber contado desde su origen con la colaboración de la inteligente niña, llamada a reverdecer los laureles que van unidos al apellido ilustre que por única herencia ha tenido. No necesito yo seguramente esforzarme para convencer a la huérfana de mi malogrado amigo, de cuánta es y cuan sincera la satisfacción que me ha proporcionado su triunfo escénico. Rosita Eguilaz alegra muchas veces mi casa con su presencia, como una nueva hija. Con Rosita he compartido hondos pesares, y justo es que comparta gratas alegrías. Me llamo, pues, a la parte de las que han debido producirle los aplausos del público y que si brotaron espontáneos por las bellezas de una obra literaria, aumentaron muchísimo al saber que se debía a la bella y discretísima hija de uno de los poetas que aparecen retratados en el telón del teatro de la Comedia (Ossorio y Bernard, 1889).

En otros la presentación de algunas autoras viene siempre precedida de la cita de su progenitor, como sucede con Angélica Palma (1878-1935), hija de Ricardo Palma (1833-1919).

La formación de algunas autoras en el seno de familias cultas de origen aristocrático o burgués les abre las puertas de redacciones y editoriales. Así parece sucederle a Rosario de Acuña (1851-1923) cuya formación es tutelada por su padre, Felipe de Acuña y Solís; a Julia de Asensi (1859-1921) –hija del coleccionista Tomás Asensi– que colabora junto a este en la publicación malagueña *El Folletín* hasta el fallecimiento del progenitor en 1875; a Gertrudis Segovia (¿?-1944), hija del Conde de Casa Segovia, secretario de la Real Academia Sevillana de las Buenas Letras; a Sofía

Casanova (1861-1958) arropada por el Marqués de Valmar o a Carmen Karr (1865-1943), sobrina del escritor Alphonse Karr.

Hallamos también autoras que proceden de ambientes poco inclinados a la educación de la mujer. Este es el caso de Ángeles López de Ayala (1856- 1926) quien tuvo que convencer a su familia de que le costeasen un instructor ante la negativa de que esta permaneciese en una institución escolar un tiempo más del estrictamente obligatorio. Periodista, fundadora y directora del diario *El Progreso* y *El Gladiador*. Desarrolló una incesante labor de conferenciante al servicio de las ideas más radicales de su época. Pertenece a la logia masónica barcelonesa Constancia, de la que fue nombrada secretaria en 1895. Participa en la creación de la Sociedad Autónoma de Mujeres de Barcelona y la Sociedad Progresiva Femenina. Dramaturga, narradora, periodista y activista política española. Escribió *Cuentos y cantares para los niños*, (José Matarredona ed., 1888).

El otro ámbito en el que la escritora participa (las revistas dirigidas a la lectura femenina) le da acceso a las colaboraciones periódicas de la prensa de entretenimiento familiar. Pero, como hemos visto, se trata de un acceso al periodismo, a la crónica femenina, a los temas relacionados con la educación de los más jóvenes. Se valora el papel de las autoras extranjeras en la escritura para niños. Se reseña la tradición inglesa y francesa, se elogian a algunas de las escritoras hispanoamericanas, pero rara vez se citan en sus referencias al tema nombres de escritoras infantiles en nuestro país.

Las periodistas se incorporan a las páginas dedicadas a las mujeres en varios de las publicaciones más notables de la primera década del siglo XX y, desde allí, asumen la escritura para niños. Algunas de ellas pasan también a responsabilidades políticas y sociales, como sucede con María de Perales (fl.1900-1963), redactora de breves y comentarios de novedades o con María de Echarri (1878-1955). Ofrecen un modelo de escritora de ideología tradicional, pero altamente implicada en la incorporación de la mujer a la vida pública. Sus libros infantiles se insertan en colecciones religiosas que se apartan de las novedades incorporadas por la narrativa breve al género infantil.⁸

⁸ Echarri, María de, *Narraciones para niños*, Madrid, E. Teodoro, 1909.

– *La palomita azul*; ilustraciones de Camins, Barcelona, Librería de Perelló y Vergés, ca. 1930.

Por último, debemos citar el acceso al circuito de algunas jóvenes lectoras de esas mismas publicaciones infantiles. Son autoras iniciadas en la escritura siendo todavía unas niñas, como sucede con Soledad Martín Ortiz de la Tabla (1875-¿?).⁹

La profesionalización de las escritoras la encontramos descrita en un documento publicado simultáneamente en julio de 1911 en *La España Moderna* (en la sección «Revista de revistas» redactada por Fernando de Araujo) y en la revista *Nuestro Tiempo*, firmado por *The reader*. El texto extrae un artículo de Marc Hélys «Notas de una literata sobre la carrera literaria»¹⁰ publicado en junio de ese mismo año en la *Grande Revue* en el que, como se indica, se reflexiona sobre la profesión de las escritoras. Aunque extensa, nos parece interesante referir la cita por cuanto describe y clasifica el acceso de las féminas a la profesión literaria:

Clasifica las escritoras, sin tener en cuenta el talento, en tres grandes categorías: las que escriben por placer, las que buscan un aumento de bienestar y las que realmente necesitan escribir para vivir.

La primera categoría se compone de damas mundanas y ricas, que aspiran a la gloria por noble emulación; tienen a su disposición revistas que no pagan y editores que se hacen pagar. No es esto decir que desdeñen la remuneración de su trabajo; hay millonarias encantadas de recibir el precio de un artículo; pero la ganancia no es aquí más que una satisfacción de amor propio, y no hay para qué ocuparse de esas felices emancipadas, a quienes, por otra parte, se deben obras muy estimables.

La segunda categoría la forman señoras y señoritas que piden a la literatura los medios de gozar de mayores comodidades o lujo. Claro es que si el escrito responde a sus esperanzas, ese lujo y, por consiguiente, el trabajo que supone, deja de ser superfino y se convierte en una necesidad; pero, en todo caso, si llega el fracaso o la enfermedad, su existencia material no corre por eso peligro.

En la tercera categoría se amontonan las mujeres que no tienen más recursos que su trabajo. No escriben, como las otras, lo que les gusta, sino lo que las encargan escribir, lo que se vende, y se vende inmediatamente; no se cuidan de ser artistas ni pensadoras, ni sueñan con poseer la gloria. Se las encuentra dondequiera que el consumo diario exige original rápido: en los periódicos, en las revistas ilustradas, en las fábricas de novelas traducidas, en los talleres de vulgarización. La victoria es de la más lista, y la victoria nunca es muy brillante. Las más afortunadas sacan, año bueno con malo, de 4 a 5.000 francos. ¡Qué de esfuerzos de flexibilidad, de habilidad, de conocimientos, y a veces hasta de talento representa esta pequeña suma! ¡Y qué de suerte también! Las hay que han llegado a posiciones importantes; pero esa es la excepción, y aquí se trata de las mujeres que viven de sus artículos con el temor de no poder vivir siempre de ellos. (Araujo, 1911: 178).

⁹ Muy joven participó en diferentes cenáculos literarios extremeños y andaluces en cuya prensa colaboró habitualmente. Durante los años 1895-96 escribió en *El Álbum Ibero Americano*. Participó en diferentes asociaciones femeninas de carácter cultural y benéfico, en su localidad (Llerena, Badajoz). En 1906 funda, junto a su esposo Pablo Luis Fernández-Grandizo y Niso *El Curioso Extremeño*. Tras el asesinato de su esposo, alcalde de la localidad, en la Guerra Civil, debió silenciar su actividad pública.

¹⁰ En la revista *Nuestro Tiempo* aparece como «La profesión literaria juzgada por una escritora», XI, 151, julio-1911, pp. 116-121.

Añade el comentarista el recelo de muchos hombres al acceso de las mujeres a las redacciones: «En París las mujeres penetran difícilmente en el periodismo. Los hombres defienden el terreno palmo a palmo, hasta el punto de redactar con nombres femeninos los artículos de modas» (Araujo, 1911: 180). El mundo de las revistas es para el autor más cálido que el del periódico para la mujer, aunque acaba confesando que:

No hay prevención contra el trabajo de las mujeres, siendo la colaboración femenina, a veces con firmas masculinas, mayor de lo que puede suponerse. Sin embargo, la vida de una *articulista* es penosa, pues hay que conocer lo que representa el trabajo de llevar paralelamente el artículo que se está escribiendo, la documentación del siguiente y la busca de asunto para otro (Araujo, 1911: 184).

El articulista describe a la escritora angustiada ante el temor de que no sea aceptado su último trabajo mientras espera en el salón de la revista:

Los hombres no muestran la misma angustia, porque, de ordinario, el artículo que vienen a colocar no tiene para ellos importancia vital; la mayor parte vive de otra cosa que de la literatura. Pero las mujeres, no; y entre las que esperan se ven viejas obstinadas, de expresión casi trágica, y jóvenes que hacen sonreír por sus pocos años.

Se compadece uno de las obreras; pero no es más envidiable la suerte de la intelectual. A trabajo igual, las pagan menos que a los hombres; a salario igual, se las exige mucho más. Nada más minucioso que la redacción y arreglo por páginas de un periódico ilustrado (Araujo, 1911: 184).

A continuación, nos informa sobre los géneros más rentables para vivir de la pluma:

Económicamente, las más afortunadas de las escritoras son las novelistas, cuyo talento, formado más por la habilidad que por el arte, tiene un público fiel. Algunas se han dedicado a escribir libros para niños, y entre ellas hay alguna que gana, un año con otro, 12.000 francos. La novela para jóvenes, o simplemente la novela *decente*, produce también mucho; produce más que *la otra*. Se dirige a un público de mujeres, y se lee sobre todo en provincias. La compran las bibliotecas de colegios y patronatos. No es la gloria ni la fortuna; pero proporciona muy pasadero bienestar (Araujo, 1911: 185).

El artículo finaliza con una descripción de las condiciones de vida de la escritora que muestran una vida menos exótica de lo que pudiera parecer:

En París viven de su pluma centenares de mujeres. Ordinariamente viven solas, o a lo más con alguna pariente o amiga. Es natural que así sea, porque las periodistas necesitan libertad completa, y no pueden sujetarse a comidas regulares ni horas fijas; en cuanto a las articulistas y novelistas, temen el contacto de un pensamiento extraño al suyo, las conversaciones forzadas y todas las exigencias de la vida común. Los profanos no saben lo absorbente, encantador y tiránico que es un trabajo empezado. Sólo en provincias pueden todavía imaginarse que una mujer que escribe es fatalmente bohemia y desordenada. Si pudieran penetrar en la intimidad de las emborronadoras de papel, volverían de su error. [...]El presupuesto de una escritora que dispone de 4.000 francos se distribuye ordinariamente de este modo: alimento, servicio, calefacción y alumbrado, 125 francos al mes o 1.500 al año; alquileres e impuestos, 1.000 francos: quedan 1.500 para vestir, placeres e imprevistos. La mujer que escribe gasta poco en divertirse: sus artículos y sus novelas le sirven de diversión. Jamás piden permiso para distraerse, sólo desean unas horas de calma y de soledad. Pero si las distracciones no cuestan poco, las

sucede lo mismo con la toilette. Obligadas a salir en todo tiempo, gastan atrozmente sus vestidos y sus sombreros. Y luego que, «aunque trabaje como un hombre, la francesa sigue siendo mujer, demasiado mujer, ¡ay!, para su tranquilidad» (Araujo, 1911: 185).

Si bien no podemos afirmar que las condiciones de nuestras escritoras sean semejantes a las relatadas por la escritora francesa, el documento nos permite, a grandes trazos, presuponer las circunstancias –previsiblemente peores– de las autoras estudiadas. El propio Fernando Araujo en esta misma sección de «Revista de Revistas» de *La España Moderna* en 1905 al reseñar el texto de «Compte rendu» de Boris de Tanenberg, inserto en *La Renaissance Latine* confesaba: «Hoy es difícil vivir en España de la pluma fuera del periodismo» (Araujo, 1905: 165).

La incorporación a la escritura para niños es aceptada como parte del proyecto educativo en el que están inmersas. En muy pocos casos reclaman para sí la incorporación al sistema literario. Es reveladora en este sentido la experiencia de María Lejárraga (1874-1974) quien publica en 1899 su primer y único libro firmado con su nombre: *Cuentos Breves. Lecturas recreativas para niños*. Pretende con él marcar un nuevo rumbo en estas publicaciones, superando las dolencias que observa en algunas de ellas: «Dichas obras, según su especial carácter, o tienen por base las fantasías absurdas y los hechos sobrenaturales, o encierran un fondo de moralidad empalagosa, desprovista por completo en su exposición de galas y bellezas» (Lejárraga, 2004:77). A pesar de prometer otros textos que continuaran con esta línea editorial y que fueran: «verdaderamente literarias, suficientes a educar el gusto artístico de los niños, y al mismo tiempo con las limitaciones necesarias para no fatigar sus débiles cerebros» (Lejárraga, 2004: 77), los gastos de la edición costeados con su primer sueldo como maestra, la escasa acogida que tuvo entre sus allegados, obligó a la autora a renunciar al proyecto y, más aún, a su firma, pasando desde entonces a rubricar sus publicaciones con el nombre de Martínez Sierra.

Si bien es cierto que esta generación abrió las puertas a las autoras estudiadas en este trabajo, para nosotros su principal aportación la encontramos en su incorporación al debate público que desde 1900 se suscita en torno a la literatura infantil.

4.1.2 LA VOZ FEMENINA EN EL DEBATE PÚBLICO SOBRE LA LIJ

En los albores del nuevo siglo asistimos en la prensa a un debate teórico sobre cómo debe ser la literatura infantil. Este debate ha sido localizado a través de la búsqueda descrita en la metodología de esta investigación y que extractamos mediante las referencias a los textos encontrados.

Desde principios de siglo se constata un rechazo al cuento moral, escrito con un lenguaje dulzón y amanerado, que ofrece una visión estereotipada de la infancia según se recoge en el resumen de la intervención de Unamuno en Exposición escolar organizada por el Ayuntamiento de Bilbao en 1905.¹¹ Se subraya la escasa atención que la sociedad presta al niño y se insiste en la necesidad de que autores consagrados publiquen textos que dignifique la literatura infantil en nuestro país (Brum, 1910: 6). Estos artículos denuncian la inexistencia de una literatura infantil patrimonial teniendo que asumir las traducciones de textos europeos (Andre, 1908: sp); comienzan a surgir las primeras voces que solicitan que las editoriales atiendan al libro para niños como el breve recogido en la Gacetilla literaria de *Los Lunes de El Imparcial* a propósito de los «Libros de aguinaldo» (1906: 3) o los artículos citados de Luis Brum y Francés, (1914: sp).

La reflexión sobre cómo han de ser estos libros aboga por la claridad del lenguaje, su plasticidad y el alejamiento de la síntesis conceptual propia de la literatura adulta (Vilar, 191: 146; R. G., 1920: 737-746) junto al cuidado en la ilustración y edición (Andrenio, 1917: 4).

La aportación de maestras y escritoras a este debate es fundamental. Junto a la redacción de lecturas escolares, las maestras reclamaron tempranamente –como muestra el artículo de María Carbonell «*Libros para la infancia*», en el primer número de *La Escuela Moderna*– una reflexión sobre cómo debían ser estos libros.

¹¹ Habla de los libros de lectura para los niños calificándolo de hórridos y cita uno en que el prólogo comienza diciendo: « Amados niños...» «Pero por Dios–exclama, – ¡sí amados es una palabra que no se usa, completamente muerta. Si al muchacho que se le ocurriese decir «te amo» a su novia, ésta le despacharía con cajas destempladas! ». A los niños se debe dar las mismas lecturas que a los adultos, aunque escogidas. «Conferencia del Sr. Unamuno», *La Educación*, IX, 88, 1905, p. 1.

Creemos conveniente reseñar la figura de Magdalena Santiago-Fuentes (1873-1922), quien sintetiza las diferentes líneas con las que la autoría femenina contribuye a la construcción de la literatura infantil en el inicio del siglo XX. Se aúna a su labor como redactora de libros escolares, su colaboración en algunas de las editoriales infantiles más prestigiosas y su actividad ensayística a propósito del valor y sentido de esta literatura. El estudio de su narrativa ha sido realizado por la profesora Muñoz Olivares quien plantea que: «Toda su obra está presidida por ese afán didáctico [...]. Desde libros de lecturas infantiles a cuentos morales y novelas, pasando por libros dedicados a la formación de la mujer» (Muñoz Olivares, 2004: 60). Nosotros abordaremos aquí sus ensayos sobre la literatura infantil, publicados en prensa.

Su afán renovador se presentó siempre bajo la perspectiva de un país que, tras la derrota noventayochista, emergía de sus cenizas gracias a la apuesta por la educación de sus jóvenes:

La juventud actual, arrullada trágicamente en su infancia por las elegías del gran desastre, aborreció la gárrula charlatanería, las metáforas de oropel y prefirió, a la oratoria grandilocuente, la lectura enjundiosa y reflexiva, a los fáciles triunfos escolares, la entusiasta sanción de los espíritus anhelantes, constituyendo verdaderas falanges de voluntarios en la lucha por la cultura y generalizando al par con éxito asombroso la formación autodidáctica. La juventud española cuenta con nombres ilustres que auguran un florecimiento científico y artístico; pero pocos han pasado en tan breve plazo de la promesa a la realidad (Santiago Fuentes, 1910: 86).

De ahí que expresa abiertamente su confianza en la renovación del sistema educativo a través de cuantos medios sirven para difundir este ideario:

Aunque el pesimismo constituye enfermedad endémica entre nosotros, fuerza es reconocer en materias de enseñanza un síntoma tan halagüeño como favorable: la educación comienza a ser un anhelo colectivo, aunque sus ideales no hayan llegado a cristalizar en hechos. Algunos núcleos progresivos han iniciado un movimiento de avance irradiando siquiera la luz necesaria para que pudiésemos percibir nuestra incultura, y la Pedagogía, aunque lentamente, ha infiltrado sus ideales en esferas que antes le eran extrañas y aun hostiles, como la Política y la Literatura, contribuyendo a que los oradores y literatos de más valer, que antes consideraban las materias educativas del dominio privado del maestro, aúnen actualmente sus esfuerzos e iniciativas para defenderlos en la revista, en el periódico y en la tribuna (Santiago Fuentes, 1911: 161).

En 1904 encontramos una primera manifestación de cómo debían ser los libros infantiles en la reseña de la obra *Páginas Selectas* de Manuel Ibarz:¹²

¹² Ibarz, Manuel, *Páginas Selectas*. Colección de trabajos literario/ Lecturas para niños, Gerona, Dalmau Carles, 1904.

Hasta ahora dos tendencias principales se habían observado en los compendios escritos para la infancia. Consiste la primera en fomentar el intelectualismo con tratados enciclopédicos que, para formar como máquina sabios de siete a doce años, tratan en lenguaje escolar y en confusa amalgama de multitud de problemas y asignaturas que necesitan mucho más espacio y mucha más edad para entenderse y estudiarse. Hasta los libros de las primeras secciones de lectura se han dejado arrastrar por esta corriente enciclopédica, como si los niños que empiezan a leer de corrido, más atentos a la emisión de las sílabas que al análisis de las ideas, pudiesen comprender con leerlo solamente cómo funciona el telégrafo, cómo se dirige un buque, cómo se maneja un telescopio y cómo se realizan los más portentosos inventos industriales y científicos. Resulta de aquí que, mientras su lengua se traba al leer los términos técnicos de los aparatos y los nombres, casi siempre extranjeros, de los inventores, su corazón se queda vacío de sentimientos porque para esa edad nada más adecuado que lecturas sencillas y conmovedoras, como las que el Sr. Ibarz ha recopilado en sus “Páginas selectas”, entresacadas de las obras de autores ilustres como Amicis, Valera, Picón, Urrecha, Alarcón Trueba y tantos otros como esmaltan el libro con su castiza prosa.

La segunda tendencias se refiere más especialmente a los libros de premio y distracción, y estriba en idear narraciones fantásticas completamente reñidas con la realidad y hasta con el sentido común, en las cuales, entre multitud de aventuras quiméricas poco edificantes a veces, no se encuentra nada práctico nada que enseñe a vivir ni a pensar. Esos *libros de caballería infantil* tienden a desarrollar solamente la imaginación como verdadera *loca de la casa*; y *precisamente nada puede haber tan perjudicial para los españoles como inculcarles desde niños deseos de quijotescas aventuras, esperanzas de protecciones irrealizables, ilusiones de felicidades imposibles, en vez de convencerles de que la única hada que proporciona bienestar y riqueza es el trabajo de que el único talismán es el estudio y de que en la vida no hay otra línea de conducta que la del deber* (Santiago Fuentes, 1904: 315).

Estas mismas ideas quedaron expresadas años más tardes al reseñar la aparición de los volúmenes de la Biblioteca de Jóvenes de *La Lectura*. Fue publicada en septiembre de 1915 en la revista *La Lectura* y reproducida en *La Escuela Moderna* en abril de 1916. El comentario plantea dos tendencias en la literatura infantil:

Consiste la primera en fomentar el intelectualismo con obras verdaderamente enciclopédicas que para formar, como por máquina, sabios de siete a doce años, tratan en confusa amalgama y en estilo escolar multitud de problemas científicos que requieren tiempo y edad para estudiarse.

La segunda tendencia estriba en idear narraciones fantásticas en las cuales, entre multitud de aventuras quiméricas, no se encuentra nada práctico que enseñe a vivir y a pensar.

Esos libros de caballería infantil sirven tan solo para pervertir el criterio ético y social [...] han tenido entre nosotros tantos cultivadores como los verdaderos libros de caballería. La trama y los factores son los mismos: estratagemas semejantes a las que Amadís emplea para vencer el endriago Bandaguido, gigantes, ogros, princesas, encantamientos y raptos, constituyen monstruosa amalgama de lo real y lo quimérico (Santiago Fuentes, 1916: 201).

El segundo tema que acomete Santiago Fuentes será lo que ella denomina la «amoralidad» de esta literatura:

Los niños deben acostumbrarse a practicar el bien sencilla, naturalmente, porque si se habitúan a que la moral y la virtud han de aparecer envueltas entre hazañas portentosas [...] las considerarán como algo inaccesible para los simples mortales (Santiago Fuentes, 1916: 202).

Magdalena Santiago insiste en que se escriba una literatura *ad hoc* para niños y se adapten las obras de la literatura universal para estos. Solicita la colaboración de

reconocidos escritores que, a imitación de otros países, se hagan cargo, como un deber patrio, de la creación de una literatura nacional infantil:

Entre tan opuestas tendencias se multiplican las obras originales y las refundiciones; pero hay que reconocer que, aun dentro de lo fantástico, los libros preferidos por nuestros niños no son españoles y que no existe en este género una literatura verdaderamente indígena, basada en la psicología infantil de nuestra raza (Santiago Fuentes, 1916: 205).

En la tercera parte de su artículo plantea, a la hora de abordar la escasez de una literatura de calidad en este periodo, el papel de los editores «que anteponen a una finalidad mercantil ideales humanos y educativos» (Santiago Fuentes, 1916: 207). Por ello, acoge favorablemente la iniciativa de la colección Biblioteca de Juventud y las adaptaciones de Tenreiro de *El conde Lucanor* (1914) y *La vida es sueño* (1914) de las que comenta: «[...] medio el más seguro para que lleguen al público infantil las altas creaciones de nuestra dramática que, por el conceptismo de las ideas y el culteranismo de la forma, resultarían muchas veces poco comprensibles para los niños» (Santiago Fuentes, 1916: 204). Su elogio de la iniciativa editorial se amplía al acierto de confiar «La iniciación de una de las series originales a una mujer que, por el mero hecho de serlo, y, además, por su talento y vasta cultura, ha de ser el más inspirado rapsoda para inflamar las almas de los niños» (Santiago Fuentes, 1916: 204) que en la alusión a Emilia Pardo Bazán (1851-1921) explicita la vinculación entre escritura infantil y el sujeto femenino creador. Al mismo tiempo se concreta su afán de apartar la literatura infantil de lo que ha denominado «quijotismos», al valorar las biografías noveladas de Hernán Cortés o Pizarro encargadas a la escritora gallega «ensalzando lo que sus empresas tuvieron de épico, pero censurando lo que tuvieron de inhumano». Finalmente, acoge entusiasmada la obra que inicia Juan Ramón Jiménez con *Platero y yo* del que plantea: «constituye un libro único en España, el libro más adecuado para suavizar la rudeza de nuestros niños [...] La atrevida originalidad de las antítesis, metáforas y descripciones revela un estudio del natural nuevo y pictórico» (Santiago Fuentes, 1916: 209). Su estudio literario viene además acompañado del análisis de sus ilustraciones:

Nunca han hojeado manos infantiles libros tan estéticos, desde las elegantes cubiertas hasta los primorosos grabados con que los Sres. Vivanco y Marco contribuyen a la reconstrucción histórica del ambiente y a la evocación de los personajes, por lo cual –aun prescindiendo del valor literario de las obras– bastaría lo bello, lo selecto de la presentación gráfica de la Biblioteca de Juventud, para desear la difusión entre los niños, como el auxiliar más eficaz y sugestivo de su educación estética (Santiago Fuentes, 1916: 209).

Magdalena Santiago Fuentes subrayó la importancia del humor en el género didáctico, como expuso en uno de los trabajos firmados para *La Escuela Moderna* en 1909:

Si los preceptistas, aquilatando el valor intrínseco de la sátira, la incluyen en el género didáctico, la Pedagogía debe considerarla como uno de los medios educativos más estéticos y eficaces. La sátira, entre galanuras poéticas, entre caricaturas sociales, a través de la ironía y de la censura de defectos individuales o colectivos, encierra una enseñanza positiva, realiza una verdadera misión de profilaxis sanitaria y moral, siempre que cumpla el culto y prudente consejo de Quintiliano: *Parcere personae, dicere de vitiis* (Santiago Fuentes, 1909b: 563).

Se mostró atenta a la modernidad de la prosa al recensionar la obra de Andrés González Blanco *Historia de la novela en España, desde el romanticismo a nuestros días* y aprobar la renovación editorial que se produce en estos momentos glosando la figura de Josep Dalmau (1857-1928):

Porque el amor a la enseñanza convirtió a Dalmau en editor, para realizar sin trabas de criterio ajeno sus ideales pedagógicos, para hacerlos asequibles a las más humildes escuelas rurales, en obras de condiciones económicas, intelectuales y estéticas sin rival en el mercado. Baste decir que para libros de lectura, para esos modestos libros que impresos en ínfimo papel, suelen ilustrarse abigarradamente, él recaba la colaboración de pintores y dibujantes de fama europea, como Álvarez Dumont y Méndez Bringa, cuyos trabajos avaloran los libros de la Biblioteca Dalmau (Santiago Fuentes, 1911: 163).

La expresión del pensamiento feminista se manifiesta en la cuidada atención prestada a los personajes femeninos de la literatura:

El doble interés que hoy presentan las mujeres del *Quijote*, por la proximidad del centenario de la muerte de Cervantes y por la amplitud del feminismo contemporáneo, pues sólo la obra de un genio puede vanagloriarse de poseer tan primorosa multiplicidad de figuras femeniles, que adquieren más delicado colorido y más potencia estética al considerarlas en tipos representativos de la vida de la mujer española en nuestro Siglo de Oro (Santiago Fuentes, 1915: 200).

Si bien años antes ya había ensayado el tema con los personajes de Rojas Zorrilla: «mujeres, en fin, tales como tenían que producirlas los convencionalismos, el ambiente de hipocresía y los resabios pagano-escolásticos de la poesía, de la educación y de la cultura» (Santiago Fuentes, 1907: 124).

Este pensamiento supo trasladarlo a los cuentos infantiles y la simbolización de arquetipos en los mismos:

Los cuentos populares –cuya emigración a través de las literaturas comprobó eruditamente Valera– poseen tal potencia creadora que sería curioso el análisis de las obras inspiradas en ellos como estética del símbolo caduco y vulgar. Pero aún resulta más interesante y humano ver simbolizada por ellos la realidad viva y palpitable los ensueños o los errores de generaciones

enteras que viven el símbolo inconscientemente, sobre todo en países como España donde lo ancestral constituye verdaderas estratificaciones éticas y sociales.

Así por ejemplo, la leyenda de la *Hermosa durmiente* podría considerarse como historia real de la mujer española que, sumida en ensueños de amor, ajena a las evoluciones de la vida, espera con inconsciencia al príncipe que la encumbre, realizando sus ilusiones de espléndida ventura. Cual la *Hermosa durmiente*, fiando todo al acaso, ni se subleva contra las injusticias del destino, ni se subleva contra las adversidades, ni reflexiona previsoramente sobre lo porvenir. Mientras sueña encantada todo se fosiliza en torno suyo; extinguido el fuego sagrado, la servidumbre, la familia entera vegeta en su mansión como en el palacio del bosque, y ella, al despenar bruscamente del ensueño, resulta extranjera entre los suyos, extraña a las realidades fecundas de la vida (Santiago Fuentes, 1909a: 129).

Magdalena Santiago formó parte de ese grupo de maestras que comenzaron a fraguar un modelo educativo para un alumnado no discriminado por género. Su temprana muerte le impidió participar en el proyecto transformador de las escuelas que puso en marcha el gobierno de la República. El silencio posterior sobre esta generación ha ocasionado que, hasta la primera década del siglo XXI, no haya existido ningún interés por su figura.

No es la única docente que expresa su interés por el tema. Otras maestras utilizaron la tribuna para versar sobre cómo debía ser el libro infantil, tal como mostramos en la reseña de Teresa de Azpiazu (1862-1949), directora desde 1914 a 1927 de la Normal de Málaga y primera mujer en acceder como concejala al Ayuntamiento de la ciudad. Su ideología, próxima a un feminismo moderado, la llevó a reivindicar el derecho de las mujeres a la educación y a ejercer una profesión en igualdad de condiciones con los hombres. Escritora y colaboradora en revistas pedagógicas, fue la cuarta mujer que formó parte de la Academia de Ciencias. Allí dicta el 28 de noviembre de 1910 una conferencia sobre «Libros y niños» cuyo texto fue publicado el miércoles 24 de febrero de 1915 en la *Gaceta de Instrucción pública y Bellas Artes*. La autora señala en ella la necesidad de que los niños lean e insiste en la trascendencia que este acto tiene para las sociedades y los pueblos:

Los niños necesitan leer: porque la lectura es el principal medio de instrucción [...] preserva de ocios y de apetecer placeres de orden inferior; porque proporciona alimento a la imaginación [...] es instrumento precioso de auto-educación, de esa educación de sí mismo que no debe acabar nunca y que para muchas, muchísimas gentes, y por desgracia suya, nunca puede empezar. [...] el leer redime a los pueblos, pues la redención humana es salir de la ignorancia, el embrutecimiento, la indiferencia, el egoísmo, la estrechez de miras, la apatía, la debilidad, el sueño de actividades espirituales, que cuando duermen, semejan la muerte (Azpiazu, 1915: 94).

Para llevar a cabo este fin, la autora reivindica la necesidad de una literatura creada para niños:

Medio eficacísimo es la lectura si es la lectura talmente para niños; escrita por quien se haga niño para conocerle como cosa propia y hablarle en su lengua, que no es la nuestra, y sea hombre, al mismo tiempo, para poner a contribución caudal de experiencia, saber y ternura (Azpiazu, 1915: 95).

Tras presentar algunos trazos de la literatura infantil europea y americana, destacando algunos clásicos de ambos continentes, avanza sobre los principales rasgos que ha de contener la literatura infantil:

Escribir para niños es empresa difícil. Para ello precisa adentrarse en el alma del niño, penetrarse en su psicología [...] cada edad necesita libros especiales; precisa no echar en olvido que cada niño es un mundo distinto, por lo que hay que tener presentes todas las diferencias posibles. La literatura infantil es muy difícil, porque quien escribe para niños, según voz autorizada, debe fundir en su palabra la pintura, la música, el gesto, a fin de que la exposición sea completa, vivida, que dé al niño una fuerte impresión de la realidad (Azpiazu, 1915: 96).

La autora rechaza la mediocridad de esta y reivindica para su escritura la figura del literato frente a los advenedizos que llegan al género. Sobre los temas propicios indica: «Son muy apropiado [*sic*] los cuentos, las fábulas, la historia, los viajes, las expediciones, los inventos, las biografías, las descripciones, las narraciones geográficas, porque al par que educan, despiertan ideas y proporcionan conocimientos» (Azpiazu, 1915: 98).

Destaca, entre los géneros literarios para niños, el cuento. Insiste en que tras su fantasía llega a vislumbrar la finalidad moralizadora de la literatura infantil:

A la cabeza de las composiciones infantiles, y por derecho propio, figura el cuento, arrobamiento de los niños. [...] Para el cuento no hay edades, aunque cada una sea impresionada con su lectura de distinto modo y el provecho resulte más o menos parcial o completo. Este privilegio del cuento radica en varias causas: en el cuento cabe todo: ingenuidades, travesuras, trabajos, aventuras, peligros, heroicidades, cuadros apacibles, situaciones dramáticas, magnificencias varias, experiencia encubierta, belleza visible y radiante [...] De ahí el éxito de los cuentos de hada, en los cuales el niño sólo percibe creaciones portentosas y brillantes que superan al ambicioso ensoñar de su fantasía y que gobiernan y se mezclan al vivir de un mundo imaginario donde las buenas hadas ganan a las malas la última batalla, el hombre a través del cendal áureo de la poesía simbólica, ve su mundo, pero un mundo mejor, donde siempre triunfa lo bueno, lo bello y lo justo, porque es, señores, el mundo del ideal, consuelo santo en el mundo real que nos rodea y anuncio divino de aquel otro mundo que tras de la muerte nos aguarda (Azpiazu, 1915: 98).

El último aspecto que aborda la conferencia de Teresa Azpiazu es la literatura ganada para el ámbito infantil. Recuerda cómo *Robinson Crusoe* no fue escrito para niños, ni tampoco el *Quijote* o señala el atractivo que *La Estrella Polar* (1903) de Luis Amadeo de Saboya tuvo entre los lectores juveniles. La conferencia concluye

reflexionando sobre la escasa presencia en España de otros libros que puedan entusiasmar a los niños:

¿A qué citar nombres si todos sabemos que valen mucho, pero son muy pocos y de labor muy reducida, para lo que se ha hecho y se hace en otros países con los que el nuestro no puede resistir la comparación más indulgente? (Azpiazu, 1915: 101).

El juicio sobre cómo han de ser las lecturas se lleva también a la redacción de programas para la enseñanza de la lengua. El texto de Regina Pérez Alemán (1857-?), ganadora del segundo premio del concurso *Rafael Altamira*,¹³ convocado en 1911 por la revista *Nuestro Tiempo* (1901-1926), nos permite conocer el contenido de estos y reconocer la autoridad de la docente en el tema. Su artículo «La enseñanza de la lengua nacional en las escuelas» además de mostrar una vasta formación filológica, detalla un pleno conocimiento de la secuencia didáctica de los contenidos relacionados con esta área. Explica cómo son los libros que pueden atender a una lectura expresiva:

Pocos, poquísimos libros de los que podemos emplear en la clase de lectura expresiva, reúnen las condiciones necesarias para que el niño se penetre bien de su sentido. [...] La piedra de toque para conocer si los niños comprenden el contenido de un libro está en que nosotros leamos en alta voz el libro objeto de la experiencia y observemos el efecto que produce en los oyentes: si escuchan tranquilos, entienden algún concepto; si se distraen, ninguno; pero si el niño comprende por completo el sentido que el libro encierra, estará pendiente de los labios del maestro, y en muchas ocasiones, al terminar la lectura, prorrumpen en aplausos, y a veces suplica insistentemente que se lea otra vez (Pérez Alemán, 1911: 319-320).

Insiste también en la necesidad de asumir la voz, la perspectiva, la focalización del niño para llegar al lector infantil:

Para que el niño se apodere del sentir ajeno y lo exprese como propio, es necesario que el espíritu de que proceda el sentir no sea superior al del niño que ha de apropiárselo; y esto ocurre en contadísimas ocasiones, pues para que fuera así sería necesario que los libros que hubiera de leer estuviesen escritos por niños, cosa que no ocurre nunca (porque no puede ocurrir), pues aunque a veces nos ofrece el comercio libros que dicen escritos por niños (nosotros hemos adquirido algunos por curiosidad), los que vivimos entre niños y conocemos la manera de exteriorizarse el espíritu infantil, descubrimos al momento la superchería que un amor paternal descarriado comete atribuyendo a sus vástagos culpas que no han cometido. ¡Qué de sentencias profundas; qué de giros enrevesados presentan estas! (Pérez Alemán, 1911: 319).

La dirección de páginas o secciones femeninas en la prensa diaria a cargo de mujeres ayudó a que muchas de ellas aprovecharan estas columnas para reflexionar

¹³ Se trata del *Premio Altamira*, instituido por Rafael Canals director de la revista *Nuestro Tiempo* con motivo del homenaje de la ciudad de Alicante a Rafael Altamira tras su regreso de Estados Unidos. El premio estaba dotado con mil pesetas para el mejor trabajo que sobre un tema de pedagogía experimental. Fue convocado entre los maestros de las escuelas públicas de la provincia de Alicante. Obtuvo el primer premio D. Ricardo Vilar.

sobre la educación de los niños y las lecturas a ellos destinadas. Este es el caso de la maestra y escritora Carmen de Burgos, *Colombine* (1867-1932) cuyos artículos tuvieron una importante repercusión en la opinión pública.

La autora reivindicó un modelo próximo a la producción portuguesa contemporánea. Presenta la figura de Ana de Castro Osorio (1872-1935) –con quien compartió una estrecha amistad e ideario masónico y de quien tradujo *La princesa muda*¹⁴– como modelo de escritura femenina. Colombine reivindica que el cuento sea ejercicio «de literatura infantil amena, sana, instructiva, moral, sin elementos falsos sino preparando al niño para la vida» en el que pesa un valor educador que ya había previsto para las obras dedicadas a las jovencitas, aconsejando la lectura de Prevost (1862-1941):

En tan vulgar fábula Marcel Prevost ha intercalado pensamientos profundos acerca de la educación de la sociedad, del hogar y de cuanto concierne a la vida femenina. Es, en suma, una libro necesario a todas las mujeres que se educan en la penumbra, para no extraviarse en el campo del ideal y adquirir un concepto justo del mundo y de la vida (Colombine, 1907: 3).

Como nuestra autora reconoce:

La literatura al alcance de los niños no se cultiva con el interés que merece. No se ha seguido la evolución del niño en los tiempos modernos, para que el cuento, aún dentro de su sencillez e ingenuidad, responda al medio que los circunda. [...] Ver un libro en la mano de un niño asusta. Los libros para los niños, así como el Teatro infantil, son dos cosas de un valor altamente pedagógico, que ni los profesores ni las madres cuidan nunca bastante (Colombine, 1914: 2).

Carmen de Burgos denuncia en este artículo la desafección hacia el autor infantil, motivo que tal vez origina la escasa atención prestada por los escritores al género y en nuestro caso, una razón que justifica por qué las autoras no reivindican su producción infantil como garante de su producción literaria:

Entre nosotros hemos tenido un cultivador del cuento infantil, tan ameno y fecundo como los ya citados en D. José Muñoz Escámez,¹⁵ que es, sin duda, el autor español que más y con más acierto ha escrito para la niñez, para esa turba encantadora de lectores ingratos que no se preocupan del nombre del autor, quizás porque uno de sus goces al saborear el cuento es el de creer esta una cosa real que no está escrito por nadie (Colombine, 1914: 2).

Señala dos tendencias en el cuento infantil:

¹⁴ Castro Osorio, Ana de, *La princesa muda*, Lisboa, Casa editora para as Crianças. (s.f.).

¹⁵ José Muñoz Escámez es uno de los escasos nombres al frente de los cuentos de la editorial Calleja. Como ha estudiado García Padrino «Muñoz Escámez compuso por encima de la centena de breves relatos, recogidos en su mayoría en el volumen titulado *Azul Celeste* (1902) y donde los elementos folclóricos eran tratados con ciertos tonos instructivos y ejemplificadores, además de resaltar en ellos las notas de un curioso casticismo hispánico» (García Padrino, 2001: 168).

Ahora la tendencia moderna engendra una especie de lucha entre el cuento basado en hechos reales y el cuento fantástico. Los editores se preocupan de buscar las producciones modernas, entre las que hay modelos tan encantadores como las novelitas dedicadas a su hija por Max Nordau¹⁶ y los bellos cuentos, llenos de ternura, de monseñor Aceves (Colombine, 1914: 2).

Colombine se inclina hacia el cuento fantástico como el más propio de la literatura infantil: tendencia que, como ya hemos visto, comienza a reivindicarse alrededor de 1915 en nuestra literatura en oposición al cuento instructivo anterior:

Si el cuento infantil se aparta por completo de lo fantástico y de lo sobrenatural, habrá perdido su carácter. Un carácter que es su distintivo, su esencia; hasta el punto de que si nos limitamos a los cuadritos de la vida real, más o menos interesantes, el cuento infantil tendrá que guardar sus modelos y quedar reducidos a ellos, como la tragedia griega ha quedado aislada de toda contaminación con las tragedias en que no han tomado parte los dioses y las divinidades. Yo creo que el daño que puede causar el cuento fantástico no está en su falta de realidad, sino en la elección del asunto, y este peligro lo ofrece de igual modo el cuento real. [...] El cuento fantástico, por sí solo, no puede ser perjudicial. Al contrario; viene a satisfacer esa ansia de lo sobrenatural, que se ha llamado la tendencia mitológica, no borrada aún de nuestra herencia, y con la que se debe contar (Colombine, 1914: 2).

La importancia de este género había sido abordada por esta autora en 1910 en el artículo «La muerte de las hadas», en el que reseñaba el libro homónimo de Lucie Félix-Faure (1866-1913). Colombine defiende la necesidad de un pensamiento atávico, poético en la vida: «da cierto miedo al espíritu la invasión de la verdad, a pesar de la afición que sentimos de poseerla ¿Qué será el espíritu el día en que no pueda refugiarse en el ensueño?» (Colombine, 1910: 2).

Carmen de Burgos reconoce el camino emprendido por el romanticismo para la recuperación de estos cuentos. Señala el sustrato común del folclore y la necesidad de que se sigan contando a los niños estas viejas historias:

Esos buenos cuantos de hadas de los bosques y de los palacios, encantadoras, vengativas o bondadosas madrinas, han sido iguales durante siglos para los niños y los poetas de todos los países. Lo he pensado mil veces leyendo las tradiciones del Oriente y las consejas de la Escandinavia. [...] ¿Pero por qué destruir esa leyenda de buenas hadas? ¡Era tan grato el tiempo en que las oíamos susurrarnos historias entre el rumor de un cañaveral o de un rayo de luna! [...] Seres de amor, que en amor nos envolvían, ellas solas se van, se alejan, desaparecen y se pierden cuando la tristeza de la realidad nos agobia; pero aun así, al llorar por nuestras buenas hadas idas, parece que la vara de la virtud de la linda Morgana nos ofrece un milagro de amor, que haga de nuevo brotar rosas en el jardín de una vida truncada. Sigamos contando a los pequeñuelos los cuentos de las buenas hadas (Colombine, 1910: 2).

¹⁶ Max Nordau (1849-1923), escritor húngaro de origen judío. Perseguido por sus ideales sionistas hubo de refugiarse en España durante cinco años durante la primera Guerra Mundial. Carmen de Burgos tradujo su obra *Cuentos a Maxa*, Barcelona, Araluce, [1914?].

El tema es recurrente en nuestra autora y una vez más en 1923 manifiesta la complejidad de la escritura para niños y anuncia un modelo menos lacrimógeno en sintonía con los felices años veinte:

La literatura infantil es, quizás, la más difícil de todas. Si se revolviera en la numerosa biblioteca infantil, con un buen espíritu, pedagógico, tendríamos que rechazar la mayor parte de los libros que en ella existen. Hasta libros artísticos como el decantado Corazón de D'Amicis, no es propio para la lectura infantil, porque tiene mucho de entristecedor y morboso, que no hace bien a los niños (Colombine, 1923: 2).

Sin embargo, parece alejarse de esa reivindicación del mundo mágico:

Entre nosotros corren cuentos infames, absurdos: Fortunas que caen del cielo sin necesidad de esfuerzos ni trabajo, por el afecto de una princesa que se enamora de la linda cara de un rapaz, bien por el favor de un hada, o bien por encontrarse un tesoro o una varita de virtud (Colombine, 1923: 2).

El papel jugado por Carmen de Burgos en la toma de conciencia sobre el estado de la literatura para niños es reconocido por Jacinto Benavente quien confesó haberse sentido empujado a la creación de su teatro infantil tras leer la denuncia que aquella hiciera sobre la carencia de un espectáculo para la infancia en España:

La distinguida escritora que firma con el seudónimo de Colombine propone en un artículo publicado en *España artística* la fundación de un teatro para los niños. [...] La amable escritora cita mi nombre entre los de otros escritores que, seguramente, no dejarán de escribir obras para este teatro. Por mi parte, ¡nunca con mayor ilusión, nunca, también con mayor respeto a mi público! (Benavente, 1908a).

La selección de lecturas es uno de los temas controvertidos en los artículos en prensa. María de Maeztu (1881-1948) reflexiona hacia 1912 sobre la evolución de este género y presenta la dualidad con la que se analiza el fenómeno de los libros para niños:

La pregunta nos plantea de nuevo el eterno problema, tan debatido siempre, sobre cómo han de ser los libros que lean nuestros niños. Durante muchos años se exigió que fueran asequibles a la inteligencia infantil, escritos en lengua vulgar, claro, fácil y sobre asuntos a los que el niño está habituado. Vino después la reacción, imponiendo aquellos libros de una utilidad práctica inmediata, como esos cuentos de los que surge en seguida una moraleja trivial. Las dos teorías me parecen igualmente erróneas. La primera incurre en *el infantilismo* pedagógico que impone a la actividad mental trabajos que la ejercitan en grado inferior creyendo que se la actividad en general. Consecuentemente los libros fundados en esta teoría no elevan, no profundizan todo lo que debieran porque en fuerza de ser claros son pobres, son insulsos incurriendo en un achabacamiento inaceptable, y en cuanto a la segunda, supone un desconocimiento en absoluto del alma infantil.

Al niño le interesa lo nuevo, lo dramático, lo maravilloso; necesita dar contenido a su imaginación, y lo busca en los cuentos de hadas, libros mágicos de ensueño. [...] Basta imponer a los libros una sola condición: que sus autores sean grandes escritores y verdaderos poetas. [...] Ya Herbart señaló con admirable precisión que la intención misma de hacer obra pedagógica echa a perder toda la literatura escolar (Maeztu, 1912).

El reconocimiento de algunas de estas autoras en el campo literario permitirá su participación en las editoriales vinculadas a la literatura infantil de este periodo. Junto al manual escolar, aparecerán colecciones de libros para niños cuya lectura es recomendada para su uso en la docencia. Así ocurre con *Las aventuras de Hugo*, una colección denominada Científico Recreativa, publicada por la Librería Sucursal de Hernando y escrita por Sarah Escarpizo Lorenzana (1878-1954). La publicación –que se prolonga desde 1908 a 1922 en una serie de catorce volúmenes– muestra la incorporación de la autoría femenina a la profesionalización de la escritura infantil alejado de la tarea inicial de educadoras de futuras amas de casa que, entre otras cosas, no favorecía la creación de colecciones y entregas, si bien no hay un modelo femenino con el que pudiesen identificarse las lectoras:

Consta *Las aventuras de Hugo* de varios tomos, encaminados, en el orden moral, a demostrar cómo un niño desamparado y sin ventura puede llegar a ser un hombre ilustrado y de porvenir, con solo que ponga de su parte constancia en el trabajo, atención perseverante en cuanto pueda aprender, respeto y cariño a sus superiores y maestros, y honradez escrupulosa en todos sus actos. En el orden intelectual contienen estos libritos diversidad de narraciones sobre ciencias y artes, todas instructivas y amenas, presentadas con habilidad pedagógica que Sarah Lorenzana posee, y con el hermoso y elegante estilo de que tantas pruebas tiene dadas en otros libros ya muy conocidos por el magisterio y por aquellas familias que procuran la educación de sus hijos por medio de la recreación honesta y sin frivolidades (E.B. y M., 1908: 799).

Su nombre aparece en Colección para los niños: lecturas amenas, instructivas y morales o Ciencia y arte: biblioteca amena e instructiva dedicada a los niños de esta misma editorial. Otra autora vinculada a esta editorial es Matilde Anchelerga (*fl.* 1900);¹⁷ mientras que Julia de Asensi recoge toda su producción infantil en la editorial Bastinos y Emilia Pardo Bazán es una de las autoras seleccionadas, como se ha dicho, para la biblioteca Juvenil de *La Lectura* con su edición de *Hernán Cortés y sus hazañas* (1914). Esta había mostrado en la prensa su preocupación por la escasa atención prestada al público infantil: «Esa distinción entre el muchacho y el hombre, clara y marcada en los pueblos fuertes, aquí se desconoce, y por eso no tenemos literatura infantil ni juvenil, pues los mismos libros se leen a los quince que a los treinta» (Pardo Bazán, 1913: 442). La autora había participado con «La indisciplina del ángel»

¹⁷ *Memorándum de la niñez para 1901*, Madrid Librería de Hernando y C^a, 1900.

La herencia del gatito, Madrid, Sucesores de Hernando, [s.a.].

Los higos del tío Miserias, Madrid, Sucesores de Hernando, [s.a.].

Nené, Madrid, Hernando y C^a, [s.a.].

El oso Martinillo, Madrid, Suc. de Hernando, [s.a.].

publicado en *Los más bellos cuentos infantiles* junto a otros relatos de Ortega Munilla, Carmen de Burgos y Leonor Serrano.

En la Biblioteca Rodríguez publican Mariana Álvarez Bollo *Dos primos célebres. Leyenda histórica* (s.a. 1907); María Carbonell Sánchez, *Las hadas modernas* [s.a.]; Elpidia Rodríguez y González, *La Tiranuela* (ca.1915); Sofía Casanova Casanova, *Viajes y aventuras de una muñeca española en Rusia* (1920); Angélica Palma *Contando Cuentos* (1930); Carmen Karr, *Cuentos a mis nietos* (1932).

4.1.3 AUTORAS MODELOS

La selección de sujetos enunciadores femeninos como criterio orientador de este trabajo no impide que tras el adjetivo «femenino» se muestren diversos intereses en esta escritura. Algunos de los datos de sus biografías revelan su cercanía a diferentes movimientos sociales y toma de postura ante el modelo educativo, la cuestión religiosa, el feminismo, la educación femenina, etc., que acaba proyectándose en su escritura, si bien puede darse el caso de expresar contradicciones entre la imagen proyectada por la autora real y la autora modelo. Nuestro interés por mostrar la participación femenina en el texto infantil se centra más que en documentar esa presencia, reconocida en los estudios de recuperación y visibilización de escritoras, en identificar cuál es el discurso que estas proyectan a fin de mostrar cómo se produce la participación femenina en la creación del campo literario infantil en el cambio del paradigma cultural del siglo XIX al XX y delimitar, dentro de las publicaciones destinadas a la educación y entretenimiento de las niñas, qué temas y valores seleccionan, como enunciamos en los objetivos descritos en 3.1.

Exponemos a continuación qué autores modelo se proyectan tras estas autoras que conforman los precedentes de nuestro estudio, de manera que podamos reconocer qué propósitos subyacen en sus escrituras. Entendemos el concepto de autor modelo – siguiendo a Umberto Eco– «como hipótesis interpretativa cuando asistimos a la aparición del sujeto de una estrategia textual tal como el texto mismo lo presenta» (Eco, 1981: 93). Concebimos este, por tanto, como la representación mental que, en cuanto a lectores, nos hacemos del autor a través de «determinadas huellas textuales, lo cual involucra al universo que está detrás del texto, detrás del destinatario y, probablemente, también ante el texto y ante el proceso de cooperación (Eco, 1981: 95). Este modelo

presupone a su vez la cooperación del lector mediante «un conjunto de condiciones de felicidad, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado (Eco, 1981: 90).

En nuestro caso, bajo el adjetivo infantil no subyace un lector único y homogéneo, sino que aparece diferenciado entre otras cosas por tener una identidad sexual, estar sujeto a un proyecto educativo, vivir en un determinado contexto histórico o ser destinatario de una política lingüística. Rosa Taberero, siguiendo a Booth (1974), habla de autor textual como «producto de una imagen interpretativa del lector que el texto ofrece de su productor que solo se modifica mediante la alteración del propio texto [...] entendemos esta instancia como una estrategia interpretativa del discurso literario. Según Taberero este autor se manifiesta a través de títulos, prólogos, epígrafes, índices. Y también a través de estrategias textuales como la ironía» (Taberero, 2007: 140-141). Más adelante, nuestra autora, al señalar las funciones del narrador comenta que en el caso de que no exista un narrador ficticio es el autor real el que asume directamente la narración.

Hasta el momento hemos hablado del género en relación al proceso de recepción sin tener en cuenta que, en su esquema comunicativo, la instancia del emisor juega asimismo un papel relevante que de una u otra forma viene asociada a la intencionalidad comunicativa. Teun A. van Dijk expresó en *Pragmática de la comunicación literaria* (1987) las dificultades inherentes al análisis pragmático del texto literario, aduciendo que nos aproximamos a este como un acto de habla impresivo o ritual (1987: 187). Podemos plantear que la intencionalidad de esta comunicación entre autor/lector implícito se cifra en tres actos o acciones llevadas a cabo desde la enunciación: prescribir, reescribir y escribir que, en nuestra opinión, muestran la evolución del texto literario infantil. De estas intenciones se configuran autores modelos que se expresan como voces autorizadas para prescribir qué mensaje ha de llegar al lector, para hacer comprensible al lector el discurso literario de los adultos o asumir la voz de su lector planteando un discurso apropiado a este.

LA EDUCADORA PARA EL HOGAR

El término acuñado como «ángel del hogar» en la época victoriana propugnó un modelo de mujer hogareña, pura, casta, controladora de sus pasiones, abnegada, sacrificada..., que fue adaptado por la generación de autoras isabelinas como una escritura alrededor de la ficción doméstica (Sánchez Llamas, 2000: 335). Se logró crear un público lector femenino a quien destinan revistas, folletines, novelas..., y en el que se vertebra un discurso alrededor de la mujer como «ángel del hogar», dechado de moral católica, sustentadora de la familia, ceñida al mundo de lo privado, abnegada y fuerte ante las adversidades. Así lo muestran los textos de Ángela Grassi (1823-1883) y Pilar Sinués (1835-1893), quienes extendieron este discurso hacia las niñas a través de libros para la infancia. Se trata de una práctica socialmente reconocida como muestran los numerosos premios obtenidos (Urruela, 2005: 155) o las múltiples reediciones de Pilar Sinués ya en el primer tercio del siglo XX (*Cuentos de niñas*, Barcelona, [S.N.], 1926) y que se perpetúa en autoras más jóvenes, ubicadas ya en el periodo acotado en este trabajo. Este modelo femenino es empleado en muchos de los libros de lectura escolar en la segunda década del siglo XX. Hablamos de libros como *La niña hacendosa* de Teresa Meliá Santos (fl. 1905), declarado de utilidad para las escuelas todavía en la segunda década del siglo XX, según noticia de *El Imparcial* del jueves 14 de septiembre de 1916. Las colaboraciones de la autora en *El Siglo Futuro*, corroboran su conservadurismo ideológico, como elocuente es también la reseña que aparece en *La Revista General de Enseñanza y Bellas Artes*:

Conseguir que las niñas se perfeccionen en la lectura y que al propio tiempo aprendan a remendar la ropa; a cortar y a coser una camisa; a confeccionar un guiso; a prestar auxilio a los enfermos; y otras muchas cosas que enseña en su libro la señora Meliá, y mezclar todo esto con páginas de amena literatura, es un éxito grande, que nosotros celebramos muy de veras, uniendo nuestro aplauso a los que la Prensa profesional ha tributado a la señora Meliá Santos (*Bibliografía*, 1916).

La producción de Aurora Lista (1850-1922), ampliamente leída según muestran el dilatado elenco de títulos y las múltiples ediciones de estos, se encamina a esa finalidad según se muestra en el *Prólogo* a *Luisita*, redactado por el presbítero F.S y S. Para este se aúnan la escritura femenina y la condición maternal de las autoras, ubicando en ello la esencia de su escritura:

Apenas se escribe para niños y niñas, en la forma (entendámonos) que para tales lectores debiera y podría escribirse. Porque no creemos satisfagan realmente a esta necesidad social las chucherías literarias, digámoslo así, que se emborronan para diversión de ese público por tantos conceptos especial; como son, tantas colecciones de cuentos, ilustrados con más o menos

pintarrajeados monigotes, para mera distracción cinematográfica de los ojos, sin finalidad alguna verdaderamente educativa, antes con detalles alguna vez los menos adecuados a lo que debe ser siempre, y más entre cristianos, un buen sistema de educación.[...] Pero ni aun lo que a los niños y niñas puede decirse, puede aún decirseles de cualquier manera, sopeña de hacerles desabrida la lectura y por tanto repulsiva y en consecuencia inútil. Hay que achicarse a su nivel intelectual, hay que anñarse a su talla infantil, hay que adaptar lo más serio a su ligereza y juguetera frivolidad. Diríase que solo niños pueden escribir para niños, o al menos quien sepa hacerse niño como ellos.

¿Y esto es posible? Sí, lo es por fortuna, aunque por desgracia no tan frecuente como para el caso necesitamos. Hay un ser en la vida social, a quien de lleno corresponde este género literario infantil. Este ser es... la madre (Aurora Lista, *da.* 1910: 5-6).

Las palabras de la autora constatan esta intención al presuponer, en un texto exclusivamente dirigido a las niñas, que deben asumir una formación encaminada al servicio a la familia y a Dios:

A las niñas [...] mi propósito más decidido está en hacer de vosotras no delicadas flores de estufa ni bonitas muñecas de salón, sino mujeres que habéis de ser mañana, aptas para la vida, laboriosas, hábiles, entendidas, útiles, en una palabra, para la familia y la sociedad, fieles y exactas cumplidoras del destino para el cual la misericordia de Dios creó a la mujer (Aurora Lista, *ca.* 1910: 11).

La ideología explícita de estos libros de lectura ha sido estudiada por Consuelo Flecha:

Los libros de lectura, con relatos más menos largos, en ocasiones como novelas escolares, reforzaban los objetivos y contenidos del currículo escolar reglado. De una manera más directa, este tipo de obras transmitían la ideología convenida y contribuían a formar una mentalidad en torno a ella. Describían un mundo hecho casi exclusivamente de niñas y mujeres y con frecuencia centrado en las acciones desarrolladas por una protagonista que se presentaba como referencia para la propia identificación (Flecha, 2005: 52).

El texto aporta –a través de las explicaciones y narraciones de la familia Alvarado– unas nociones de cultura general, en el entramado de la educación de una joven, aunque la principal función de esta educación, llevada a cabo por un sacerdote, es que la joven se haga cargo de su familia, tras el fallecimiento de la madre. La descripción al inicio de la narración de la protagonista, Luisita, es un retrato de lo que espera lograrse de la lectora al finalizar la obra:

Así como la acostumbraron a toda clase de alimentos sanos, a los cambios de temperatura, al abrigo moderado y a lavarse con agua fría en todas las estaciones del año corrigieron con dulzura sus defectillos desde la cuna, inclinándola a ser hija amante, sumisa y obediente, no el tiranuelo de la casa, vergüenza y disgusto de la familia.

Al igual que a sus hermanitos, la primera idea que hicieron germinar en la mente de la nena fue la de Dios; pero halló esta vez la tierra tan bien dispuesta y agradecida, que no parecía sino que la pequeña poseyera la inteligencia y el corazón de un ángel (Aurora Lista, *ca.* 1910: 21).

Se trata de un relato en el que se exponen los avances tecnológicos, detalladamente descritos por la figura paterna, representante del mundo de la ciencia, pero también el papel de las mujeres en este mundo, hábilmente descrito por el cura que instruye a la niña sobre su lugar en la vida:

Pero ¿quién no se ríe al pensar que la señora médica está amamantando al chiquillo cuando tiene que dejar la cama y al nene que reviente a llorar, para irle a tomar el pulso al enfermo? ¿O que la abogada deje a medio tomar la cuenta a la criada o a la lavandera o tire los calzoncillos que esté remendando, porque la aguarda un cliente, [...]?
 – ¡Bien dicho, retebien dicho! afirmó el sacerdote ¡peor para ellas! Porque esas mal aconsejadas señoras renuncian a las prerrogativas y los legítimos goces de la mujer, a trueque de ser unas pobres ridículas, siempre inferiores al hombre (Aurora Lista, *ca.* 1910: 245).

El papel de las escritoras aparece en el capítulo titulado: «Capítulo XXVI. Mujeres Célebres escritoras. Zoología (Continuación)». Tras justificar la capacidad de la mujer para la creación artística e intelectual con nombres como los de Beatriz Galindo, la Sigea, Santa Teresa o Concepción Arenal, leemos:

Escriban, pues, en hora buena las que a ello se sientan llamadas, solo con que tengan en cuenta tres cosas:
 Escriban con un fin útil y noble, no por frívolo pasatiempo, llamar la atención y captarse aplausos que hinchen su vanidad y desvanezcan su buen juicio, llevándolas por terrenos resbaladizos o vedados el ansia funesta de notoriedad.
 Sean más fieles y exactas cumplidoras de sus deberes y obligaciones que las otras para que éstas nunca puedan echarles en el rostro su descuido y negligencia en menoscabo de lo que escriben.
 Y finalmente tengan su cualidad de escritoras tan completa y constantemente olvidada, que los hombres asimismo la olviden, y olvidándola se la perdonen (Aurora Lista, *ca.* 1910: 253).

La recensión de algunas de las obras de Aurora Lista representa la heterogeneidad del discurso educador femenino vigente en la segunda década del siglo XX:

Aurora Lista, con encantadora sencillez, nos describe en la primera parte de su obra a una niña, que educada según las máximas modernas, marcha, en alas del orgullo y envidia, iras la corriente voluptuosa del mundo, hasta que un revés sufrido en esas mismas pasiones, mediando los sanos consejos de una buena amiga, se transformó en ángel de paz, que modeló seguir la doctrina de Jesucristo a centenares de niñas, como refiere la segunda parte de la novela, que difundieron los aromas de la virtud en el hogar doméstico, formándose en derredor suyo una atmósfera altamente cristiana, regeneradora de la decayente [sic] sociedad. Recomendable es su lectura, tanto para las niñas educandas como para las madres de familia, y sobre todo para éstas, quienes deben comprender la suma importancia de la educación católica, para que sus hijas no sean unas mimosas, díscolas, exigentes, que apenas llegan a los quince años sienten tedio por la vida y han traspasado todas las leyes del pundonor, siendo una verdadera plaga social y doméstica. Libros como éste nos hacen mucha falta, y no esos otros, que llevan en sus páginas mucho veneno que se va filtrando en las almas de nuestras juventudes (Obras de Aurora Lista, 1924: 386).

Este autor modelo es retomado en la prensa infantil. María Atocha Ossorio, periodista de la redacción de *ABC*, colabora desde julio de 1906 en el suplemento de

Gente Menuda además de ser la autora de *Las hijas bien educadas* (1906). Inicia en este ámbito los relatos protagonizados por niñas con las que fácilmente pueden identificarse sus lectoras.

En este suplemento publica relatos como *Las travesuras de una niña buena* (*Gente Menuda*, 24-8-1906) en los que comienza a fraguarse la historia de niñas traviesas que, poco a poco, son educadas para asumir las responsabilidades atribuidas a su género. Entre 1907 y 1909 publica tres relatos seriados, *Los quehaceres de Sarita*, *Cómo se educó Piluca* y *Las bondades de Niní*, protagonizados por niñas a las que el entorno familiar y escolar prepara para ser futuras amas de casa. En la introducción a *Los quehaceres de Sarita*, la voz narrativa inicial que presenta al personaje (que posteriormente será quien relate en primera persona la historia) afirma: «Las niñas siempre demuestran sus innatas aficiones de mujercitas de casa y futuras madres de familia» (Osorio, 1907a: 3) La historia se centra en la educación de una niña de cinco años que pretende emular a su madre. La niña intercala en su discurso algunas de las frases que esta repite: «Les digo a ustedes que está la *vida carísima*. Razón tiene mi mamá cuando le dice a mi hermanita: ‘Piensa bien lo que vas a hacer; ese muchacho gana muy poco y la vida cuesta mucho...’ (1907c: 145)». La serie se prolonga a lo largo de treinta y una entregas en las que ofrece un sinfín de labores del hogar y en las que también reflexiona sobre el futuro matrimonio de su hermana mayor.

Ossorio vuelve a utilizar este modelo en *Cómo se educó Piluca* (*Gente Menuda*, 19/1/1908-18/10/1908) en la que la que las peripecias de la protagonista vienen acompañadas de un variado repertorio de recetas culinarias. En ambas series se introducen fisuras en el discurso de «el ángel del hogar». Sarita confiesa a las lectoras: «Me alegraré muchísimo que mis amiguitas de *Gente Menuda* no tengan hermanitas mayores, y si las tienen... ¡que no se casen nunca!» (1907d: 293). La cuidadora de Piluca, cuando la familia manifiesta que debe comenzar su formación, advierte: «— ¡Pobre Piluca! ¡Desde hoy ya no serás tan feliz! (1908a, 3). La propia niña expresa las contradicciones que debe asumir al entrar en el mundo adulto: «Una Piluca pequeña, niña, juguetona, alegre, había dentro de mí; y otra Piluca, reflexiva seria, trabajadora, formal y cariñosa quería entrar... y ser ella sola... y la Piluca primera no se quería ir... y la Piluca segunda quería ocupar su puesto... No sé... no sé explicarme mejor.

¡Perdonen ustedes; pero son cosas muy grandes para que pueda decirlas una niña tan pequeña!» (1908b: 40).

La edad de estas protagonistas se sitúa en el paso de los cinco a los seis años, algo inferior a la de la lectora cuya «mayor edad» le permite establecer cierta distancia con la visión que las protagonistas ofrecen de los hechos y reírse de las ocurrencias de esta. Advertimos incluso que el relato va dirigido a una segunda lectora, la madre, según apuntan algunos comentarios. Así, al presentar las recomendaciones del médico sobre el ajuar infantil indica: «Es muy cómodo y todas las mamás deben hacer lo mismo que yo [...] ¡Bien decía un señor médico el otro día que *no todas las madres saben serlo!*» (1907b: 117).

La última serie –*Las bondades de Nini* (*Gente Menuda*, 15/11/1908-12/12/1909)– está protagonizado por una niña que, a diferencia de las anteriores, no domará su rebeldía, sino que esta irá en aumento, motivo que la obliga, en la última entrega, a salir del país para ser educada en Inglaterra. Ya en el inicio del relato, la caracterización de la figura paterna distorsiona el tono empleado en los cuentos anteriores: «Porque se me olvidó decir que mi papá es médico, y está poco tiempo en casa; ¡tiene que cortar tantas piernas, y brazos, y cabezas, que está ocupadísimo!» (1908, 46). El relato encadena fechorías, casi siempre motivadas más por intenciones quijotescas que por acciones rebeldes. El chiste, originado por las respuestas sorprendentes e inesperadas de la niña a los comentarios de los adultos, hila el relato. La serie finaliza cuando esta es expulsada del colegio al acusar al Niño Jesús del estropicio que ella misma ha cometido en la capilla y es internada en un colegio inglés. El final abierto de esta historia puede entreeverse como propuesta de otro modelo educativo para las niñas.

LA EDUCADORA EN VALORES

Aunque el cuento moral puede abordarse como un género predominante en el siglo XIX dentro de la literatura infantil, preferimos afrontar la educación en valores como un elemento transversal a todo texto en tanto que este se construye en el seno de una cultura y, por lo tanto, dentro de un entramado ideológico que facilita el proceso socializador (Cerrillo *et al.*, 2004; Yubero *et al.*, 2009).

A diferencia del anterior modelo de autor, la educadora en valores no segrega al lector en función de su identidad sexual, si bien se diferencian los valores transmitidos en estos textos. El autor modelo de estos textos categoriza los comportamientos como adecuados o no para el modelo educativo prescrito socialmente, selecciona a quienes han de ilustrar los modelos previstos y advierte al lector sobre su error si no asume la enseñanza que pretende ofrecerle:

Para presentaros en esté pequeño librito ejemplos que os puedan servir de modelo, haciéndoos ver cuál es el camino que debéis seguir; practicando siempre el bien, y afianzando en vuestros tiernos corazones el amor a la virtud y honradez, únicas sendas que conducen al puerto de la felicidad.

No desoigáis los consejos que en él se os dan, en la seguridad de que siguiéndolos podréis gozar toda vuestra vida de la inatacable paz que halla el alma, que exenta remordimientos, tiene la satisfacción de haber cumplido con su deber (Escudero, 1876: 3).

La trama se articula en torno a cómo la presencia o ausencia de un valor en el protagonista desencadena la resolución del conflicto planteado en la narración. Se evita el cruce de otras acciones que distraigan la atención del lector, lo que provoca que se acomoden a un formato breve, cercano al exigido por la prensa.

Se trata de una línea emprendida por muchas de las autoras herederas del periodo isabelino que responden a un legítimo principio: «Toda escritora que quisiera ser aceptada y reconocida en la esfera pública de las letras habría de mantener una cuidada estética didáctico-virtuosa en sus textos además de aceptar y seguir las pautas del idealismo cristiano y el neocatolicismo de procedencia francesa» (Pérez Lucas, 2013: 260). Es el modelo más repetido en las revistas infantiles del último tercio del siglo XIX publicaciones a las que pudieron acceder algunas de las autoras analizadas en este trabajo. Destacamos, entre otras, *Los Niños* (1870-1877);¹⁸ *La Niñez* (1879-1884) – en la que Emilia Pardo Bazán publica una de sus primeras creaciones «El príncipe Amado», un cuento para niños que hace reflexionar a la autora sobre el género infantil–

¹⁸ En *Los Niños* (Madrid, 1870-1877) dirigida por Carlos Frontaura (1835-1910) publican Fernán Caballero (1796-1877), Robustiana Armiño de Cuesta (1812-1890), Pilar Pascual de San Juan (1827-1899), Concepción Arenal (1820-1893), María Felicia (Pseudónimo), Patrocinio de Biedma (1848-1927) y Eloísa Morales. Junto a ellas publica Antonio María, pseudónimo que ocultaba a Elisa Fernández Montoya esposa del director de la publicación. En la segunda etapa de *Los Niños: revista quincenal de educación y recreo*, (1883-1886) colaboran Joaquina García Balmaseda de González, Josefa Estévez de G. del Canto (1837-?) Ángela Grassi (1823-1883), María Mendoza de Vives (1821-1894) y Pilar Pascual de San Juan. Otro tanto ocurre con la publicación de *La Niñez* (1879-1884) de Manuel Ossorio que acogió en sus páginas las colaboraciones de García Balmaseda, y Pilar Sinués (1835-1893).

;¹⁹ *El Camarada* (1887-1891) donde colaboran María Antonia Opisso, Julia de Asensi, Soledad Martín Ortiz de la Tabla;²⁰ *El Mundo de los Niños* (1887-1891)²¹ a la que se incorporan Eloísa Morales de Ceballos (fl. 1888) y Rosa de Eguilaz; y, finalmente, *La Edad Dichosa* (1890-1892), publicación que aunque ofreció como firma más repetida la de Faustina Sáez de Melgar (1834-1895), que posteriormente dio paso a autoras más jóvenes como Antonia Opisso y Rosa de Eguilaz.

Revisaremos a continuación los valores defendidos en estos relatos a través del análisis de dos escritoras con una dilatada trayectoria en publicaciones infantiles. En primer lugar, los relatos de Antonia Opisso (1855-1929) colaboradora destacada de *El Camarada*. En segundo lugar, seleccionamos las colaboraciones de María de Perales en *Gente Menuda* en la azarosa etapa de este suplemento entre los años 1906 y 1914 primero como suplemento de *ABC* y posteriormente de *Blanco y Negro*. La elección de estas autoras muestra una representación de dos periodos diferentes de esta etapa y dos modalidades de la prensa infantil, una dedicada exclusivamente a este lector y otra entremezclada con las páginas para adultos.

Para describir los valores mostrados, partimos de la propuesta descrita por Santiago Yubero que, recogiendo a Schwartz, describe diez tipos de valores

¹⁹ «El príncipe amado» cuento publicado en los números 4, 5 y 6 de la revista *La Niñez* en el año 1879; fue uno de los escasos cuentos escritos para niños por nuestra autora. Conoció este cuento una segunda edición en 1884 en la colección madrileña *Biblioteca de la madre y el niño* editada por Enrique Teodoro, impresor. En una nota al título decía su autora: «Declaro que este cuento está escrito para las señoritas mayores de siete años y para los caballeros que han cumplido ocho. Los bebés, que todavía no alcanzaron la edad de saber la doctrina y de estarse quietecitos en visita, se divertirán más con otras historietas, particularmente si versan sobre aventuras ocurridas á caballos, borricos, grandes perros de Terranova, pajaritos color de cielo y otros amigos íntimos que la Naturaleza brinda a la infancia». Su inicio en la escritura cuando contaba quince años con «Un matrimonio del siglo XIX» en el *Almanaque de La Soberanía Nacional* de 1866, podría trasladar el concepto de literatura infantil a aquella cuyo emisor pertenece todavía al mundo de la infancia (Sánchez Pinilla y Millón Villena, 2011: 39).

²⁰ Colaboran también, Patrocinio de Biedma (1848- 1927) Trinidad de la Rosa, Mariblanca, Clotilde Aurora Príncipe, Luisa Repollés de Yus, traductora de la obra de Fénelon *La Educación de las jóvenes* (Barcelona, Gustavo Gili, 1914), Amalia Bascuñana, Carmen Beceiro de Pato (fl. 1890-1906), Elvira Herrera, María Josefa Peña y Rosicler.

²¹ *El Mundo de los Niños* colaboran también María de la Peña, Clara Franco, Emma Banastón figura como traductora de los cuentos de Grimm. Los textos poéticos están firmadas por Carolina Valencia, García Balmaseda, Luzdivina Ramos de Fernández y Dolores Rodríguez de Velilla. Ofrece algunas prosas reflexivas como «Saber vivir» de Josefa Esteves. A pesar del variado elenco de nombres femeninos, son escasas sus entregas en comparación con la autoría masculina de casi la totalidad de la revista.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

individuales básicos organizados en dos dimensiones, el criterio de la acción y la dirección de la acción (Yubero, 2009: 94)

Auto-dirección, capacidad crítica, reflexión, toma de decisiones.

Estimulación, creatividad, exploración, abierto a la experiencia, innovador.

Hedonismo: bienestar personal, deseo de diversión, búsqueda de satisfacción.

Logro: desarrollo personal, esfuerzo, interés, responsabilidad.

Poder: autoridad, preocupación por la riqueza, consideración social.

Seguridad: mantenimiento de la democracia, justicia, pacifismo, equilibrio social.

Conformidad: respeto por las normas, obediencia, disciplina, formalidad.

Tradicción: patriotismo, espiritualidad, conservador de costumbres.

Benevolencia: honestidad, comprensión, perdón, cariño, colaboración

Universalismo: cooperación, tolerancia, ecología, protección, ayuda.

En las siguientes tablas se recogen los cuentos de ambas autoras. Tras su lectura y análisis anotamos el tema planteado y los valores de la anterior escala transmitidos en ellos. Anotamos también el género de los protagonistas. La primera recoge los relatos de Antonia Opiiso en *El Camarada*

| ANTONIA OPISSO <i>El Camarada</i> | | | | |
|-----------------------------------|------------|-----------------------------------|-------------|-----------|
| TÍTULO | FECHA | TEMA | VALOR | PERSONAJE |
| El potro y la paloma | 20/10/1888 | Control y dominio de las pasiones | Conformidad | Niño |
| La medalla de oro | 27/07/1889 | Vida escolar premiada | Logro | Niño |
| A caza de emociones | 28/09/1889 | Reprensión del orgullo | Conformidad | Niño |
| El último amigo | 16/11/1889 | Castigo de la soberbia y lealtad | Poder | Niño |

| | | | | |
|--------------------|------------------|---|---------------|-----------|
| | | de los animales | | |
| Gayarre | 18/01/1890 | Relato alegórico de la muerte de Julián Gayarre | Universalismo | No humano |
| La nota alegre | 08/03/1890 | Vida escolar premiada | Logro | Niño |
| La copa de oro | 22/3/1890 | Castigo por ambición | Poder | Niño |
| Dos niños | 10/05/1890 | Arriesgar la vida por amistad | Benevolencia | Niño |
| El capitán Medrano | 07 y 14 /06/1890 | Apoyo familiar y heroicidad personal | Logro | ADULTO |
| Cuento de verano | 28/06/1890 | Respeto a otros seres vivos | Universalismo | No humano |
| Solita | 23/08/1890 | Condena de la avaricia | Benevolencia | Niña |
| Viva mil años | 04/10/1890 | Aceptación de la muerte | Tradición | ADULTO |
| Niños y pájaros | 01/11/1890 | Identificación con otros seres vivos | Universalismo | Niño |
| Nochebuena | 20/12/1890 | Desigualdad social | Seguridad | Niño |
| Las mariposas | 23/05/1891 | Inconstancia | Conformidad | No humano |
| La mejor corona | 05/09/1891 | Premio al esfuerzo escolar | Logro | Niño |

TABLA 1 VALORES EN LOS CUENTOS DE ANTONIA OPISSO

| María (de) Perales, <i>Gente Menuda</i> | | | | |
|---|------------|----------------------------|-------------|-----------|
| TÍTULO | FECHA | TEMA | VALOR | PERSONAJE |
| Los de Villacan | 12/01/1908 | Hábitos de vida local | Tradición | ADULTO |
| La niña desobediente | 05/04/1908 | Castigo a la desobediencia | Conformidad | Niña |

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

| | | | | |
|-------------------------------|------------|--|--------------|-----------|
| El regalo de Bodas | 26/07/1908 | Valor de lo humilde | Conformidad | ADULTO |
| Morito | 20/09/1908 | Historia de un gato extraviado | Benevolencia | No humano |
| ¿Qué es amistad? | 08/11/1908 | Bondad seres celestiales | Tradición | no humano |
| Luisito | 22/11/1908 | Arrepentimiento mala conducta | Conformidad | Niño |
| Los cerezos de Federico II | 11/07/1909 | Cuidado de lo débil y delicado | Logro | Niño |
| Los Cuisantes (por Guisantes) | 25/07/1909 | Valor de lo insignificante | Conformidad | No humano |
| El buen ejemplo | 31/10/1909 | Advertencia del humilde al rico | Conformidad | Niño |
| Los zapatos del general | 12/12/1909 | Compasión hacia los pobres | Benevolencia | Niño |
| El secreto del señor Toribio | 31/07/1910 | Rechazo de la riqueza | Benevolencia | adulto |
| Escalo | 07/08/1910 | Ridiculización de los temores de una solterona | Tradición | adulto |
| El ingenio vale mucho | 04/09/1910 | Fábula sobre la astucia | Logro | Niño |
| La tentación | 11/09/1910 | Castigo de la desobediencia | Conformidad | Niño |
| El pastor | 02/10/1910 | Invitación a cumplir con el trabajo escolar | Conformidad | Niño |
| ¿Dónde están los muertos? | 09/10/1910 | Rechazo de una huelga minera | Tradición | Niño |
| La intrepidez no basta | 30/10/1910 | Auxilio a un niño aventurero | Benevolencia | Niño |
| Tras la falta va el castigo | 04/12/1910 | Premio al trabajo | Logro | Niño |
| El castillo iluminado | 18/12/1910 | Caridad navideña | Tradición | adulto |
| La Posada | 15/01/1911 | La caridad | Tradición | adulto |
| Fot y Fit | 22/01/1911 | Hombre que casa con mujer brava | Tradición | No humano |
| Nituca | 26/02/1911 | Castigo de la desobediencia | Conformidad | Niña |
| Un Amati | 12/03/1911 | Premio al trabajo | Logro | Niño |

| | | | | |
|------------------------------|-------------------------------------|--------------------------------|--------------|----------------|
| | | y tesón | | |
| El testamento de Bebe | 09/07/1911 | Viaje en avión | Estimulación | No humano |
| Los cachorritos de "Chispa" | 30/07/1911 | Cuidados maternos | Logro | No humano |
| Narciso y Mirtila | 06/08/1911 | Generosidad | Benevolencia | Niño y niña |
| La escapatoria de Purita | 05/11/1911 | Castigo de la desobediencia | Conformidad | Niña |
| Por escaparse | 13/11/1911 | Castigo a la desobediencia | Conformidad | Niña |
| Por una aguja | 24/12/1911 | Tesón y esfuerzo | Logro | adulto |
| El gorrión y la avispa | 11/6/1911 | Triunfo de los débiles | Seguridad | No humano |
| El premio no se hizo esperar | 25/6/ 1911 | Gente pobre devuelve un tesoro | Benevolencia | Niño y anciano |
| ¡A Portucho! | 2/12-1911 Concluye 10/12/1911 | Generosidad | Benevolencia | adulto |

TABLA 2 VALORES EN LOS CUENTOS DE MARÍA DE PERALES

La revisión de los valores tratados en estos cuentos muestra que el valor más planteado es la conformidad (13 casos), seguido de la benevolencia (10 casos), el universalismo (3 casos) el logro (9 casos), la tradición (8 casos), el poder (2 caso), la seguridad (2 caso), la estimulación (1 caso) En los relatos protagonizados por personajes femeninos el valor trabajado es la conformidad (4 casos) y la benevolencia (1 caso).

Los relatos están protagonizados por adultos (10), niñas (5), niño, (22), niño y niña (2), no humanos (10). Una primera observación muestra la escasa presencia del protagonismo femenino en estos relatos, frente a la presencia de protagonistas masculinos que cuadruplican al número de niñas, en la misma línea de los adultos en los que ocho son masculinos frente dos mujeres quienes en ambos casos manifiestan valores de respeto de la tradición. Los cuentos protagonizados por las niñas asumen casi todos ellos el valor de la conformidad, es decir, el castigo a la desobediencia y a la falta de respeto a las normas y en un caso la benevolencia. La consecución de logros es

siempre masculina. Los valores tradicionales son generalmente asumidos por adultos o personajes no humanos que simulan el comportamiento de estos (el matrimonio).

En el resto de autoras de este periodo se mantienen situaciones y valores semejantes. Las acciones están referidas al entorno familiar y, sobre todo, escolar de los protagonistas. Muchos de los conflictos planteados girarán alrededor de la necesidad de ser responsable en los estudios o el perjuicio que supone ser malcriado por la familia, como leemos en «Flor sin aroma» de Soledad Martín y Ortiz de la Tabla (*El Camarada*, 30 de mayo de 1891) que relata la muerte del protagonista por hastío. Los personajes femeninos no son presentados en un entorno escolar, sino como seres abnegados y voluntariosos que con su esfuerzo redimen a la familia, como ocurre en *La trapera* de Morales de Ceballos (*El Mundo de los Niños*, 10 de octubre de 1888) o *La compra de un piano* de Rosa de Eguilaz (*El Mundo de los Niños*, 30 de octubre de 1889).

La mayoría de los títulos de estas narraciones son temáticos y en ellos se advierte ya su moraleja o se avisa al lector del carácter del protagonista. En los personajes femeninos se censura la desobediencia e intrepidez: «María o la niña desobediente» como leemos en el título de María de Echarri (*Gente Menuda*, 20 de julio de 1907). El modelo previsto para su educación está lejos de permitirles controlar por sí mismas su destino, su autonomía, y su capacidad para hacer lo mismo que los varones como vemos en *Nituca* de María de Perales en el que la protagonista, hija de unos pescadores, decide echarse a la mar en compañía de otros pilluelos con la barca de su padre. Cuando quieren regresar no encuentran viento favorable que empuje la nao. Los niños deciden arrojar al mar y regresar a nado mientras Nituca se queda llorando en la barca hasta que la nave queda destrozada y es recogida por unos pescadores. Los padres de la niña castigan su diablura internándola en un asilo de corrección (*Gente Menuda*, 26 de febrero de 1911).

LA EDUCADORA DE LA MUJER MODERNA

Desde finales de 1800 se suscita en la prensa un amplio debate sobre la aceptación o no de la mujer nueva o «Eva moderna» en la sociedad burguesa finisecular. La prensa conservadora nos presenta a un ser desafecto al Evangelio: «Entre otros cambios libres que predicán estos caballeros, es el de cambiar la mujer antigua por

la mujer nueva, esto es, la mujer protegida por el Evangelio, por la que ‘sabe romper las trabas que la encadenan en el hogar doméstico’» (Nulemá, 1880: 1) mientras que las propias mujeres defienden su derecho a la educación y al mundo laboral que modifique su propio orden civil:

Por fortuna no está lejano ese momento: la prensa, que es el órgano de la opinión, está demostrando que existe en España atmósfera favorable al desenvolvimiento de las facultades intelectuales de la mujer, que se discuten sus derechos, que se piensa en mejorar su condición social, económica y jurídica, y que su proclamada inferioridad es un error del cual se avergüenzan los que lo propagaron (Gimeno de Flaquer, 1904: 231).

Una vez más es el texto escolar pionero en este discurso, si atendemos a la obra propuesta para uso escolar de la aristócrata Rosario de Acuña y Villanueva (1850-1923). Sus relatos para niños muestran una clara coherencia con su ideario libre, masón y republicano. Expresa en ellos la confianza en que cualquier cambio social estará orientado y dirigido por las mujeres, al entender que son ellas la clave dinámica del devenir (Fernández Riera, 2009).

De su extensa producción, dos libros se dirigieron a los pequeños lectores: *Un certamen de insectos* (1888) y *La casa de muñecas* (1888), texto homónimo de la obra de Ibsen publicada once años antes. Ambos aparecen dentro de la colección *Páginas de la naturaleza. Cartillas de instrucción y recreo para los niños*. Las dos obras aparecen citadas en la *Relación de las obras que la Comisión especial del Consejo de Instrucción pública* en sesión de 24 de abril de 1890 en donde se informaba favorablemente para que pudiesen servir de texto en la primera enseñanza.²² El primero de los textos (*Un certamen de insectos*) se inicia con un prólogo del editor que invita a la educación positivista mediante la observación de la naturaleza, tema abordado años antes por Matilde García del Real en *Los animales trabajadores. Lecturas infantiles sobre la naturaleza* (1882). El segundo texto de Rosario de Acuña, *La casa de muñecas*, es un relato en el que sus dos protagonistas, Rafael y Rosario (de nueve y ocho años, respectivamente), que «habían sufrido una lamentable desviación en los colegios a donde los habían llevado sus padres», son educados por sus progenitores a través del

²²Publicada en *Gaceta de instrucción pública* el 5 de julio de 1890. El título del segundo aparece en la relación como *La casa de música*. Debe tratarse de un error ya que el resto de las referencias coinciden con el título hallado en la Biblioteca Nacional sin encontrar referencia a este último en la bibliografía consultada.

juego con una casa de muñecas diseñada para este fin. La descripción de esa casa de juguete será una lección científica de cómo se ha de construir un hábitat salubre, útil, moderno que permita una vida plena y satisfactoria.

La condición expresada por los padres para que puedan jugar con la casa es que el trabajo allí desarrollado sea compartido, corresponsabilizado entre ambos hermanos, sin asignar las tareas en función del rol de género:

Ahora, hijos míos, aquí tenéis las llaves de este salón; no olvidaros jamás de la promesa que nos hicisteis de disfrutar, unidos y en perfecta armonía, de la casa de muñecas: tened seguridad de que todo lo que pidáis para la casa y sus dependencias se os dará enseguida, si ha de contribuir a que sea un modelo de morada humana.

Diciendo así, los padres de Rafael y Rosario dejaron a los niños en posesión de la preciosísima casa.

Pues señor, ¡que era tal la alegría que tenían ambos hermanos, que no sabían qué hacerse! Lo primero que se le ocurrió al niño fue coger un caballo de la cuadra, caballo que tenía el pelo y todo como los de verdad y cuerda para que anduviese; cogió el caballo y las guarniciones y el coche, y se puso a enganchar la bestia al carruaje: su hermana, que estaba cerrando los armarios roperos, sacó la cabecita, vio al niño y se plantó de un salto a su lado.

– Ea, ya estás aquí de más –dijo Rafael– las mujeres a la cocina; de esto no entiendes tú; y con el codo empujaba a la pequeña, para que no echase mano al caballo.

Hizo la niña un mohín, diciendo:

– ¿Y cumples así lo ofrecido a papá y mamá?

– ¿Y qué es lo ofrecido?

– ¿No te acuerdas que dijimos que estaríamos siempre juntos y reunidos, para jugar y disfrutar de la casa de muñecas? Pues yo quiero enganchar el caballo como tú.

– Pero mujer, ¿no ves que esto no es cosa de niñas?

– Pues, o te ayudo o llamo a papá.

El niño, levantisco y acostumbrado a la *enseñada* superioridad, no se conformó con aquella intrusión de su hermana en sus quehaceres, y dejando coche y caballo en mitad del corral, se fue al establo, tiró de la vaca, la engancho en la noria, y cogiendo una azadita se puso a regar el huerto. Violo la niña, y cogiendo otra azada se puso a abrir surcos al agua.

– Ya nos hemos fastidiado –gritó Rafael; te dejo coche y caballo y te vienes enseguida a meterte en mi trabajo. ¿De modo que no es posible que me dejes hacer nada a mí solo, ni a mi gusto?

– Mira, Rafael; he prometido y tú también que no nos separaríamos, y ni que quieras ni que no, juntos hemos de participar de todo esto.

– ¿Pero está bien que tú, una señorita, vengas a enganchar caballos y a regar patatas?

– Yo no sé si está bien o mal; pero lo que sé es que ofrecimos a papá y mamá estar unidos con la mayor armonía, y que debemos cumplirlo. Tú lo único que deseas es separarme de ti para hacer tu sola voluntad sin enseñarme nada de lo que tú sabes.

– ¿Pero quieres que yo me ponga a espumar el puchero mientras tú siegas alfalfa?

– Lo que yo quiero es que no nos separemos para nada, o que nos separemos por deliberación tuya y mía.

– Pues yo te digo que no me vas a poner la ley.

– Pues yo te digo que haré lo mismo que hagas tú (Acuña, 2006: 76).

La publicación no debió de tener resonancia en el ámbito escolar al no hallar reediciones posteriores ni tampoco referencias en publicaciones pedagógicas contemporáneas. Solo encontramos una nueva edición un año antes de la proclamación

de la Segunda República a cargo de la heredera y seguidora del pensamiento de Rosario de Acuña.²³

Se trata de un texto sorprendente por la modernidad de su planteamiento, pero no exento de una finalidad instructiva en el que la lección, en este caso cívica, subordina la trama narrativa, exenta casi de peripecia y, en ocasiones, sustentada sobre largas secuencias descriptivas o bajo el ardid de pregunta-respuesta explicativa. Como señala la editora moderna de esta obra, Ana María Díaz Marcos: «Rosario de Acuña plasmó buena parte de su ideario sobre la educación, el progreso, la utilidad del individuo y el papel del hombre y la mujer en la sociedad» (Acuña, 2006: 15); sin embargo, discrepamos parcialmente de la opinión expuesta en torno al lector modelo del relato:

En un párrafo de *La casa de muñecas* el narrador se dirige a «mis pequeños y amados lectores» pero, si tenemos en cuenta las largas y minuciosas descripciones y la posterior digresión de los padres para explicar a los hijos las razones de la disposición de la casa o los beneficios obtenidos de cada objeto – planteando incluso atrevidas propuestas de cambio social– se hace manifiesto que la obra se desvió de esa primera intención abarcando un objetivo más ambicioso y, a través de la construcción alegórica, se articula el proyecto de renovación del individuo y de la sociedad (Acuña y Díaz Marcos, 2006: 21-22).

Díaz Marcos apunta hacia un texto en el que el espacio de la casa es presentado como alegoría del espacio femenino que puede promover al cambio del individuo y la sociedad. Pero, como ella misma reconoce, el texto se concibió como una obra instructiva de lectura escolar, lo que marca intrínsecamente a su lector. El tono, a mitad de camino entre la narración y el ensayo, no es otro que el canónico de estos textos escolares en los que la secuencia narrativa se subordina a la exposición temática y a la argumentación moral.

EDUCADORA DESDE LO BIOGRÁFICO

Un cuarto modelo de autoría es el vinculado a la educación a través de la narración biográfica. Como nos recuerda Marc Soriano este género es uno de uno de los primeros motivos registrados en la literatura para niños, dado su carácter de ejemplaridad (Soriano, 1995: 120). La biografía es un género que muy pronto fue incorporada a la formación de las niñas, a través de la selección de mujeres que tuvieron

²³ Lamo O'Neill, Regina (ed.), *Rosario Acuña en la Escuela*, Barcelona, E.C.O., 1930.

un papel relevante en nuestra historia. Luciana Monreal de Lozano (1850-1906) en *La educación de las niñas por la historia de españolas ilustres* (1873) plantea:

Me propongo despertar en el corazón de las niñas el amor a la virtud presentándoles modelos de mujeres españolas [...] A fin de hacer más agradable su lectura, las biografías están escritas sin descender a minuciosos detalles que sólo servirían para fatigar la atención de las niñas, y en la reflexión o consecuencia moral pueden ver estas la aplicación que tienen a la vida práctica las virtudes que se les presentan como dignas de imitarse (Monreal de Lozano, 1873: IV).

La ampliación del volumen en la edición de 1892 justifica su cita en este trabajo. En esta segunda edición se incorpora las biografías de mujeres americanas, buscando tal vez un mercado editorial fuera de la Península. Nuestra autora señala el valor estético de la lectura en *Importancia de la lectura y su relación con las Bellas Artes* (1990) y publica, además, diferentes piezas literarias para niños en la década de 1880.

La educación de las niñas requiere relatos extensos que presenten la evolución de los personajes, lo que es factible desde una publicación seriada y episódica. Se trata de un modelo experimentado en el formato de los libros de lectura escolar que manejaban una macroestructura común, señalada por Teresa Colomer:

Entre ambas fechas, hacia mediados del siglo XIX, habían empezado a escribirse y a extenderse por varios países los libros especialmente pensados y escritos para la etapa escolar, aunque siempre dando por descontado que su función principal era la instrucción moral. Esos «libros de lectura» agrupaban pequeños relatos edificantes, anécdotas humorísticas o breves peripecias emocionantes. Algunos fueron incluyendo también poemas o fragmentos patrimoniales de la literatura nacional, de modo que se unificaron los referentes entre la etapa primaria y la secundaria. Otros conservaron las secuencias narrativas sobre distintos aspectos educativos a partir del hilo conductor de un protagonista infantil; uno de los ejemplos más famosos fue el italiano *Giannetti*, de Parravicini, que durante más de cien años llenó las escuelas españolas de distintos *Juanitos* y *Juanitas* (Colomer, 2005: 15-16).

Este modelo convive con un intento de renovación del género en la primera quincena del siglo XX. Sirva como ejemplo de estas lecturas la obra de María del Pilar Oñate y Pérez, maestra de Madrid, una de las primeras pensionistas de la Junta de Ampliación de Estudios (Marín Eced, 1991) y autora de *El feminismo en la literatura española* (1938).²⁴ En 1913 publica *Victoria: Libro de lectura para niñas*, texto

²⁴ Obtiene el título de maestra en 1902. Becaria de la Junta de Ampliación de Estudios en 1912, 1913, 1920 y 1926. Hablaba inglés, francés, alemán e italiano. Licenciada en Filosofía y Letras en 1920, Doctora en Filosofía y Letras. Estudia la formación postescolar femenina europea. Maestra escuelas nacionales de Madrid. Directora por oposición del grupo escolar Jaime Vera de Madrid desde 1927. Desde mediados de los años veinte mantuvo una importante actividad en defensa de la despenalización de la prostitución en la Asociación Abolicionista cuya presidenta era María Martínez Sierra. Participa en la Juventud Universitaria Feminista.

profusamente reeditado hasta la duodécima edición en 1933. El libro se inicia con un texto dirigido a Matilde García del Real en el que la autora le confiesa que, tras una visita de esta, en calidad de inspectora, a su escuela la oyó lamentarse de la ausencia de textos similares a los de *Amicis* para niñas. La autora se animó a escribir una historia que le permitiera retratar una infancia semejante a la de los escolares:

Amicis consiguió y yo he pretendido que los niños que aparecen en escena sean seres de carne y hueso, con sus pequeñas pasiones, sus momentos de entusiasmo, sus instantes de desfallecimiento. Amicis, como gran artista, retrató a sus pequeños héroes de mano maestra. Mis pobres heroínas no han tenido la suerte de caer en poder de un buen fotógrafo: gracias, si a través de sus borrosos contornos, pueden conocerse los originales (Oñate, 1913: 2).

La historia queda entrelazada mediante las cartas que Victoria, una niña de doce años que tiene que vivir temporalmente en Madrid, cruza con su madre residente en el pueblo:

Victoria, mujer ya, leyó un día con tierna emoción sus cartas candorosas de adolescente y las de su madre impregnadas de ternura y llenas de útiles consejos. Pensando que aquel legajo de papel amarillento ya había algo que podía entretener a varias generaciones de niños, se dedicó con afán a coleccionar la correspondencia cambiada con su madre. Corrigió el estilo confuso de sus cartas de niña, añadió algunos consejos conservados en el rico tesoro de sus recuerdos infantiles y suprimió algunas particularidades sin importancia. Este paquete de cartas corregidas ha formado el presente libro (Oñate, 1913: 3).

Victoria entra dentro del género de la *Bildungsroman* o novela de crecimiento en el que a partir de las diferentes experiencias vividas en la escuela por la protagonista comprobamos cómo se va forjando su personalidad. El cronotopos de la novela no deja duda sobre su marca realista, evocando algunos de los espacios de la capital madrileña en la que se desenvuelven las experiencias escolares y sociales de la niña. El autor modelo de estas biografías que forman parte de las páginas infantiles selecciona anécdotas y curiosidades de la infancia de los biografiados, pero muestra también aquellos rasgos de ejemplaridad que desea presentar: formación intelectual, religiosidad, capacidad de mando, fortaleza frente a la adversidad, o, en el caso de las mujeres, visibilidad. Las biografías de mujeres que apenas aparecen en las revistas infantiles, sirven para reivindicar el papel de la mujer en la historia y apuntalar la tradición en la escritura de las autoras.

En conclusión, en esta primera parte hemos podido mostrar que la incorporación de las mujeres a la escritura para niños se desarrolla de manera ininterrumpida. Hemos presentado los textos que maestras y periodistas, como Carmen de Burgos y Magdalena Santiago Fuentes publican en favor de la incorporación de autores consagrados a la creación de textos infantiles de forma que la edición en España no sea subsidiaria de la literatura extranjera. Las escritoras se incorporan rápidamente a las publicaciones infantiles, tanto por la necesidad de contar en la escuela con libros de lecturas, si bien estos manuales no suelen tener, muchas reediciones, como sucede con la producción de Rosario de Acuña, pues en muchos casos son ediciones propias, locales o vinculadas a excepto en el caso de Aurora Lista, cuyas obras llegan hasta la tercera década del siglo xx, con un discurso que contrasta con el de la emergente modernidad de otras féminas.

La presencia de escritoras la prensa infantil muestra la asiduidad de algunas firmas como es el caso de Rosa de Eguilaz o Antonia Opisso en los semanarios infantiles mientras que mujeres que se significaron en la esfera pública como es el caso de M^a Antonia Atocha, primera mujer que ingresa en la Asociación de Periodistas de Madrid en 1906, y las colaboradoras de *Gente Menuda* María de Echarri y María de Perales serán las primeras concejales de Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera, que nos permite concluir la presencia de la escritura para niños en medios de comunicación de adultos contribuyó a la visibilidad de estas mujeres.

Finalmente, el volumen de autoras localizadas permite afirmar que no se trata de una escritura homogénea, sino que presenta intereses diversos analizados a través de las autoras modelos proyectadas en estos textos. Discursos que van desde la educación para el hogar hasta los primeros hallazgos de textos coeducativos en el caso en el que se discrimina por género al lector. Cuando esto no se cumple el discurso dirigido en general a la infancia discrimina valores diferentes entre niños y niñas, tanto por la presencia mayoritaria de agentes masculinos, como por los valores incorporados a estos, en donde el logro es siempre masculino y la conformidad femenina. Por último, hemos comprobado la necesidad que estas autoras sienten de mostrar unos referentes femeninos que afirmen la presencia de las mujeres en el proceso histórico al que se quiere incorporar a las niñas a través de la educación.

4.2 LA PARTICIPACIÓN FEMENINA EN LA CONSOLIDACIÓN DE LA LITERATURA PARA NIÑOS (1920-1939)

4.2.1 EL ACCESO DE LA MUJER A LA LIJ 1920-1939

Nos proponemos en esta parte del trabajo presentar a una generación de autoras casi todas ellas nacidas entre 1890 y 1910 que, a partir de 1920, publican textos para niños y cuya contribución a la consolidación de la literatura infantil en las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX fue fundamental en nuestro país. Adelantamos las fechas de nacimiento en el caso de algunas autoras que se incorporan tardíamente a este campo, como sucede con Elena Fortún (1886), Gloria de la Prada (1886), Mayi Ariztia (1887), etc. y cerramos el límite cronológico en 1910. Si bien la mayoría de ellas han nacido con anterioridad a 1905, hallamos que autoras como Piti Bartolozzi (1908), Mercè Rodoreda (1908) o Graciella (1909) participan en los suplementos infantiles de este periodo e incluso se limita, en el caso de las dos últimas, a este periodo.

Aunque el magisterio continúa siendo una vía hacia la escritura para niños, el número de manuales decrece respecto al periodo anterior según se recoge en el estudio de Ballarín (2000: 357). Se suman a estos la publicación de lecturas que puedan servir en la escuela para la enseñanza de otras lenguas del Estado español diferentes al castellano y la adaptación a un público juvenil de algunos autores clásicos de la literatura española y universal. Sin embargo, la crítica literaria de este periodo reconoce el discurso infantil como un discurso independiente del escolar al expresar la necesidad de establecer límites entre el texto escolar y el literario (Schiafino, 1933: 556) y, en algunos casos, próximo a la vanguardia artística tal como se cita al reseñar los libros de Antoniorrobes (Jiménez Caballero, 1930; Cansinos Assens, 1931). La escritura para niños conoce, a partir de 1920, otros circuitos para su difusión, como son los diferentes semanarios de prensa familiar en los que publicarán un importante número de autoras; logra de este modo una notable popularidad y ofrece una cuidada presentación, que justifica que sea este el campo de investigación desde el que abordaremos la escritura femenina para niños entre 1920 y 1939.

El paso de un periodismo ideológico a otro más comercial y publicitario supuso un importante incremento de publicaciones en las que tienen cabida páginas femeninas e infantiles para un público cada vez más heterogéneo. A finales de la segunda década del

siglo XX, aparecen las revistas gráficas, organizadas alrededor de la información de actualidad, pero también del ocio y del entretenimiento. Alcanzan tiradas semejantes a las de los grandes diarios en donde trabajan como redactoras un importante número de autoras a las que se les asigna la redacción de las páginas para la mujer y para los niños. En estas redacciones coincidirán con las precursoras, estudiadas en el punto anterior, con quienes establecen profundas relaciones profesionales y sociales visibles en asociaciones como el Lyceum Club.

Las tres publicaciones seleccionadas para catalogar la producción de las escritoras para niños han sido: *El Imparcial*, *Estampa* y *Crónica* como expusimos en la introducción. *El Imparcial* es un diario fundado por Eduardo Gasset y Artime (1832-1884) surgido como uno de los primeros periódicos de empresa, de ideología liberal, editado en Madrid entre 1867 y 1933. En 1874 aparece *Los Lunes de El Imparcial*, primer suplemento literario en nuestro país. En su larga trayectoria –hasta el final del propio periódico– se pueden estudiar los diferentes movimientos literarios que atraviesan el cambio de siglo en la literatura española, ya desde la estética naturalista, ya desde las colaboraciones modernistas y novecentistas o la literatura de los años veinte. La anotación de su catálogo, realizado por el profesor Cecilio Alonso (2006), nos permite afirmar que el semanario desde el principio abrió sus puertas a las colaboraciones femeninas²⁵ y en ellas podemos encontrar algunas de las narraciones infantiles de Fernán Caballero como «El caballo prodigioso» publicado el 16 de junio de 1879.

Jaime García Padrino señala la etapa de 1920 a 1924 como la más fructífera de este suplemento desde el punto de vista de la literatura infantil que coincide con la dirección artística de Salvador Bartolozzi (García Padrino, 1992: 189). Tras la salida de Bartolozzi de la redacción junto a Magda Donato, las colaboraciones quedaron limitadas a un cuarto de página, presentada mediante un texto abigarrado, con una pequeña ilustración sin firma y en muchos casos sin ningún elemento gráfico, ocupando una de

²⁵ Encontramos en este vaciado los nombres de Rosario de Acuña, Beatriz Galindo (seudónimo de Isabel Oyarzábal Smith de Palencia), Luisa Carnés Caballero, Sofía Casanova, Condensa del Castellá, Isabel Rodríguez Castro y Bueno, Carolina Coronado, Concha Espina, Sara Insúa, Maruja Lozano, María, Martínez Sierra, Angélica Palma, Berta Quintero Escudero; Josefina de Ranero, María del Pilar Sinués de Marco.

las columnas de la página. Además del empobrecimiento paratextual, el propio texto infantil parecía haber involucionado al asumir una narrativa similar a la finisecular. En 1927 la página sale del suplemento cultural para integrarse en una sección «El Mago Botijo» dirigida por Antoniorrobes para aparecer, siguiendo la línea de otros periódicos, los jueves, coincidiendo con el descanso escolar vespertino.

Si durante los primeros años de la segunda década la escritora más productiva es Magda Donato, a partir de 1924 será relevada por María Berta Quintero (1895- post. 1958).²⁶ Junto a las autoras de esta generación como Sara Insúa (1903-1992) y Luisa Carnés (1905-1964) y Maruja Lozano (¿?), publicarán otras ya consagradas en la escritura que acceden puntualmente a la producción para niños: Angélica Palma (1878-1935) e Isabel Rodríguez de Castro y Bueno (1888- ¿?).

En enero de 1928 se inicia una nueva etapa del suplemento infantil *Gente Menuda* que llegará hasta 1932, primero bajo la cabecera *Página para chicos y grandes*, en la que no encontramos ningún nombre femenino y posteriormente, a partir de mayo de 1928, es editado con su anterior cabecera, *Gente Menuda*. La aportación de Elena Fortún a partir del número 1933 aparecido el 3 de junio de 1928, forma parte de las referencias de cualquier página de la historia de la literatura infantil española. Pero no será la única escritora que se incorpore a este suplemento; pues, además de su nombre en esta primera etapa, encontraremos la firma de Graciella (Soledad Esteve), Sofía Casanova, Aurelia Ramos, Magda Donato, Josefina Bolinaga, Gloria de la Prada, Viera Sparza, Margarita Astray, Matilde Ras, Celia Machón y Engracia Machón, que podemos entender como un claro intento de adaptación del suplemento a los nuevos tiempos y el reconocimiento de la contribución femenina a esta escritura. En 1932 el suplemento pasa a ser un cuadernillo independiente con portadas ilustradas por los mejores cartelistas del momento y cuya modernidad se muestra acorde con la efervescencia de esos tiempos. El suplemento continuará su andadura hasta el 19 de julio de 1936 en el que el estallido de la guerra provoca el cierre de la revista y la incautación del periódico por Unión Republicana; aunque la publicidad sobre la revista

²⁶ Suponemos que la atribución en el libro de García Padrino de esta segunda etapa a Sara Insúa (García Padrino, 1992: 190) es una errata según podremos ver en la relación de cuentos publicados por ambas autoras.

siga estampándose durante todo el mes de agosto de 1936. El 14 de abril de 1938, perteneciendo el periódico al bando republicano, sale de nuevo *Blanco y Negro* sin que se localicen, en los ejemplares consultados, páginas infantiles.

El primer número de *Estampa* aparece el 3 de enero de 1928 con voluntad de renovar el periodismo gráfico de actualidad, proporcionándole, según el modelo imperante en Francia, el estilo de *magazín*. El proyecto estará promovido por Luis Montiel Balanzat (1884-1976) que, desde 1919 era propietario de los talleres tipográficos de Sucesores de Rivadeneyra, en donde se imprimirá la nueva revista. Su artífice será el periodista Antonio González Linares (1875-1945) –su primer director– aunque pronto pasará a la dirección de *Crónica*, lo que lleva a dirigir la revista a Vicente Sánchez-Ocaña (1895-1962) redactor-jefe hasta ese momento. El triunfo de la publicación vino motivado por su adaptación a las modernas técnicas de impresión, el abaratamiento del precio de venta, su diseño en el que se primaba la información gráfica sobre la textual, su amenidad y variedad. La moderación expresada en los contenidos facilitará su amplia acogida en los hogares que le llevó a superar tiradas de 200.000 ejemplares.

En su aparición se subtitula como «Revista gráfica y literaria de la actualidad española y mundial», que después se redujo a «Revista gráfica», restringiendo los contenidos más literarios lo que supuso la desaparición de cuentos infantiles en sus páginas, en las que se mantiene únicamente la historieta gráfica *Las aventuras de Pipo y Pipa* de Bartolozzi²⁷. Entre sus secciones dedicó páginas especiales a la moda –dirigidas por Magda Donato– en donde se presenta una imagen moderna de la mujer. Durante la República la revista adoptó una moderada adhesión a este gobierno. El 24 de julio de 1936, tras el golpe militar, parte del personal de redacción, talleres y administración se incautarán de la empresa y *Estampa* continuará publicándose ligada al Frente Popular hasta su desaparición en agosto de 1938. La revista ofrece en esta etapa reportajes sobre

²⁷ Para un estudio exhaustivo de esta serie y su posterior adaptación teatral véase la tesis doctoral de Vela Cervera, D., & Causapé Valenzuela, J. A. (1996). Salvador Bartolozzi (1881-1950): *Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=13295>

los frentes y la retaguardia con una paginación mermada y sin que quede ya ningún vestigio del género infantil.

Las páginas infantiles de la revista *Estampa* se presentan durante el primer año de la publicación bajo diferentes cabeceras. Al comienzo, en tanto que la página depende de Baby (Magda Donato) aparecerán como las «Páginas de Baby para nosotras», «Página de Baby», «Páginas infantiles para nosotras» para adoptar en las últimas entregas la cabecera «Cuento para niños». En otras ocasiones, no hay ningún otro paratexto que introduzca el relato infantil como sucede en el texto publicado por José Santugini el 22 de mayo de 1928. Aunque mayoritariamente son autoras quienes publican en esta página, también figura en ellas autores como Antoniorrobles

Mercedes Chivelet señala que en el número 42 se estrenaría la serie «Cuentos para niños» que durante los tres siguientes años ocuparía una o dos páginas (Chivelet, 2009: 120). García Padrino apunta que las publicaciones de *Estampa* se extienden durante el periodo de 1928-1930 (García Padrino, 1992: 191). Sin embargo, nuestra búsqueda de estos no ha tenido frutos. A partir del 27 de noviembre de 1928 encontraremos únicamente la cabecera de «Los cuentos de Estampa» coincidiendo con la convocatoria de un concurso de «género novelesco» de acción, que abandona el cuento lírico y que ahonda en el cuento de trama interesante y folletinesca. Además de su carácter crematístico, se anuncia la publicación de los ganadores y de cuantos el jurado recomiende.

En la convocatoria de este concurso debe hallarse la causa del abandono de los cuentos infantiles, reducidos a las entregas semanales de «Las aventuras de Pipo y Pipa», en pro de «Los cuentos de *Estampa*» en los que volveremos a encontrar la firma de algunas de nuestras autoras, pero sin que se especifique que su relato esté orientado al público infantil. Algunos de ellos parecen dirigidos a un público amplio, en el que fuera posible encontrar a un joven lector, pero no solo a este. Recordemos en este sentido la advertencia de David Vela de cómo las propias tiras de Pipo y Pipa aparecían diseñadas para un lector múltiple y, aunque pensadas para el niño, la presencia de la serie en un semanario de variedades parece inducir al autor a contar con la posible lectura del público adulto al que brinda en pequeñas dosis guiños humorísticos o dobles sentidos cuyo significado podía escapar del mundo de referencias del niño de la época

(Vela Cervera, 1996: 80). Además de Baby –seudónimo de Carmen Eva Nelken– encontraremos la firma de Romilda Mayer, Elena Cruz-López, Berta Quintero, Sara Insúa, Matilde Ras, Viera Sparza y la firma de Magda Donato.

Crónica fue una revista dirigida por Antonio González Linares tras su salida de *Estampa* logrando hacer de esta una seria competidora al aplicar, como en la anterior revista, los modelos de los magazines franceses y alemanes e introduciendo modernas técnicas de edición y utilización de fotografías. Sus contenidos comprendían entrevistas, crónicas, reportajes, deportes, sucesos, vida social y páginas dedicadas a la mujer y a los niños. Su ideología es más liberal que su competidora *Estampa* como puede observarse tanto en el tratamiento de la imagen como en la información política. La revista comenzó su andadura el 17 de noviembre de 1929 y finaliza el 11 de diciembre de 1938. Durante la contienda se mantuvo fiel al gobierno de la República. En ella se informa de los avances en el frente, de las condiciones de vida de la población civil y, en lo relativo a los relatos infantiles, haciéndose eco del conflicto bélico presentándolo como referente cronoespacial de algunas de las historias allí publicadas, fundamentalmente por Elena Fortún y Piti Bartolozzi.

Desde sus inicios inserta páginas infantiles fijas en sus contenidos mediante la cabecera de «Cuentos para niños» y la tira cómica de *Lolín y Bobito* de Demetrio (Demetrio López Vargas 1886-1960) aparecida el 29 de junio de 1930 en la que volvemos a observar ese doble lector adulto y niño al que se orienta (Molina, 1987: 21).

La autora más productiva de la revista será Elena Fortún. Junto a su nombre aparecen los de Piti Bartolozzi, Aurea Castilla, Carmen Vidal Aguirre, Etheria Artay, Carmen F. de Lara, Graciella, Sara Insúa, Josefina Bolinaga, Matilde Muñoz, Presentación Ortiz de Castro Rosario Ayala, Viera Sparza y Carmen Pomes.

Las páginas de estas revistas acogerán un sinfín de relatos para niños a semejanza de los publicados para adultos y abren una carrera profesional para muchas de ellas. *La siguiente entradilla muestra* el papel de la mujer en esta nueva prensa:

Estampa que ha dedicado desde su primer número atención principal a la vida y a los intereses de las mujeres; que se ha cuidado deliberada y tenazmente de mostrar la admirable labor de las mujeres españolas en todas partes: en las Universidades y Escuelas, en el hogar, en el taller, en las clínicas, en las oficinas, en el deporte... *Estampa* que es el periódico favorito de las mujeres, esta, en buena parte, hecho por mujeres también. Los hombres que trabajan junto a ellas y que

encuentran en ellas unas colaboradoras inteligentes, amables, generosas, animosas... se complacen en presentarlas a los lectores en esta página y en declarar al mismo tiempo que son las mejores obreras de esta gran obra que ya es *Estampa* (Las redactoras y colaboradoras de Estampa, 1929).

La condición de estas escritoras fue sagazmente pergeñada por Magda Donato en un artículo publicado en la revista *España* el 23 de octubre de 1920 que, a pesar de su extensión, reproducimos pues nos permite esbozar, con su característico humorismo, los diferentes perfiles de las mujeres en las redacciones de los periódicos:

NOSOTRAS LAS PERIODISTAS

LA SEÑORITA AFICIONADA

En los remotos tiempos prefeministas, la señorita aficionada a la literatura limitaba su radio de acción a la provincia que la vio nacer, el teatro de sus proezas literarias a la prensa local, y los géneros de dichas proezas, al cuento romántico, a la poesía ultrapoética, y a la crónica sentimental llena del tedio de un alma superior, dolida por las mezquindades de un ambiente inferior.

Pero el tiempo ha marchado y la señorita aficionada ha marchado a su compás: se ha hecho feminista.

Hoy es secretaria o vicepresidenta de una importantísima agrupación local, invariablemente afiliada a algún «Consejo Nacional» o Consejo Supremo», de Madrid. En sus artículos palpitan los nobles anhelos de una mujer que despierta. Además, ella es el portavoz de sus compañeras; ella es la encargada de mandar a los periódicos de la capital artículos fulminantes contra alguna agrupación rival o contra algún político antifeminista.

La señorita aficionada no piensa, claro está, en cobrar estos artículos que nadie piensa tampoco en pagarle. Ella trabaja por amor al arte, por abnegación a la causa y por ver su nombre en letras de molde; si hiciera falta, daría dinero encima. Pero no hace falta; su prosa es bien recibida en los periódicos escasos de original. Y como la señorita aficionada es múltiple, y como su fecundidad es asombrosa, acabará por serla competencia más temible para los colaboradores profesionales de ambos sexos. Pero a veces la señorita aficionada no se da por satisfecha con sus colaboraciones en Su genio la ahoga; necesita predicar directamente las grandes cosas que llenan su cabecita exaltada. Entonces la señorita aficionada hace un pinito: viene a Madrid y da una conferencia.

LA INTELLECTUAL.

La de libros que ha leído, ¡Dios mío! ¡La de revistas que recibe! ¡La de cosas que sabe! No sé por qué atrevimiento insigne me permito hablar de ella aquí; porque ella no es una periodista; es una intelectual. No confundamos.

Cuando alguna vez entra en la redacción impresiona a todos esos «chicos de la prensa» con el prestigio de su firma, su saludo de reina morgánica y los velos flotantes que cubren sus hombros a modo de mosquitero.

En las conferencias la vemos siempre en primera fila y mirando al conferenciante con gemelos de teatro.

Cuando habla con alguien—ha de ser un hombre, un intelectual masculino, siempre más a su nivel que las mujeres—suele empezar sus frases diciendo: «Puntalicemos» o «Sinteticemos». No critica nunca; ella es bondadosa y magnánima. Dice: «No está del todo mal el último libro de Fulano».

Seguramente si se le preguntase quién es la mujer de más talento de España, su modestia le impediría nombrar más que a la segunda.

Ella no está muy enterada de las cosas de España; pero, ¿qué importa?, puesto que puede describirnos minuciosamente la última institución del último pueblo de Norte-américa— de la

cual ha visto fotografías admirables– y nombrar de carrerilla todas las electoras del último distrito de Checoeslovaquia.

Y cuando dice «Nosotras las españolas», se entiende que se exceptúa de la grey de sus compatriotas. Y cuando dice «Nosotras las mujeres», se entiende que se exceptúa del pobre sexo femenino. Y de vez en cuando también tiene ocasiones de dar a entender que se exceptúa del género humano.

LAS PROFESIONALES.

¿De dónde hemos surgido? (Esta vez el empleo de la primer persona en plural es sincero; no me exceptúo). Lo cierto es que hace muy pocos años nos reducíamos a dos o tres a lo sumo, y que hoy somos tan numerosas como los mismos periódicos (la muchacha moderna tiene que ganarse la vida y todo el mundo no puede ser dependiente de comercio o confeccionadora de flores artificiales), y cada redacción tiene, a modo de perrito de lujo, una redactora encargada de amenizar el texto.

(Esto es precisamente lo que yo me esfuerzo en hacer aquí.)

El periodismo femenino se divide en dos grandes categorías: modas y feminismo.

Para escribir de modas es preciso, sobre todo, saber unas palabras de francés, a fin de no cometer la grosería de escribir última novedad, en lugar de *dernier cri*, o flexible, en vez de *souple*. Por lo demás, la ideología de las crónicas de modas es variable, lo mismo que la de los redactores políticos y de los revisteros taurinos. Hay periódicos en los que conviene mostrarse *dans le train* (un simple mortal diría: dentro del movimiento), y hay otros en los que es menester hacerse más cruces ante la exageración de los descotes actuales, que doña María de Echarri ante la corrupción del siglo.

Para escribir de feminismo se precisa saber unas palabras de inglés. Generalmente la misma profesional alterna en estas dos categorías; en este caso, la transición lógica es la de las interviús de actrices y visitas a las obras benéficas.

Si las categorías de las profesionales son dos, en cambio las especies de profesionales son múltiples e infinitas.

A veces somos una verdadera chica de la prensa y entonces nos mostramos resueltas en nuestros ademanes, modernistas en nuestras ideas y desprovistas de coquetería en nuestra indumentaria.

(De alguna manera había de reemplazarse en España las clásicas sufragistas, doctoras, etcétera... del extranjero.)

A veces somos una señora casada y tenemos la ventaja de la cooperación de nuestro marido. Él es el encargado de ir a las redacciones a fichar para que se publique el último artículo de su señora y de ir, a fin de mes, a cobrar los recibos. Y tenemos también la ventaja de la aureola de nuestra abnegación conyugal, con lo cual nuestra literatura nos es siempre ampliamente perdonada. *Il aime tant sa mère*, decían los franceses disculpando así todas las travesuras de un mal político...

A veces, somos una buena señora, inofensiva, pero atacada por el delirio de grandezas y la monomanía de heroísmo; y entonces nos marchamos a Rusia al «infierno *bolcheviki* » a exponer nuestra vida, o nos retiramos a nuestras propiedades, o perdemos, sin perjuicio aparente, unos cuantos millones de rublos en la guerra europea.

A veces somos una socialista furibunda y hablamos en la Casa del Pueblo, y nos vestimos con una sencillez que raya en la miseria, y nos tuteamos con Marcelino Domingo.

A veces somos una excelente católica y dedicamos nuestra pluma a la misión redentora de salvar almas; y entonces importamos el antisemitismo a España, acaso para llenar los huecos dejados por la exportación de aceite y de lentejas.

A veces hacemos crítica de lo primero que nos viene a mano.

Y, a veces, somos yo, sencillamente, y entonces... Entonces preferimos callar y no insistir, porque la modestia de las mujeres tiene límites y la de las periodistas está por nacer (Donato, 1920d).

Magda Donato establece con claridad bajo qué circunstancias se produce el acceso de la mujer a las redacciones mediante una doble vía: la vinculación familiar al periodismo, sobre todo en las precursoras, o desde el bagaje cultural o ideológico que

les permite acceder a un empleo o a la vertebración de un discurso público. Su presencia en este medio se justifica desde relaciones familiares con la empresa periodística o a través de un intento de vivir de la escritura por medio de sus entregas periódicas. En el primer caso se encuentra Berta Quintero introducida en este medio como si de una niña prodigio se tratara. La autora fue asidua colaboradora de *El Imparcial* en la década de los veinte, pero ya en 1904 había publicado algún cuento en la prensa como se recoge en la reseña de su primer libro, *Veladas del hogar. Cuentos morales*, publicado a la edad de trece años:

A los ocho años ya reveló sus excepcionales condiciones y decidida afición a las letras [...] haciendo concebir esperanzas muy halagüeñas; pues hoy que en la gran prensa se crean secciones para todos los gustos, destinándose lugar preferente a la parte feminista que corre a cargo de distinguidas escritoras, no ha de tardar mucho tiempo en que la firma de Berta Quintero la veamos a diario en los más importantes periódicos de la Buena Prensa.

Los cuentos morales que nos ocupan están escritos con sencillez admirable, huyendo en ellos su autora de ese estilo retorcido y enmarañado que, buscando la exquisitez en el decir, tan propensos son a usar los principiantes, creyendo revelar galanuras que lo hacen confuso y pesado. Nadie puede escribir mejor para determinada gente que un individuo de ella y así para los niños no pudiéramos escoger libro mejor y más a propósito que el de Berta Quintero, que una niña es aun y que tan excepcionales y maravillosas condiciones revela (*Veladas del hogar*, 1908).

En efecto, hemos localizado la publicación de un temprano cuento *¡Castigo del cielo!* en el *Correo Ibérico* publicado el 30 de noviembre de 1904 que corrobora la precocidad de su firma en la prensa, si bien, podemos pensar que fue la colaboración su padre don Ramón Quintero y Martínez, abogado, periodista y dirigente de la agencia *Las Regiones*, lo que justificaría la temprana presencia de Berta Quintero en tan variadas publicaciones. En otra reseña de la colección de cuentos mencionada anteriormente podemos leer:

Cuenta hoy trece años; pero empezó a colaborar en *El Faro Astorgano* cuando sólo tenía diez años. Una verdadera niña prodigio. Porque ya están muy lejos los días en que Calderón escribía su *Carro del cielo*, niño aún de once años.

Ninguno de los méritos morales de la angelical escritora llega a la altura de las primicias calderonianas, y es que los milagros literarios no se repiten con frecuencia, naturalmente...

Tienen, sin embargo, todos, una soltura, ingenuidad, lógica y hasta humorismo verdaderamente admirables en una edad en que hartos pasmosos resulta que las jovencitas empleen sintaxis y ortografía en los pocos renglones, nada literarios, que acaso aventuran. (*Veladas del hogar*, 1908).

Pero también, como en la etapa anterior, el periodismo ayuda a superar las adversidades de la mujer sin recursos. Matilde Muñoz (1895-1954) relata en el prólogo de su primer libro cómo fue su entrada en el periodismo:

Un día—comienza el dolor—mi padre sintió nublarse su cerebro por un amago del cruel ataque que había de tener un desenlace terrible dos años después. Iba ya de vencida la temporada musical; pero aún quedaban dos o tres conciertos sin importancia. —Oye, niña-me dijo papá—: ¿puedes tú hacerme unas líneas del concierto de esta noche?

Temblé de terror y de placer. Marché al teatro, y en casa luego, sudando, vacilando, rompiendo montones de cuartillas, escribí, al fin, unas líneas llenas de magníficos lugares comunes.

Salió el sueltecillo con una eme al pie; la eme que otra vez aun había de hacer que mi mano temblase de fiebre y de agudo dolor...

Muchas, muchas más cayeron sobre el papel en dos años. Papá, vencido cruelmente, iba muriendo poco a poco. Yo trabajaba por él, con soberana indiferencia por mi labor, a la que me sentía ajena. EL IMPARCIAL, dónde mis pobres fuerzas iban sosteniendo su, querido nombre, seguía siendo inaccesible para mis ambiciones, que retrocedían ante él como ante algo cada vez más sagrado.

Y llegó el día en que aquella inicial fue ya algo mío y más de él que nunca. Aun había en el aire de mi casa el silencio lleno de llanto y de vacío que nos dejara su partida, y me vi de pronto ante la vida, ante la luz, ante el trabajo. Con una generosa cordialidad hacía lo inaccesible; la montaña venía a mí con su gesto abrumador y bondadoso; EL IMPARCIAL, en fin, abría un hueco en sus columnas donde cupiese mi nombre; yo podía trepar por las rodillas del abuelo. Aquel día terminé yo, sola mi primer artículo, sin poder acudir a la butaca donde papá otras veces me esperaba, con los ojos entornados y llenos de niebla, que se animaban en un esfuerzo desesperado para escuchar, para comprender; el sillón estaba vacío para siempre. La eme pequeñita, disimilada entre las líneas del artículo, me pareció colosal y trágica. (Muñoz, 1917).²⁸

Otras autoras forman parte de familias vinculadas a la empresa periodística. Sara Insúa es hermana del escritor Alberto Insúa (1885- 1963) e hija de Waldo Álvarez-Insúa (1856-1938), periodista y destacado defensor de la cultura gallega en La Habana. Elena Cruz-López (1907-1980), hija del secretario del Consejo de Administración de *El Sol*. Presentación Ortiz de Castro (fl. 1922) sobrina del periodista Cristóbal de Castro. También las madres abren las puertas de las redacciones a sus hijas. Así sucede con Carmen Fernández de Lara (1903- ¿?), hija de la activista Carmen Velacoracho (¿1880? -1960). Fernández de Lara llegó a nuestro país procedente de su Cuba natal a principios de los años treinta, después de que su madre, emigrante española, regresara en 1928 e iniciara una importante actividad editorial en torno a la revista *Aspiraciones* (Bussy, 2005). El matrimonio consolida (pero también sesga) la participación de las mujeres en el mundo editorial. María Camarasa (1887-1945), esposa de Josep Folch i Torres, publica en 1912, el año de su enlace matrimonial, diferentes cuentecillos en la colección de la editorial Bagaña. Mientras que la obra de María Perpinyà (1901-1994) se

²⁸ Mariano de Cavia había revelado meses antes que quien firmaba las crónicas del fallecido era Matilde Muñoz: «Matilde Muñoz es muy joven, es muy guapa (perdón por el piropo, compañera), y del brío admirable con que afronta los contratiempos y pesadumbres más crueles, en vez de afligirse y afligirnos a los demás, responde el hecho periodístico que dejo señalado y a mucha gente parecía cosa de misterio. — ¿Mi padre ha muerto? Pues venga su pluma, y a ver si por ahora vivo con ella, sin importunar a nadie y honrando la memoria de quien me dio él ser, y con el ser la educación necesaria para gustar del Arte, para reírme de necios y bellacos y para hacer cara al porvenir! » (Cavia, 1916).

encuentra ya consolidada en 1931, año en el que se casa con el periodista Lluís Jordà i Cardona.

Pero se da también el caso de quienes acceden a la empresa editorial por ella mismas o por el tutelaje de otras autoras. Elena Fortún entra en la redacción de *Gente Menuda* en su segunda etapa (1928-1936) a través de la intervención de una de las predecesoras citadas, María Lejárraga (Dorao, 1999: 81). Aurelia Ramos conoce en 1924 a Torcuato Luca de Tena quien le abrirá las puertas de la revista *Blanco y Negro* y posteriormente las de *Gente Menuda*. Etheria García Gómez (Etheria Artay) reportera de la revista *Crónica* y de *Mi revista*, combina sus cuentos en prensa con la radiodifusión de cuentos los jueves, dentro de la programación de infantil que se celebra en el Salón María Cristina para los Amigos Infantiles de Radio España.²⁹ Luisa Carnés (1905-1964), cuya biografía revela unos orígenes humildes y una formación autodidacta, comienza su andadura literaria con los cuentos para niños publicados en *El Imparcial*.³⁰ Según su biógrafo Antonio Plaza: «Sus primeros cuentos escritos parecen datar de 1923, aunque no se han encontrado referencias de su publicación en la prensa madrileña hasta 1926 («Mar adentro», *La Voz*, 22-X-1926, es el primero localizado), (Plaza, 2010: 98). Se refiere, en nuestra opinión, a los cuentos infantiles publicados en *Los lunes de El Imparcial* catalogados en este trabajo.

Otras autoras, sin embargo, acceden a la escritura para niños una vez que su notoriedad en otras esferas pública, —el teatro en el caso de Carmen Pomes—³¹ con una

²⁹ La propia autora participó con cuentos como *El diablo de Colorín*, emitido el 12 de diciembre de 1936, *El tic-tac milagroso*, (26 de febrero de 1936) *Un gran invento* (25 de marzo de 1936) o *El fantasma vengador* (25 de abril de 1936).

³⁰ Antonio Plaza señala: «Sus primeros cuentos escritos parecen datar de 1923, aunque no se han encontrado referencias de su publicación en la prensa madrileña hasta 1926 («Mar adentro», *La Voz*, 22-X-1926, es el primero localizado) (Plaza, 2010: 98). Hemos localizado en *El Imparcial* tres relatos infantiles de 1924 y 1925, que deben ser los citados por su estudio.

³¹ Deseamos agradecer la información facilitada mediante correo electrónico privado por su sobrina la doctora Selva García Pomes, nacida ya en el exilio argentino de sus padres el histórico militante socialista José García (Pepín de la lejíja) y la actriz Pilar Pomes, que nos facilitó algunos de los datos de su biografía y que transcribimos: «Ella murió muy joven 62 años, de cáncer, yo era la sobrina menor de su hermana menor. Sé que siempre tenía programas de radio y siempre me regalaba entradas para cines y teatros pues era miembro del círculo de periodistas de Argentina [...] Lo que sí le puedo decir es que el abuelo de Carmen Pomes y mi bisabuelo llamado Enrique Manera y Cao fue un cubano-español, coronel y abogado y que volvió a España en 1898, cuando se perdió Cuba. Se llamaba Enrique Manera y Cao escribió *Como y por qué se perdieron las colonias hispanoamericanas* [...] era, además gentilhomme del Reino de España y algunas otras cosas más [...] Enrique Manera y Cao también escribió novelas y sobre el arte de

próspera carrera dramática³² en este periodo y cuya vinculación a la escritura y traducción infantiles se producirá en su exilio argentino o Margarita Astray Reguera, conocida por el público adulto como dramaturga, articulista e intérprete musical. La popular poetisa Gloria de la Prada escribe varias series de relatos en *Gente Menuda*, mientras que la aristócrata Isabel Rodríguez de Castro o Romilda Mayer ilustran el acercamiento de cronistas de sociedad y reporteras a este género de forma esporádica. Matilde Ras plantea la exclusividad de esta escritura en el ámbito de la literatura infantil:

En España, hay que confesarlo, no teníamos apenas nada en punto a literatura infantil. Pero al calor cordial de este amor al niño han surgido cuentistas notables, como Bartolozzi, buen literato y mejor dibujante; Aurelia Ramos, Manuel Abril, Abellán, Magda Donato, "Antoniorrobles", José López Rubio, hermano del notable dibujante, y algunos otros. Pero estos literatos no son exclusivamente cuentistas para niños, aunque -hayan cultivado este jardín; quien estas líneas escribe ha tenido y tiene también viva afición a ese cultivo y ha publicado cuentos para niños en diferentes revistas; mas ocurre que estos autores, entre los cuales me adjudico el honor de incluirme, siquiera como la última de todos, no somos exclusivamente cuentistas, aunque «Antoniorrobles» haya ganado su más fresco laurel en estas lides. Víctor Cátala, por ejemplo, tiene intercalados en su novela «Solitut» dos cuentos, que narra un pastor a un chiquillo, que son un prodigio de técnica y de imaginación. En España, que yo sepa, sólo una dama consagra sus actividades a esta clase de literatura: Elena Fortún. Desde hace años y años produce cada semana un cuento, una Fantástico en prosa, en los cuales ha roto con la tradición pacata, antiestética y cursi que dominaba el género; despacha copiosa correspondencia con chiquillos, sin secretario que la ayude en esta absorbente tarea; estudia a fondo la historia del cuento infantil, el folklore, y da una clase en la Residencia de Señoritas sobre "Técnica del cuento y su narración"; corresponde con «L'Heure Joyeuse», de Paris, admirable institución de la que pienso informar al lector algún día.

Sin embargo, todo esto, con ser mucho, no es lo más importante de su magnífica labor. Lo que sobre todo le ha conquistado un puesto por derecho propio entre los grandes cuentistas de Europa y de América es lo más difícil y precioso en literatura, sea cual fuere su género—novela, teatro, biografía, ensayo, versos...—, ¡una creación! (Ras, 1935a).

Algunas autoras proceden del mundo de la ilustración con amplia formación en este campo: Lola Anglada, Piti Bartolozzi, Dolores Esparza de Pérez Pinto, (Viera Sparza, 1908) pasan de la ilustración de los cuentos en prensa a la escritura de los mismos en estos medios.

Muy pocas autoras se dedican con exclusividad a la LIJ. Josefina Bolinaga, como otras muchas escritoras, se inicia con colaboraciones poéticas en publicaciones

la caza. Además Carmen Pomes fue prima hermana de la madre de Javier Marías y con ella sí siguió escribiéndose.

³² Actriz de las compañías de Díaz de Mendoza, Manrique Gil o Díaz de Artiagas con extraordinarias reseñas de sus interpretaciones en *La moza del Cántaro* de Lope de Vega, *La hija de Juan Simón* de Nemesio M. Sobrevila y J.L Sáez de Heredia (1935) o el papel de la Luna en el estreno de *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca.

periodísticas e incluso la edición de dos poemarios *Alma Rural* (1925) y *Flores de amor* (1927). Sin embargo, la concesión del tercer Premio Nacional de Literatura en la convocatoria de 1932 la consagra como escritora infantil. En el periodo de 1920 a 1939 publica dos libros para niños, *Amanecer* (1934) y *Cuévano de aventuras* (1935). El primero de ellos, como ya hemos comentado, será Premio Nacional de Literatura; reeditados ambos con significativas modificaciones tras la Guerra Civil.³³ Publica también *Candor: Niños y flores* (1934) en el que mezcla verso y prosa. A partir de 1940, Josefina Bolinaga se convierte en una de las más prolíficas autoras de libros de lectura escolar y de otros tantos cuentos infantiles como *El polichinela rojo* (1946), *Las buenas mariposas* (1954), *Cuentos de ilusión en Tardes del Hogar* (1955), *Cuentos primorosos* (1955), *Cuentos de mi abuelita* (1957) así como diferentes adaptaciones de clásicos.

En otros casos, como sucede con Graciella –seudónimo empleado por Soledad San Mateo Esteve (1909-1995)– la autoría infantil se vincula más al ejercicio del periodismo que al de la literatura. Graciella escribe en *Gente Menuda* y en *Crónica*, pertenece al grupo de humoristas en torno a K-Hito (Ricardo García López) y la revista *Gutiérrez*, si bien ningún trabajo sobre esta publicación (González-Grano de Oro, 2004) identifica su nombre. En una breve entrevista concedida casi al final de su vida confesaba que a pesar de su dedicación a la escritura como redactora de la revista *Dígame*, se sentía incapaz de adentrarse en la escritura creativa, sin aludir a los relatos publicados en el periodo estudiado. Soledad San Mateo muestra su distanciamiento respecto a los años treinta, configurada en sintonía con la sensibilidad del grupo de K-Hito hacia el humorismo infantil en revistas como *Macaco* (1928-1930) o *El perro, el ratón y el gato* (1930-31).

Finalmente, debemos indicar que la catalogación de los cuentos infantiles publicados en las revistas seleccionadas en el corpus recoge los nombres de Rosario

³³ Esta es la razón [carácter laico] para prohibir *Amanecer*, obra de Josefina Bolinaga, editada en Burgos por Hijos de Santiago Rodríguez que había recibido el tercer Premio Nacional de Literatura en la convocatoria de 1932. Es posible que a la autora se le hiciera saber qué enmiendas o rectificaciones debía hacer, pues fue nuevamente presentado a juicio de la Comisión Dictaminadora de textos Escolares de Primera Enseñanza y fue aprobado en la orden del 27 de diciembre de 1940 (BOMEN del 10 de febrero de 1941). Diego Pérez, Carmen (1999: 69).

Ayala, Maruja Lozano, Aurea Castilla, Engracia Monzón, Celia Manchón, Carmen Vidal Aguirre, Rosa María Brull, Sussanna Ribera y Genoveva Vidal de las que ignoramos cualquier dato que nos permita su identificación.

Desde el punto de vista de la participación femenina en la consolidación de la literatura para niños como campo cultural hemos de reseñar otras esferas desde las que la mujer contribuye a su creación. La incorporación de las mujeres en la gestión del campo cultural de la literatura infantil se presenta desde diferentes esferas. Además de participar en la reflexión sobre la importancia de atender al niño como lector, de presentar un catálogo de obras propias y de animar a prestigiosos escritores para que colaborasen en este género, se extendió también a la dinamización de la lectura en otros ámbitos. Las bibliotecas, las asociaciones y círculos femeninos como la Residencia de Señoritas se suman a la promoción de la lectura infantil.

La función de las bibliotecarias infantiles queda recogida tanto en diferentes ensayos sobre las bibliotecarias profesionales como en las memorias de quienes asumieron estas labores en los centros escolares. La trayectoria biográfica de las primeras coincide en una formación inicial en el magisterio que las vincula al mundo del niño y unos estudios posteriores de Filosofía y Letras en los que algunas de ellas se doctoran y que las encaminan al cuerpo de bibliotecarios y archiveros del Estado. Esta promoción personal no impidió que no permanecieron atentas al discurso forjado sobre la necesidad de la acercar el libro infantil al lector y reivindicar el papel de las féminas en las bibliotecas. Áurea Javierre y Mur (1898-1980) desarrolla en su ponencia en la Asamblea de Archivos y Bibliotecas de 1923 la gestión de las bibliotecas infantiles y reivindica el papel de la mujer en este medio:

Es difícil conservar mucho tiempo esa frescura de imaginación, indispensable para acercarse a ellos. Esta es, sin duda, la causa de que sean mujeres las que más éxito han logrado, pues la mayor espontaneidad de su alma y el estar más cerca de ellos han contribuido notablemente a despertar su entusiasmo (Javierre, 1923: 606).

Luisa Cuesta (1892-1962), en esta misma Asamblea, anima a la creación de la hora del cuento y reivindica el papel de las mujeres en las bibliotecas infantiles: «del mismo modo hemos de concederle la aptitud necesaria para regir estas Bibliotecas infantiles, ya que a la delicadeza y suavidad femenina suman la cultura necesaria para

guiar en sus lecturas a los pequeños, cultura que este Cuerpo de Archiveros les reconoció al admitirles a formar parte de su escalafón» (Cuesta, 1923: 612).

La participación de la mujer en la consolidación de la literatura infantil como campo literario, además de la escritura, se extiende a su estudio y promoción. En este sentido se debe citar la figura de Rosa Leveroni (1910-1985), licenciada en Filosofía y Letras, becada para realizar su investigación *Assaig sobre la introducció del llibre per a infants a Espanya i inici d'una bibliografia sobre la literatura infantil española* (¿1931?) y *Bibliografia de literatura infantil abans de 1800*. Debemos a la iniciativa de cuatro bibliotecarias la celebración de la Primera Exposición de Bibliotecas Infantiles, organizada en Madrid en el salón del Círculo de Bellas Artes en mayo de 1933. Fue una iniciativa llevada a término, según se recoge en diferentes notas de prensa, por Juanita Capdevielle (1905-1936), Pilar Lamarque Sánchez (1903-?), Juanita Quílez (1906-2004) y Enriqueta Martín y Ortiz de la Tabla (1892-?). Nos parece interesante mencionar su aportación en este trabajo en tanto que muestra la sensibilidad de una generación de mujeres que ponen en marcha unas iniciativas llamadas a subrayar la importancia de la literatura para niños:

El Seminario de Biblioteconomía es una Asociación de bibliotecarios y amigos del libro. De este Seminario nació un día la idea de atender el libro infantil, tan descuidado en España. Podría hacerse, como primer paso de una orientación y una campaña en favor de ese libro, una Exposición de bibliotecas infantiles. Unas cuantas señoras y señoritas del Seminario pusieron su labor y su fe al servicio de la Iniciativa. Eran, en su mayor parte, archiveras y bibliotecarias. Y se llaman Juanita Capdevielle, Pilar Lamarque de Várela, Juanita Quílez, Enriqueta Martín (La primera exposición de bibliotecas infantiles inaugurada en España, 1933: 2).

El papel de la maestra en la animación a la lectura supone el desarrollo de actividades dirigidas a la formación de bibliotecas escolares. El relato de María Victoria Jiménez (¿1882?-1967), profesora de la Normal de Segovia,³⁴ nos muestra cómo se forma a las futuras docentes en este campo:

³⁴ La información localizada sobre Victoria Jiménez Crozat nos muestra que en 1898 obtiene el grado elemental de maestra. En 1908 obtiene en primer puesto en la oposición a las Escuelas Normales de Magisterio. Becada por la Junta de Ampliación de Estudios en 1921 por su trabajo en el Museo de las Ciencias de Madrid. En 1923 vuelve a ser becada por este organismo para el estudio de la enseñanza *ménagère*. La reducción presupuestaria que sufre la institución durante la Dictadura de Primo de Rivera impide su ejecución. En 1935 vuelve a ser becada para el estudio de las Escuelas del Hogar en Rumanía, en donde le sorprende la Guerra Civil. Fue fundadora y directora de la Escuela del Hogar de Segovia. Profesora de español en la Universidad de Brasov (Rumanía). Redactora de la *Revista de Pedagogía de*

La biblioteca infantil de la Normal de Segovia va tratando de conseguir dos fines: despertar en los pequeños el amor a la lectura y habituar a las futuras maestras (desde este año también a los futuros maestros) a convivir con los niños en la biblioteca, a organizar y llevar esta y a ser narradores y lectores. Son muchos los casos de vocación por este trabajo: alumnas hay que piden seguir acudiendo a la biblioteca después de terminar el curso en que les corresponde y aun después de terminar la carrera (Jiménez, 1932: 90).

En 1930, en la revista *Escuelas de España*, leemos el trabajo de María Baldó de Torres (1884-1964) *Una modalidad funcional de la biblioteca infantil de la escuela «La Farigola»* en el que se describe el funcionamiento de esta. Elisa López Velasco (1884-?),³⁵ maestra del grupo Cervantes y autora de varios volúmenes sobre la enseñanza del dibujo, presenta en esta misma revista, en 1934, los criterios de selección de las lecturas que estima en la belleza lograda a través de la encuadernación y las ilustraciones y la adecuación al lector, quien ha de hallar en la lectura –según la autora– un sano placer. López Velasco señala que en la etapa iniciada sobre los seis años hasta los nueve o diez prima:

La imaginación, la fantasía, lo grandioso realizable en su mundo infinito de creaciones; el niño da realidad imaginada (no otra cosa son las grandes creaciones del arte) a cuentos y leyendas; le gustan las aventuras, los libros de viajes, las empresas fabulosas, los hechos heroicos. La biblioteca de puro goce espiritual tendrá los mejores cuentos, las más bellas leyendas y los más atrevidos descubrimientos geográficos y las no menos interesantes hazañas de conquistadores y héroes (López Velasco, 1934: 15).

Mientras que para los lectores de alrededor de los diez años plantea:

Y más tarde, cuando sin decrecer el mundo de la fantasía aparece la curiosidad intelectual, cuando más seguro de sus percepciones quiere aclararlas, ensanchando el campo de su conciencia; cuando siente la poesía no como ritmo, sino en su contenido ideológico; cuando las heroicas empresas de hombres reales le admiran y puede seguir bien la trama novelesca y la belleza descriptiva, es hora de poner a su disposición las más adecuadas entre las mejores obras de los buenos autores: novela, poesía, teatro, viajes, etc... (López Velasco, 1934: 16).

Podemos, por tanto, afirmar que a partir de 1920 la producción femenina para niños se amplía a un volumen importante de colaboradoras con amplia repercusión en el campo de la LIJ, apreciable en su presencia en la prensa (se han localizado 650 cuentos

las Escuelas Normales, Directora de la revista *Nuestros Hogares*, *Órgano de la Asociación Española para la difusión de las Ciencias del Hogar*.

³⁵ Becada por la Junta de Ampliación de Estudios en 1921. Inicia su carrera profesional en las escuelas de Villablanca y en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Fue profesora del Instituto Escuela y desde 1920 a 1935 formó parte del claustro que, junto a D. Ángel Llorca, hicieron posible la experiencia innovadora del Grupo Escolar Cervantes. Colaboró con las Misiones Pedagógicas impartiendo cursos de dibujo para maestros. Fue la primera mujer que formó parte de la ejecutiva de FETE-UGT. Publicó varios artículos en la revista de la ILE.

en las publicaciones seleccionadas en este trabajo), en premios literarios, en la dirección de colecciones para niños y estudiantes, lo que supone la participación de María Luz Morales y algunas de las maestras del Instituto Escuela, como tendremos ocasión de comentar más adelante, en la notoriedad de algunos de los libros infantiles publicados en este momento (por ejemplo, las novelas protagonizadas por Celia de Elena Fortún en Aguilar). En definitiva, al campo cultural gestado alrededor de la literatura para niños.

4.2.2 AUTORAS MODELOS EN LA NARRATIVA EN PRENSA PARA NIÑOS

Revisado en los apartados anteriores cómo acceden las escritoras a la literatura infantil y cómo a partir de 1920 son agentes de su consolidación como campo cultural nos proponemos estudiar en este apartado qué autora modelo subyace en la producción de las escritoras que se incorporan a la literatura infantil desde la narrativa breve publicada en la prensa de la tercera y cuarta década del siglo XX, como expresamos en el objetivo quinto del apartado 3.1.

El pacto entre autor y lector se establece a través de un medio como es la prensa que marca una relación periódica entre ambos lo que permite, en algunos casos, una narrativa episódica en las que se integran determinadas convenciones. Así, los relatos de Elena Fortún protagonizados por Miguelito siempre tendrán una proyección en un mundo de símbolos folclóricos (las llaves de San Pedro, la figura de San Antón, el alma de Maricastaña...) narrados a través de referente religioso como convención narrativa sin que contenga un mensaje explícito en este sentido. *Las aventuras de Pepe, Pepín y Pepón* de Aurelia Ramos anticipan el modelo de una cuadrilla que ha de resolver misterios y casos. Esta serie está formada por un conjunto de catorce cuentos protagonizados por tres niños: Pepe, Pepín y Pepón que, junto a su perro Leal, se hacen llamar «Los cuatro». Posiblemente el proyecto de la autora fue crear un relato episódico que pudiera editarse posteriormente con el formato de un libro, como había sucedido con *Celia*, ya que la narración aparece gradualmente trazada. La temporalidad del relato coincide con el tiempo externo de su lectura. Así, las aventuras de los tres muchachos que se publican a mitad de junio de 1936 se trasladan al pueblo en el que van a pasar las vacaciones estivales. El estallido de la guerra interrumpió y acabó con el proyecto.

El público al que van dirigidos estos relatos no está condicionado por una identidad de género, cada vez más disuelta en 1930, periodo en el que florecen la

mayoría de las publicaciones analizadas. Solo en el caso de los publicados en *Estampa* aparecen paratextos como «Cuento para niñas» o «Las páginas de Baby» en los que se identifica a la lectora en consonancia con la búsqueda de una lectora, en general, femenina en toda la publicación, subrayada por la cantidad de mujeres que intervienen en su confección y reportajes.

En los relatos contemporáneos al lector, publicados casi todos en *Gente Menuda* y en *Crónica*, se realizan comentarios que aluden al *modus vivendi* de una clase media a la que van destinadas estas publicaciones. Los padres tienen profesiones liberales: médicos, notarios o asuntos que los mantienen ocupados en sus despachos, hay servicio doméstico controlado por las madres, mujeres sin profesión entregadas a actividades sociales que las apartan momentáneamente del hogar. Algunas de las peripecias ocurren en las residencias de verano, alejadas de la capital; las actividades de ocio citadas son el cine y el teatro o el tiempo que se pasa frente a la radio escuchando novedades. Modelo del que se distancian los cuentos publicados en *El Imparcial* entre 1920 y 1930. Estos diseñan fundamentalmente un autor modelo preocupado por la reescritura del cuento clásico, con una actualización de motivos y tipos del catálogo de Aarne & Thompson, como tendremos ocasión de analizar en la producción de Magda Donato, o prolongan un relato de cariz instructivo preocupado por un discurso moralizador explícito, fundamentalmente planteado por las colaboradoras del periódico una vez finaliza la etapa de Bartolozzi y Magda Donato, en consonancia con el discurso conservador de la empresa editorial.

Aunque los autores modelos proyectados en esta narrativa atienden a condiciones marcadas por el grupo editorial, ya sea el conservadurismo de *El Imparcial* –visible en la confección de la página infantil una vez finaliza la etapa de Bartolozzi al frente de la misma– o la filiación republicana de *Crónica*, se proyectan diferentes modelos que describen la autoría implícita de esta narrativa. En algunos casos se prolongan las huellas de sus antecesoras que, como se ha comentado, comparten, espacios de publicación y la experiencia del asociacionismo del Lyceum Club. En otros aparecen nuevos modelos emergentes de la renovación de esta literatura.

LA EDUCADORA PARA EL HOGAR

La educación de las niñas para asumir el aprendizaje de las tareas del hogar que hemos visto en la producción de las autoras precedentes no tiene cabida dentro del cuento breve que se publica en las páginas infantiles de las revistas analizadas. Como ya comentamos este discurso necesita de un relato seriado en el que la acción narrativa se detenga para poder facilitar las instrucciones de la enseñanza propuesta, un patrón de costura, una receta, etc. En el caso de Celia, la más significativa del relato seriado de esta época, se trata de un personaje que rompe con ese modelo femenino que problematizará, incluso, la figura materna: «Pilar de Montalbán [madre de Celia] no es un “ángel del hogar” decimonónico y comparte con Aragoneses Urquijo el rechazo a la vida doméstica que ambas veían como encierro» (Capdevila, 2005: 267).

La no diferenciación de niños y niñas como lectores en estas revistas justifica también el rechazo de este modelo. Aunque este modelo tiende a desaparecer en la escritura de este periodo, sigue estando presente en otros circuitos como indica las reediciones, hasta 1932, de la obra de Pilar Pascual Sanjuán, *Flora o la educación de una niña* o la presencia de páginas sueltas en las publicaciones infantiles en las que se enseñan manualidades relacionadas con el hogar (véase las manualidades de *La madrina* en *Gente Menuda*): «Esta labor es para niñas muy primorosas y pacientes» (*La madrina*, 1930: 114) o las recetas de cocina y labores que aparecen en «La página de Pirula» en la revista *Pinocho* con un destinatario claramente femenino.

LA EDUCADORA EN VALORES

Aunque se trata de un modelo narrativo rechazado en favor de una literatura menos didáctica e instructiva, sin embargo, es una orientación claramente seguida por algunas autoras. Berta Quintero publica relatos en *El Imparcial* con títulos como «La niña envidiosa», «Después de la pena, el gozo», «Hay tantos pobrecitos» que anticipan al lector el contenido y la función del texto. Para la autora el cuento tiene claramente una función explícita como indica en *Los sueños de Blanquita*:

—Ahora, hija mía, ya no desearás ser Caperucita, Blanca-Nieves, ni Cenicienta, ¿verdad? De los cuentos cielo mío, debéis tomar los niños la enseñanza. Como vuestras infantiles inteligencias no comprenden las lecciones serias, se os refieren cuentos que os distraen de la envidia, esa pasión tan fea y tan triste que a los niños que se dejan dominar por ella les priva de su alegría y de la salud; en otros se castiga la ambición; en muchos la curiosidad, ese defecto tan propio de la infancia, que tantas contrariedades proporciona, y la mentira, el vicio innoble de la mentira, causa de tantas penas y tantas lágrimas. Y eso debes aprender, nena de mi corazón: a ser hacendosa y paciente y humilde como Cenicienta; a no desbedecer a los que saben más que tú,

como hizo Blanca-Nieves, que desobedeció a los enanitos que tanto la querían; a no ser curiosa ni embustera jamás; a confesar a mamá tus faltas, como te enseña el cuento de la «Puerta Prohibida» (Quintero, 1925b).

Los lectores previstos para estos cuentos son tratados afablemente mediante el uso de diminutivos afectivos, el uso de un lenguaje sentencioso que refrenda el lector al mostrarse como un saber compartido: «Pues ya sabéis lectorcitos que quien mucho habla mucha yerra» (Quintero, 1924). Un lector que no participa de la fascinación del universo feérico, puesto que se le hace partícipe de que estas entidades no son sino representaciones alegóricas de los valores o las entidades teológicas: «Vamos, riquita, no llores, ya vas a cumplir siete años, y bueno es que sepas son puerilidades, fantasías los cuentos infantiles de magos y brujas. Pero sabe, nena mía, que todas las niñas tienen un ser muy superior a un hada. ¿Sabes cuál? San Ángel Custodio que las guía y las protege» (Quintero, 1923). Valores religiosos que se repiten en otros cuentos: «Era cristiana y muy buena: visitaba las cárceles para consolar y hacer el bien a los detenidos en ellas. Bien pronto hizo de Ti-tin un fervoroso cristianito que se reía de los feos ídolos chinos» (Quintero, 1926b).

Aparece claramente esta orientación en los cincuenta y dos cuentos catalogados de Berta Quintero publicados *El Imparcial*. Su firma aparece constantemente en círculos editoriales vinculados a un férreo catolicismo como es *La Lectura Dominical* (1894-1936).³⁶ Durante la Guerra Civil fue recluida en octubre de 1936 durante tres meses en la cárcel de mujeres de Madrid acusada de desafección al régimen; será juzgada por los Juzgados y Tribunales Populares como elemento ultraderechista, colaboradora de *El siglo futuro*, *La Nación* o *La Mañana*, y de haber escondido en su casa a un miembro muy peligroso de Falange, Eloy Guerra Ballespín, que ella reconoce como sobrino. En su declaración, según hemos podido leer, niega sus colaboraciones en prensa y solo se reconoce escritora de cuentos infantiles.³⁷ Será condenada a tres meses de reclusión y a la pérdida de sus derechos políticos durante tres años.

³⁶ Publicación semanal, de 16 páginas e ilustrada, órgano del Apostolado de la Prensa, en donde se agrupan católicos seculares y religiosos Incluye la sección «Lecturas dominicales», en la que se editan narraciones evangélicas y religiosas. En sus primeros años colabora el padre Coloma.

³⁷ Expte. nº 119 instruido contra Quintero Escudero, Berta por el delito/s de Desafección al Régimen. Archivo Histórico Nacional, FC-CAUSA_GENERAL,222,Exp.32 - <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ImageServlet> [consultado 22 junio de 2013]

Predominan en estos cuentos los personajes femeninos, cuyos comportamientos son sancionados frente a los masculinos, y en el que cualquier atisbo de modernidad es censurado en el propio relato. En *La sortija de Lili* el narrador comenta costumbres sociales del uso de hipocóristicos: «Era el santo do Lili –llamábase Emilia, aunque muchas de sus amigas lo ignorasen por el exótico afán de llamar a muchas niñas con estrafalarios nombres–, y su papá le regaló una linda sortija de oro» (Quintero, 1925a). En otros se juzga su educación. En *La muñeca que llora y ríe* el universo femenino es subrayado por el protagonismo de una niña, de una muñeca, de una hermana mayor que sustituye a la madre muerta y un discurso reiterativo sobre la educación moral de las mujeres:

Muy pronto advirtió Teresa con dolor lo que su padre, por exceso de ocupaciones, no pudo notar: que el tierno corazoncito de la pequeña no había sido educado y que si su hermanita no ignoraba que «las niñas bonitas se vuelven feas si hacen travesuras», no aprendió aun lo que deben hacer para ser buenas, para tener el alma blanca y hermosa (Quintero, 1926a).

En la literatura analizada emergen valores universales asociados a la corrección de la envidia, la gula, la pereza... o a la felicitación por el trabajo, la caridad, la constancia... pero junto a estos, apreciamos valores circunscritos a la sociedad en la que aparecen estos relatos.

La agitación social del periodo de entreguerras supuso una modificación social que no solo afectó a sistemas políticos y estructuras económicas sino a la concepción existencial, tal como han puesto de manifiesto los trabajos de Ana Aguado y Dolores Ramos (2002). El lenguaje político presente en los primeros años de 1930 aparece en los relatos analizados con títulos como «Huelga de hadas» (1932a) de Aurelia Ramos o «Los gnomos en huelga» (1934) de Viera Sparza. En *Cosas de Pituso* (1935d) de Aurelia Ramos, Pituso y Gaspar discuten sobre «la revolución social» que provocará que «nos mataremos unos a otros», afirmaciones propias del contexto ideológico verbalizado, en parte, mediante el humor:

- Muy divertido, pero no lo comprendo.
- ¿No lo comprendes?
- ¿Lo de matarnos los unos a los otros? No. ¿Cómo se hace?...
- Pues tú me matas a mí, yo te mato a ti...
- No puede ser.
- ¡No me sulfures, Gaspar! ¿Por qué no puede ser?
- Si tú me matas a mí ¿Cómo voy yo a matarte a ti después?
- Bueno, tú me matas a mí y a ti te mata luego otro; no seas majadero.
- Eso es otra cosa; ahora te has puesto en razón. (Ramos, 1935d)

El diálogo continúa a propósito del concepto de política:

- Pero hombre, política es... lo que arregla el mundo, eso es, lo que arregla el mundo.
- ¿Lo que lo arregla o lo que lo desarregla? [...]
- Fíjate: de la política nacen todas las leyes; de la política nacen todas las guerras, de la política nacen...
- Todos los enredos... (Ramos, 1935d).

En la escritura de Piti Bartolozzi se reconoce fácilmente el tiempo histórico de sus relatos. En *El Nacimiento* (1931b), de manera jocosamente la novedad que la República ha introducido en la vida española en las Navidades de 1931:

- ¿Y qué son vuestras desdichas comparadas con la mía?–dijo el rey Baltasar–. Habéis de saber que cuando me estaban fabricando yo iba para general, un gran general, montado en brioso corcel, y estaba destinado a mandar todo un ejército de cincuenta soldaditos de plomo en una caja de cartón. Y cuando más orgulloso estaba con mi suerte, ocurrió una terrible desgracia: un goterón de pintura negra cayó de la brocha del pintor que nos decoraba sobre mi cabeza. Y como un general no puede ser negro, me cambiaron de traje, me mudaron de caja y quedé convertido en un rey de nacimiento. ¡Bruuuua!
- ¿Os atreveréis todos vosotros a comparar vuestra desdichada suerte con la que a mí me aflige? Yo, republicano de toda la vida, convertido en rey. ¡Oh sarcasmos de la vida! ¡El ideal de mi vida truncado por un fabricante de figurillas!– y Melchor rompió a llorar hasta despintarse las mejillas. [...] –Se me ocurre una gran idea. Ya que ninguno de nosotros está conforme con su vida y con su puesto, os propongo que cambiemos unos con otros (Bartolozzi, 1931b).

Una y otra vez los personajes se encargan de recordarnos que el gobierno del país se sustenta en una república:

- Pero, ¿cómo quieres luchar con brujas y matar dragones si esas señoras y esos bichos no existen? ¿Y cómo vas a salvar princesas si estamos en República? Vamos, Suso, déjate de tonterías y vete a jugar con tu hermana (Bartolozzi, 1933).

El fondo histórico de la Guerra Civil aparece en los últimos cuentos publicados en *Crónica*. En ellos se alude específicamente al hambre, al poder de un tirano que utiliza un ejército de famélicos que en cuanto pueden se pasan al bando de los que viven felices gobernados por algún bonachón personaje como sucede en *El cañón de don Pánfilo* (*Gente Menuda*, 6 de septiembre de 1936) o la capacidad de la infancia para acabar con el conflicto bélico como sucede en *Pepín vence a la guerra*. El texto presenta una doble lectura ya que por una parte se describe la acción de un niño derrotando al poderoso como ocurre en la ficción infantil; pero, al mismo tiempo, es una construcción simbólica sustentada en el contexto inmediato en el que unos soldados sorprenden al enemigo y lo vencen poniendo fin a la atroz guerra. Los estragos de la guerra son comparados con los episodios en los que se ha de derrotar al monstruo o el dragón en los cuentos. Vocabulario como soldado, fusil, bombas, trincheras...

entroncan el relato con el presente real, el de la España de 1937, en el que se enmarca el texto, aunque la resolución del conflicto cobre un carácter ingenuo.³⁸

« ¡Prom! ¡Zas! ¡Cataplum!», sonaban las bombas a su alrededor, levantando la tierra en pedazos; pero Pepín seguía avanzando, con la idea fija de vencer, y tan ensimismado iba, que no oyó las voces de los soldados que le llamaban.

– ¡Chico, que te van a matar! ¡Vuélvete, chico! Pero como el niño seguía sin hacer caso, un hombre, un soldado, salió corriendo tras de él, y luego otro, y otro. Así, el batallón entero corrió tras de Pepín para salvarle del peligro de caer en manos del enemigo, que, metido en sus trincheras, estaba a pocos pasos (Bartolozzi, 1937).

Durante la Guerra Civil Francis Bartolozzi forma parte de Altavoz del Frente, organización dependiente del Ministerio de Prensa y Propaganda de la República en donde se crea una sección de cuento infantil con el que educar a los niños protegidos por la República.

Piti Bartolozzi, lleva a la ávida curiosidad de los niños los nuevos conceptos del cuento infantil. –Ya no hay ogros, ni casi princesas encadenadas que libertar. Pero existen otros monstruos, feroces, como el explotador sin conciencia, el cacique, el tirano, que tienen esclavizados por la violencia a los seres más puros y más nobles de la sociedad. Y contra esos monstruos había que prevenir a los niños. Que es lo que nos proponemos con nuestros cuentos—explica Puyol. Una Revolución que no cava en el porvenir no pasa de ser, por hondo que cabe, un derrumbamiento fácil de reparar. –Nosotros queremos hacer de la Revolución una subversión definitiva. Y por eso, mientras alimentamos los anhelos revolucionarios del presente, procuramos infundir los conceptos de la Revolución en los que en el futuro han de encarnar estos conceptos frente a cualquier intento de retorno a lo que la Revolución derrumbó. Cinco cuentos. *Pepín, la vaca Pepa y Azulina, Juanita y el cerdo, Buenos y malos. La nueva estrella y Alitas de plata...* Como cinco agitadores de los niños. Como cinco fundadores de una nueva Humanidad (Cuesta, 1937).

Siguen a estos relatos publicados en *Crónica* otros tantos de Elena Fortún, en los que podemos observar el trasfondo de la guerra y las vicisitudes que la población civil sufre. Hemos localizado un cuento de esta autora no citado en los trabajos precedentes (Bravo-Villasante *et al.* 1986; Fraga, 2011): «El frío de Colorín» (*La Vanguardia*, 27 de enero de 1938). El frío vivido por el protagonista, evoca la gran nevada padecida en enero de 1938 en Barcelona; las referencias a las Colonias infantiles al inicio del relato: «Colorín era un niño muy mimado, que fue a parar a una Colonia de niños, donde todos eran felices porque comían bien, tenían muchos juguetes y maestros amables; sólo Colorín no lo era tanto, porque echaba mucho de menos a su papá, y a su mamá y

³⁸ A propósito de la literatura infantil y la guerra civil véase Sánchez Ortiz, César, «Cuentos en pie de guerra; caperucitas y patitos feos al servicio de los más diversos ideales. Adaptaciones de cuentos tradicionales en la Guerra Civil Española». *Primeras Noticias. Literatura infantil y juvenil*, N° 262-263, 2011, pp. 35-44.

siempre tenía frío» (Fortún, 1938) rememoran la vida de muchos de los niños madrileños acogidos en las colonias catalanas durante el asedio y destrucción de Madrid. El relato evoca ese deseo de felicidad tan añorado en los relatos de Elena Fortún de esta última etapa: «Días llegarán que nadie tendrá frío, ni hambre, ni vestidos rotos... Todos los niños serán como hermanos...» (Fortún, 1938) que proyectan su deseo de poner fin al sufrimiento de la guerra.

Las convulsiones vividas en la Guerra Civil son aportadas en dos artículos de Blanca Lydia de Trejo (1906-1930) publicados en *Mi Revista* en diciembre de 1937 en los que se teoriza sobre el papel de la literatura infantil revolucionaria. La autora, que viajó a nuestro país en plena contienda y cuyas memorias se publicaron en 1940 bajo el título *Lo que vi en España: episodios de la Guerra*, destaca el carácter instructivo de esta literatura focalizado desde el marxismo:

El cuento infantil revolucionario debe ir dando al niño, valiéndose de los recursos de la naturaleza y de la Historia misma, pero interpretados marxísticamente, las enseñanzas indispensables para la vida, y las causas que originan la explotación del hombre por el hombre. Todo ello, gota a gota, dosificado para su mentalidad.

El cuento infantil debe desarrollar las cualidades inéditas de la infancia para encauzarla por rumbos nuevos, mostrándole el mundo feliz de los ricos y el mundo miserable de los pobres. Obligación de todo cuentista revolucionario para formar en el niño, más que con discursos y conferencias que no entendería, su conciencia de clase, por medio de la literatura a él dedicada. ¿Cuál género sería preferible? ¿El humorístico? ¿El trágico? Ambos son indispensables.

Si es grato hacer reír al niño, tampoco hay que olvidar que no hay peor tragedia que la de su hambre. Su vida misma. Y, en algunos, su dolorosa orfandad (Trejo, 1937a).

En una segunda entrega la autora reconoce que este cuento revolucionario aún no existe; sin embargo, atribuye al cuento fantástico la capacidad de distorsionar la realidad y hacer sumiso al niño a través de quimeras y fantasías:

Todos los bellos recursos de la fantasía han sido empleados en forma negativa y sólo con el objeto de divertir y entretener a los niños, pudiendo muy bien servirse de ella con tendencia constructiva. [La autora subraya tres cualidades para el cuento moderno] Son tres las cualidades que debe tener el *Cuento infantil moderno*: sencillez, belleza y un cien por cien de verdad, de verdad. Todo, hábilmente combinado, puede ofrecer una base sólida en la orientación educativa de nuestros pequeños, cooperando así al desarrollo de una raza vigorosa mentalmente y libre de prejuicios tontos.

Si el cuento ha sido hasta la fecha el arma más eficaz en manos de la burguesía, los escritores revolucionarios debemos crear el *Cuento infantil* de nuestra época e iniciar una ofensiva vigorosa en contra de esa bella literatura que lleva escondido el veneno que emponzoña para siempre a sus pequeños lectores (Trejo, 1937b).

La revisión de los valores descritos en páginas atrás a propósito de la escritura de las autoras precedentes manifiesta grandes cambios. Valores como la auto-dirección

y la estimulación se manifiestan con relativa frecuencia en los relatos publicados en la revista *Crónica*. Personajes que tienen capacidad crítica para tomar reflexiones y el reconocimiento de la creatividad de muchos de los personajes que atraviesan los cuentos. Por otra parte, el universalismo, expresado a través de una defensa del pacifismo y la justicia, se reconocen en otros tantos cuentos, casi todos ellos publicados entre 1936-38.

LA EDUCADORA DE LA MUJER MODERNA

Tras la Primera Guerra Mundial surge un nuevo modelo de feminidad como han reconocido los estudios de Mary Nash (2006) y Nerea Aresti (2007): «La mujer moderna constituyó también un referente trasgresor, cargado de ambigüedad, dispuesto a desafiar los límites dentro de los cuales se debía desenvolver la feminidad, tanto desde el punto de vista de acceso a espacios prohibidos, como en el terreno de las aspiraciones profesionales, actitudes personales y manifestaciones estéticas» (Aresti, 2007: 173). La literatura infantil accede a este debate y se refleja en algunos relatos esa identidad moderna desde la percepción que algunas autoras tienen del cambio de modelo femenino.

El modelo de una niña moderna no aparece en los relatos en la prensa hasta la década de los años veinte. Ni se presenta como un tema frecuente en esta literatura. La visión ofrecida de las niñas que desean emular a la mujer moderna ofrece diferentes tratamientos en los que no siempre se reconoce ese modelo. La protagonista de *La niña que quiso ser mujer* (Los Lunes de *El Imparcial*, 11/11/1923) de Sara Insúa, al escuchar la historia de *Fausto* una noche en la que su familia asiste a su representación, decide vender su alma al diablo a cambio de convertirse en una mujer adulta. La dureza de esta experiencia –que finalmente resulta ser solo una pesadilla– le hará comprender, ya en la edad adulta, que para ser feliz debía conservar viva la niña que fue y renunciar al frívolo mundo al que aspiraba. Otras veces estos personajes renuncian al conocimiento y a la ciencia como aparece en *La niña que lo sabía todo* en donde se relata la historia de una niña que, una y otra vez, replica a otro niño que lo sabe todo:

- Sí, señor, que lo sé, y también sé quien descubrió la dinamita.
- ¿Quién fue?
- Alfredo B. Nobel.
- ¿Y la máquina de coser?

- No lo sé, pero sé quién inventó la máquina de escribir: fue Lathan Sholes.
- Pues lo de la máquina de coser te interesaba más (Ramos, 1934a).

La protagonista, que vive refugiada en los libros, resuelve los conflictos del padre en su faceta de empresario:

- ... él me dice «Hoy se han declarado los obreros en huelga, ¿qué te parece que hagamos?» – Yo le digo lo que se me ocurre... y...
- Huelga resuelta.
- Claro que sí.
- Pues mira, si se enteran los de la A.I: no te arriendo la ganancia.
- ¿Por qué?
- Porque a ellos no les gusta que las huelgas se resuelvan tan pronto; si saben que la pacifista eres tú, no lo vas a pasar muy bien (Ramos, 1934a).

Sin embargo, esa actitud se desvanece ante su temor a los huelguistas lo que le hace reconsiderar su actitud y renunciar al prurito intelectual defendido al inicio de la conversación. Una actitud que nos inclina a pensar que la ciencia, la lectura, la participación cívica son valores que no se asimilan a las niñas, ya que cuando estudian son engreídas y al mismo tiempo fácilmente asustadizas.

Los relatos de Berta Quintero que se sitúan en un tiempo contemporáneo y adquieren un tono realista se centran frecuentemente en niñas preocupadas más por su imagen externa, por la moda –elementos que han sido vinculados a la modernidad– que por sus cualidades y virtudes. Los títulos, como paratexto que, como hemos visto, son signos del autor implícito en el texto, son significativos: «La sortija de Lili» (*Los Lunes de El Imparcial*, 21/06/1925); «El vestido manchado» (*Los Lunes de El Imparcial*, 21/06/1925); «El collar de perlas» (*Los Lunes de El Imparcial*, 27/12/1925). Sus protagonistas femeninas son desobedientes, malcriadas, vanidosas... alejadas de un modelo de mujer virtuosa. ¿Cenicienta?, a pesar de ofrecernos una versión actualizada del cuento, presenta un patrón distante de la mujer moderna. El texto refiere la historia de una niña a la que sus propios hermanastros llaman Cenicienta ya que para ellos ese es el papel que tiene asignado en su segunda familia. La pequeña se forma de manera autodidacta ya que su madrastra evita que pueda ir a la escuela. Cuando los negocios del padre flaquean y este, debido a la flojedad de su carácter, no puede enfrentarse a su esposa, la niña se ofrece como profesora de idiomas y traductora, confesando como se había ido preparando por sí misma para ello. Su trabajo logra que sus hermanos no tengan que renunciar a sus estudios de medicina. Acaba conociendo a un ingeniero, hermano de una discípula, con el que logra un feliz matrimonio. El modelo femenino

que ofrece, a pesar de ser un sustento económico, de su trabajo, de su formación, es trazado como un modelo de abnegación cuya recompensa es el matrimonio con un príncipe azul moderno, un ingeniero.

En algunos cuentos se censura que las niñas no quieran asumir los roles asignados. En *El encanto de ser niña* (1935) de Etheria Artay nos encontramos con que las niñas que no quieren jugar con muñecas, que desean salir a la calle y pegarle una patada al balón son censuradas por los adultos que consiguen convencerlas de su *error*:

- ¡Pero, hija mía, sigues tan marimacho como siempre! ¿Para qué te compro yo tantas muñecas, y cocinitas, y casitas de juguetes y costureritos, dime?
- Mamá, es que yo quiero ser muchacho, y lo que tienes que comprarme son escopetas, caballos y tambores.
- Lo que quieres es que te de unos azotes– dijo la mamá, muy encolerizada- Hoy te quedarás aquí encerrada y sin merienda. ¡Eres insoportable y la niña más estúpida del mundo! (Etheria Artay, 1935).

Situación similar a la que se produce cuando Chitina le propone a Pilusín jugar a que son reyes en *Catch as catch can* y este le contesta: «yo ya soy un hombre y no puedo jugar a esas tonterías» (Etheria Artay, 1936). Será la niña la que renuncie a sus deseos y emule el juego de los varones, darse golpes con otros niños, para poder divertirse junto a estos.

A la protagonista de *Mariquita sin miedo* «le daba mucha rabia ser una niña. Le hubiese gustado más ser chico, para correr aventuras; pues, según pensaba, las chicas son unas pavisosas que no pueden hacer nunca nada de provecho» (Graciella, 1936). Un día debe enfrentarse a un gigante y su ingenio en el uso de una aguja de coser le permite salir victoriosa de la prueba. Una vez más la historia acaba siendo un sueño que le ofrece una moraleja final: «Pero aquel sueño la convenció de que también las niñas buenas y valerosas pueden, en este mundo, hacer grandes y bellas acciones, aunque sea cosiendo» (Graciella, 1936).

Referencias que volvemos a encontrar en la historia de *El diablillo blanco* que cuenta la historia de Marujilla, una niña muy traviesa que siempre discute con su madre hasta el día que decide irse de casa argumentando que sabe realizar las tareas domésticas y podrá trabajar sirviendo lo que la lleva a provocar diferentes percances. (Bolinaga, 1934b). A pesar del tema que plantea el texto –la independencia de una niña que lo único que sabe hacer es barrer, hacer comidas o limpiar los cacharros, y que

regresa a casa arrepentida por su comportamiento— el texto no maneja un discurso moral recalitrante, sino que se mezclan los sueños de hadas, la ingenuidad, el absurdo que rompe con el discurso esperado: «Buenos días, don Lobo. No te digo que me comas, porque ya ves qué delgadita estoy. No tengo más que huesecitos» (Bolinaga, 1934b).

El relato sobre el papel de las féminas que renuncian a los valores tradiciones se produce en varias ocasiones desde el género de la fábula, protagonizadas casi todas ellas por cigüeñas. En *La cigüeña* de Elena Fortún (*Crónica*, 26 de marzo de 1933) se relata la historia de una de estas aves que pierde a su bandada y debe quedarse a vivir sola en un pueblo de vida provinciana. La educación de sus hijos es impuesta por doña Urraca que les obliga a amoldarse a las costumbres del lugar, lo que supone cortarles las patas, imagen de ese «cortarle las alas» o «quebrar la pata», metáfora de la privación de la libertad. La radio, un aparato fundamental que en las primeras décadas del XX presentó el mundo exterior a las mujeres, será la que informe a la cigüeña de un vuelo hacia el Nilo y, sin decir nada, emprende junto a sus crías su camino hacia la libertad.

En otros relatos como *La cigüeña sobre el mar* de Viera Sparza (*Gente Menuda*, 10/12/1933) la cigüeña es descrita como imagen de modernidad: «Su largo pico lo tenían como colmo de belleza; sus flacas piernas manifestación de su línea moderna y elegante; su traje blanco y negro no podía ser más chic» (Viera Sparza, 1933). El matrimonio con una avutarda macho de «hidalgas elegancia», acaba siendo un fracaso al ser abandonada a su suerte. Ella emprende sola su vuelo hacia África para volver a recuperar su libertad.

La gata Pitusina de Elena Fortún, presentada con el paratexto «Cuento para niñas» frente al habitual «Cuento para los niños», está protagonizado por Marisol: «Esta era una niña que se llamaba Marisol y era muy buena y muy guapa y hacía siempre lo que se debe hacer... Cuando fuera mayor, sería maestra» (Fortún, 1934a) que decide crear una escuela para gatos, para ayudar económicamente a su familia, venida a menos. La acción se sitúa en un contexto próximo al lector: «abría su escuela a las nueve de la mañana y cobraba unas pesetas todos los meses» (Fortún, 1934a); y su trabajo recuerda el papel de las mujeres incorporadas, en muchos casos, desde el magisterio a la esfera de lo público en el que la imagen de la mujer trabajadora, que puede llevar dinero al

hogar, es revisada a través de relatos fantásticos en los que se plantean situaciones cotidianas, diluidas en acontecimientos anómalos

En *Don Diego* de esta misma autora, su protagonista, María Luz se encuentra acomodado en su casita de muñecas a un diminuto señor llamado don Diego. La niña lo cuida y procura facilitar el deseo de viajar del diminuto personaje inventando mil estratagemas; hasta que, cansado de sus exigencias, aprovechado la costumbre de los jueves de regalar en algunos almacenes un globo a los niños, confecciona un globo aerostático para él y le abre la ventana de su hogar para que se aleje entre las nubes.

Se trata de un relato en el que los objetos cobran vida organizándose en torno a una estructura episódica en la que se van sumando situaciones hasta que una concluye la historia. El relato se inicia mediante la formulación de un espacio no real pero plenamente próximo a lo femenino como es una casa de muñecas de la que se advierte que no es un espacio real: «como siempre ocurre, no servía para las muñecas por ser ellas demasiado grande o la casita demasiado pequeña». A partir de ese momento se ofrecen pruebas de la presencia de un habitante en la misma: la pastilla de jabón desgastada, el queso reducido a mera corteza... hasta que aparece el protagonista de aquella historia: «Un hombrecito pequeñín, con batín de seda y pantuflas [...] El hombrecito tenía la cabeza del tamaño de un garbanzo y las piernas, los bracitos y las manos proporcionadas con la cabeza... pero con un alto concepto de sí mismo: «Yo soy don Diego» a lo que la niña es capaz de rebatir y degradar: «Será don Dieguito...» causando el enfado de su interlocutor: «No, no; don Diego. ¡Me molestan los diminutivos!». La niña ha de procurarle todos los caprichos al muñeco que constantemente se queja del trato dispensado, a pesar de no ser más que un muñequito en manos de Mari Luz: «Don Diego bajó del coche muy digno y muy enfadado [...] Eso es cosa de chicos» (Fortún, 1933b). La niña, como hemos dicho, decide, finalmente, deshacerse de él.

El absurdo se instala en algunos de estos cuentos, dando cabida, desde la puerta del humor, a unas niñas cuyo mundo no encaja en el que ha sido previsto para ellas y que resaltan la falta de adecuación entre su mundo y el de los adultos. En el cuento de Piti Bartolozzi *Amparito y su cometa* (*Crónica*, 04 /10/1931) la protagonista no es una niña como todas las demás a la que no le gusta jugar con muñecas, o asumir las tareas

propias de una educación femenina. Cada vez que es castigada realiza una nueva travesura peor que la anterior. Su padre es el inventor de un termómetro que siempre marca una temperatura templada de manera que nadie pueda sentir molestias. Un día la niña realiza una cometa junto a otro chico tan travieso como ella. La cometa vuela alto y se pierde en el cielo. Cuando Amparo regresa a casa encuentra a todos compungidos porque el plano del termómetro que debía dar fama al padre había desaparecido. Amparo comprende que el papel que todos buscan no es otro que el que ella ha empleado para la cometa. Aspira el cielo con la aspiradora de casa y logra atrapar el papel. Toda la familia recupera la alegría al pensar en la fama que el progenitor alcanzará con el invento y Amparo se vuelve una niña que aprende a bordar fundas de piano.

LA EDUCADORA LITERARIA

La noción de transtextualidad acuñada por Gerard Genette en *Palimpsestos* (1989) como trascendencia textual del texto, así como los tipos de relaciones transtextuales descritas también por él, nos permite considerar muchos de estos relatos como textos en los que subyacen otros hipertextos que ayudan a estimular la competencia literaria, a activar y reforzar el intertexto lector (Mendoza Fillola, Cerrillo, 2003: 85). Se trata de uno de los modelos de autoría requeridos en este momento para un lector al que se desea aproximar a los clásicos y que insiste en el valor de la literatura en la formación infantil. Algunas de las profesoras vinculadas al Instituto Escuela – Margarita Mayo Izarra (1889-?)³⁹, Josefina Díaz-Faes y Martínez Sela (1892-?), Jimena Menéndez Pidal Goyri (1901-1990)– asumirán esta aproximación de los clásicos a los escolares a través de Biblioteca del Estudiante dirigida por María Goyri.

³⁹ Autora de *Galdós*, Margarita Mayo (sel.), Madrid, Instituto-Escuela, 1922.

–, *Tradiciones y leyendas de Toledo*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1926.

–, *Nuestros prosistas y poetas: lecturas literarias de autores españoles para la juventud*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1927.

Maestra de Primera Enseñanza. Pensionada de la Junta como profesora en Estados Unidos. Viajó a Vassar (Estados Unidos) en el curso 1924-1925. Permanece desde entonces en esta universidad como miembro permanente del Departamento de Español. Obtiene el doctorado con la lectura de su tesis *El estilo de Gabriel Miró*. Tesis inédita, presentada en la Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, [19--?]

Nos ocuparemos aquí del cuento, género que ofrece claras muestras para apreciar las vinculaciones intertextuales en las que se apelan a los conocimientos y a la experiencia del lector que construye la historia y que muestran las posibilidades que brinda el análisis intertextual en el estudio del texto para niños y la formación de su competencia lectora. El reconocimiento de estructuras, actantes, secuencias, fórmulas de inicio y cierre permitirán la activación de la competencia literaria (Wilkie, 2005; Mendoza Fillola 2001, 2003, 2008).

Este modelo aparece en el relato en prensa publicado como adaptación, pero también en otros tantos en los que se presentan referencias o parodias de otros textos. Este modelo de autoría presupone a un lector conocedor del cuento clásico, pero también, en algunas ocasiones, de textos contemporáneos a los que se alude. Frecuentemente la estrategia empleada es el humor y la parodia que apela a un lector formado el cual, en el caso de la prensa familiar, llega a ser heterogéneo y diverso, de forma que la parodia, a veces, solo es percibida por el otro lector de estos textos, el adulto:

Tota referència intertextual crea un espai buit i exigeix una participació activa del lector perquè pugui ser completada. Però si l'experiència del lector és escassa, pot no conèixer el context amb el qual es realitza el joc intertextual, o ignorar el text amb el qual s'estableix la relació, o desconèixer com interpretar la relació que s'hi proposa: el joc textual es complica. Això ocorre habitualment en els textos dirigits als lectors infantils i juvenils en els qual les propostes de jocs intertextuals compten amb la dificultat afegida de l'experiència del lector. [...] Justament per aquesta dificultat, les relacions paròdiques proposades a la literatura infantil tenen unes certes restriccions perquè la dificultat no rau només en el coneixement del text sinó en el domini d'una habilitat complexa com és la d'establir un diàleg amb el text conegut i aplicar-ne una clau de lectura diferent (Lluch, 2008: 93).

Por una parte, nos encontramos con autoras que claramente indican que el texto publicado es una adaptación. Esta es la estrategia empleada por Maruja Lozano, autora de *El Imparcial*, de quien desconocemos cualquier otra referencia, salvo quizás su vinculación con Galicia si atendemos a la publicación de estos relatos en la prensa regional gallega. Sus colaboraciones son adaptaciones de narraciones populares. La primera de ellas es la recreación de la fábula de Empédocles y el león de Esopo, recreando el ATU 156. La segunda presenta el relato *Las ánimas* que recrea el ATU 501 en un relato que sigue muy de cerca el texto homónimo de Fernán Caballero. Otras veces es la propia autora quien a través del subtítulo indica la adaptación de un cuento

popular ruso, *Snegurochka* en el relato titulado «La niña de nieve. Cuento popular ruso» (*El Imparcial*, 7 de julio de 1930).

Matilde Ras incorpora en sus narraciones múltiples referencias a otros textos de manera que su escritura pasa a ser la narradora de otros relatos. En *Si yo fuera rey* (*Estampa*, 30 de octubre de 1928) se establece una narración en cadena en la que la voz narrativa cuenta lo que le contó un faquir que oyó a los animales del bosque. Cada uno de ellos da razones de qué haría si fuera rey, propuestas que corresponden a lo que simboliza el animal en nuestra cultura. El último en hablar es el perro quien le regalaría los atributos de rey al hombre a cambio que lo tratase mejor como perro. El relato se inicia negando que eso sea un cuento: «A deciros verdad, esto que os voy a referir no es propiamente un cuento, sino sólo una conversación que, a su vez, me repitió un fakir, entendido en el lenguaje de los animales» (Ras, 1928).

En *El sueño de una noche de invierno* en cuyo título subyace el carácter mágico de la obra de Shakespeare en el que el protagonista, tras probar la fortuna o poder que otorgan los dones mágicos recibidos, acaba renunciando a todo para llevar la vida sencilla de siempre. La escritora presenta el relato con fórmulas narrativas identificadas por el lector «Pues señor», «Y colorín, colorado» y frases hechas que juegan con el doble sentido de estas: «que jamás fue con el cuento a nadie» (Ras, 1935b).

El último relato publicado en *Estampa* no aparece ya con el paratexto de cuentos para niños. El título, *La hermosa hilandera y sus siete pretendientes* con las ilustraciones de Merlo dirigen al lector hacia un relato infantil. Una hilandera ve pasar delante de sí a muchos pretendientes que la solicitan en matrimonio. A todos les da una respuesta negativa pese a todo cuanto le ofrecen para el matrimonio. Llega la noche y cuando la hierba que pisa el último pretendiente se borra a su paso, reconoce que se encuentra ante el diablo al que logra espantar mostrando su crucifijo. Cuando va a meterse en su cabaña se presenta un joven estudiante con un libro al brazo que solo le ofrece corazón y esperanza y a quien la joven hilandera acepta como esposo. Matilde Ras trasvasa toda una cultura literaria a la narración infantil en un intento de escritura propia, aunque no ajena a la tradición que reinterpreta y que, en un tono entre poético y vivaz, logra crear una prosa infantil. El texto (que vuelve a presentar secuencias repetitivas como en el anterior) utiliza el esquema pregunta/respuesta como mecanismo

estructurador de la narración. Su final es curioso porque inserta una fórmula de cierre – «Y el que no lo crea, que pague un duro» (Ras, 1929)– de carácter popular. Este relato fue versionado por Elena Fortún como pieza teatral y publicada en «Gente Menuda» en los ejemplares del 14 y 21 de junio de 1936.⁴⁰

El otro procedimiento es la alusión a otros cuentos o al propio mundo de los cuentos en el interior de un relato. Esto último se establece como referente de algunas historias de Elena Fortún en donde la ficción se sustenta en el pacto entre un autor y un lector que sellan la existencia previa de ese mundo. El poder de los cuentos y la palabra articulan la historia de *El señor Eco* de Elena Fortún. Mariquitina y su madre viven solas. Cuando esta sale a vender los productos de su pequeña granja, la niña se quedaba aprendiendo a leer con la única compañía del eco. Una mañana húmeda y fría, mientras le contaba a este un cuento, enferma sin que nada pueda devolverle la alegría hasta que se presenta un extraño médico que receta a la niña cuentos. La niña descubre que su extraño sanador es el eco que no se deja ver, pero que, sin embargo, seguirá cerca de ella siempre. En este relato la palabra acompaña la vida o, mejor dicho, da vida a la niña, a través de las historias de los cuentos narradas a un resto de palabra, el eco. Su función en el texto permite conciliar la relación entre la niña y el lenguaje pues aprende a leer para él: «Mariquitina leía cuentos, y se aprendió el de Caperucita encarnada, el de Barba Azul y el de la bella durmiente del bosque. «–Es para contárselos al señor Eco– dijo a su mamá.» (Fortún, 1933a). Por eso, cuando enferma, su medicina no serán los remedios de su madre sino los cuentos que le devuelva el Señor Eco, fragmentos que logran supeditarse a otras reglas de coherencia propia: «Pues Señor, esta era una princesa durmiente, que tenía capa y caperuza encarnada y llevaba una orza de miel a casa de Barba Azul...» (Fortún, 1933a). La construcción del relato se fundamenta en la creación de una atmósfera poética vertebrada con la descripción del señor Eco: «dicen que es como un fantasma de niebla que salta por los picos de la montaña...» (Fortún, 1933a) y en el descubrimiento de un espacio propio, presentado al cruzar la orilla y subir grandes peñascos, en donde halla el paraje de la voz, la casa del señor Eco. Una

⁴⁰ En su *Diario* señala que su obra *La hermosa hilandera y los siete pretendientes* había subido a las tablas en Panamá de acuerdo con la carta del grupo de teatro estudiantil que llevó a cabo la representación (Madrenas Tinoco, Navas Sánchez-Élez, y M. Ribera Llopis, 2008: 121).

voz fragmentada, rota, en un discurso que rompe sus propios límites y deconstruye la herencia recibida.

Historias que se plantean en otras ocasiones como en *El tonto y el listo* (*Crónica*, 19/11/1933) o en *Los hermanos revoltosos* (*Crónica*, 16/09/1934) de la misma autora. En este último dos hermanos revoltosos deciden llamar por azar a un número de teléfono al que contesta La Bella Durmiente que, como está tan aburrida, les pide que vayan junto a ella. El chico sale despavorido y desaparece sin que nadie sepa de él durante mucho tiempo. Su hermana sigue llamando aleatoriamente a números intentando que responda, al otro lado, de nuevo la princesa. Un día sucede así y la princesa le explica que está castigado por su desobediencia. Al día siguiente el cartero les trae un paquete. Se trata de un muchacho feo y estirado con unos pantalones rabicortos similares a los mismos que llevaba cuando se perdió. La narradora introduce al lector en este mundo a través de una advertencia «No os podéis figurar lo malísimos que eran Mariquita y Antoñito y la guerra que daban» (Fortún, 1934b) que parece encaminar a un relato en el que estos sufran un castigo. La subversión de los roles, una Bella Durmiente activa que retiene al varón a su antojo «Sí –continuaba–. Yo soy... Sólo yo estoy despierta; aún duermen los leones en el patio... Ven, príncipe; ven antes de las doce... Después se cerrarán las puertas y no podremos abrir más... Corre, corre por el camino que va a todas partes...» (Fortún, 1934b); una hermana persistente que trata de rescatar a la víctima y unos padres desatentos al cuidado de sus hijos: una madre siempre refugiada en sus neuralgias y un padre ocupadísimo. Los niños de esta historia llegan a la madurez tras un largo y doloroso castigo por su compartimento. Un mundo de los cuentos que posibilita la madurez de los lectores y, como recuerda Bettelheim, interpretar la ausencia de los progenitores como «la incapacidad de todos los padres para proteger a su hijo de las diversas crisis por las que tiene que pasar todo ser humano durante su crecimiento» (1983:240). Asimismo, posibilita reconocer en él la ausencia de la madre en la escritura de Elena Fortún estudiada por Capdevila-Argüelles (2005). Un relato captado por el lector que conoce quién es la Bella Durmiente, qué ocurre con los leones que duermen en los cuentos hasta cierta hora del día porque está presente desde el inicio del cuento, puesto que es dueño de una lectura que ya no parece posible en los adultos: «Porque las personas mayores no creen en los cuentos de los niños, sino en

otros que ellos han inventado» (Fortún: 1934b) llega a decirnos la autora cuando nadie puede entender qué ha ocurrido con Antoñito.

La persistencia en la entidad del mundo de los cuentos se muestra en el relato de Elena Fortún *Las estrellas del cielo* (*Crónica*, 10/09/1933). El relato ahonda en la relación entre el mundo de la ficción y el de la realidad. Una vez más es la formulación del espacio la que vertebra ambos mundos. No en vano el relato comienza hablándonos de la casa de la abuela de Caperucita y las aves del bosque que comentan entre ellas el inicio del cuento: «¿Ha visto usted la casa del bosque? Otra vez va a comenzar un cuento» (Fortún, 1933). El conflicto no tiene que ver con los elementos propios del cuento sino con la imposibilidad de trasladar la ficción al mundo de la realidad ya que la madre no puede pagar con estrellas del cielo los enseres que necesita comprar: «¿Es que se pueden tener estrellas en el bolsillo? ¡Ya lo explicará usted al señor juez!» (Fortún, 1933c). El encuentro con la fiesta, tiempo en el que se subvierte la norma, hace posible el reencuentro de ambos mundos pues las estrellas almacenadas en la casa del cuento son confundidas con fuegos artificiales. El cuento acaba felizmente porque el mundo real reinterpreta la fábula a través de la subversión del orden en la fiesta.

En otras ocasiones el personaje aparece caracterizado por una formación lectora que el autor presupone compartida con el lector. El protagonista de *La Noche de San Juan* de Elena Fortún (*Crónica*, 26/07/1931) es un ávido lector que confunde los planos de la realidad subvertida por sus lecturas de las obras de Sherlock Holmes y de Ito–Naqui: «Y eso que la buena señora no estaba enterada de que le habían suspendido en los exámenes de Aritmética, porque le preguntaron el sistema métrico decimal y dijo los artículos de la fe, y en Gramática, porque en lugar de las partes de la oración, dijo las cinco partes del mundo...» (Fortún, 1931). Semejante historia aparece en «El hombre del saco», (*Crónica*, 25/11/1934) de Aurelia Ramos en el que el protagonista –ávido lector de novelas policiacas– confunde a un anciano que transporta un gato en un saco con el hombre del saco. Otras veces la protagonista se convierte en narradora llevando el relato hacia un ejercicio metaliterario en el que se cuestiona el propio género. *El cuento de Pepiteta* relata la peripecia de una niña a la que encargan que entretenga a su hermano contándole un cuento. Las instrucciones sobre el género son enunciadas así: «... si no sabes cuentos te los inventas; cuantos más disparates tengan, mejor; el caso es

que se distraiga» (Ramos, 1934b). Pepiteta comenzará a encadenar historias cada cual más atroz sobre unos leones que van devorando animales. Esta situación atemoriza al destinatario que no para de llorar por lo que la niña decide contar el cuento al revés reconstruyendo una por una todas las secuencias narradas con modalidad negativa: «–Ni siquiera había vaquitas, ni había vaca grande, ni había cuento, ni había nada...¿Te quieres callar ya...?» (Ramos, 1934b). El relato expresa una de las realidades impuestas al lector, la falsedad de la materia narrada, mientras que en todos ellos se manifiesta la disolución de un lenguaje que no es capaz de representar a sus interlocutores, como tantas veces ha puesto de manifiesto la crítica literaria feminista: «La mujer, en otras palabras, está presente total y físicamente en su voz– y su obra escrita no es más que una extensión del acto de hablar, reflejo de su propia identidad. Por otra parte, la voz de la mujer, no es sólo ella misma, sino que surge de las capas más profundas de su psique» (Moi, 1988: 123).

LA EDUCADORA DE IDENTIDAD NACIONAL

Otro de los autores modelo de esta literatura es el educador con un proyecto normalizador del uso de las otras lenguas del Estado a través de la edición de textos para niños y jóvenes. Una primera función asignada a las mujeres será la recolección y divulgación del folclore que aparece ya en la etapa precedente. La maestra Sara Llorens (1881-1954), recopiladora de leyendas, colabora junto a otras mujeres del grupo de estudios folclóricos de Rossend Serra i Pagés (1863-1929).⁴¹ La importancia escolar del folclore queda reseñado por María Baldó Massanet de Torres, una de las primeras feministas catalanas, quien enfocará su trayectoria pedagógica desde la educación de las mujeres (Baldó, 1912) y desde la importancia del folclore en la escuela (Baldó, 1925). Su labor como presidenta del Lyceum Club de Barcelona nos permite conectarla con la generación de autoras que constituyen el corpus de este trabajo de investigación.

A tots els actes de la vida i Folk-lore hi fa pendre part a l'infantesa; de manera que insensiblement els nens van fent-se càrrec de totes les festes y dels actes més solemnes de la vida, ab certes pràctiques, costums. Cançonetes, etc. [...] De manera que'l Folk-lore, sí es important en tots conceptes, desde'l punt de vista de l'educació infantil. En ell els nens troven [sic] el conreu de l'intel·ligència, el desvetllament dels sentiments y la manera de formar el caràcter, condicions que no's troven [sic] en l'escola merament instructiva (Baldó, 1906).

⁴¹ <http://blogs.iec.cat/gee/publicacions/la-recerca-folklorica/> [consultado 18 de agosto de 2014].

También las escritoras vascas se inician como divulgadoras de la cultura popular. La aportación de la tradición oral vasca al estudio del folclore se percibe desde finales del siglo XIX, momento en el que se produce una transformación cualitativa y cuantitativa de la literatura vasca, coincidiendo con el desarrollo de una narrativa propia⁴² que contaba con las mujeres como informantes tal y como recuerda Gorka Aulestia:

En las largas tardes invernales, el «baserri» (caserío) se convertía en la principal escuela de literatura oral. Después de cenar frugalmente y de haber rezado el Rosario con la abuela, se escuchaban los cuentos y las historias antiguas de boca de la «amona» (abuela), mientras todos los miembros de la familia deshojaban las mazorcas o desgranaban el maíz. Otras veces el abuelo cantaba los «bertso-paperak» que había comprado en el mercado del pueblo el día de la feria o después de la Misa dominical. No menos importantes para una pedagogía de la literatura fueron las interminables labores de las hilanderas, costureras y encargadas de remendar las redes de pesca. De esta forma se repasaba y se renovaba constantemente el repertorio tradicional (Aulestia, 2008: 26-27).

Forman parte de esta generación que trasciende el espacio privado Mayi Ariztia, Mayi Elissague (1899-1941) y A. Hillau, esta última vinculada al emergente nacionalismo femenino en el País Vasco francés. Profesan estas un nacionalismo fuertemente unido a la vida religiosa.⁴³

⁴² En 1875 J.-F. Cerquand (1816-1888) publica, en francés, la primera recopilación de cuentos tradicionales vascos *Légendes et récits populaires du Pays Basque*. La siguiente edición será la del estudioso W. Webster (1828-1907) *Basque legends* (1879) escrita en inglés. Los primeros textos publicados en euskera pertenecen ya al primer tercio del siglo XX, justificándose este retraso en la tardía codificación escrita de la tradición literaria vasca. Así en 1924 Jean Barbier (1875-1931) publica *Supazter xokoan (A la lumbre)* junto a los trabajos de las autoras reseñadas y los de Resurrección M^a de Azkue (1864-1951) *Euskalerraren yakintza* (Literatura popular del País Vasco)

⁴³ Deseamos agradecer la información facilitada por la profesora María José Olaziregi sobre las autoras de Iparralde del primer tercio del siglo XX. Los historiadores de la literatura infantil vasca señalan como punto de arranque de esta precisamente a una mujer: Bizenta Mogel. El primer libro de literatura infantil y juvenil en lengua vasca, *Ipuin onak*, hizo su aparición en 1804, escrito por Bizenta Mogel (1782-1854). También supuso la primera publicación literaria en una tradición dominada por hombres. Aunque el objetivo didáctico-moralista sea el que prevalece en el texto, resaltaríamos la importancia del libro como exponente de un nuevo tipo de narración y como exponente, a su vez, de un nuevo tipo de lectura más literaria pero alejada todavía de objetivos estrictamente estéticos. *Ipuin onak*, es en realidad, una traducción y adaptación de las fábulas de Esopo, será el punto de partida para la aparición de toda una serie de fabulistas, aunque en la mayoría de los casos, será el verso la forma predominante. El caso de Bizenta es absolutamente excepcional, pues se estima que sólo el 15 % de las mujeres de la época estaban alfabetizadas. En su caso se cumplieron las condiciones que V. Woolf describió en las escritoras del XIX: un matrimonio tardío y carencia de hijos.

Olaziregi, Mari Jose (Olaziregi, 2005) <http://lapurdum.revues.org/53?lang=ga> [Consultado el 31 de enero de 2014]. La autora ha publicado *Instimismoaz haraindi: emakumezkoek idatzitako euskal literatura* en el que aborda la literatura vasca desde una perspectiva de género. Finalmente señalaremos que la necesidad de la literatura infantil vasca escrita por mujeres ha sido estudiado por Álvarez Uría, A. (2005) 'Un paseo por la literatura infantil vasca escrita por mujeres.', en *III Congreso Literatura Infantil y Juvenil*. AEPV, Valencia <http://www.aepv.net/miniwebs/congresoLiteraturaInfantil/index.htm>

La necesidad de procurar libros de lectura en las escuelas, como venimos señalando a lo largo de este capítulo, lleva a la maestra Julene Azpeitia (1888-1980)⁴⁴ a publicar diferentes trabajos de índole pedagógica. En 1925 gana el concurso pedagógico organizado por la Diputación de Vizcaya con su trabajo *Irakurri*.

En la reseña que el Padre Donastia realiza de *Amatorem Utza* de Mayi Ariztia expone su deseo de que estos cuentos se conviertan en libros para las escuelas por su adecuación temática al lector infantil:

Le deseo una larguísima difusión. Sobre todo en las escuelas vascas. Estos deben ser los libros de lectura de nuestros «umetxus» ¡Qué delicia pensar en estas inteligencias vírgenes tan fáciles en «desapegarse» del suelo y volar por los países misteriosos del ensueño, van a tener unos libros así, que les hagan como quien dice tangibles, los seres vaporosos, irreales, creados por la fantasía popular vasca! (P. Donostia, 1934: 1).

Ana Blanca Roig Rechou, (1996) ofrece algunos nombres femeninos en la emergencia de la escritura infantil en gallego. Muestra algunas colaboraciones en prensa infantil de Francisca Herrera Garrido (1869-1950). En el ámbito escolar, el primer libro para la escuela, *Método de lectura* (1932),⁴⁵ es obra de Xosefa Iglesias Vilarelle (1882-?). Xulio Pardo de Neyra (2004) señala el nombre de otra mujer en el proyecto del surgimiento de la LIJ gallega: la figura de Elvira Bao Maceiras (1890-1971), maestra militante en la *Irmandade da fala da Coruña*, junto a Bernardino Varela do Campo, estará al frente de la creación de una editorial que publicará en gallego los textos de Vicente Risco, responsable del primer plan pedagógico escolar en Galicia, aun cuando el proyecto acabó siendo inviable.

Centrándonos en la segunda y tercera década del siglo XX y en la proyección que la prensa tiene en la emergencia de la literatura infantil, encontramos en ella el mensaje

⁴⁴ En 1925 gana el concurso pedagógico organizado por la Diputación de Vizcaya con su trabajo *Irakurri matte* libro de lecturas infantiles. Con *Euli baten edestia* gana el Premio Kirikiño en 1933 y aquel mismo año participó en los cursos de verano de la Sociedad de Estudios Vascos. *Osasuna, merketza ta yanaritzta* fue premiado por la Real Academia de la Lengua Vasca en 1935.

En estos años Julene Azpeitia publica en el diario *Euzkadi* (1913-1937) asuntos educativos y cuentos tradicionales, algunas veces traducidos del francés.

⁴⁵ La filosofía pedagógica seguida por Iglesias Vilarelle sigue la línea de los tradicionales catones escolares frente a la renovación pedagógica que se está viviendo en otros sectores de la enseñanza como el representado por María Barbeito (1880-1970).

de proyectar sobre los lectores la responsabilidad de ser el futuro de una lengua y una cultura como tendremos ocasión de analizar en *La Nuri* (1925-1926) de Lola Anglada.

Rosa María Brull, autora únicamente identificada por la publicación de tres cuentos en el suplemento de «Una estona amb els infants» del diario *La Publicitat* – espacio en el que Mercè Rodoreda publica toda su obra infantil– expresa claramente la intención de reconocer una identidad propia a sus lectores. *Entre els pells roges* relata la historia de un padre, mecánico, y de su hijo Loi, estudiante de *l'Escola del Treball* que construyen un avión con el que proyectan dar la vuelta al mundo. El relato, dividido en dos partes, presenta inicialmente una secuenciada progresión de la construcción del avión, que comienza siendo una avioneta en miniatura hasta que logran ponerle un motor y conseguir volar con ella. A pesar de los detalles técnicos aportados sobre los motores del aparato la narradora advierte: «Les reduïdes dimensions d'aquest conte ens prohibeixen d'estendre'ns en tots els preparatius, que precediren el vol». De la misma manera la narradora se encarga de transcribir la cita del periódico catalán en donde se relata que padre e hijo han sufrido, durante la cuarta etapa, un percance y se ha perdido la pista del vuelo. La segunda parte del relato nos presenta a Loi como único superviviente que ha sido cuidado por una tribu de pieles rojas. El chico se integra dentro de esta comunidad en la que «aplaudia la noblesa de paraula i la moralitat social dels indis» pero a la que aporta la sabiduría de su civilización:

Heus ací com el nostre Loi convertí les frondositats pregones d'aquella selva en un poble de gent bondadosa, civilitzada i treballadora i, encara que no, deixava de pensar en la seua estimada Catalunya, creia en el deure d'humanitat de no abandonar aquells germans pells roges, als quals encara podia prestar molts serveis (Brull, 1935).

El relato recalca en la idea de una Cataluña moderna capaz con su industria de preservar y respetar la identidad cultural de un pueblo, pero también de aportar también el progreso y la civilización. Esa idea de la Cataluña pueblo aparece claramente definida en otro relato, *Pessebre*, en el que dos muchachos «*fillols d'En Tisner*», el director de la publicación, son los responsables de montar el belén en casa. Deciden investigar antes del montaje, por lo que visitan Olot, motivo que da pie a insertar un dicho popular: «El tren de Olot / que marxa quan vol / i arriba quan pot». El pesebre se va conformando con rasgos culturalmente muy definidos:

A sota d'aquest arbre uns quants bous d'aquells tan calmosos del pla d'Olot; a segon terme una masia catalana pels quatre costats i un corriol també català. A tercer terme unes muntanyes ben

bé com les del país, i a l'horitzó els Pirineus, tan catalans com la plaça de Catalunya (Brull, 1936).

Poco a poco van acomodando el paisaje a lo que es Barcelona, puesto que para los protagonistas se trataba de recrear una maqueta de lo que les rodeaba; así les había parecido que, si los belenes de Olot imitaban un mundo rural cercano a la población, el pesebre de Barcelona debía incluir: «Colom, la Duana, els "docs" i aço mes remarcable de Barcelona. Al fons la silueta inconfusible del Tibidabo [...] i encara hi projecta uns raigs que semblen els de l'Exposició de Montjuic» (Brull, 1936).

4.3 MODELOS NARRATIVOS

Nos proponemos en este apartado mostrar los modelos narrativos existentes en la literatura infantil anterior a la Guerra Civil y la aportación de las escritoras a los mismos y a la consolidación del sistema literario infantil de la literatura anterior a 1939. La clasificación de los cuentos es difícil de delimitar, como ya observamos en el estado de la cuestión y, como allí comentamos, hemos partido de la propuesta de Enrique Anderson Imbert, expuesta en las páginas 54-56 de este trabajo en la que se establecen cuatro modelos de cuento a partir de la concepción del mundo expresada por el narrador y la percepción que de este tiene el crítico (como también el lector). La propuesta de clasificación queda, por nuestra parte, marcada a partir de una serie de descriptores relacionados con los constituyentes narratológicos como son personajes, cronotopos y mundo referencial.

4.3.1 EL CUENTO TOTALMENTE FANTÁSTICO

Agrupamos en este bloque una parte importante de la producción dirigida a la infancia: el cuento folclórico, las fábulas y el cuento de hadas o cuento maravilloso.

El mundo narrativo de las historias de estos relatos se corresponde con la noción de *fictional no verosímil* planteada por Tomás Albadalejo (1983). Los personajes son arquetipos, seres extraordinarios identificados como entidades diferentes a lo humano y el cronotopos manejan un tiempo cíclico, entendido como tiempo de edades naturales;⁴⁶

⁴⁶ El tiempo se manifiesta ante todo en la naturaleza: el movimiento del sol y de las estrellas, el canto de los gallos, las señales sensibles y accesibles a la vista de las estaciones del año; todo ello en su relación indisoluble con los momentos que corresponden a la vida humana, a su existencia práctica (trabajo), con

y espacios alejados de la realidad del lector. Pertenecen a este grupo tanto las producciones que pretenden la fijación escrita del cuento oral, propio de una literatura popular identificada con un público infantil –aunque no sea así en sus inicios (Cerrillo Torremocha, 2000a: 12)– como la rescritura del cuento a partir de estos modelos.

El cuento folclórico

El cuento folclórico de la tradición oral vertebró la aproximación e inicio de la literatura infantil en cualquiera de las lenguas en las que se produce. Las aproximaciones a su estudio recalcan siempre en el gusto del niño por recibir tales historias centradas alrededor, muchas veces, de la mujer. Con la incorporación de este espacio público la narradora oral (que durante mucho tiempo ha sido la fuente del compilador) asume el papel de escritora.

La figura de Mayi Ariztia, citada páginas atrás, publica en 1934 una colección de leyendas laburdinas y describe cómo se animó a emprender esta tarea:

Me impresionó cómo mis niños se quedaban quietos, encantados, cautivados, a escuchar las historias, cuando los mayores de la casa se los contaban; he tenido la idea de poner esas viejas historias por escrito, por miedo a olvidarlas. Y, para que después mis niños puedan contar a sus hijos las mismas historias que ellos mismos, siendo pequeños, habían escuchado (Ariztia, 1934).⁴⁷

La autora se suma a la labor de la edición en euskera del folclore vasco⁴⁸ e insiste en el prefacio en el papel que juegan las mujeres en dicha actividad:⁴⁹ «J'en ai

el tiempo cíclico de diversos grados de intensidad. El crecimiento de los árboles y del ganado, las edades de los hombres son indicios visibles de periodos más largos. Luego, los complejos indicios del tiempo histórico propiamente dicho: las huellas visibles de la creatividad humana, las huellas dejadas por las manos y la razón del hombre: ciudades, calles, edificios, obras de arte y de técnica, instituciones sociales, etc. (Bajtín, 1982: 200–247).

⁴⁷ (Ariztia, 1934). Disponible en <<http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/706>> [consultado 17 Noviembre de 2013]. Presentamos la traducción del texto original francés.

⁴⁸ Esta labor se había iniciado a finales del siglo XIX momento en el que se produce una transformación cualitativa y cuantitativa de la literatura vasca, coincidiendo con el desarrollo de una narrativa propia. En 1875 J.-F. Cerquand (1816-1888) publica, en francés, la primera recopilación de cuentos tradicionales vascos: *Légendes et récits populaires du Pays Basque*. La siguiente edición será la del estudioso W. Webster (1828-1907) *Basque legends* (1879) escrita en inglés. Los primeros textos publicados en euskera pertenecen ya al primer tercio del siglo XX, justificándose este retraso en la tardía codificación escrita de la tradición literaria vasca. Así, en 1924 Jean Barbier (1875-1931) publica *Supazter xokoan (A la lumbre)* que, junto a los trabajos de nuestra autora y los de Resurrección M^a de Azkue (1864-1951) *Euskalerraren yakintza* (1935-1942).

⁴⁹ Los dos grandes medios de transmisión oral fueron la cocina del caserío y la iglesia parroquial. En las largas tardes invernales, el «baserri» (caserío) se convertía en la principal escuela de literatura oral. Después de cenar frugalmente y de haber rezado el rosario con la abuela, se escuchaban los cuentos y las

quelques unes de recueillies d'une femme que nous avons fait venir pour le travail de la charcuterie; elle, faissant boudins et saucisses de raconter des histoires et moi de les prendre (Ariztia, 1934: 5).

La Institución Libre de Enseñanza insertará esta tradición popular en la formación literaria de los estudiantes (Gabriel Núñez 2006; 2010). El folclore es visto como parte de la formación de los alumnos mientras Gabriela Mistral insiste en *La Escuela Moderna* en la formación:

Si yo fuese directora de Normal, una cátedra de folklore general y regional abriría en la Escuela. Además –insisto–, no daría título de maestro a quien no contase con agilidad, con dicha, con frescura y hasta con alguna fascinación (Mistral, 1929: 349).

Sin embargo, la escritora moderna reemplaza la tradición oral por el libro en la transmisión de estos textos. La escritura del cuento folclórico en prensa pertenece a un modelo de escritura decimonónico estudiado por Monserrat Amores (1997); de ahí que la escritora moderna intente apartarse de este modelo. María Teresa León en un artículo en *La Gaceta Literaria* titulado «La narradora» señalaba el gusto del niño por el texto escrito frente a la narradora tradicional:

Esta belleza tradicional del gesto del cuentista se va desvaneciendo. El ejercicio oral de la imaginación apenas si cuenta alguna madre complaciente o una vieja criada que entiende de sabor de romances. Ahora el hijo dice “lee” y no “cuenta”. Resulta curioso que la imaginación del niño sea más apta a descifrar maravillas que la del adulto (León, 1930: 8).

En el cuento publicado en prensa encontramos dos tendencias en el tratamiento de lo folclórico: la rescritura de este cuento a través del reconocimiento en el mismo de los descriptores del tipo, en los que se identifican las funciones previstas para el mismo en la catalogación de Aarne Thompson (1995) y, al mismo tiempo, la contextualización de la historia en un marco diferente o el punto de vista adoptado por quien asume la narración, como tendremos ocasión de comprobar en la narrativa de Magda Donato. La segunda posibilidad es la incorporación de elementos folclóricos, a través de personajes o situaciones, al universo narrativo como sucede en los cuentos de Elena Fortún. Esta

historias antiguas de boca de la «amona» (abuela), mientras todos los miembros de la familia deshojaban las mazorcas o desgranaban el maíz. Otras veces el abuelo cantaba los «bertso-paperak» que había comprado en el mercado del pueblo el día de la feria o después de la Misa dominical. No menos importantes para una pedagogía de la literatura fueron las interminables labores de las hilanderas, costureras y encargadas de remendar las redes de pesca. De esta forma se repasaba y se renovaba constantemente el repertorio tradicional (Aulestia, 2008: 26-27)

autora utiliza el acervo popular para recrear situaciones en el que lo religioso forma parte de lo folclórico referido a través de nombres como Maricastaña, Cojuelo, San Antón, el arcángel Gabriel, etc. aludido a través de la peripecia de un personaje desvalido, Miguelito, que se mueve entre santos y rufianes y que permite a la autora expresar más de una crítica al estamento religioso.

La fábula

Otro modelo narrativo inserto en el cuento totalmente fantástico es la fábula. La caracterización de la fábula como texto literario presenta una serie de rasgos descriptivos que pretenden delimitarla frente a la polisemia del término, como son la brevedad, los personajes alegóricos de cuyo relato se desprende una enseñanza moral, el uso del verso, aunque también de la prosa (Ayuso de Vicente et *al.*, 1997: 149). Su afán moralizante ha provocado que sea tradicionalmente destinada al público infantil, aunque no todos los autores reconozcan al niño como destinatario o el discurso moral como fundamento del género (Dido, 2009: 103). Su caracterización original es la fábula esópica, caracterizada por su estructura lógica y cerrada y su lección ética (García Gual, 1977: 314). Aunque autoras como Berta Quintero o Maruja Lozano emplean, hasta bien entrado el siglo XX los modelos de la fábula de Esopo acorde a una intencionalidad moralizante, hacia 1930 algunas escritoras introducen cambios que contribuyen a la renovación del género.

Por una parte, el relato protagonizado por animales es utilizado para presentar un discurso contrastado a través del diálogo al que se somete a estos personajes que confrontan diferentes puntos de vista. Algunos relatos de Elena Fortún como *El león triste y la alegre golondrina* (*Crónica*, 08/03/1936) conservan la estructura dual de enfrentamiento de dos visiones de mundo, tematizadas ya en el título. Josefina Bolinaga centrará prácticamente todos los cuentos catalogados en protagonistas animales que comentan o viven una experiencia conjunta en la que manifiestan una visión de mundo contrastada (*Chon y Titi*, *Crónica*, 15/01/1933). La frescura del discurso empleado, mediante la reproducción de diferentes procedimientos próximos a la oralidad en la que se confunde la voz del narrador con la del personaje, evita el tono moral de la fábula.

Utiliza en este periodo, en contraste con algunos de sus relatos publicados tras la contienda, un estilo que sorprende por la creación de imágenes lúdicas.⁵⁰

La proximidad de estos animales a la vida de los lectores aparece señalada en algunas historias, como en el relato, también de Bolinaga, *El palacio de las golondrinas* (*Gente Menuda*, 20/10/1935) en el que una joven golondrina a punto de celebrar su boda con un golondrino rechaza a su prometido porque no sabe leer. De cuantos impedimentos pone el búho para evitar el matrimonio: charlatán, presumido, pendenciero, glotón... la golondrina solo se alarma cuando el ave le espeta: «No sabe leer. Y es imperdonable que un príncipe golondrón no sepa leer». El pretendiente asistirá a la escuela hasta que domina la lección. (Bolinaga, 1935).

El texto finaliza cuando la pareja anida en una escuela, una vez que el príncipe regresa junto a la golondrina portando un libro en el pico del que lee algunas frases y maneja otro lenguaje hacia la novia: «Peine de marfil en las plumas. Chispas de luz en los ojos. Diadema de rocío. Perfume en el pico. ¡Ea! Ya está la novia» (Bolinaga, 1935). En otras ocasiones, como ya hemos comentado en páginas precedentes, las autoras aprovechan la peripecia del animal para verter un discurso en un segundo plano en el que se proyectan las condiciones de vida de quienes no pueden romper con las convenciones a las que les somete su propio grupo.

Por otra parte, la aportación de algunas escritoras a la fábula y a la renovación de la misma viene a través del proceso de antropomorfización de objetos como sucede en *La armoniosa amistad* de Elena Fortún en el que se narran las acciones de los enseres

⁵⁰ En *La mariposa azul* en el que se cuenta la historia de una hermosa mariposa que llega a un jardín en el que se encuentran dos niños y una feúcha niña jugando. Los chicos comienzan a perseguirla mientras la niña implora que la dejen libre. En su insistencia termina entregándoles su hucha a cambio de la libertad de la mariposa. El relato finaliza al posarse el insecto sobre sus ojos concediéndoles una gran belleza. Este relato nos permite comparar la versión del cuento publicada tras la Guerra Civil. El relato forma parte de *Amanecer* en la edición de 1955. El texto original publicado en prensa no presenta alusiones religiosas cuando la mariposa vuela “lejos lejos” imagen que se proyecta hacia el cielo en el texto de 1955. De igual manera el polvo de la mariposa cubre los ojos de la niña en agradecimiento por haber comprado su libertad, expresando una fraternidad genérica entre ambas expresado en un «Así premió su buen corazón» mientras que en la reelaboración leemos: «Así premió Dios su buen corazón» que nos permite cotejar la importancia del contexto en la literatura infantil y el análisis de lecturas subyacentes en textos aparentemente inocuos.

de dos saloncitos vecinos que viven entre sus muros el horror de la guerra y cuyo mensaje es que solo quienes permanecieron unidos lograron superar aquella guerra: «Pero ocurrió que vino una guerra muy grande, con bombas y cañonazos, y obuses. Todas las personas abandonaron sus casas, creyendo que se iban a caer, y los dos saloncitos vecinos se quedaron solos, con el horror de la guerra y los gatos. Cada vez que estallaba una bomba cerca en el saloncito que había sido feliz decía Pitirri:

- ¡Ánimo compañeros!
- ¡Ánimo! repetían las tazas, la tetera, la jarrita de la leche y el azucarero sin azúcar.
- ¡Ánimo compañeros! – vibraban las copas irisadas con una sola nota (Fortún, 1937).

Frente al mundo de los émbolos y los pistones, engranaje de la modernidad propuesto por Ramón de Bastera en *Virulo*,⁵¹ la voz femenina apela a lo cotidiano mediante la antropomorfización del ajuar doméstico. Recurso empleado en casi todos los relatos de Viera Sparza en los que la neutralización del discurso se logra a partir del perspectivismo con el que se enfoca el objeto y la neutralización de la voz narrativa, como sucede en «La pelota en el tejado» donde se cuenta en este relato la historia de una pelota que cae en un canalón mientras unos niños juegan con ella. Los diferentes animales que habitan aquel espacio la confunden con la luna, con un huevo, con un ovillo, hasta que fortuitamente vuelve a caer junto a los muchachos que continúan jugando con ella al fútbol.

El relato se inicia *in media res* con el griterío producido ante un gol marcado por los niños. A partir de ahí se pierde la perspectiva humana y comienzan las diferentes secuencias que muestran la opinión de cada uno de los animales con los que va tropezando sobre la pelota. Un perspectivismo contrastado por las propias palabras de la pelota que refuta lo que los demás dicen de ella. El relato combina la voz de la narradora, testigo, que engarza las diferentes secuencias con los diálogos y la voz de la propia pelota que muestran las diferentes versiones sobre la identidad del objeto.

⁵¹ El escritor propiciaba en estos años la introducción de la vanguardia futurista en la literatura española mediante la sustitución de los viejos animales de los apólogos de Esopo y Fedro por los elementos más representativos del nuevo mundo moderno propuesta llevado a cabo en *Virulo, mediodía* (1927): Escuchad a las máquinas.

La gran sabiduría está en las máquinas...

Calla doña Raposa, don León, don Caballo.

Avanza doña Grúa, don Cilindro, don Embolo. Bastera, 1926:

Aquí tienen ustedes el satélite extraviado –decía el grajo con voz campanuda–, Como verán no les he engañado. Ahora, si conseguimos reternerlo en ese lugar ya no nos molestará más su lívida luz en los ojos, cuando por la noche salgamos de caza por las tinieblas.

– ¿Yo un satélite? ¿Pero qué dice ese avechucho?– murmuró para sí la pelota, creyéndose insultada.

En ese momento se asomó el palomo a su nido y le dijo a su mujer:

– ¿Te parece a ti un huevo, por ventura?

– ¿Yo un huevo, estúpido? –vociferó la pelota (Viera Sparza, 1934).

Ese narrador neutro que testifica sobre lo que ve es el recurso sobre el que se traza la historia de *El día de frío* (*Crónica*, 26/01/1936) organizado alrededor de la personificación de los diferentes objetos que se utilizan en una casa para evitar el frío que presentados mediante referencias evocadoras; así, por ejemplo, la mesa camilla rememora escenas de partidas de cartas en el pasado; al fogón se le otorga cierta ordinariéz y al candelabro gestos elegantes. El texto presenta una primera parte narrada con objetividad en la que se muestra la llegada del frío en una secuencia descriptiva que da paso a la presentación de un personaje colectivo que intenta evitar que el gélido aire se adueñe de la casa. Un narrador testigo que detalla cuanto ve y escucha asume la humanización de cuanto allí se representa e interviene únicamente en la secuencia inicial como en la final con una breve frase exclamativa que intensifica el horror que produce el frío.

Recursos que se presentan en otros tantos cuentos de esta autora: *El movimiento de los juguetes* (*Gente Menuda*, 7/01/1934), *El tiempo del peón* (*Gente Menuda* 24/03/1935), *El viento Norte en el jardín* (*Gente Menuda*, 1/ 12/1935) que ofrecen de un dominio narrativo y un planteamiento renovador del género en Viera Sparza que ha sido injustamente olvidado, puesto que las escasas referencias halladas sobre la autora la vinculan exclusivamente a su faceta como ilustradora de los libros de Elena Fortún.

El humor se cruza en muchas de estas fábulas degradando su sentido didáctico y acompañándolo a la modernidad al tener que acoplarse los animales al mundo contemporáneo. Don Ciempiés pertenece a una importante familia cuya holgada situación deriva del trabajo que cada uno de ellos realiza y que les permite vivir con cierto desahogo. El protagonista del relato se niega a realizar trabajos sacrificados ante lo que planea ir a América en donde está seguro de que encontrará un trabajo cómodo que le permita enriquecerse prontamente. Aunque los primeros trabajos son arduos, encuentra un empleo a su medida, agrimensor que calcula los pies de las parcelas vendidas por agentes inmobiliarios.

El cuento de hadas

La aproximación al cuento de hadas presenta una primera dificultad que no ha pasado desapercibida para ningún estudioso del tema (Zapata, 2007). Nos referimos a la confusión terminológica con que se aborda el concepto. Términos como maravilloso, cuento de hadas o cuento de encantamiento o magia se cruzan una y otra vez en la literatura escrita sobre el tema sin que a menudo queden definidos los referentes que cada uno de estas denominaciones contempla en las que se cruzan, además, las distintas tradiciones nacionales: *contes des fées*, en los estudios francófonos, *märchen*, en los germánicos, *cuentos de encantamiento* en los hispánicos y *maravillosos* en los eslavos.

A pesar de las diferentes perspectivas que enfocan su tratamiento y de la amplitud de tipos que se localizan siempre se incide en estos cuentos un elemento común: la transformación que sufren los protagonistas y que les permite modificar su condición (Zipes, 2000: xvii). Así pues, convenimos que nos referiremos a una historia en la que suceden acontecimientos ubicados en un cronotopos alejado y no histórico; protagonizada por personajes naturales y sobrenaturales diferentes a la naturaleza del receptor. En ellos operan transformaciones, que constituyen el proceso narrativo, en un mundo construido mediante imágenes cuyos referentes ponen en relación el mundo conocido y el mundo mágico.

Su vinculación con la literatura folclórica permitió a Propp la descripción morfológica de estos relatos.⁵² Este modelo posibilitó a Rodríguez Almodóvar trazar la estructura de los cuentos españoles (1982) y a Caterina Valriu aplicar al análisis narrativo infantil leyes compositivas (1998b). La identificación de un modelo

⁵² Fuera de la caracterización psicológica, de la que carecen los personajes de estos cuentos, hablaremos de esferas de acción en las que actúa cada personaje. Se trata de la asignación de actuaciones en calidad de agresor, donante, auxiliar, princesa y padre, mandatario, héroe y falso héroe. Estos actuantes pueden venir complementados por atributos como la edad, sexo, apariencia... que como afirma Propp “proporcionan al cuento sus colores, su belleza, su encanto”. La posterior evolución del estructuralismo a partir de la traducción al inglés de 1958 y la polémica suscitada por Claude Lévi-Strauss en torno a la pertinencia de las significaciones concretas derivadas de los contextos culturales, el intento de Méléntinski de clasificación del cuento maravilloso basándose en oposiciones del tipo héroe buscador / héroe víctima, carácter social / familiar del enfrentamiento, carácter mágico / no mágico de la prueba fundamental; el modelo binario de Greimas y el objetivo de Bremond de definir reglas válidas para todos los relatos son formuladas por Barthes en su *Introducción al análisis estructural de los relatos* lo que ha aportado un enorme impulso a la renovación del análisis narrativo en la segunda mitad del siglo XX y todavía hoy sigue aportando algunas consideraciones importantes al análisis estructural y actancial.

organizativo nos permitirá, asimismo, hablar del reconocimiento de hipotextos en la recepción del relato; principalmente cuando el nuevo texto establece una relación paródica o de otro tipo con su referente, como suele ocurrir en la literatura de los años veinte y treinta estudiada.

Jack Zipes en «Towards a definition of the literary fairy tale» como introducción a su libro *The Oxford Companion to Fairy Tales* (Zipes, 2000: xv- xvi) acota el término a partir de su vinculación a un género literario moderno nacido a finales del siglo XVII en la corte francesa diferenciándose del cuento maravilloso de carácter folclórico. Siguiendo a Jens Timar establece que este tiene un autor identificable; es sintético, artificial y elaborado, frente a la primitiva leyenda popular.

El cuento de hadas tiene una vinculación desde sus orígenes a la escritura femenina:

Las mujeres dominaron el conjunto de la producción, escribiendo las tres cuartas partes de los cuentos. Siete autoras, frente a tres escritores, configuraron el movimiento literario de las *conteuses*. Junto a Charles Perrault, Préchac y Jean de Mailly, las *conteuses* iniciaron y cultivaron el género, aportando una producción más extensa y original que sus émulos masculinos. Estas autoras son Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame de Murat, Madame Durand, Madame d'Auneuil y Madame d'Aulnoy (Ramón, 2001: 95).

El debate sobre cómo debía ser la literatura infantil, nos ha mostrado el rechazo inicial hacia este género, bien por la imposición del canon realista: «Estudiando atentamente las obras que recomienda la moderna pedagogía, vemos que todo lo sobrenatural está desteñido de ellas. Brujas, enanos, príncipes, hadas, animales parlantes...todo lo que nos hizo tan felices, es perjudicial...» (Brum, 1910: 5), bien porque la modernidad con que irrumpe el siglo XX solicita otro modelo de fantasía, como leemos en la nota del pedagogo Luis Bello (1872-1935):

Pero de todos modos, si los cuentos viejos han dado tantas vueltas de labio en labio, y los niños los han oído ya, por fuerza habrá que inventarles otros cuentos nuevos. Puesto que han de inventarse otros, ¿cómo han de hacerse esas invenciones? [...] Los niños han visto va automóviles, dirigibles aeroplanos, lo cual les da una idea exacta de que la flor de la maravilla puede cultivarse sin salir de la realidad. Las pobrecitas botas de siete leguas no sirven para nada si las compara con esos formidables *laf-laf*, y al contarles un cuento en que haga falta correr como el rayo para transmitir una noticia a la princesita encantada o al príncipe enamorado, es muy posible que el niño os interrumpa:—dime, papá, ¿y por qué no le ponen un telegrama? — Saben lo que es el telégrafo y el teléfono y otra porción de cosas sobrenaturales, que no existían en tiempos de los hermanos Grimm. Por consiguiente, es forzoso variar en absoluto lo que al parecer es un accidente, pero, en realidad, es la esencia de los cuentos infantiles, Hace falta una imaginación fresca para sustituir el encanto del relato antiguo, contando con que los vapores, los

trenes, los globos y aeroplanos llevan todo un cortejo de posibles y modernísimas mitologías. Nada puede decirse va que sea absolutamente imposible. Lo extraordinario, lo sobrenatural, es el pan nuestro de cada día, y bastará enseñar el misterio de su propia vida para que palpite en imaginación de los niños el ala de lo maravilloso (1911: 95).

Se alude con frecuencia a «la muerte de las hadas» frente a la revolución tecnológica que inaugura el nuevo siglo. Se reflexionará sobre la pérdida de un mundo mágico (como hemos visto en los artículos de Carmen de Burgos). María Luz Morales aborda este concepto en alusión la pérdida de un modelo de escritura femenino (Morales, 1922: 16). La producción del cuento de hadas se orientará en dos sentidos: la perpetuidad del modelo que presenta un mundo ajeno al lector, en el que se persigue la armonía universal a través de un discurso moral tal como se modela el género a través de la autoría femenina o la rescritura del mismo desde un juego paródico. Se sitúa en el primer caso Gertrudis Segovia considerada por María Luz Morales el Andersen Español (1922: 16). La escritora sevillana escribió *Para los niños, cuentos de Hadas y Mientras la nieve cae: nuevos cuentos de hadas*, ambos publicados en 1912.

La prensa acogió favorablemente su edición. Jacinto Benavente elogiará el libro en un artículo de su sección «De Sobremesa» publicado en *Los lunes de El Imparcial*, insistiendo, precisamente, en la consideración de lo que para el dramaturgo es la escritura femenina:

Sin afectación, alegre, claro, limpio, llega un libro de cuentos para niños, “Cuentos de Hadas”, de Gertrudis Segovia, libro de mujer, como yo quisiera los libros escritos por mujeres; libro que añade a nuestra pobre literatura infantil unas flores más valiosas que joyas. Hay en él cuentos comparables en interés al delicioso «Pájaro Azul» de Mme. D’Aulnoy y a la «Bella y la Bestia», de Mme. de Beaumont (Benavente, 1912).

Si bien en la primera reseña localizada de esta publicación en *Gedeón* se resalta esa aportación femenina como un lastre: «Cada vez que nos mandan sus libros, señoras y señoritas, nos echamos a temblar» elogia la aportación de la autora: «Y por último diríamos que estos cuentos de la señorita Gertrudis Segovia tienen un gran atractivo, que son ingenuos y agradables, como la boca de una virgen, que están escritos con una pluma fácil y soñadora...» (Anónimo, 1912). Alberto de Segovia rechaza en su reseña el canon naturalista en la escritura para niños y elogia el género elegido por la autora:

...una ilustre escritora, la Srta. Gertrudis Segovia, ha emprendido una labor literaria interesantísima en España cultivando el cuento de hadas, con el cual se realizan los dos últimos fines, es decir, el fin sentimental y el fin moral [...] Desde el punto de vista de su destino –para los niños– *Mientras la nieve cae...* es un libro que corresponde a las nobles intenciones de Gertrudis Segovia. Y bajo el aspecto literario el libro este constituye un oasis de sentimentalismo

en estos tiempos de la novela naturalista que casi monopoliza en su más cruda y grosera tendencia la vida de las letras españolas. Esta obra de Gertrudis Segovia se lanza valientemente a la empresa regeneradora del alma contemporánea, atacada de prosa y de burguesía, a la empresa idealista de la conquista del ensueño.

Y el niño, lector amigo, tu pequeño hijo, en estos *Cuentos de Hadas* ya tiene qué leer... (Segovia, 1913: 1).

Gómez Baquero le dedica un artículo en *Los Lunes de El Imparcial* (24 de marzo de 1913) que insiste en la necesidad de mostrar lo maravilloso con formas renovadas: «No es que se haya agotado lo maravilloso, sino que cambia de forma, como todo, y en cada época se viste de diferente manera. Y el traje tradicional de la literatura de hadas ¡está ya tan usado! Esto no impide que el libro de la señorita Gertrudis Segovia, en su género, ofrezca cualidades literarias muy estimables» (Gómez Baquero, 1913: 4).

La autora, en el prólogo de su primer libro, había expresado su intención de diferenciarse del libro escolar y acogerse al discurso moral implícito en el género:

No encontraréis en ellos, como anteriormente os he dicho, galanas frases, ni pedantes filosofías, ni aun siquiera enseñanzas históricas; no intento instruiros, para eso ya tenéis a vuestras maestras y a vuestros profesores. Quiero solo divertirlos, dejando en vuestros tiernos corazones la semilla del bien. Mis cuentos os demostrarán siempre la virtud recompensada y a los malos instintos castigados. [...] Además, las hadas y los gnomos si no los vemos realmente, los llevamos todos dentro del corazón, puesto que en el fondo de él viven el amor, la fe, la esperanza, la bondad, la abnegación y el ensueño, que son las verdaderas hadas de nuestra existencia, las que con su prodigiosa varita nos llevan por el sendero de la virtud, de la idealidad y de la dicha (Segovia, 1912: 11-12).⁵³

La renovación del género viene, por una parte, por el uso metaliterario de estos cuentos y el rechazo de esa ficción a través de la mediación de la voz enunciativa:

Ya completamente sola en el bosque recordó los cuentos de hadas y sintió un poquito de miedo. Quizá aquellos árboles tan grandes fuesen princesas encantadas, y las flores que esmaltaban los campos, niños desobedientes convertidos en margaritas y amapolas. [...] y perdiendo su habitual serenidad rompió a llorar, recordando de nuevo los cuentos de hadas (Perales, 1911: 6).

⁵³ Su vinculación al género viene además de por los personajes y el cronotopos por el reconocimiento de tipos y motivos descritos por la escuela finlandesa. Así, por ejemplo, en «La princesita Burlona» hallamos semejanzas con aquellos cuentos en los que el hermano ha de rescatar a la hermana (princesa) retenida por el ogro sorteando con su bondad o astucia un juego de transformaciones hasta vencer al brujo. Príncipes transformados en gatos que recuerdan cuentos del ATU 444, o motivos como la transformación del hombre es asno (D132.), las pruebas del héroe: derribar de un solo hachazo un árbol gigante (H1115.3.), acertar tres adivinanzas (H510), traer un ramo de flores rojas que crecen en el confín del mundo (H1333.5), acudir a un singular torneo (H331.2.) u otros elementos reiterados en los cuentos maravillosos como el peral mágico (D950.5.), la varita de fresno (D950.6.), el robo de los huevos del nido del cóndor (H1151.12.), etc.

A lo largo de la segunda y tercera década del novecientos se plantea como un modo de perpetuación de la literatura alegórica de carácter moralizante. Gloria de la Prada escribe al comienzo de la serie de Mimirrimí: «Queridos amiguitos: Heme convertida en hada para contaros cuentos muy bonitos; leedme sin miedo y entregaos a mí en alma como yo a vosotros...».

María Carbonell escribe en *Las hadas modernas*: «Estudiándolas con cariño y aplicándolas a los usos de la vida, todos vosotros, queridos niños, seréis como hadas y poseeréis aquellos talismanes y varitas mágicas que tanto admirabais en los cuentos que os encantaban en la niñez. El estudio, el trabajo y el bien obrar son los grandes talismanes, no lo olvidéis. (1922: 54). Otras autoras atenderán a la renovación del género subrayando la aportación de la modernidad al mundo como actualización de lo maravilloso o mediante la parodia del género. En ambos casos se subraya la pérdida de este mundo.

La protagonista de *Cuentos para soñar* (1929) de María Teresa León es una niña, intrépida, con vocación artística, deportista, moderna, elegida por las hadas para comprobar si su presencia sigue siendo necesaria en el mundo de los humanos. Su conclusión, tras diversas experiencias en la ciudad, sitúa a las a hadas en nuestro mundo:

Las hadas tienen que volver con el mundo que los hombres crearon, tienen que estar en las ondas de la radio y en las hélices del aeroplano y en el volante del automóvil, tienen que dar misterio a los descubrimientos de los hombres, y que el sabio inclinado sobre el microscopio crea que tiene un dragón apesado, mientras el hada de la ciencia escapa sonriendo por el balcón en torbellino de gasas azules (León, 2003: 105).

A través del viaje iniciático que Nenasol realiza por las estaciones del año, madurará y aprenderá una hermosa lección: «los hombres han hecho un mundo de hierro y se están quedando sin corazón. Todo son máquinas. Solo los poetas sueñan y a esos no los entiende nadie» (León, 2003: 106).

Pero al mismo tiempo nos desvelará otro descubrimiento: «que olvidé decir a mi hada madrina que eran las madres de los niños las depositarias del corazón del mundo, que todo en ellas era bueno, dulce, amable, que una madre no falta nunca con su cariño» (León, 2003: 111) en el que se identifica el papel de la madre y de lo femenino en este mundo.

En el cuento publicado en prensa el género se adecua a la brevedad requerida por su formato. Desaparecen el excurso y las secuencias descriptivas para centrarse en la evocación de un mundo en contacto, frecuentemente, con el presente. Elena Fortún proyecta en estos personajes seres capaces de trascender la realidad y percibir otras realidades sensibles como ocurre en *La casa de la madrina*. En *La varita de la virtud* encontramos los personajes de Morgana, Titania o Melusina, obligada a vivir con los humanos, como recoge su leyenda, hasta recuperar su varita de virtud. Hadas y humanos se confunden en la introducción del relato al presentar de manera paralela dos grupos de mujeres, monjas y hadas, que salen al llegar la noche. Las primeras «Iban vestidas de negro, con su manto hasta los pies, y en la mano, su gran bolsa, donde llevaban su delantal blanco, los manguitos y el libro de oraciones, para pasar la noche a la cabecera de los enfermos» (Fortún, 1935a). Las hadas:

«Iban vestidas de gasa blanca, con un aro de oro en los cabellos rubios y en la mano la varita de la virtud»:

Esto fue lo que convenció a las monjitas. ¡Verdaderamente no se puede andar por las calles vestidas de hada! ¡Esto sería una ofensa a la honestidad y a nuestro señor! La abadesa gorda dispuso que cortaran a Melusina sus largos cabellos dorados, calzaran sus pies desnudos de largos zapatones y que le dieran un hábito negro y tocas blancas. (Fortún, 1935a)

Aurelia Ramos también recrea la ausencia de las hadas en la vida contemporánea. En *Huelga de hadas* escribe: «Hoy ya no existen las hadas. Nacen los seres y no hay varita mágica que les comunique sus virtudes. ¡Hoy ya no existen hadas...! La última, la mejor, la más sensible, espera en el fondo de un lago un acto de gratitud que no llega» (Ramos, 1932a). Algunos personajes de ese mundo deciden retirarse de la vida de los humanos como le sucede al protagonista de *El duende desgraciado* mientras que en otros cuentos exploran las posibilidades de combinar ambos mundos, como ocurre en *La princesa de caramelo* que desfallece con el besamanos que sus vasallos le rinden y el calor al que la tienen sometida los médicos de la corte que, poco a poco, la van derritiendo. Una segunda posibilidad de rescritura del cuento de hadas es el elemento humorístico que indaga la imposibilidad de sustentar ese mundo en el tiempo del lector. Así en *El Dragón*, de Pitti Bartolozzi, nos presenta a Suso, un niño que desea ser héroe matando a un dragón. El relato, escrito como parodia, plantea una degradación de los cuentos de hadas con clara alusión al tiempo externo del relato: «¡Y cómo vas a salvar princesas si estamos en República!» (Bartolozzi, 1933).

En otros casos la innovación aparece al modificar la identidad del personaje. Frente a las princesas abúlicas y lloronas, Graciella nos ofrecerá la figura de un príncipe que no cesa nunca de llorar por todo cuanto le pasa y no le pasa. El tema es la educación del príncipe que, siguiendo el esquema de otros tantos cuentos, se desarrolla a partir de un modelo en el que el educando deja de ser consentido y aprecia el valor de las cosas. Este texto sobre el que subyace un fondo moral es encubierto por un tono ágil, moderno que roza con lo absurdo:

Hasta que un día se le ocurrió publicar un bando que decía así: «Mameluco III, Rey de Mameluncia, dice: Que a todo ciudadano o ciudadana que dé un remedio eficaz para curar el padecimiento que viene sufriendo el príncipe Mameluquín le serán entregadas en el acto dos mil monedas de plata y una entrada para el cine, con derecho a un bocadillo de anchoas en el primer entreacto (Graciella, 1933).

4.3.2 EL CUENTO PARCIALMENTE FANTÁSTICO: EL CUENTO FANTÁSTICO

El grupo de relatos al que hemos denominado fantástico presenta una propuesta narrativa que da cuenta de un universo ficcional, construido mediante la convivencia de dos realidades de naturaleza divergente: una identificable como real –asumiendo la falacia del concepto desde la premisa de que lo literario no lo es en sí mismo– y otra de carácter extraño e insólito, que rebasa las fronteras de lo identificable como real por el lector. Esta coexistencia lo obliga a aceptar la intrusión de lo anómalo en el marco de la vida real.

En su origen, lo fantástico se expresa a través de lo fantasmagórico, espectral o gótico, provocando el temor ante lo siniestro. Como estudia Monserrat Trancón (2000) la prensa del siglo XIX facilitó su difusión favoreciendo su popularidad, lo que es también utilizado por las autoras finiseculares en la prensa infantil de acuerdo con una finalidad instructiva en la que se aporta una explicación lógica al suceso narrado, resultado de un sueño de una narración enmarcada dentro de otro relato, como sucede en algunos de los cuentos de Antonia Opisso como *Viva mil años*. (*El Camarada*, 4/10/1890).

El cuento fantástico moderno es entendido como expresión de un momento de vacilación o duda situado en el límite con lo extraño y lo maravilloso (Todorov, 1980: 36). Los estudios posteriores a Todorov inciden en esta subversión de lo sobrenatural en

lo que se describe como real. En este sentido figuran los trabajos de Roger Caillois (1970) y de Ana María Barrenechea (1972) hasta indagar en las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo» (Bessière, 2001: 84) o reconocer la capacidad transgresora de límites y valores culturales de lo fantástico que recursan el orden de lo cotidiano (Rodero, 2006: 11). Es, por tanto, un género proteico difícil de clasificar (Herrero Cecilia, 2000: 67-86 Trancón, 2000: 89; Campra, 2008: 33-49).

Atendemos al concepto de relato fantástico anotado por Juan Herrero Cecilia cuando señala que se caracteriza por establecer una tensión o confusión problemática entre el nivel de la experiencia ordinaria (la dimensión de lo explicable o de lo racional) y la alteración misteriosa de ese nivel por la irrupción de una fuerza irracional o supranatural que resulta racionalmente inexplicable y que produce en la interioridad del sujeto perceptor una sensación de fascinación, de inquietud o de angustia (Herrero Cecilia, 2000: 32).

El profesor Herrero Cecilia manifiesta que «En las primeras décadas del siglo xx, el relato fantástico encontrará un periodo de cierto esplendor que llega hasta el momento de la Guerra Civil» (2000: 101)⁵⁴ con amplia efervescencia en las revistas vanguardistas:

A través de las revistas literarias publicadas en España entre 1920 y 1936 podemos descubrir una narrativa breve vacilante e indagadora que trata de mostrar los afanes de originalidad y de ruptura con lo establecido por medio de un género de gran solidez literaria en ese momento en España. Por ello, las muestras de narrativa que aparecen constantemente en las revistas de aquellos años evidencian más que resultados granados, búsquedas y proyectos que hoy resultan de gran interés para formalizar un estudio de la narrativa española del siglo xx, sobre todo porque apenas se han tenido en cuenta a la hora de establecer rasgos de la narrativa española de aquellos años (Díez de Revenga, 2005: 16).

Las relaciones del niño con la literatura fantástica han sido abordadas por Jacqueline Held. La autora reflexiona sobre la debilidad de la frontera que separa en la infancia entre lo «que separa lo imaginario de lo que llamamos real». Pero también la que delimita el yo y lo opone al no-yo. En este sentido la autora apunta que la naturaleza de lo no real no es percibida de igual manera por el niño que por el adulto. Insistiendo

⁵⁴ Menciona como autores a Silverio Lanza, Miguel Sawa, Eduardo Zamacois, Antonio de Hoyos y Vinent, Rafael Cansinos Assens, Emilio Carrere, W. Fernández Flórez, etc. contemporáneos en la prensa a nuestras autoras. Antonio Cruz Casado añade, además, los nombres de Rafael Urbano, Roso de Luna, Fejóo y Rubio y Jardiel Poncela Cruz Casado, 1994).

que también el tiempo y el espacio mítico son naturales para el niño: «Lo fantástico resume en el niño toda una visión animista del mundo. Responde a necesidades psicológicas» (Held, 1987: 31).

Nuestra aproximación al género narrativo se refiere a un lector que reconoce las referencias o el mundo del texto, bien porque aluden a su mundo histórico, bien porque referencian su mundo aprendido, pero al mismo tiempo lo imaginario, lo irracional hace su aparición rompiendo lo que se presupone. Bajo la continuidad de lo fantástico encontramos el cuento en cuyo cronotopos describimos un universo contemporáneo al lector, con alusiones a la escuela, al ocio, a la situación política pero cuya referencialidad de carácter realista se ve alterada por lo anómalo. El mundo referencial del relato es compartido por el lector, sus protagonistas, casi siempre niños como él, ve modificada su infancia por la presencia de algo extraño: objetos que cobran vida, o seres fantásticos que acompañan sus juegos y estudios. Estamos, en definitiva, ante un relato que irrumpe en la modernidad de la escritura infantil. En primer lugar, porque funciona paralelo a la renovación del cuento adulto, porque transgrede las historias y los modelos hasta entonces seguidos, dotando de autonomía a la ficción frente a la herencia del cuento tradicional. Otorga entidad literaria a la visión infantil, otorgándole entidad a lo que hasta ese momento solo ha formado parte del juego del niño y de su lenguaje. El adulto reconoce el mundo simbólico del niño, le concede la representación lingüística que hasta ese momento solo parecía pertenecer a ese mundo. Se trata de un modelo reconocido por Louisa Smith como *Domestic Fantasy* (1999) en el que sus protagonistas viven en un mundo reconocible por el niño, en hogares como el suyo que son modificados por la irrupción de lo anómalo o el alejamiento de los niños hacia otros mundos.

En este sentido el relato fantástico infantil tiene un importante desarrollo en los relatos publicados en *Gente Menuda* y *Crónica* en los años treinta. Elena Fortún aporta una variada gama de matices al relato fantástico infantil mediante la descripción de una peripecia narrativa en la que un personaje se adentra temporalmente en un mundo que forma parte de los cuentos, de los sueños o de una realidad paralela.

Colasín narra la historia de un niño que cada vez se hace más pequeño: «Era un niño al revés que todos, y en lugar de crecer menguaba» (Elena Fortún, 1932a). Los

adultos se olvidan de él, vive junto a las flores, con las que comparte lenguaje, juegos e historias: «Pero el ¡ay! profundo y doloroso de la madre le hizo reconsiderar su deseo de permanecer siempre así» (Elena Fortún, 1932a); por lo que debe renunciar a este mundo para crecer: «Él se aburrió algunas tardes sin aeroplano ni caballo, pero la mamá estaba tan contenta, que al fin se resignó a ser un niño como todos» (Elena Fortún, 1932a). Se trata de un relato en la estela de *Peter Pan* y en el que el niño se ve obligado a madurar, a su pesar, a través del vínculo materno. Reconocemos dentro de este grupo a personajes como los hermanos Pedro y Juan protagonistas de *El tonto y el listo* (*Crónica*, 19 de noviembre de 1933), hermanos que al caer en un pozo cruzan al mundo de los cuentos o Ritina la niña que conduce a Juan el protagonista de *El niño que no soñaba* al mundo de los sueños (*Crónica*, 11 de noviembre de 1934). Igual sucede a Juanito, protagonista de *Juanito en el país encantado*, que se pasaba el día leyendo cuentos porque según confiesa a su madre: «No me gusta ir al colegio, venir del colegio, estudiar las lecciones, comer, merendar, acostarse en la cama, y al otro día lo mismo. ¡Me aburro muchísimo!» (Elena Fortún, 1935b) por lo que decide ir en busca del tío Vicente para que le enseñe el camino hacia el país de los cuentos. En otras es la condición del personaje la que le lleva a vivir entre dos mundos paralelos:

Pues, señor, éste era un chico aprendiz de carpintero, humilde, callado y sonriente, pero era lunático.

Quiere decirse con esto que había nacido una noche a la luz de la luna, y por esta razón la luz del sol le cegaba y aturdía, dándole ese aspecto un poco bobalicón que tenía generalmente,

En cambio [...] así que la luna asomaba por encima de la montaña [...] Narciso comenzaba a ver lo que nadie veía; otros paisajes, otros seres, otros objetos y otra arquitectura, ya oír lo que no oía nadie si no era lunático también (Elena Fortún, 1935b).

Con frecuencia es la construcción del tiempo y del espacio la que permite establecer los límites entre los mundos que conviven en el cuento fantástico. Así sucede en *El mago Corofitos*⁵⁵ en donde la autora nos plantea de nuevo el enfrentamiento entre dos mundos: el mágico con sus propias reglas y el real a través de la formulación de dos expresiones contrarias: «Aquella mañana lluviosa» que abre el relato es la que da paso a la exclamación al final del mismo: «¡Salió el sol!» (Fortún, 1932b); en tanto que el

⁵⁵ Una mañana de lluvia cuando van hacia el colegio unos chicos comprueban que la botica ha sido sustituida por la farmacia del mago Corofitos. Los chavales compran remedios para recordar la lección, para crecer, para no tartamudear y, en efecto, las píldoras y pócimas del mago surten efecto, aunque no el deseado. La chiquillería pide que le devuelvan su dinero. El mago enciende una bombilla y sale el sol. La farmacia volvió a ser la de siempre sin que en el pueblo creyeran lo que los niños contaban de Corofitos.

tiempo, si nos atenemos a las referencias externas narradas, apenas ha durado nada, ya que la acción comienza cuando los niños van a la escuela y el final del relato coincide con la entrada de los mismos en clase.

La conciencia de lo fantástico es planteada por Francis Bartolozzi desde la polifonía de la voz narrativa. Entre el discurso sostenido por el protagonista, un niño, y la voz de un narrador externo testigo. Así, por ejemplo, en el relato *Chonín busca un hermano* sabemos por el protagonista que la luna le ayuda a buscar un hermano para que su familia le preste menos atención a él. Al mismo tiempo, el narrador nos informa que cuando Chonín, después de seguir los consejos de la luna, llega a casa encuentra a su madre indispuesta y asistida por varios médicos, lo que hace presuponer a este lector que está de parto, decantando la historia hacia una dimensión realista:

En su casa no habían notado su ausencia, pues dio la casualidad de que aquel día la mamá se había puesto malita; siete médicos, con caras muy serias y muchos termómetros, estaban alrededor de la cama, Y Chonín, ante tal escena, no se atrevió a contar su aventura con la Luna, ni que había encargado un hermanito. – ¡Pues sí que va a venir en buena ocasión!–pensó Chonín muy apurado. Y se fue a acostar (Bartolozzi, 1936).

Es el lector el que ha optar por una versión del episodio final, ya que para Chonín es su deseo el que ha hecho posible la llegada del hermano: «– ¡Toma! ¡Ya lo sabía yo! ¡Ha sido la Cigüeña! –dijo muy tranquilo Chonín» (Bartolozzi, 1936) mientras que el lector comparte la sonrisa de otros personajes cuando el niño se dirige a ellos: «Lo malo es que no sabía dónde encontrar un hermanito. Preguntó a varias personas, que se rieron de él; pero no se lo dijeron» (Bartolozzi, 1936).

En *Periquín, el pájaro verde, el gato negro y el reloj del despacho* (Crónica, 8/07/1934) publicado por Matilde Muñoz se juega con la visión antropomorfizada de animales y objetos, pero también con la visión adulto/niño causa racional o causa irracional en el desencadenante del episodio como ocurre en otros tantos cuentos de autoras infantiles.

4.3.3 EL CUENTO REALISTA

Abordar la ficción realista supone, por una parte, reconocer la complejidad del término realismo en literatura como ha puesto de manifiesto Darío Villanueva (2004) y

la propia teoría de la ficción literaria.⁵⁶ Por otra parte, debemos recordar el realismo como movimiento literario surgido en la segunda mitad del siglo XIX, está presente todavía en las primeras décadas del siglo XX (Caudet, 2002; Rubio, 2001). A ello debemos sumar que el concepto de realismo en la literatura infantil es problemático al tener que abordar la configuración de lo real para un lector cuya identidad está configurándose y alejándose de lo anímico y mágico como pensamiento simbólico y que, por lo tanto, no percibe con claridad los límites de este:

Los cuentos infantiles tienen su fuerza en la realidad. Al niño al que se le presenta ese mundo exótico de hadas, gnomos, brujas y ogros no se le instruye sobre la falta de realidad de aquellos seres. [...] El niño acepta su realidad y es esa realidad, juntamente con lo extraordinario de sus hazañas, lo que le da su especial encanto (Martínez Mechén, 1971: 15-16).

Los límites entre ficción y realidad han venido siendo planteados, en muchas ocasiones, desde lo que Graciela Montes denomina *el corral de la infancia*, el espacio en el que las diferentes confesiones y convicciones sobre la construcción de la infancia han ido acotando el proceso de madurez del niño.

Fue en la época de creciente control sobre la infancia cuando empezó a cobrar fuerza la idea de que la fantasía podía ser peligrosa. Se proponía, como alternativa, una especie de “realismo” muy particular que echó raíces y que, con altibajos, sobrevive hasta nuestros días. Brotaron como hongos cuentos de “niños como tú”, colocados en situaciones cotidianas, semejantes en todo lo visible a las del lector –cuentos disfrazados, por lo tanto de realistas–, en los que, sin embargo, por arte de birlibirloque, la realidad era despojada de un plumazo de todo lo denso, matizado, tenso, dramático, contradictorio, absurdo, doloroso: de todo lo que podía hacer brotar dudas y cuestionamientos. Así, despojada, lijada, recortada y cubierta con una mano de pintura brillante era ofrecida como la *realidad* (Montes, 2001: 21).

Las convenciones del género realista en el texto infantil han pasado por distintas etapas vinculadas a la intencionalidad que subyace en todo texto, aunque su

⁵⁶ En cuanto construcción imaginaria el relato de ficción implica la creación de mundos, parecidos o no a la realidad efectiva pero, en cualquier caso, mundos alternativos al mundo objetivo, sustentado en la realidad (interna o eterna) y cuya existencia hace posible el texto [...] La noción de modelo de mundo se presenta –según Albadalejo– como un concepto explicativo por medio del cual pretende darse cuenta de la realidad global y, en especial, de las relaciones que median entre el mundo efectivo y los mundos alternativos (tan reales como el primero, aunque su existencia se circunscriba únicamente al ámbito mental o psicológico). [...] Así pues, cada modelo de mundo es interpretable como un conjunto de instrucciones y lo que se entiende por realidad global estaría integrado por los mundos imaginarios, los mundos deseados o soñados temidos o los propios de las creencias, al lado del mundo efectivo (que es su soporte) [...] En suma, cada universo de ficción encierra una serie de acontecimientos, personajes, ideas, estados, etc., cuya existencia se mantiene al margen de los criterios de verdad o falsedad y de su posibilidad o imposibilidad en la realidad efectiva. La ficción posee su propio estatuto: los mundos posibles (Garrido Domínguez, 2009: 612-613).

configuración teórica se ha centrado, fundamentalmente, en el realismo crítico formulado a partir de los años setenta y ochenta del pasado siglo.

Su trayectoria como género viene unida al paradigma del sistema literario en el que se produce. Así, su configuración a finales del siglo XIX está subordinada al interés por la enseñanza de conductas morales acorde con una literatura de tesis como pudimos observar en los textos analizados de Aurora Lista o Rosario de Acuña. Las circunstancias que presentan los personajes son mostradas con rasgos reales, pero, al mismo tiempo, los personajes no se comportan como seres en los que afloran las contradicciones, las oscilaciones, las semejanzas del lector real, sino que asumen rasgos estereotipados próximos a los formulados en la primera novela decimonónica. En este sentido Carmen Bravo-Villasante la literatura infantil siempre dan cuenta del modelo social en el que nacen:

Desde un punto de vista, algunos libros de literatura infantil pueden considerarse como verdaderos documentos. Dejando a un lado su alta calidad artística, o la escasa que puedan tener, estos «*Dokumenta*», como dirían los alemanes, nos informan acerca de una época o de una determinada sociedad e ideología mejor que cualquier tratado histórico [...] En otro sentido la serie de libros de «Celia» y de «Cuchifritín» de Elena Fortún, son un documento inapreciable de la clase media española durante el periodo que va de 1926 a 1936.

Alguien puede decir que a esto siempre se le ha llamado literatura costumbrista. Es verdad. Las relaciones entre la sociedad y la literatura son el reflejo de las costumbres de una época. (Bravo-Villasante, 1989: 28)

Cuentos novelescos

Incluimos en este bloque un primer apartado de cuentos que hemos denominado novelescos. El cuento novelesco en sentido estricto se corresponde con los cuentos tipo 850-899 de la clasificación de Aarne Thompson. Julio Camarena y Marcel Chevalier recuerdan en su introducción al *Catálogo Tipológico del Cuento Folklórico Español. Cuentos-novela* que se caracteriza por su heterogeneidad compositiva y la diversidad de sus funciones y morfología: unos son cuentos de héroe, si bien no maravillosos (sin la utilización de objetos mágicos para la reparación del daño o solución de la carencia) otros son relatos románticos y otros, por fin, son meramente sapienciales (2003:13). El hecho de que la trama narrativa recaiga sobre la acción del personaje aproxima este cuento a la novela breve y que sea empleado el término en este sentido, como podemos observar en la convocatoria de un concurso de «género novelesco» de acción, que abandone el cuento lírico y que ahonde en el cuento de trama interesante y folletinesca

para adultos, en noviembre de 1928 en la revista *Estampa*, coincidiendo con la supresión de los cuentos infantiles. Es en este sentido de trama extensa y compleja la que justifica la denominación de cuento novelesco que Juan Miguel Company atribuye al único libro infantil de Carmen Baroja *Martinito, el de la casa grande* (Company, 1999:20). En general son cuentos realistas de carácter didáctico o moralizante que carecen de elementos extraordinarios pues el héroe debe a sus virtudes (la prudencia, el trabajo, la solidaridad, la fuerza de voluntad, la constancia, etc.) la consecución de sus logros.

El cuento novelesco escrito por las autoras de esta generación se ha alejado de la reproducción de tipos o modelos para continuar las líneas iniciadas con el cuento instructivo decimonónico. En estos cuentos el resultado de la acción relatada premia o castiga el comportamiento del protagonista. La narración actúa a modo de una elipsis que permite conectar un tiempo inicial y un tiempo final que reconstituye el orden y las expectativas del relato. La proyección del tiempo se presenta como resultado final de las expectativas ordenadas desde el inicio del relato, lo que permite que la historia pueda avanzar, o la enumeración de diferentes secuencias que se acumulan en la historia. La reflexión a propósito de personajes que evolucionan sin más razón que sus propios actos es uno de los argumentos más utilizados al servicio de una literatura moral que suele acompañar al relato novelesco. Los relatos se ambientan en espacios y tiempos que, aunque lejanos, son referidos como históricos. *La perla maravillosa*⁵⁷ de Berta Quintero (*El Imparcial*, 20 /06/1924) plantea acciones como el servicio militar o el traslado de la familia a vivir en Madrid, para poder ampliar el negocio que contextualizan la historia, pero prevalece en él el afán de mostrar el triunfo de un humilde joyero, gracias a su tesón.

En *La princesa tonta* de Gloria de la Prada se cuenta la historia de una princesita que se enamora de un trovador. Fiel este a su condición, se marcha haciéndole la promesa de que un día volverá y le traerá la flor del aire que otorga la felicidad; le

⁵⁷ El relato narra la historia de un honrado vendedor de bisuterías que intenta educar a su hijo para que pueda tener un próspero futuro sin mucho resultado. Un día le cuenta una historia sobre una perla que guarda como un tesoro regalada por un judío y le pide que la cuide hasta que encuentre un comprador. La responsabilidad de tenerla que llevar consigo hace que el muchacho cambie de actitud y comience a trabajar con empeño. Poco a poco su trabajo va dando fruto y se enriquece. Decide irse a Madrid con su familia y montar un próspero negocio. Junto a un socio comienza a estudiar joyería y descubre que la perla es una burda imitación pero comprende que gracias a ese engaño su padre reeducó su conducta.

promete también que sabrá de él por sus palomas mensajeras. Nada de esto se cumple y la princesa espera en su ventana la llegada del amado transformada en flor, pues vivía del aire. Las niñas huyen de la torre de marfil en la que habita la princesa por miedo a escuchar la canción que canta mientras espera al amado.

La voz narradora presenta la acción de contar el relato enmarcada en el presente mediante la fórmula «Pues veréis, amiguitos míos, hoy os voy a contar un bello cuento» para situarlo en un tiempo remoto pero que al mismo tiempo oculta un doble sentido, «tiempos en que las mujeres eran más niñas que las niñas de hoy» (Prada, 1934) ya que por una parte retrae la acción a una época pasada pero por otra le permite dotar al texto de una lectura formulada para mujeres, que no han de quedarse esperando el amor eternamente. Las referencias espaciales a una torre de marfil redundan el valor simbólico del texto. El texto juega con ese doble sentido en otras frases como «al amor le pintan alas» (Prada, 1934) con las que insiste en el rechazo a la eterna espera del amado. El texto intercala dos coplas de carácter popular del juego infantil del corro al introducir el estribillo «A la limón, a la limón» (Prada, 1934).

Los inicios literarios de Luisa Carnés que como hemos comentado se producen en el género infantil en *El Imparcial*, también se encaminan a un modelo de mujer diferente: *Las joyas de Lucinda* aparece publicado el 16 de noviembre de 1924. En él se cuenta la historia de la duquesita Clarisa de Altas Peñas, quien se extravía en el bosque y es hospedada por una bella muchacha, Lucinda, que vive en armonía con todos los seres del bosque. Cuando la altiva duquesa pretende pagar por los servicios que le ha ofrecido, la joven pastora va rechazando uno a uno los regalos que esta le hace alegando que solo anhela la vida que lleva y los ornamentos que la naturaleza le ofrece. Cuando Clarisa regresa a su castillo comprende que la felicidad no se encuentra recaudando joyas y riquezas, lección que recordaba siempre que salía al bosque y recordaba la noche pasada en la humilde cabaña que nunca más pudo hallar en el bosque por más que la buscó. Su narrador heterodiegético alude a un tiempo lejano mediante personajes nobles y bucólicos evocados a través de los nombres propios. Se formula por medio de una estructura repetitiva en el ofrecimiento de dones con los que tentar al personaje que representa la felicidad de la vida campestre acompañado de un léxico moral que enjuicia el discurso.

Los cuentos realistas y costumbristas

La narrativa infantil de los años treinta conoce un importante giro con la incorporación al relato del niño real, tal como planteó Elena Fortún en su serie de Celia. Carmen Martín Gaité plantea en este sentido que «un estudio riguroso de la obra de Elena Fortún, a quien todos los escritores de los años cincuenta habíamos saboreado en la infancia, explicarían cuáles fueron los principios del llamado realismo social de la novela de medio siglo» (2002: 101). Este modelo narrativo viene a coincidir con una intensificación del realismo en la narrativa adulta de estos años que se manifiesta, por una parte, en un profundo tono humorístico; como reconoce José-Carlos Mainer: «Se trataba, por supuesto, de un humor nuevo y en cierto modo, *internacional*, [...] y además hizo suyos los elementos más llamativos de la vida moderna: el bar americano, el baile de sociedad, los juegos y deportes, el automóvil, las nuevas indumentarias juveniles» (Mainer, 2010: 545). Por otra, coincide también con una emergente literatura social que Eugenio G. de Nora denomina «novela social de preguerra». Aunque mayoritariamente vinculamos el texto infantil al humorismo de esta generación, algunos relatos de Elena Fortún, en plena guerra civil, dan cuenta de esa tendencia realista y denunciadora de la miseria en la que viven los niños. No fue la única propuesta. Su compañera en las páginas de *Gente Menuda*, Aurelia Ramos, perfila también este género durante la tercera década del siglo XX.

Aurelia Ramos nos presenta un mundo referencial cercano al lector, descrito a través de un personaje que comparte un tiempo y un espacio coetáneo al del lector inicial de esa obra y una peripecia que entra en el mundo de lo posible.

En primer lugar, observaremos cómo son los personajes de estos cuentos. Las palabras de uno de los protagonistas nos muestran una imagen de sí mismo, que nos permiten ver las diferencias entre el niño presentado como real y el arquetipo moral, al que nos tenía acostumbrado la literatura de principios de siglo:

Pues señor –decía un día Tonín–, he sido un niño modelo durante quince días; me han colocado el primero en la clase; me he llevado todos los premios de aplicación y comportamiento, me ha puesto el maestro por modelo a todos los demás niños; mis padres han estado encantados de mí, han contado mis adelantos a todas sus amistades, me han dicho hasta hartarse que soy un niño como no hay otro... Ya es hora, pues, de que haga alguna travesura. Porque eso de estos quince días no es natural, no es natural a no ser que uno esté enfermo o sea un fenómeno. Y yo soy un niño corriente y tengo una salud perfectísima: debo hacer alguna de las mías, es indudable. (Ramos, 1935h)

Estos niños dicharacheros, traviesos, empecinados serán los protagonistas de las narraciones. La propia voz narradora justifica, incluso, sus pillerías: «Porque cometer travesuras, sin desear cometerlas y solamente impulsados por exceso de vitalidad y por la irreflexión de los pocos años, eso lo hacen todos los niños, y no son malos por ello, sino traviesos, sencillamente» (Ramos, 1935h).

Muchos de ellos pertenecen a familias de clase media como podemos observar en las profesiones de los padres. El protagonista de *Arturito el distraído* es hijo de un notario; el papá de uno de los protagonistas, dueño del coche, en *Excursión en automóvil* es médico y las mamás de muchos de ellos han de prestar atención al servicio doméstico de las casas. Otras veces las vacaciones estivales lejos de la capital dan origen al relato expresando las costumbres de esta clase: *El veraneo de Carlitos* (*Gente Menuda*, 30/06/1935).

Varios son los relatos en los que aflora una tendencia costumbrista que retrata a esa clase media a través de episodios que evocan un calendario de celebraciones insertas en el contexto del niño. Nos referimos a cuentos como *La noche de ánimas* (*Gente Menuda*, 4/11/1934), *Los buñuelos de San José* (*Gente Menuda*, 17/03/1935), *Las hogueras de San Juan* (*Gente Menuda*, 23/06/1935), *Las uvas de cabo de año* (*Gente Menuda*, 29/12/1935) o *El Domingo de Ramos* (*Gente Menuda*, 5/04/1936). Todos ellos son relatos, como podemos comprobar, que giran alrededor de las celebraciones evocadas en sus títulos en los que la peripecia del protagonista rompe el orden de lo festivo.

En *Los buñuelos de San José*, Manolín, preocupado porque las múltiples tareas de Francisca, la criada, no le permitan preparar la masa de los buñuelos con lo que festejar San José, decide él mismo meterse, junto a sus amigos, en la cocina. La historia acaba ahí, sugiriendo al lector el desaguisado ocasionado. En *Las hogueras de San Juan*, la travesura del protagonista ocasiona que todos los muebles de la casa de su hermana mayor, guardados eventualmente en el desván, acaben en una gran hoguera con la que celebrar las fiestas de San Juan. La reunión de unos críos la última noche del año, mientras los mayores celebran la despedida del año, nos permite observar como imitan las actuaciones de estos. Mediante excursiones secretas a la cocina poco a poco van llevando a su cuarto cuantas viandas los mayores tenían preparadas para celebrar las

doce campanadas. Preparan las uvas, arreglan bandejas de dulces... creyendo que así atraerán la mejor suerte del año. Cuando vuelven a encontrarse, cada uno relata el castigo recibido, sin que puedan entender el motivo, comentando que ese golpe de «mala suerte» tal vez se deba a no haber brindado con *champagne*, como manda la tradición, por lo que quedan emplazados a terminar la fiesta al año siguiente. En todos los casos sorprende la candidez de los niños que no perciben que la acción sea, en la lógica de su mundo, improcedente. La mirada del lector es la que dota de sentido el desaguisado provocado mientras que la narradora asume la mirada del niño a quien concede voz en el relato como veremos más adelante.

El costumbrismo del que venimos hablando se formula también en la preparación de otros momentos de la vida del niño como es la Primera Comunión. En *El pecado de Juanito (Gente Menuda, 18/11/1934)* su protagonista se siente atemorizado ante la idea de la confesión previa a tomar la comunión. Los adultos que lo rodean tratan de explicarle que es un acto necesario. Cuando accede, el niño solicita confesarse con un sacerdote diferente del que le correspondía en su catequesis. El relato, que parece derivar hacia un tema religioso en el que se recoja un discurso moral sobre el propio sacramento, queda anulado al saber que el temor de Juanito no es la constricción del pecado en sí sino el tener que confesar, para recibir la absolución, que ha sido él quien le robaba los melocotones al cura que debía darle la penitencia.

Son relatos que se plantean a través de escenas de la vida cotidiana salpicadas por pequeñas anécdotas de niños en el que el tiempo externo de la historia coincide siempre con el de la lectura a través de la publicación en fechas cercanas al marco temporal de lo narrado. Sin embargo, lo que realmente confirma esa adscripción al género realista es el uso de la voz narrativa en primera persona que permite al protagonista tomar las riendas del relato. Analizaremos una serie de textos, presentados cada uno de ellos como *Monólogo de un niño testarudo*, en los que podemos escuchar la voz de un niño que cuenta su propia historia.

La serie comprende un conjunto de seis relatos publicados entre el 10 de noviembre de 1929 y el 1 de junio de 1930. El protagonista de los mismos es un niño del que se aportan escasos datos. Desconocemos su nombre, las referencias a sus estudios lo sitúan en edad escolar, habla de sus hermanos pequeños, de una hermana, tal

vez mayor que él, una criada, la única con nombre propio, doña Clara, encargada de vigilarlo. Las referencias a las costumbres y espacios de su hogar (el jardín o el despacho paterno) nos permiten imaginar su pertenencia a esa clase media a quien parece va dirigida la publicación.

El esquema de los monólogos es casi siempre el mismo: el niño aparece castigado porque ha dado alguna mala contestación o su aburrimiento provoca algún atropello que acaba siendo censurado. En esos momentos de soledad reflexiona sobre el mundo de los adultos, sin comprender motivos y razones que les hacen actuar como lo hacen. Empecinado en su actitud cuestiona el mundo de los mayores que se impone con su lógica.

El primer problema con el que nos encontramos a la hora de abordar estos textos es el género en sí mismo. Ante la expresión monólogo cabría pensar que nos encontramos ante piezas teatrales, sin que podamos inicialmente descartar esta posibilidad. De hecho, en este suplemento publicó Elena Fortún algunas piezas dramáticas. Pero a diferencia de ellas no encontramos sugerencias para su puesta en escena en estos textos, a excepción una acotación interna en el primero de la serie «(Golpea la puerta)» con la que muestra la desesperación del niño encerrado como castigo. Pero junto a este lenguaje secundario, aparecen formulas narrativas del tipo «Pues señor:» con la que inicial el texto que nos hacen pensar en un texto narrativo en primera persona del singular dirigido a un receptor a veces explícito bajo el tratamiento de ustedes. En ella se narran los diferentes percances que llevan al protagonista a ser castigado por los adultos que le rodean. El relato se formula siempre desde el presente con claras marcas temporales que a través de recursos deícticos crono-espaciales actualizan la narración: «ya estoy aquí encerrado» (Ramos, 1929a) «No, ahora sí que no tiene remedio» (Ramos, 1929b), «Ya viene hacia aquí; me ha olido. Que me ve... que me ha visto...» (Ramos, 1929c). El receptor se reconoce a través de apóstrofes del tipo «¿Han visto ustedes qué cosa?» (Ramos, 1929b), pero, fundamentalmente, es el confidente del testarudo muchacho que una y otra vez cuestiona el mundo de los adultos:

Los niños somos unos seres muy desgraciados; los más desgraciados de cuantos existen. Hemos de obedecer siempre y no replicar nunca. Si tenemos un deseo y a los mayores les parece mal, como si no le [sic] tuviéramos. Yo no me meto con las cosas que a ellos se les ocurren, ¡y

cuidado que a veces se les ocurren algunas...!Si nos besa una señora que huele mal y tiene bigote, hemos de sonreír complacidos, como si nos diera la mar de gusto, y, cuando sacan una bandeja de dulces, siempre los mayores han de ser los primeros, y hemos de ver impasibles y sin dar señales de impaciencia cómo desaparecen unos tras otro los mejores pasteles y los más grandes, ¡aquellos que nosotros habíamos elegido! (Ramos, 1929a).

La construcción del monólogo se vertebra a partir de la modalidad exclamativa e interrogativa con la que agiliza la narración y, fundamentalmente, la subjetiva: «¡Caramba qué tonterías pienso!» (Ramos, 1930a); «¿Por qué han de ser siempre malas todas las cosas que uno tiene deseos de hacer?» (Ramos, 1930b). El diálogo se dinamiza con el frecuente uso de modismos, frases hechas, como «quedar como un cochero» (Ramos, 1929b), «niños litris» (Ramos, 1930b) que trivializan el pasaje. Ese monólogo interior que asalta al muchacho mientras espera que el tiempo pase y se cumpla el plazo de su castigo. Y decimos monólogo interior porque en él se cruzan pensamientos, imágenes, reflexiones que fluyen... Castigado cara a la pared el muchacho comenta:

¡Cuidado que es feo el dibujo de este zócalo! No me había fijado hasta ahora, y es que mirándolo de lejos no se ve nada, parece liso. ¿Qué figuras son estas? ¿Polígonos, triángulos, paralelogramos...? Cualquiera lo sabe. Estas más grandes parecen cometas; pero estas otras... estas otras parecen gatos erizados sin rabos ni orejas. ¿Cómo se llamará esto en Geometría? Yo debía saberlo, pero no lo sé. Cada día estoy más convencido de que estudiar no sirve para nada. (Ramos, 1930a).

Obligado en el segundo monólogo a no levantarse de la cama en todo el día, en su aburrimiento fija la mirada en el techo:

« ¿Y si se cayera? ¿Estará bastante fuerte? [De ahí pasa a escuchar los ruidos que emiten los vecinos] ¿Qué estarán haciendo con ese ruido? [Pero inmediatamente se fija en Doña Clara, encargada de vigilarlo] ¡Cómo brillan los lentes de doña Clara! Cuando hace punto sí que mira a través de los cristales. O es que como lo sabe de memoria lo hace sin mirar. ¿Para qué querrá tantos abriguitos? (Ramos, 1929b)

Son estos dos de los muchos ejemplos en los que utiliza este recurso para verbalizar todo cuanto pasa por su mente en un discurso, en el que el tiempo de la historia es breve, ya que es simultáneo a lo que dura el castigo: «Heme aquí de cara a la pared nada menos que media hora. Media hora sin volver la cabeza – porque he prometido no volverla pase lo que pase– y sin ver más que el zócalo en que me apoyo. ¡Muy divertido! (Ramos, 1930a). En otras ocasiones incluso, el monólogo solo reproduce un momento del castigo, sin que sepamos cómo acaba este. Así sucede en la última entrega en el que el testarudo muchacho ha sido castigado a realizar tareas de jardinero y mientras refunfuña comienza a entrarle sueño, de forma que el relato

concluye cuando se tumba a dormir un ratito sin que se cuente si lo sorprenderán los mayores y volverán a castigarlo por no realizar el trabajo, si soñará algo, etc.

Aunque la voz narrativa es siempre la del niño que una y otra vez cuestiona las razones de cuantos lo rodean, su discurso reproduce indirectamente la voz de los otros personajes, y es a través de estas citas indirectas como conocemos las discusiones entre los padres, la opinión de la niñera, etc.

¿Qué harán en mi casa estas horas? Como si lo estuviera viendo: papá se levantará ahora mismo y preguntará, muy serio: «¿Se ha ido ya el niño al colegio?» Y mamá contestará: «Irse, sí, se ha ido; ahora de que sea al colegio no te respondo.» Y mi papá dirá: «¿Por qué has de ser tan mal pensada?» Y ella responderá: «Porque no me fío de nuestro hijo.» «Mal hecho.» «Bien hecho.» «No es tan malo como te imaginas» «Pero es que es más testarudo que un aragonés [...] ¿Qué le contestaría mi padre? Podría contestarle muchas cosas. Ahora que la más razonable sería: «No quiero hacer ridicleces»; que diera un portazo fuerte y se marchara muy enfadado (Ramos, 1930b).

Para finalizar el último punto que nos gustaría abordar sobre estos textos es el tema planteado en los mismos. Como ya hemos señalado, el conflicto siempre surge del enfrentamiento entre dos modos de ver la realidad. Sorprende sobre todo la mirada infantil porque nos choca, como lectores, algunas de las palabras que el protagonista llega a formular. En el primer monólogo el niño ha sido castigado por pegarle a la niñera. Las palabras expresadas por él, nos sorprenden: «¿qué es lo que he hecho, vamos a ver? Pegarle unos cachetes a la niñera de mi hermanito. ¡Vaya una cosa para castigarme! Pero señor, ¿Para qué son las niñeras más que para hacer con ellas lo que uno quiera? Estaría bueno no poder desahogarse ni con las criadas». En dos ocasiones el niño se plantea, como opción para evitar el castigo físico del padre, el suicidio: «¿Por qué moverá el bastón de esa forma? Parece que esté ensayando... ¡Tierra, ábrete y trágame...! Y, si no me traga la tierra, que me trague el mar. Antes que ver la cara que traerá mi padre es preferible el suicidio. ¡Allá voy...!» (Ramos, 1929).

El narrador en primera persona, apenas localizado en los relatos infantiles, aparece en otro cuento de Aurelia Ramos adoptando la forma de un diario:

Yo soy Canuto. Inútil sería que os dijera que me llaman José Menéndez García. Ya que nadie, absolutamente nadie, me conoce por mi nombre. Canuto soy para todos y Canuto seguiré siendo porque como el mote me lo pusieron por delgado y no llevo trazas de engordar [...] Pues bien, yo Canito I, II, III – no sé cuántos habrá habido antes de mí– estoy aquí dispuesto a escribir mis Memorias, por obra y gracia de mi seño r tío que se ha empeñado que tengo que cultivar la imaginación y el estilo literario (amos, 1932b).

El texto, además de adecuarse a la escritura de un diario, expresa la simplicidad de la experiencia cotidiana, la imposibilidad que de lo inmediato puedan trazarse historias fantásticas:

Ayer no pude escribir y lo hago hoy por última vez. Mi tío ha venido y me ha pedido el cuaderno y se lo he dado. Mientras lo leía lo he visto ponerse sucesivamente rojo, pálido y verde después. Yo me figuraba que era de emoción, pero resulta que era de coraje; no sabe uno cuándo acierta. ¡Yo que cuando nombraba a Benavente ya decía ‘Mi compañero Jacinto’ y resulta... La culpa la tengo yo por no haberme inventado cosas pero me he limitado a escribir mi vida y ¡claro! ¿Qué iba a decir?

Cuando mi tío ha terminado de leer, ha levantado la vista y la ha fijado en mí severamente:

–Para escribir tanta majadería –me ha dicho– no vale la pena que te molestes puedes dedicarte a otra cosa.

¡Claro que me dedicaré a otra cosa! A dormir, que es lo mejor que puede hacerse a estas horas (Ramos, 1932b).

El realismo en las narraciones de Aurelia Ramos viene otras veces planteado a partir del juego mismo con el lenguaje. Nos referimos a un conjunto de relatos trazados alrededor de la distancia provocada entre una frase hecha y la lectura literal que los niños realizan de la misma que les lleva a situaciones estrambóticas o anómalas.

El protagonista de *Año Nuevo* se afana en cambiar de vida y volverse un chico desobediente incitado por su amigo que le recuerda la máxima de ¡Año nuevo, vida nueva! «Te digo que es verdad, que tiene que ser así: al empezar el año ha de cambiarse de vida» (Ramos, 1934c) insiste el niño. Esta situación provocará algunos entuertos que la familia tendrá que resolver al no comprender el cambio de actitud del niño y la tensión que es este provoca el ser tozudo y desobediente. En otra ocasión la expresión «Las cosas tienen alma» expresada por la madre de Ricardín tras llegar de un viaje provoca en este una crisis nerviosa «preocupadísimo y con los nervios desbaratados. Se sentaba en una silla y a los cinco minutos saltaba de ella como un cohete; se acercaba al armario y lo miraba de arriba abajo viendo por dónde le podrían salir los brazos; y si chirriaba la puerta gritaba como un condenado...» (Ramos, 1935c). Las frases pronunciadas por las criadas sobre los ojos de los muertos también desencadenan los miedos de Rafael, en el despacho de su padre, que terminan por provocar un desastre con los cristales. Lo más novedoso del relato no es la anécdota en sí sino cómo la narradora gradúa la linealidad en la exposición de la información. Antes de subirse a una escalera para alcanzar un libro el niño imagina qué puede ocurrirle si se cae: «Figúrense: si se cae la escalera se hace añicos la lámpara, se hace añicos la vitrina y me hago añicos yo» (Ramos, 1935). En la lectura, mediante diferentes exclamaciones,

comprendemos que finalmente el niño ha tropezado. El relato finaliza de manera abrupta con una frase concisa y lacónica de un narrador atestigua «Ya no queda ningún cristal en el suelo...» (Ramos, 1935) que confirma lo que instantes antes barruntaba el protagonista. Insistimos en esas modulaciones del narrador que en nuestra opinión aportan novedad al relato infantil. Lejos queda la omnisciencia del relato instructivo focalizado desde una voz adulta que presupone, sabe y sentencia al niño. Aurelia Ramos cede frecuentemente la voz al niño. Este ya sea a través del monólogo, como acabamos de ver, ya a través del diálogo, que como a continuación plantearemos, es uno de los procedimientos más frecuentes en su narrativa, dota de frescura y de interés la insignificante historia relatada. Son muchos y diferentes los que transcriben las conversaciones de los muchachos de los que solo ofrecemos una pequeña muestra.

En *Nubes de verano* Alfredo le confiesa a Paquitín que es filósofo tratando con ello de justificar su actitud ante el chaparrón de verano que les sorprende de paseo y que, por ser tal, no pueden concederle la importancia que tendría si fuera de invierno. Este acaba por dejarlos completamente empapados y estornudando.

- ¿Y seré... eso que tú has dicho que eres?
- ¿Filósofo? No sé, eso no es para todos. La filosofía es un conjunto de cosas que no las entiende nadie, y que te crea una de obligaciones...
- ¿Sí?
- ¡Figúrate! Ahora mismo te caes tú un porrazo y te rompes una pierna y gritas y alborotas y dices: « ¡Ay, pobre de mí, que me he roto una pierna! [...] Pero me la rompo yo y como soy filósofo, tengo que aguantarme el dolor y encogerme de hombros y decir con la sonrisa en los labios y una greña tiesa sobre la frente:
- ¡Psi! Para la falta que me hacía... Llegaba demasiado pronto a todas partes... (Ramos, 1935b).

La alternancia en el punto de vista se extiende además a los propios episodios narrativos. En *Los palacios de Carlitos* (*Gente Menuda*, 19 de febrero de 1933) este va recreando a través de la descripción de un espacio mágico que va permitiendo a Rosita creen en su existencia. Dos meses después publicará *Los castillos de Carlitos* (*Gente Menuda*, 14 de mayo de 1933) en el que será Rosita quien haga a Carlitos imaginar estos lugares.

Respecto al modelo de personajes empleados, si bien como hemos dicho asumen los rasgos de personajes reales, el primer dato visible es la abundancia de protagonistas masculinos. Solo un siete por ciento de los personajes en los cuentos catalogados como realistas o incluso fantásticos son femeninos. Los chicos son presentados a través del

nombre propio, (Alfredito, Pituso, Juanito, Julito, Manolín, Bartolo...) la edad (siete u ocho años en su mayoría), algún rasgo de carácter, generalmente presentado por otro personaje sin la intervención de la narradora, son personajes activos que cuestionan su mundo. Frente a ellos, algunas protagonistas femeninas carecen de nombre como le sucede a la protagonista de *El regalo de reyes* (Gente Menuda, 6 de enero de 1935), responden al modelo que se espera de ellas, como le ocurre a la niña de *La perla del asilo* en el que se retrata la vida de una niña en un asilo: «Desde pequeñas se distinguía siempre por su docilidad y buen carácter, nunca dio ningún quehacer y siempre estuvo contenta y alegre» (Ramos, 1935a). Se le recrimina que lo sepa todo, *La niña que lo sabía todo* en el que se relata la historia de una niña que, una y otra vez, replica a otro niño que lo sabe todo, pero cuyas intervenciones ofrecen la imagen de que la ciencia, la lectura, la participación cívica no son valores para las niñas, ya que cuando estudian son engreídas y fácilmente asustadizas.

Aurelia Ramos es una autora que, bajo nuestro punto de vista, es interesante por las propuestas narrativas con las que resuelve sus textos como muestra la atención que presta al personaje colectivo dentro de la obra publicada en *Gente Menuda*. Hemos hablado anteriormente de esta serie de un conjunto de catorce cuentos protagonizados por tres niños: Pepe, Pepín y Pepón que junto a su perro Leal hacen llamarse «Los cuatro» que ahora analizamos.

Aunque el primer relato en el que aparecen estos nombres se publica el 9 de noviembre de 1930 *Pepe, Pepín y «Pepón»* no parece ser este el origen de la saga. En este relato Pepe y Pepín son hermanos, pero el tercer miembro es un perro. Pero no solo es esta la diferencia. Aunque ya se pone de manifiesto algunos de los rasgos realistas que mantendrá la saga, en esta primera entrega la aventura de los niños se ve modificada por un elemento fantástico que da paso a una reflexión moral, mientras que en las entregas de 1936 la reflexión moral sobre el comportamiento de los alumnos está completamente anulada. En este primer relato se nos cuenta que Pepe, obsesionado por obtener la medalla de Sufrimientos por la Patria, convence a su hermano, Pepín, para salir en busca de una aventura que les lleve a ganarla. Con ayuda del perro, Pepón, y un falso grito anunciando que el animal tiene la rabia espantan a la pareja de la Guardia civil quedándose con algunas de sus prendas. El pequeño no está convencido de la

proeza de su aventura cuando llega la noche y se encuentran hambrientos y cansados. Tras recitar sus oraciones, sueña que está rodeado de fieras y que un hada los protege y conduce hasta el rey que resulta parecerse a un pájaro cuyo canto habían antes escuchado. Este les enseña que el valor no se busca, sino que se responde con él al paso de las experiencias de la propia vida. Al deslumbrar el día, el pequeño comprueba que todo ha sido un sueño, los ruidos e incluso el hada soñada no es más que el ángel de la guarda que protege a los niños. Propone, entonces, a su hermano mayor volver junto al calor de su madre.

En marzo de 1936 la autora retoma las aventuras de Pepe hasta constituir una narración episódica de catorce relatos consecutivos interrumpidos por el cierre de la edición tras el estallido de la Guerra Civil. Todos estos relatos serán ilustrados por Areuger. En el primer relato, los nombres de los personajes corresponden a un trío en parte diferente:

El mayor, Pepe, era un chiquillo listo y despejado; muy pulcro siempre [...] José Luis, al que llamaban todos Pepón, era pequeñito y regordete, con una panza enorme que le hacía a veces perder el equilibrio [...] Pepín era primo de estos dos y, al quedar huérfano de padre y madre, cuando apenas tenía seis años, había sido recogido por sus tíos, a los que quería entrañablemente (Ramos, 1930c)

Cuando escuchan de manera fortuita el plan trazado por unos ladrones deciden actuar y prevenir al estanco de que será objeto de un robo. Como logran abortar el robo en el estanco, son felicitados por todos los vecinos y reconocidas sus dotes como investigadores. Al final del relato deciden hacerse policía al entender que los tres juntos forman un buen equipo.

Posiblemente el proyecto de la autora fue crear un relato episódico que pudiera editarse posteriormente con el formato de un libro como había sucedido con *Celia* ya que la narración aparece gradualmente trazada. Si las primeras aventuras son domésticas, como averiguar dónde está el collar de perlas de su madre que su gatito ha escondido mediante una ambientación detectivesca, en la segunda entrega cohesionarán el grupo dándole un nombre, aunque este nunca aparezca en los títulos de los relatos. La temporalidad del relato coincide con el tiempo externo de su lectura. Así las aventuras de los tres muchachos que se publican a mitad de junio de 1936 se trasladan al pueblo en el que van a pasar las vacaciones estivales en donde se desarrollarán estas hasta la

interrupción del suplemento. La redacción de las diferentes entregas muestra la unidad narrativa de estas. Los posibles sospechosos son enumerados en orden consecutivo o bien se establecen enfoques generales que poco a poco van aproximando a la lectora hacia el caso. Así si primero conocemos a los nuevos amigos del veraneo en *Los amiguitos de los detectives* (*Gente Menuda* 28/06/1936) nos frece la ocasión de presentarnos a la protagonista del siguiente: *Agradecimiento de Rosita* (*Gente Menuda* 5/07/1936) permitiendo que se intercalen episodios detectivescos con meras anécdotas veraniegas.

4.3.4 EL CUENTO LÚDICO

Enrique Anderson Imbert denomina cuentos lúdicos a aquellos en los que lo extraordinario, lo improbable y lo sorprendente permiten al narrador exageraciones y acumulaciones de coincidencias que «nos hace creer que estamos ante un prodigio; prodigio que luego resulta tener una explicación nada prodigiosa» (Imbert, 1996: 171).

Debemos tener presente que el humor en sí mismo no es un concepto epistemológicamente cerrado, aunque todos sus estudiosos coinciden en señalar el valor de extrañamiento que se suscita frente a lo esperado.⁵⁸ El humor está presente a lo largo de la historia de la literatura, pero podemos, sin embargo, señalar que forma parte de un modelo narrativo cultivado en el primer tercio del siglo XX como corriente estética vinculada a la vanguardia artística. Rosa M^a Martín Casamitjana al estudiar el humor en la poesía de vanguardia, señala:

El humor no parece ser un fin deliberado para el artista de vanguardia, sino una cualidad inherente a la naturaleza del arte nuevo, iconoclasta, hipervitalista, jovial y antisentimental [...] Por eso el humor es un rasgo esencial de todos los estilos de vanguardia, o, como ha visto Friedrich, una característica estructural que no es más que una variante de la lírica moderna (Casamitjana, 1916: 16).

⁵⁸ Las teorías de humor se pueden clasificar en tres grupos claramente identificables: la incongruencia, la superioridad, y las teorías de alivio (relief). La teoría de la incongruencia es el enfoque aportado por Kant y Kierkegaard. Esta escuela considera el humor como una respuesta a una incongruencia, un término ampliamente utilizado para incluir a la ambigüedad, la imposibilidad lógica, la irrelevancia, y la inadecuación. El teórico de la superioridad paradigmática es el de Thomas Hobbes, quien dijo que el humor surge de una "gloria súbita" sentida cuando reconocemos nuestra supremacía sobre los demás insistiendo en los sentimientos agresivos provocados mediante el humor. El tercer grupo, la teoría del alivio, asociada a Sigmund Freud y Herbert Spencer, plantea el humor como una forma de liberar o guardar la energía generada por la represión. "Humor," by Aaron Smuts, *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/> [consulta 21-8-2014]

El arte de vanguardia se aproxima al humor como un procedimiento de distanciamiento respecto al mundo heredado. Donald Kuspit lo resume del siguiente modo:

Dicho sencillamente, el arte de vanguardia ha respondido a la necesidad inconsciente de alivio cómico en una sociedad que ha tratado de obligar a sus miembros a tomárselo todo en serio. La seriedad burguesa es epitomizada por el positivismo comteano, que da por supuesto que afrontar los hechos fría, inimaginativa y “objetivamente” es la única actitud auténticamente adulta, la única madurez real. Pero tal conducta es en realidad sesgadamente seria, desequilibrada en su seriedad. Mediante la perversidad de la hilaridad, las vanguardias han tratado de restaurar el equilibrio de la sociedad. (Kuspit, 2003: 227).

Para añadir que esa aproximación se realiza, en ocasiones, desde el lenguaje del niño:

Es significativo, pues, que el cubismo, el futurismo, el dadaísmo, el suprematismo y el expresionismo abstracto, cada uno a su manera, tengan algo del movimiento incierto, descoordinado, desequilibrado pero dinámico del niño. Como señaló Baudelaire el mejor arte restaura la mágica frescura y extraña reflexividad de la peripatética percepción infantil. Cuando el arte de vanguardia pierde su desmaña y se hace sofisticado, por supuesto, difícilmente puede seguir llamándosele vanguardista y no es probable que sea ingenioso. El mejor arte de vanguardia es aquel que recupera la actitud de cómico tanteo del niño (Kuspit, 2003: 210).

Humor y vanguardia, vanguardia y niñez forman un correlato que fue enunciado desde el momento mismo en que se realizan los manifiestos y proclamas de los diferentes movimientos literarios que comprenden el arte de entreguerras.

Ernesto Jiménez Caballero (1899-1988) publica en *El Sol* «Cuento infantil y Vanguardia»: advierte que, tras el proceso de adaptación acometido sobre el cuento tradicional, la llegada del cine hace decaer el cuento ante lo cual: «Sólo quedaba al cuento una salvación: la de la “invención pura y arbitraria”. El contar con objetos y temas antitradicionales y en vigencia presencial: la máquina, el mueble, las nuevas formas del mundo: eso que vaga, pero certeramente se denomina “lo vanguardista» (Jiménez Caballero, 1930: 2) Antes bien este solo refiere este intento de modernización en la figura de Antoniorrobes cuyo humorismo atraviesa tanto su producción infantil como su obra para adultos (Suz, 2005).

Se trata de esa *otra Generación del 27* como acuñó López Rubio en su discurso de ingreso en la Real Academia Española. Esa generación que cultivó una dramaturgia y una narrativa del humor recurriendo a la mirada infantil, como nos recuerda M^a José

Torrijos «Un humor, en fin, que pretende escudriñar en el adulto al niño que lleva dentro» (Torrijos, 1997:13).

Así pues, el humor en la literatura española de este periodo entrecruza diferentes propuestas artísticas. Pero es, además, signo del surgimiento de una literatura infantil renovada y autónoma que se independiza de la función educativa para adentrarse en su función lúdica en donde la parodia de la literatura que hasta ese momento ha sido ofrecida al niño juega un papel importante.

Janice M. Alberghene, estudiosa del humor en la literatura infantil, plantea que, si bien este en la literatura infantil está presente desde la asimilación de la cultura popular y de una literatura satírica ganada a la narrativa adulta, el humor se incorpora a la literatura infantil durante el siglo XIX procedente de la fricción entre la máscara de la comedia y el presupuesto didáctico, es decir, la intersección creada entre lo correctivo y lo cómico (Alberghene, 1989: 230).

En nuestro ámbito, el humorismo, elemento destacado de la literatura de la tercera década del siglo XX se traslada también a la producción infantil.

Atrevidas rupturas de lo esperable en sintonía con el renovado concepto de humor que se instala en la cultura española de los años treinta y que impregna también la literatura para niños, con la especial perspectiva que aporta su destinatario tal como señala, entre otros, Gómez de la Serna en su prólogo a «Hermanos monigotes»: «Los niños quieren que se les trate con alegría seria y con seriedad alegre. Para ellos, la alegría es una cosa muy seria, y les humilla que no se tome en serio la alegría, que es lo mismo que no tomarles en serio a ellos.» El gran teórico (y práctico) del humorismo que fue Ramón llega a comprender que la alegría y el humor que va unido a ella son la verdadera sustancia de la literatura infantil, presente en sus propios cuentos para niños en formas cercanas a la greguería (Sotomayor, 2007: 238).

El humor en la literatura infantil, como en la literatura en general, se aborda desde aquello que provoca extrañeza, que rompe con la idea de normalidad y que, por lo tanto, desencaja con la realidad. A partir de ahí es posible la desacralización, la irreverencia, el desvío de las reglas... Una desacralización de la literatura popular cuya rescritura se proyecta en la literatura infantil a través de la parodia:

Si pensamos en los libros para niños no podemos dejar de pensar en una tradición, aquella que proviene de la cultura popular. Es en el ámbito de la cultura carnavalesca donde florece uno de los procedimientos predominantes de la literatura infantil actual: la parodia [...] Los libros para niños demuestran ser sumamente permeables a otros enunciados de la cultura. El diálogo se establece tanto con enunciados y lenguajes artísticos como con otros, ajenos a la especificidad del arte; con objetos de la cultura infantil, pero también con productos de la cultura para adultos. Esta flexibilidad de las fronteras en el campo de los libros infantiles se manifiesta abiertamente

(pero no en forma exclusiva) a través de la parodia y otras manifestaciones humorísticas cuyos orígenes pueden remontarse a la antigua tradición cómica popular.

Leer detenidamente estas obras nos permite obtener una mirada renovada y abierta a nuevos interrogantes, donde los límites y los dogmas que pretenden definir la naturaleza de un libro infantil se tambalean ante la fuerza corrosiva y desmitificadora del humor (Carranza, 2011).

Por otra parte, el humor se genera en una situación comunicativa en la que se han de tener presente tanto la materialidad lingüística, las relaciones internas del discurso y el código, como las convicciones y presuposiciones de los interlocutores analizado por lo pragmático. Por lo tanto, será necesario atender a los recursos retóricos más proclives a la distorsión humorística: ironía, retruécanos, hipérboles, personificaciones... como recursos estables junto a la ruptura de las máximas conversacionales señaladas por Grice. Propuesta a la que se suman Magda Donato, Elena Fortún, Aurelia Ramos, Graciella, Francis Bartolozzi.

El cuento de humor se trabaja desde la descripción de situaciones cómicas que en ciertos casos imitan la retórica del cine mudo presente en estos años. En *La venganza de don Wenceslao* de Francis Bartolozzi se describe una caída en cadena de los personajes del relato, originadas por un monigote salido de un emborronado papel que recuerda algunas de las imágenes de las películas contemporáneas al texto:

La comitiva se paró en seco; papá tuvo un gesto heroico; con el paraguas arremetió contra el fantasma, pero perdió el equilibrio, cayó sobre mamá, ésta sobre su hermano, tito Joaquín sobre Pepucho y este sobre Rosaura, que había vuelto en sí y que, a su vez, cayó sobre Telesfora, que había cesado de gritar (Bartolozzi, 1930).

Se recurre también a situaciones distorsionadas próximas a lo absurdo. En *La pierna cortada* de Aurelia Ramos (*Gente Menuda*, 17 de febrero de 1936) se relata la historia de un tullido que, a pesar de carecer de una pierna, le sigue doliéndole, por lo que debe administrarle fármacos al miembro amputado guardado en un armario para que se alivie el dolor. La pierna es robada y arrojada al mar a donde su antiguo dueño ha de verter los botes de medicinas que le procuren el alivio de la pierna.

Un humor corrosivo como el empleado por Elena Fortún en *Colección Completa*. En él se relata la obsesión de los señores Pérez que coleccionaban hijos de diferentes países con la intención de ganar un concurso de familia. Les falta un hijo negro, pues su hijo Babá, africano, no lo es completamente. El día de antes del concurso los padres se ausentan de casa y los chavales realizan unas travesuras que desencadenan varios percances domésticos. Cuando los padres llegan a casa, descubren el desaguisado e

inician el reparto diario de azotes. Babá asume todas las culpas por lo que recibe todos los palos. A la mañana siguiente, su piel, a causa de los moratones, se ha tornado negra, lo que origina que ganen el concurso por el exotismo de la colección.

La aceptación del absurdo por parte del lector, asumida mediante la premisa de un saber compartido «Ya sabéis que esta colección de niños debía presentarse a fin de año a un concurso. Uno de esos concursos en que se da un premio muy grande» (Fortún, 1933d) permite narrar una historia tan cruel. En ella se expresan razones como estas: «hubieran querido poder pegarlos en un álbum para tenerlos ordenados; pero ya se sabe que tratándose de niños esto es muy difícil» (Fortún, 1933d) próximas a un humor absurdo y desbaratado. Se recurre a un ritmo narrativo rápido y secuenciado que recuerdan a los movimientos encadenados del cine mudo:

Paloma que era la niña número 1, quedó con el encargo de cuidar de sus hermanos. A la media hora estaba fatigadísima, y encargó a Rafaelito de la colección. Rafaelito se lio a golpes con todos, porque no le dejaban ver su libro de estampas. Raúl tomó la dirección de ellos con su aire importante, pero le perdió enseguida para dar la ducha a sus hermanos con la regadera en medio del salón (Fortún, 1933d).

El mundo del carnaval además de ser recogido como tema en el cuento homónimo de Aurelia Ramos apela al juego del disfraz, de la comida o del mundo al revés. En *El cañón de don Pánfilo* de Francis Bartolozzi se plantea el conflicto entre dos pueblos, uno armado pero famélico y otro feliz y nutrido. Cuando este último es atacado por los primeros, se emplea la comida como armamento y mediante el juego del «al higuí» el pueblo famélico es conducido hasta la villa de los felices a donde todos terminan por desertar.⁵⁹ El elemento transgresor de lo carnavalesco queda reforzado por la batalla de alimentos que se produce en pleno campo de Marte, el juego propio de estas fiestas y la función distorsionadora de la tragedia real en la que se enmarca este relato.

Piti Bartolozzi construye su ficción a partir de situaciones narrativas en las se abordan diferentes ámbitos de la vida del niño, contemplados con una mirada diferente

⁵⁹ «Al higuí» «se invita a los chicos, como entretenimiento propio de carnaval, a que cojan un higo que se mueve delante de ellos suspendido de un palo». La Fundación para el español Urgente nos habla de un juego de carnaval, en el que un personaje, llamado en algunos sitios «el tío al Higuí» o «el tío Aliguí», llevaba al final de un cordel, atado a una caña, un higo seco que los niños tenían que atrapar con los dientes <http://www.fundeu.es/consulta/aligui-al-higui-aliqui-347/> [consultado 5 julio 2013]

que rompe su propia lógica que provoca lo absurdo, lo ingenuo y que se aproxima a un mundo sin convecciones. En *Mayte y el león Telesforo* el uso del disfraz ridiculiza a un feroz león que acaba ejerciendo el cargo de portero y vestido como tal o la palidez que sobrecoge a la cocinera negra. La vivacidad de estos relatos se consigue además mediante la incorporación de un lenguaje animado logrado reiteradamente por el uso de las onomatopeyas:

—Tú eres la famosa aviadora—decía Chonín—y yo el mejor aviador del mundo.

—¿Y yo qué soy?—preguntaba Felisín.

—¿Tú? Pues el que hace rrrr... para que parezca el motor.

Y Felisín, gruñendo, tenía que meterse entre las cuatro patas de la última silla y pasarse la tarde haciendo rrrr... (Bartolozzi, 1933a).

A pesar de ello escasean los estudios que aborden sus claves literarias ya que todos ellos se encaminan a resaltar su labor ilustradora o su participación en *Altavoz al Frente*. «La labor literaria de Francis refleja sus intereses estéticos y sus principales inquietudes vitales. El predominio de los temas infantiles, especialmente cuentos y obras de teatro, domina su producción por lo que ha sido reconocida fundamentalmente como una autora destacable dentro de la literatura infantil de Navarra» (Lozano Úriz, 2007: 253).

Graciella, de quien ya hemos comentado la escasa atención que ha tenido dentro de los estudiosos de la revista *Gutiérrez* y la generación de escritores en torno a ella, ofrece también diferentes relatos estructurados desde el humor. Su escritura se presenta alrededor de un discurso humorístico que en ocasiones queda en una burla, en un chiste encadenado, o plantea una ruptura con el modelo literario. En otras ocasiones se presenta una situación anómala en la que, a través de lo ridículo, lo absurdo, se dejan asentados unos valores como el papel de las niñas o la educación de los chicos.

El protagonista de *El fantasma Metemiedo* renuncia a su condición de legendario fantasma y asumir un trabajo como sereno si quiere encontrar un lugar donde vivir, una vez que en los tiempos que le han tocado todos los personajes de su condición, habitantes de antiguas moradas, han sido expulsados de sus castillos. El fantasma *Metemiedo* (*Gente Menuda*, 22/ 11/1935) ha de abandonar su morada en la Mancha, cuya cita evoca al trasnochado personaje quijotesco, ha de cambiar sus sábanas de hilo por un degradado algodón que encoge y empeñar la cadena de oro que ciñe su cuerpo, para poder seguir viviendo.

En otras ocasiones indagar sobre las posibilidades que ofrece un personaje arquetípico. Los niños valientes que quieren ayudar a débiles niñas, como le sucede al protagonista de *Polín bandido generoso*, (*Gente Menuda*, 14/04/1932) logran comportarse como tales, ocasionando diferentes estropicios hasta acabar él mismo salvado por una niña. El protagonista de *Perico el tonto* cuyas ingenuidades desesperan a todo su pueblo, cada vez que pretende aprender un oficio, acaba triunfando en un circo y convirtiéndose en un famoso personaje con un buen trabajo. La estrategia mediante la que se construye el relato es la dificultad que el personaje muestra para comprender los sentidos figurados de las palabras en los mensajes, situación que encadena varios chistes en el relato.

Un día dijo don Cipriano a Perico *el Tonto* que buscara Alemania en el mapa. Y con gran algarazca de todos los compañeros se puso Perico a rezar un Padrenuestro a San Antonio para que apareciese Alemania, pues el muy tonto creyó que era que aquella nación se había perdido y no sabía el maestro dónde estaba (Graciella, 1935b).

El mundo al revés se logra modificando las convenciones de algunos géneros. Frente a las princesas abúlicas y lloronas de los ATU Graciella nos ofrecerá la figura de un príncipe que no nunca cesa de llorar por todo cuanto le pasa y no le pasa. Este texto sobre el que subyace un fondo moral es encubierto por un tono ágil, moderno que roza la patochada:

Hasta un día se le ocurrió publicar un bando que decía así: «Mameluco III, Rey de Mameluncia, dice: Que a todo ciudadano o ciudadana que dé un remedio eficaz para curar el padecimiento que viene sufriendo el príncipe Mameluquín le serán entregadas en el acto dos mil monedas de plata y una entrada para el cine, con derecho a un bocadillo de anchoas en el primer entreacto. (Graciella, 1933).

4.4 CONCLUSIONES

Los datos descritos anteriormente muestran que las mujeres accedieron a la escritura para niños desde un campo social configurado, en la segunda mitad del siglo XIX, en torno a la educación. Un campo integrado según Bourdieu (1995: 319-320) por instituciones, agentes y prácticas. El acceso de las mujeres a la institución académica en el último tercio del siglo XIX las convierte de *facto* en agentes del proceso y autoras de textos que generan prácticas en el afianzamiento de este campo literario.

Esta integración se realiza desde el texto escolar y también en un primer momento las revistas femeninas que les permiten acceder a los medios de comunicación

y a la escritura para niños, si bien, esta escritura no forma parte, inicialmente del campo literario, y, por tanto, la escritora infantil, tampoco. Así cuando María de la O Lejárraga escribe su primera obra *Cuentos breves. Lecturas recreativas para niños* (1899) expresa en su prólogo la necesidad de innovar en el modelo: «Con él pretendo marcar un nuevo rumbo a muchos de los que se dedican a esta clase de trabajos, sin intentar, ni mucho menos que mi obra sirva de modelo, pero sí que inicie la serie de otras de su misma índole» (Lejárraga, 2004: 77). Sin embargo, el texto para niños no obtuvo ninguna repercusión; llevó a su autora a ocultar, a partir de entonces, su nombre en cualquier publicación impresa: «Yo, en mi orgullo de autora novel, había descontado mejor acogida. Tomé –interiormente, como es mi costumbre– formidable rabieta, y juré por todos mis dioses mayores y menores: ¡No volveréis jamás a ver mi nombre impreso en la portada de un libro!» (Lejárraga, 2004: 33).

La escritura para niños es, en estos momentos, para muchas autoras una actividad próxima a su entrono privado como muestra el uso de dedicatorias personales, familiares, como paratextos que encabezan los cuentos publicados en las revistas infantiles. En los cuentos de Rosa Eguilaz leemos enunciados del tipo “A mis queridas primitas Ana, Balbina y Rosario Schwartz y Nanot” que dotan de familiaridad y casi puerilidad a esa escritura, frente a la ausencia y naturalidad con que aparecen los que firma como E. Benjamín. Antonia Opisso en algunas ocasiones hace coincidir el nombre del protagonista con el receptor de la dedicatoria: «Me lo contó él mismo, un niño que se llama Ramoncito como tú; y como más que un sueño parece un cuento instructivo, sabiendo cuan aficionado eres a esta clase de narraciones, te lo referiré para tu contento y solaz» (Opisso, 1888).

Como señalábamos es un rasgo característico de la autoría femenina de este periodo los rasgos paratextuales que encierran la escritura en un círculo familiar frente al tono distante de quien escribe para un lector general:

(Insignificante demostración de lo mucho que te quiere tu hermana)

Con la velocidad del rayo veía acercarse el día de tu santo, y con nada podía felicitarte que llamara tu atención, pues todos los medios para hacerlo estaban agotados. Hallábame ensimismada en este pensamiento, cuando de repente vino a sacarme de mis hondas cavilaciones mi aturdida imaginación proponiéndome como último recurso la tosca historieta que más adelante te escribo.

A la protagonista pongo tú mismo nombre, no con la idea de que la imites en su falta ni mucho menos, sino con la de que si alguna vez, faltando a la inmejorable conducta que hoy observas, te

tuercas descendiendo a cualquier mala costumbre, te corrijas en seguida, pensando, si te reprenden, que sólo es para tu bien (Martín y Ortiz de la Tabla, 1890: 146).

Los géneros narrativos empleados se acomodan a la intencionalidad instructiva de esta escritura, bien a través del relato alegórico, bien mediante una escritura próxima a la literatura realista de tesis sin que ello parezca formar parte del campo literario. La propia Emilia Pardo Bazán, reconoce en el prólogo a *La Dama Joven* el desajuste de la escritura infantil dentro del sistema literario:

Respecto al Príncipe Amado, diré que es el único cuento para niños que he escrito en mi vida, y a la vez el único escrito que ha hecho vacilar un tanto mis firmes convicciones estéticas. Al trazarlo, pensaba que quizás es vano orgullo este que nos lleva a desdeñar por completo el fin útil y perseguir tan solo la hermosura, miiitrando con tedio géneros y ramos de la producción literaria cuyo cultivo acreditaría nuestra destreza y honraría nuestro corazón. En España no existe una colección de cuentos para la infancia que reuna el carácter nacional la acabada maestría de la forma y la enseñanza alta y pura Pardo Bazán, 1907: VII).

Las escritoras de este primer momento no reclaman para sí, desde la producción infantil, la condición de escritoras o tener, como hemos visto, condiciones que garanticen su acceso a los circuitos literarios de una manera propia. Su estrategia no es otra que la de formular un discurso perpetuador del valor que lo femenino ha aportado al campo social, la obediencia, el cuidado de la familia o reforzar el discurso de la abnegación del varón del que depende por triunfar en lo personal y social. Su participación en el texto para niños se centra en la lectura escolar, que no forma parte del campo literario, pero que dota de capital simbólico a la mujer como educadora, un capital que se aporta a su visibilidad social en el discurso decimonónico.

A partir de 1900, desde esa posición en la que comienza a ser visible, la maestra, se reclamará una literatura para niños apelando a que quienes tienen capital simbólico, los escritores, ponga en marcha prácticas que estructuren este campo. Se apela para ello a la necesidad de crear textos de carácter nacional –hablaríamos de un capital patrio– denunciando la carencia de una literatura propia y la necesidad de recurrir a una literatura prestada. En otras palabras: las mujeres de final de siglo asumen su compromiso con este campo más como agentes de dinamización de una escritura, que como productora. Su función es señalar la carencia que la sociedad española tiene de un campo literario infantil, al tiempo que formulan un discurso conducente a la creación de un *habitus* lector en el modelo educativo emergente. Desde la consolidación de ese *habitus*, para el que se ha cedido, inicialmente, la voz a quien ya forma parte del campo

literario, el escritor, podrá plantear, posteriormente, su presencia en el mismo. A partir de 1906 aparecen escritoras en las páginas infantiles de *Gente Menuda*, el primer proyecto consolidado que incorpora un suplemento infantil en las páginas literarias y gráficas de una publicación para adultos y en las que se plantea un discurso heterogéneo. Por una parte, las escritoras pertenecen a la redacción del periódico, alterna su presencia con otras secciones y, por lo tanto, son presentadas como autoras que viven de su trabajo. Se suma una aportación variada al género narrativo, como hemos observado en la clasificación de los cuentos, y se crea un relato en serie por parte de María Atocha Ossorio quien selecciona, claramente, a su lectora modelo. Sus historias encadenadas, avanzan hacia una intencionalidad cada vez más próxima a un discurso distorsionado sobre la educación de las niñas.

Asistimos en la primera quincena del siglo XX a una reivindicación del cuento de hadas en la que se apela al valor que lo fantástico tiene en la formación del niño. Se descarta su valor alegórico de carácter instructivo para reflexionar sobre la transformación que la modernidad aporta al nuevo modelo cultural. Esta reivindicación de lo feérico se plantea además como la visualización de una literatura con tradición de escritura femenina, con una valoración como un modelo simbólico con tradición en el campo literario foráneo. Las reseñas en prensa de Benavente, Bueno, Gómez Baquero en 1912 de los libros de Gertrudis Segovia, certifican la acogida de algunas escritoras en un campo que se ve consolidado cuando en 1914 se crea la Biblioteca de Juventud en la que también participa otra escritora, Emilia Pardo Bazán. En la primera quincena de 1900 se ha consolidado un campo literario infantil alrededor no solo de un mercado escolar sino de publicaciones y colecciones dirigidas al lector infantil y en él comienzan a aparecer algunos nombres de mujeres.

Las dos últimas décadas del periodo estudiado suponen la confirmación de este campo y consolidación de las escritoras como agentes del mismo. El dominio en las páginas infantiles del prestigioso suplemento cultural de *Los lunes de El Imparcial* de Magda Donato, Berta Quintero, Sara Insúa, Angélica Palma, etc. La presencia en las dos revistas gráficas más populares, *Estampa* y *Crónica*, de una página infantil con un amplio elenco de colaboradoras femeninas, la labor de Elena Fortún en la etapa más fructífera de *Gente Menuda*, la presencia de otras tantas autoras, Aurelia Ramos, Gloria

de la Prada, Josefina Bolinaga, etc. confirman la presencia de las escritoras como agentes de este campo. Su producción aporta al género una renovación temática y estilística, según hemos visto en la clasificación de estos cuentos, que consolidan el sistema al ser capaces de plantear la reescritura paródica de su propia tradición. Por otra parte, sus relaciones con la literatura adulta a través de la incorporación de los recursos de la escritura de vanguardia, del humorismo, de los límites de la ficción en el cuento fantástico... supone la aproximación de la literatura infantil a un campo con un importante capital simbólico como es la literatura de los años veinte y treinta del siglo XX.

Desde esta posición de agentes nuestras autoras pueden poner en valor el discurso de lo femenino en algunas de sus publicaciones. La caracterización de los personajes difiere en parte del modelo anterior, son más dinámicas, más independientes o más dueñas de sus propias palabras. Sin embargo, su referente será, en el relato realista, la de sus lectoras, la clase media. Libros como los de la Biblioteca Hijos de Santiago Rodríguez, en el que hay una amplia presencia de escritoras están destinados a un público burgués; La Biblioteca del Estudiante, codirigida por María Goyri, en la que participan algunas adaptadoras universitarias, está destinada a los hijos de una élite intelectual vinculada a la Institución Libre de Enseñanza.

La participación de las mujeres en la literatura infantil le permite, además, acceder a otros espacios y representaciones como supone la escritura infantil en otras lenguas del estado que suponen el reconocimiento de la voz femenina en este discurso, pero que, al mismo tiempo, ha puesto de manifiesto que la ausencia de recursos que garanticen el circuito del texto (editoriales, difusión, institucionalización) limitan la proyección de estos.

Muchas de estas escritoras compartirán la escritura para niños con la escritura para otros públicos (literatura rosa, piezas dramáticas, secciones de la prensa, dirección de colecciones...) y un capital institucionalizado como es el homenaje tributado a Elena Fortún y Magda Donato, junto a Salvador Bartolozzi y Antoniorrobes en la primera feria del libro infantil celebrada en 1935.

La feminización de este campo, a finales de los años veinte, se manifiesta en la presencia incondicional de una autora en dos de las publicaciones analizadas, Elena Fortún, en *Gente Menuda* y Piti Bartolozzi en *Crónica* a la que tal vez debiera sumarse la participación de Magda Donato en «Las aventuras de Pipo y Pipa» publicadas en *Estampa*. A pesar de ello, en la serie de cinco entregas que Cansinos Assens dedica a la literatura infantil en 1931 en el diario *La Libertad*,⁶⁰ en el que se establece las relaciones entre literatura infantil y vanguardia, se subraya la estrecha relación entre poetas y maestras en su tiempo, citando casos como los de Petrona Rosende de la Sierra (1787-1863),⁶¹ Gabriela Mistral y una joven María Alicia Domínguez (1904-1988),⁶² sin mostrar más presencia renovadora que la de Antoniorrobes en el ámbito peninsular, sin vislumbrar los cambios que las escritoras infantiles aportan a esta literatura.

⁶⁰ El reconocimiento de la literatura infantil en la década de los años treinta lleva al crítico Rafael Cansinos Assens a publicar una serie de cinco artículos entre el 25 de febrero de 1931 y el 12 de julio de 1931. Se trata del ensayo coetáneo más exhaustivo que hemos localizado sobre el tema. En él se abordan los siguientes aspectos:

- . La dualidad del niño como elemento simbólico de la renovación espiritual en la historia de la cultura y la ignorancia, junto a la mujer, en la realidad social.
- . La aportación de Antoniorrobes a la emergencia de la literatura infantil en nuestro país.
- . La simbiosis del niño con el poeta moderno.
- . La participación de la mujer en la escritura infantil.
- . Proximidad del animismo infantil y la vanguardia.
- . La historia de la literatura infantil desde la educación sentimental basada en el miedo a una efervescencia del mundo real de la modernidad
- . La literatura infantil como un puente entre edades semejante al discurso del cinematógrafo.

⁶¹ Maestra uruguaya, fundó en Buenos Aires la primera revista femenina *La Aljaba* destinada a la educación de mujeres. Autora de varios trabajos infantiles. Damia, Pamela, 'La Aljaba, un periódico argentino de mujeres', *Agencia periodística de América del Sur*, 2005
<http://www.prensamericosur.com.ar/apm/nota_completa.php?idnota=377>. [fecha de consulta 17-1-2013]

⁶² Maestra Normal y Profesora en Letras. Inició su carrera literaria con los poemas de *La rueca* (1925). Su obra abarca más de 30 títulos e incluye novelas y ensayos. Entre sus textos de literatura infantil se destacan *Rosas en la nieve* (1945), *Ginés del mar* (1976), *El niño que olvidó su nombre* (1977), *Cocotón* (1977), *Canciones de Mari-Alas* (1978). En 1983 recibió el Premio Nacional de Literatura Infantil.

5 RENOVACIÓN DEL CUENTO INFANTIL: CARMEN EVA NELKEN

Siguiendo los objetivos marcados en el capítulo 3, en este capítulo abordamos la aportación de Carmen Eva Nelken (Magda Donato) a la narrativa infantil en el primer tercio del siglo XX. Trabajamos también, siguiendo el perfil ginocrítico planteado en el capítulo 4, el modelo narrativo que la autora destina a las niñas. En el primer caso analizaremos, por una parte, los rasgos de estilo y su contribución a la renovación del cuento infantil a través de la página destinada a la infancia del suplemento *Los Lunes de El Imparcial* en los que nuestra autora colaboró entre 1920 y 1923 coincidiendo con el momento de mayor relevancia de dicha página; por otra, comprobaremos si existen afinidades o diferencias con otros seudónimos empleados en este suplemento atribuidos a Carmen Eva Nelken y/o Salvador Bartolozzi. En el segundo caso, examinaremos el discurso dirigido a las niñas en las producciones en la que la autora selecciona a estas como lectoras. Para su análisis nos hemos centrado en dos publicaciones: los cuentos aparecidos en *Estampa* y los que se narran en la sección de Pirula de la revista *Pinocho* (1921-1931).

El estudio de Carmen Eva Nelken pretende abordar la producción narrativa de una de las autoras más significativas del periodo, reivindicada en los últimos años en los estudios de género y de efervescencia del periodismo femenino, desde su pionera contribución a la renovación de la literatura infantil en castellano.

La ausencia de datos fehacientes en la biografía de Magda Donato (seudónimo que ha suplantado su verdadero nombre) impide, como ha señalado César de Vicente Hernando (2000:9) una reconstrucción fidedigna de su vida. En la entrevista publicada por Artemio Precioso, a modo de prólogo, en la edición de *La Carabina* (1924) confiesa que nace en Madrid en 1900, fecha que toma Ángela Ena en la introducción a su obra (1990: 313); sin embargo, Antonina Rodrigo –a quien se debe su primera biografía– adelanta la fecha a 1898 (1999: 35), como también lo hace Margherita Bernard (2009: 11).

Carmen Eva Nelken, nombre real de nuestra autora, nace en el seno de una familia judía, los Nelken-Mansberger, en la que se cruzan diferentes países y lenguas de origen. Su padre, Julio Nelken, de procedencia alemana, fue socio del abuelo materno, Enrique Mansberger, nacido en Hungría, casado con una judía nacida en Bayonne. Esta genealogía familiar le aportará una esmerada educación plurilingüe forjada en el francés materno y el alemán paterno, el castellano del colegio y el inglés de su institutriz (Rodrigo, 1999: 36). Recibió una sólida formación humanística en su domicilio: «A los catorce años le apasionaba traducir a Ovidio y leía a William James. Tenía una cultura principalmente francesa, y, al parecer, en esos años era tan capaz de poner en prosa los versos de Racine como en verso los capítulos de Chateaubriand» (Puerta; Garzón, 2000: 45). En 1914 conoce al ilustrador Salvador Bartolozzi (1882-1950) con quien comparte, además de una relación sentimental, una relación profesional en el campo de la literatura infantil de estos años.

Su primer artículo periodístico aparece el 6 de enero de 1917 en *El Imparcial*. A este seguirán sus trabajos en *El Liberal*, *El Heraldo de Madrid*, *Tribuna*, *Informaciones*, *Blanco y Negro*, *Ahora*, *Estampa...* en los que colabora inicialmente en secciones como «Féminas», «Crónicas femeninas», entrevistas, crítica teatral y, ya en la década de los años treinta, reportajes que le valieron un profundo reconocimiento profesional descrito por Montero Alonso (1932:14) y estudiado por Margherita Bernard (2009, 2010, 2013). La lectura y análisis que hemos realizado de estas publicaciones revela una escritora comprometida fundamentalmente con los derechos de las mujeres (o quizás deberíamos decir con las trabas sociales para adquirirlos), las condiciones de vida de la infancia madrileña, el estudio de la moda, como signo cultural, en los que destaca un periodismo ágil y próximo al lector desde una provocativa mordacidad contra algunas de las convicciones sociales.

Participó en el movimiento asociativo femenino, así en 1919 entró a formar parte de la Unión de Mujeres de España, dirigida por María Lejárraga (Branciforte, 2012) y en 1926 apoyó en prensa la creación del Lyceum Club, frente a la oposición de otras mujeres entre las que se incluía su hermana, Margarita Nelken (Sastre, 2011: 67). A finales de los años veinte militó en el Partido Socialista Federal y fue secretaria de la sección de Chamberí.

Compaginó su actividad de periodista con la de actriz. Realiza sus inicios en la escena bajo la tutela de Linares Rivas (1866-1938) y Valle- Inclán (1866-1936). Compartió con Rivas Cherif (1891-1967) el proyecto de la Compañía Teatro de la Escuela Nueva y del grupo CARACOL (Compañía Anónima Renovadora Arte Cómico Organizada Librementemente). Su experiencia como actriz no obtuvo inicialmente reconocimiento alguno, según confesaba a Marquina en una entrevista concedida a *El Heraldo de Madrid*:

Ahora sé a qué atenerme; sé que yo no puedo trabajar aquí en ningún teatro. Sé también que teatro en que amenazo con entrar teatro en que la compañía amenaza con boicotear, abandonar todos sus papeles, marcharse, sublevarse y no sé cuántas cosas más. Sé que elementos directivos del Sindicato se han alabado públicamente de «no haberme dejado ingresar» (Marquina, 1925: 5).

Contribuyó a la escena dramática con varias adaptaciones y renovó la escena infantil junto a la Compañía Teatro Pinocho (1929), un teatro de guiñol abierto a instancias de Rivas Cherif en el Teatro Español de Madrid bajo la dirección artística de Salvador Bartolozzi, además de la adaptación de las aventuras de Pinocho y de Pipo y Pipa para la compañía de Díaz Artigas-Collado (1933) y, posteriormente, la compañía de Isabelita Garcés y Mercedes Muñoz Sampedro. Una experiencia truncada por el estallido de la Guerra Civil. Fue retomada en el teatro Infantil del Palacio de Bellas Artes de la capital mexicana en 1942. Allí, de nuevo junto a Rivas Cherif, pone en marcha una serie de proyectos teatrales como el TEA (Teatro Español Americano) que no logran cuajar en las tablas. Su reconocimiento vino junto al Teatro de la Casa de Francia dirigido por André Moreau (1900-1973) y culminó con el premio a la mejor actriz, concedido por la Agrupación de Críticos de Teatro, por su representación de *Las sillas* de Ionesco en 1960. El teatro infantil de Carmen Nelken ha sido estudiado por Pilar Nieva de la Paz (1993b), César de Vicente Hernando (2000) y Victoria Sotomayor (2003b, 2008). Magda Donato falleció en México en 1966 dejando atrás una larga y extensa carrera como actriz, periodista y escritora.

El análisis de la producción narrativa de Carmen Eva Nelken conlleva, en primer lugar, delimitar su producción, es decir definir la identidad de la autoría en su obra. Como sabemos, nunca firmó sus trabajos, tanto para el lector adulto como para el infantil, con este nombre; la realidad creada en torno a Magda Donato asume la autoría de artículos periodísticos, novelas breves, traducción, libros infantiles y cuentos

publicados en prensa. Pero en este último campo la autoría se confunde con otros seudónimos: Pinocho, Gato con Botas, Señor Pickwick, Pim-Pam-Pum... con los que se firman muchos de los cuentos publicados en *Los Lunes de El Imparcial* y en los que la crítica (Espina, 1951; García Padrino, 1992; Vela, 2004) apunta a Salvador Bartolozzi y a ella misma como autores, sin deslindar claramente a quién corresponde la atribución de estos seudónimos.

Antonio Espina, primer biógrafo de Bartolozzi, atribuye a nuestra autora un mero papel colaborador: «es preciso hacer constar que de sus famosos cuentos infantiles fue no solo el ilustrador, sino también el autor del texto, aunque nunca lo firmase como tal. Circunstancia que dio lugar a que se atribuyera la parte literaria de aquellas narraciones a Magda Donato» (Espina, 1951: vi).

David Vela Cervera, autor del estudio más completo sobre la figura de Salvador Bartolozzi ha apuntado a él como principal autor:

Los seudónimos más habituales, «El gato con Botas» –cuarenta y cinco títulos– y el significativo «Pinocho» –veintidós títulos–, parecen corresponder a Bartolozzi; quizá algunos, como apunta García Padrino, a la propia Magda Donato, aunque el hecho de que la escritora incluya su firma en narraciones de carácter muy similar parece apuntar más bien a la autoría del dibujante (Vela Cervera, 2004: 56).

Pero, como el texto señala, tampoco es disparatado adjudicar algunos a Magda Donato, tal como reconoce García Padrino:

Los seudónimos de ‘El abuelo’, ‘El Sr. Pickwick’ ‘Pinocho’ ‘Pim-Pam-Pum’, ‘EL gato con botas’ que parecían disimular una presencia reiterada del propio Bartolozzi, o bien de Magda Donato, colaboradora ya asidua de aquel en sus creaciones infantiles» (García Padrino, 1992: 190).

El uso de seudónimos en estas páginas es un recurso frecuente empleado –más que para ocultar la identidad del autor– para diferenciar las colaboraciones de este en otras secciones del periódico o, incluso, para resultar más próximo al lector infantil que identificaba antes a personajes como la abuelita o Azulina que el antropónimo correspondiente. Por otra parte, el argumento esgrimido por David Vela para decantarse por la firma de Bartolozzi –puesto que nuestra autora empleaba ya un ocultamiento de su verdadero nombre– puede utilizarse, al contrario, ya que Carmen Nelken mostró abiertamente un uso más frecuente de este recurso e incluso en otras publicaciones, como Baby utilizado en las páginas de *Estampa*. Por último, los estudiosos del teatro

infantil de Pinocho, César de Vicente (2000: 17) y Victoria Sotomayor (2008: 96-97), así como los de su producción infantil en el exilio mexicano se inclinan a pensar que «los textos eran fruto del trabajo conjunto de la pareja» (Cañamares *et alii.*, 2013: 96). Por nuestra parte, además de estudiar la producción de Magda Donato, revisaremos los cuentos firmados por los otros seudónimos arriba citados a fin de cotejarlos con la firma reconocida por Carmen Eva Nelken como propia, Magda Donato.

A partir del análisis exhaustivo que hemos realizado tanto de *El Imparcial*, para la localización de los textos, como de los cuentos, presentamos a continuación la relación de los cuentos publicados por Magda Donato en *El Imparcial* con un total de cuarenta y tres registros en los que incluimos, además de la fecha, la adscripción de estos cuentos a uno de los modelos narrativos planteados en el capítulo tres. No anotamos al ilustrador puesto que, en todos los casos, se trata de Salvador Bartolozzi.

| TÍTULO | FECHA | CLASIFICACIÓN |
|--|------------|----------------------------|
| LA LEY DEL PESCADO FRITO | 25/07/1920 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| LA PRINCESA DIAMANTINA | 12/09/1920 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| EL BLOQUEO DEL CASTILLO DE CATAPUM | 10/10/1920 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| EL HADA FLORINDA | 31/10/1920 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| LOS SOLDADITOS DEL SULTÁN | 31/10/1920 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| BUBY SE CONVIERTE EN PÁJARO | 30/01/1921 | PARCIALMENTE FANTÁSTICO |
| EL SEÑOR SOL Y LA SEÑORA LUNA | 13/03/1921 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| LA PRINCESA QUE NO TENÍA SENTIDO COMÚN | 17/04/1921 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| LOS TRES PELOS DEL PRÍNCIPE MA-KA-KO | 08/05/1921 | LÚDICO |
| BUBY QUIERE SER DETECTIVE | 29/05/1921 | LÚDICO |
| EL PRÍNCIPE PERRO | 10/07/1921 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| BO-RRÁ-CHIN Y SU SOMBRA | 31/07/1921 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| EL PAN DE ORO | 04/09/1921 | ADAPTACIÓN LEYENDA BOHEMIA |
| LA COLA DEL DRAGÓN | 18/09/1921 | LÚDICO |

FRANCISCA SÁNCHEZ PINILLA

| TITULO | FECHA | CLASIFICACIÓN |
|---------------------------------|------------|--------------------------------|
| CASCABELINA Y EL LOBO | 16/10/1921 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| LOS TRES HUEVOS DEL ÁGUILA REAL | 27/11/1921 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| LA NARIZ DE FU-CHIN-KO | 11/12/1921 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| LAS PÍLDORAS PLATEADAS | 08/01/1922 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| EL RENACUAJO AZUL | 29/01/1922 | LÚDICO |
| BUBY ES UN GOLOSO | 26/02/1922 | PARCIALMENTE FANTÁSTICO |
| TOLÓN Y TILÍN | 02/04/1922 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| BUBY LIBERTA A UNA PRINCESA | 30/04/1922 | LÚDICO |
| LA SEÑORITA COLIFLOR | 21/05/1922 | LÚDICO |
| LA ROSA MÁGICA | 11/06/1922 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| EL SEÑOR CARACOL Y SU CASA | 02/07/1922 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| AVENTURAS DE HORMIGUÍN | 27/08/1922 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| EL DIABLO SE QUIERE CASAR | 10/09/1922 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| LI-PULGI-TCHIN | 15/10/1922 | LÚDICO |
| HORRIBLE AVENTURA DE TELESFORÍN | 05/11/1922 | LÚDICO |
| EL HADA MALA | 26/11/1922 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| EL QUESO Y EL RAYO DE LUNA | 24/12/1922 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| LA LÁMPARA DEL SOLDADO | 14/01/1923 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| LAS LECHUGAS. | 18/02/1923 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| EL RATONCITO ROSA | 15/04/1923 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| IVÁN EL POBRE | 15/04/1923 | ADAPTACIÓN CUENTO POPULAR RUSO |
| LA PRINCESA LINDABELLA | 06/05/1923 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| BLANQUITA Y CLARITA | 03/06/1923 | PARCIALMENTE FANTÁSTICO |
| LA FUENTE DE LA JUVENTUD | 08/07/1923 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| LOS DOS VECINOS | 29/07/1923 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| UN DRAMA EN EL DESIERTO | 12/08/1923 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |

| TÍTULO | FECHA | CLASIFICACIÓN |
|--------------------|------------|--------------------------|
| EL ESPEJO | 23/09/1923 | PARCIALMENTE FANTÁSTICO |
| EL ÚLTIMO OGRO | 28/10/1923 | LÚDICO |
| LA PRINCESITA MUDA | 09/12/1923 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |

TABLA 3 CUENTOS DE MAGDA DONATO PUBLICADOS EN LOS LUNES DE EL IMPARCIAL

5.1 ANÁLISIS DE LOS CUENTOS DE CARMEN EVA NELKEN EN *LOS LUNES DE EL IMPARCIAL*

La clasificación presentada en la tabla nos permite ver la importancia de los cuentos completamente fantásticos dentro de la producción de Magda Donato. Su lectura revela, por una parte, el seguimiento de un tipo folclórico, es decir, la escritura de relatos cuyas unidades narrativas están encadenadas por secuencias de un tipo o motivos descritos por Aarne-Thompson y, por otra, relatos que no responden a la vertebración de un modelo concreto, sino en los que se reconocen las convenciones del cuento de hadas, es decir, cronotopos cíclico, personajes diferentes a la naturaleza del lector, mundo referencial de carácter mágico y funciones narrativas descritas en el cuento maravilloso, a través de secuencias de parciales, cruce de tipos o reconocimiento de motivos. Dentro de este universo completamente fantástico incluimos también los relatos caracterizados como fábulas.

En el primer grupo, los cuentos en los que reconocemos un tipo concreto, hemos documentado si aparece en otros catálogos del repertorio peninsular a través de los volúmenes de Julio Camarena y Marcel Chevalier (1995, 2003a, 2003b) a fin de indagar la presencia de este tipo en el cuento popular de nuestra tradición; incluimos las siglas CCh (Camarena-Chevalier) cuando se localiza en este catálogo. Hemos consultado también el catálogo de cuentos folclóricos reelaborados a lo largo del siglo XIX estudiado por Monserrat Amores (1997) con el objeto de localizar su pervivencia en rescrituras literarias anteriores. La presencia de esta reelaboración literaria la hemos señalado mediante el término (Amores). Se ha consultado también la catalogación de

los cuentos de Grimm a fin de conocer si este puede actuar como hipertexto de su escritura, señalada mediante Grimm (KHM).

En la producción firmada por Magda Donato solo hemos localizado tres relatos que siguen de cerca la secuenciación de un ATU. El primero de ellos, *La Ley del pescado frito* (*Los Lunes de El Imparcial*, 25 de julio de 1920), primera colaboración en el suplemento infantil.

Tras la muerte accidental de la perrita del emperador al clavarse una espina de un pescado, el monarca dictamina que todo invitado que le dé la vuelta al pescado que se sirva en palacio será ahorcado no sin antes consentirle tres deseos. Tras morir 999 invitados, un noble hidalgo y su hijo son convidados a la mesa del emperador. El padre da la vuelta al pescado y cuando se encamina a cumplir la condena, el hijo pide cambiarse por él. Su primer deseo es el matrimonio con la heredera. El segundo que la riqueza de la corona sea repartida por el reino. El tercero quitarle los ojos a todos los que presenciaron que el padre dio la vuelta al pescado. Uno a uno van negando que lo hayan visto, por lo que el joven no es condenado. El relato finaliza contando que cuando asumió el trono anuló la ley del pescado frito.

El relato sigue el tipo 927A⁶³ y recoge los siguientes motivos:

- . H542. Condenado a muerte escapó proponiendo un misterio al rey (juez) no puede resolver.
- . R154.2.1. Hijo libera padre trayendo rey misterio no puede resolver.
- . J1181.1. Liberan al condenado.

Camarena y Chevalier documentan la variante 927 en el que la liberación se produce al no poder adivinar el rey un acertijo propuesto (Camarena y Chevalier, 2003a: 345), el personaje cuenta con una larga tradición en la literatura europea bajo la denominación de *Neck riddle*.⁶⁴

⁶³ La ejecución evitada por usar tres deseos. El rey ordena ejecutar al invitado que voltee su plato, pero manda que cualquier condenado tendrá tres deseos concedidos. Uno de los deseos: mandar cegar a los que le vieron voltear el plato. Lo liberan [J1181.1].

⁶⁴ Dorst, John D. «Neck-Riddle as a Dialogue off Genres: Applying Bakhtin's Genre Theory». *Journal of American folklore*, 1983, pp. 413-433.

El segundo relato en el que identificamos un ATU es *La lámpara del soldado* (ATU 562).⁶⁵ En él se relata la historia de un rey muy belicoso que obliga a combatir al aguerrido Valeroso Valiente, hasta perder todos los miembros de su cuerpo. Cuando lo único que le queda es la cabeza, desobedece al monarca y este lo licencia sin paga. Es auxiliado en un bosque por una bruja que, a cambio de un ungüento mágico, lo obliga a bajar a un pozo para recuperar una lamparita verde. Valeroso intuye que la bruja lo encarcelará una vez recupere el objeto, por lo que decide quedarse en el interior del pozo. Al encender la lámpara aparece un enano que se convierte en su sirviente. Le concede riquezas y casa; pero, además, Valeroso desea castigar al insensible rey, por lo que hace traer a la princesa para servirle. El rey descubre la acción de Valeroso y cuando lo va a ajusticiar, este castiga al rey y a la corte solicitando que pierdan sus piernas. Compadecido, restablece el orden a cambio de paz y del matrimonio con la princesa.

Se trata de un relato que cuenta con diferentes versiones centroeuropeas según Aslhiman reconoce en su base de dato sobre el cuento folclórico:⁶⁶ *El hombre de hierro* de August Ey (1810-1870), *Los tres perros* de Georg Schambach (1811-1879) y Wilhelm Müller (1794-1827). Hemos de mencionar también *El Polvorín* de Hans Christian Andersen y *Lars, ¡hijo mío!*, un cuento sueco de G. Djurklo (1810-1870). A pesar de tan diferentes adaptaciones es fácil reconocer su deuda con *El espíritu de la luz azul* (KHM 116) tal y como muestran los motivos utilizados. No hay presencia de este cuento en el catálogo de Camarena y Chevalier, ni tampoco lo recoge Amores.

El relato de Magda Donato desarrolla y prolonga la descripción de la tiranía del monarca frente a la concisión con que se narra en el cuento de los Grimm. Nuestra autora explica cómo la guerra va destrozando al soldado desde que pierde su primer brazo hasta que solo le queda la cabeza... el monarca exige al soldado el cumplimiento del deber y aminora la utilidad de las partes de su cuerpo para la guerra: «¿Acaso

⁶⁵ El espíritu de la luz azul. Tres noches seguidas el espíritu trae a la princesa al héroe. Cuando el héroe huye deja la luz azul. Un camarada se la lleva a la prisión y lo salva del castigo. El espíritu viene como respuesta a la luz hecha por el acero o piedra de fuego encontrado en un cuarto subterráneo. Cuando están a punto de ejecutarlo pide permiso para prender su pipa y así llama al espíritu a rescatarlo (Aarne & Thompson, 1995: 122).

⁶⁶ <http://www.pitt.edu/~dash/folktexts.html>

necesitabas piernas para manejar el sable o pegar tiros?» –le comenta cuando el soldado se arrastra ante él pidiendo su licencia–. Por eso la historia no solo finaliza castigando al rey como ocurre en el relato alemán, sino expresando su voluntad de que el sangriento rey que «Que por un sí o por un no declaraba la guerra o, mejor dicho, mandaba a la guerra a sus soldados» (Donato, 1923a) nunca más volviera a declarar la guerra, añadiendo comentarios alusivos al momento para el lector («en aquel país la policía estaba muy bien organizada» [Donato, 1923^a]) que subrayan la carga ideológica presente en el relato. Junto a este juicio ideológico, aparece la voz narrativa poniendo en evidencia el hecho mismo de la escritura con frases como: «en menos tiempo del que necesito para escribirlo», o «Nuestro rey –vamos, el del cuento...».

Motivos:

- . D845. Objeto mágico encontrado en el cuarto subterráneo.
- . D1470.1. Objeto mágico de los deseos.
- . D1421.1.4. Luz mágica llama al genio.
- . N813. Genio servicial.
- . K55L Tregua de la muerte basta desempeñar cierta acción.
- . D1391. Objeto mágico salva a la persona de la ejecución.
- . D 1470.1.16 Lámpara mágica de deseos.

El tercer relato en el que identificamos un ATU es *Cascabelina y el lobo* (*Los Lunes de El Imparcial*, 16/10/ 1921). Un rey busca un príncipe para que despose a su hija Cascabelina, sin embargo, su dama de honor, Filomena de Altaalgunia [sic], desea casarla con su hijo, que aparece descrito como un adefesio. Cuando el príncipe de Belamor solicita la mano de Cascabelina, la dama prepara varias situaciones (esconderle la ropa a la princesa, transformar al príncipe en lobo y encerrar en una torre a Cascabelina) hasta que la joven acepte a su hijo como marido. Con la ayuda del hada de los bosques, Cascabelina vence todos estos obstáculos; besa a un lobo que se ha aposentado junto a la torre y rompe el hechizo de Belamor, lo que permite que se celebre la boda.

La historia del esposo transformado en bestia y salvado por una joven muchacha o perdido definitivamente por la curiosidad de esta, cuenta con una enorme producción

literaria en el curso de la literatura infantil. Cuentos como *La bella y la bestia*, *El rey rana*, *Al este del sol y al oeste de la luna...* se remontan a la historia de Psique y Cupido narrada por Apuleyo (Libros IV, 28 - VI, 24). El tipo 425 muestra diferentes versiones en el catálogo de Julio Camarena y Marcel Chevalier,⁶⁷ sin embargo, Monserrat Amores no documenta versión literaria.

Los motivos localizados son los siguientes:

- . D113.1. Transformación: hombre a lobo.
- . R41.2. Cautiverio en la torre.
- . D711. Desencantamiento del animal por un beso de la mujer.

El análisis de estos cuentos nos permite mostrar la influencia de la tradición centroeuropea en su material folclórico. Sin embargo, es más frecuente que la autora construya sus relatos a partir de elementos organizadores de los ATU (la superación de pruebas imposibles, la ayuda al héroe, la posesión de objetos mágicos, la concesión de deseos...) sin que se responda a una secuencia completa de este, sino mezclando diferentes prototipos, como podemos observar en el análisis de *Las lechugas* en el que se reconocen secuencias de distintos tipos que se entrecruzan en la creación de una obra original.

Mariana es una humilde mujer que se siente atraída por las lechugas del huerto vecino. Mientras las roba, es descubierta por el mago Gluglú que, a cambio de su libertad, la obliga a entregarle la hija todavía no nacida. La niña, Marisol, nace y crece feliz hasta que, como su madre, comienza a robar lechugas. La niña, sorprendida por el brujo, huye perdiendo tras de sí un zapatito. Diferentes animalillos le preguntan sin que ella responda por qué ha perdido el zapato hasta que Gluglú reclama su deuda. Al obtener la misma respuesta, es transportada a un país desconocido. Vuelve a ser preguntada por diferentes objetos y ella siempre contesta lo mismo. Como consecuencia, se ve arrojada de los sitios donde es acogida culpándola de algún

⁶⁷ 425 A El monstruo (animal) como esposo; 425B Las labores difíciles; 425C La bella y la bestia; 425E El esposo encantado canta una nana; 425G Falsa novia toma el puesto de la heroína; 425K Búsqueda vestida de varón. 425L El candado en el cuerpo del esposo; 425 N [La burla a los galanteadores] 425P Esposa encantada perdida y hallada; 425Q [Pobre monstruo pretende a la princesa].

destrozo. Un día es un caballo de bronce el que hace las preguntas y la conduce hasta un animal fantástico y horrible. Le da ciertos consejos (decir la verdad, no tener miedo) que Marisol sigue. El monstruo es vencido y, como consecuencia, es desencantado el caballo de bronce que resulta ser un apuesto príncipe. Se desconoce el final, pero la narradora imagina que acabaría en un feliz matrimonio.

El inicio del relato nos recuerda el tipo 310 Rampunzel en el que la madre entrega la hija aún no nacida al ogro a cambio de ser perdonada tras haber sido sorprendida robando unas verduras. Situación similar a lo ocurrido en el cuento homónimo (KHM 12) de los hermanos Grimm. Marisol, la protagonista de nuestro cuento, olvida un zapatito en su huida recordando esta secuencia de Cenicienta, frecuente en la narrativa germánica.⁶⁸ Se establece un diálogo rimado que es, al mismo tiempo, una secuencia reiterada en diferentes momentos del relato a la manera de estribillo: «–Marisol, ¿para qué querías la ensalada? –Para nada» (Donato, 1923b). A partir de ese momento, en una segunda parte de la narración, la niña se encuentra sola en un país desconocido. El relato se encamina entonces hacia los tipos 400-425 que muestran el desencanto del príncipe esposo, transformado en este relato en un caballo de bronce y ha de ser liberado por la valentía y sinceridad de la niña quien finalmente acaba contestando a la reiterada pregunta.

Motivos localizados:

- . S222. Hombre promete a su niño a fin de salvarse del peligro de la muerte.
- . S211. Hijo prometido al ogro.
- . D435.1. Transformación: estatua en persona.
- . H322.4 Pérdida zapatito.

La estructura del cuento sigue un modelo en el que se reconocen las funciones señaladas por la crítica estructuralista según vemos en el esquema siguiente:

⁶⁸ Jacob Grimm considera que el incidente del zapato en los marchen podrá basarse en la antigua costumbre alemana de usar un zapato en los esponsales. El novio se lleva a la novia y, tan pronto como él la ha colocado en su pie, se considera sujeta a su autoridad (Cox, Marian Roalfe. *Cinderella: Three Hundred and Forty-five Variants of Cinderella, Catskin, and Cap O' Rushes, abstracted and tabulated*. London: David Nutt for the Folklore Society, 1893. Disponible en: <http://www.surlalunefairytales.com/cinderella/marianroalfecox/> [consultado 13 de Agosto de 2014])

- Prohibición: Prohibición de adentrarse en un espacio (huerto).
- Transgresión: Mariana roba lechugas. Ogro obliga al cumplimiento de la promesa.
- Partida: Marisol es llevada a un país lejano.
- Interrogatorio: Marisol miente al explicar su robo cuando le preguntan.
- Desplazamiento y recepción auxiliar mágico (consejo): El caballo de bronce la transporta hasta el palacio de un ser fantástico «cuerpo de serpiente, cabeza de un tigre y las alas de un murciélago». Le aconseja cómo debe comportarse.
- Victoria: Vence al mago Gluglú.
- Reparación del encantamiento: Desencantamiento del caballo de bronce que resulta ser un príncipe.

Esta estructura lógica queda parcialmente cuestionada en la última función, el matrimonio enunciado, a modo de distanciamiento, por la narradora:

Ignoro qué pasó después de esto pero tengo serios motivos para sospechar que el príncipe y Marisol se casaron y vivieron muy felices [...] que se hartarían de comer toda clase de lechugas y escarolas aderezadas con todos los refinamientos..., a no ser que estas aventuras les hubiese hecho tomar horror a las ensaladas (Donato, 1923b).

Por ello, podemos concluir que el relato *Las lechugas* recrea un cuento en el que el lector percibe la huella de otros cuentos, reconoce la estructura interna del mismo, pero al mismo tiempo recibe un texto nuevo en el que la propia voz enunciativa degrada el final y el título mismo rebaja las expectativas del hipertexto.

En *El diablo se quiere casar* se cuenta la historia de la búsqueda de una esposa para el diablo que se encuentra muy aburrido; tras descartar a todas las diablasas del infierno viaja a la tierra. Allí encuentra a Lindaflor quien lo rechaza. Ante el desplante, el diablo la condena a estar siempre estornudando hasta que lo acepte por marido. Manolín, el pinche de cocina de palacio, busca al diablo y le propone un trato sorteando tres pruebas. Con su astucia vence al diablo que se ve obligado a retirarse a sus dominios y permitir que Manolín y Lindaflor se casen.

Se trata de un cuento cuyas secuencias narrativas se articulan por la unión de varios tipos. El que origina la historia principal es el concepto de liberación de la

princesa del diablo (tipo 811C)⁶⁹ y sobre él se describen las pruebas a las que se somete su libertador y que vuelven a constituir otros tipos descritos por el folclore (tipo 812 y 1063)⁷⁰. Se suman otros elementos populares como el nombre de la protagonista Lindaflor que evoca un cuento de fuerte presencia en nuestra tradición como es el de Blancaflor o la asociación del estornudo al diablo. Sin embargo, lo que más nos llama la atención del relato de Donato es el tratamiento jocoso del diablo que lo distancia de las versiones del cuento popular más conocidas del gran público:

Primero se vistió un traje rojo que cubrió con espléndida capa de terciopelo negro sobre la cabeza se puso un par de cuernos de gala, excepcionalmente altos y pintados de dorado. Luego metió en un maletín unos cuantos paquetes de polvos que le servían para sus diabluras, un libro de fórmulas cabalísticas, tres pañuelos, un termo de agua infernal y un cepillo de dientes. [...] El diablo se montó sobre su tridente, que le servía de cabalgadura mágica, así como a las brujas le sirve su escoba; sopló tres veces al aire; escupió tres veces al suelo y, con la velocidad del rayo, llegó a la tierra (Donato, 1922h).

En *La princesa Diamantina* (*Los Lunes de El Imparcial*, 12 de septiembre de 1920) se narra la historia de un rey muy avaricioso que niega unas migajas de su pastel a un pájaro que resulta ser un enano que promete vengarse en la futura princesa. En la fiesta de su nacimiento el enano la condena a que todo cuanto toque se convierta en algo valioso o útil. El reino goza de este castigo que produce tanta riqueza; pero Diamantina, a medida que crece, no es feliz ya que no se siente querida y se ve rodeada de cosas inútiles. Escapa de casa hasta llegar a la casita de un poeta que se propone desinteresadamente ayudarla. Ella produce para él algo de dinero que emplea en regalos. Al atravesar el bosque, una humilde anciana aterida de frío le pide que prenda una hoguera con los objetos que lleva en el saco; del humo de la hoguera surge el hada de los gusanos de luz, que rompe, como había anunciado el enano, el sortilegio de Diamantina quien desde entonces vivirá feliz con el humilde poeta.

El texto recuerda el tipo 775 *El deseo miope*. Todo se vuelve oro [J2072.1] sobre el que se inserta la colaboración del poeta. Monserrat Amores recoge una versión de este cuento de Fernán Caballero en *La Gaviota* (1849) del que comenta:

⁶⁹ *La princesa rescatada del diablo*. El rey le propone la mano de su hija al diablo, que lo salva del peligro. El muchacho campesino salva a la muchacha del diablo.

⁷⁰ El acertijo del diablo resuelto de otra manera.

Arroja la piedra. El pájaro. En un concurso de arrojar, el ogro arroja una piedra, el héroe un pájaro [K18.3]

No he hallado ninguna versión española. Parece más bien que la autora lo recogiera de alguna edición de cuentos de grandes autores. Por otra parte, los hermanos Grimm, en el prólogo a la segunda edición de su colección de cuentos, aluden a este relato, que en la versión de Fernán Caballero se convierte en un ejemplo (Amores, 1997: 149).

El relato de Magda Donato no insiste tanto en el castigo del rey por su avaricia, abordado en este suplemento de Manuel Abril una semana más tarde en *El Oro* (*Los Lunes de El Imparcial*, 19 de septiembre de 1920), sino en la grandeza de la princesa y del poeta que desprecian la riqueza. El relato adquiere un alto grado de lirismo que lo aparta del ejemplo moral para enaltecer la figura del romántico poeta Tirulirí «El que convierte el oro en humo» (Donato, 1920b).

En *La princesa Lindabella*, la reina pide el don de la belleza a las hadas madrinas de la princesa cuando esta nace. La princesa crece tan hermosa como altiva y cuando alcanza la edad para el matrimonio ningún pretendiente la acepta como esposa. Perico, un humilde leñador, queda prendado de ella e idea modificar los espejos de palacio de forma que esta no se vea hermosa. Cuando la princesa aprende a ser humilde, Perico le revela el engaño. El cuento acaba con un feliz matrimonio entre ambos. El relato recuerda parcialmente el tipo 901C* al centrarse únicamente en el personaje femenino (La princesa orgullosa reformada. Se casa con un pescador y lo libera de la horca).

En *Tolón y Tilín*⁷¹ emplea el ATU 556 E* El hermano bondadoso y el cruel. El menor consigue la ayuda de hombrecitos o de animales que desempeñan sus tareas. A este se une la secuencia IV del tipo 550, Los hermanos alevosos.

⁷¹ Tolón y Tilín son dos hermanos completamente opuestos. A la muerte del padre y tras dilapidar su herencia Tolón obliga a Tilín a acompañarlo para buscar fortuna. Encuentran tres azucenas que contienen unas bolas de oro plata y platino y, a pesar de la advertencia de Tilín, su hermano las destroza y huye con los metales tras golpearle. Cuando despierta del desmayo, tres hadas lo custodian. Le cantan tres cancioncillas en las que le otorgan fortuna, cura y un infante jugueteón al repetir cada una de las palabras cantadas. En efecto, lo primero que encuentra es un gran tesoro, después es capaz de sanar a la princesa Dorila a quien su padre ha prometido entregar a quien la sane. Tilín la acepta como esposa porque dice amarla pero rechaza heredar la corona, ya que no le gusta el oficio de rey. Busca a su hermano, que lleva una mala vida, y lo trae a la corte. Este ambiciona ser el heredero ya que los príncipes no tienen hijos. Tilín recuerda la tercera palabra y se le aparece un gnomo que le indica las pruebas que debe sortear para traer la almendra que alberga la semilla de su hijo. Mientras él, con su ingenio y con los consejos dados, desciende al abismo donde su hermano debía esperarlo. Pero no es así, sino que corre a la capital del reino, proclama la muerte de Tilín, encierra a Dorila y se proclama rey ejerciendo una gran tiranía. Al salir Tilín a la luz, y no hallando a Tolón, emprende el camino de vuelta. Al conocer lo que ha pasado, expulsa a su hermano, libera a su esposa y espera que la semilla germine en un bello niño, Talán.

En otras ocasiones la escritura viene motivada por la integración de elementos organizadores de los tipos (la superación de pruebas imposibles, la ayuda al héroe, la posesión de objetos mágicos, la concesión de deseos... que soportan la estructura. Esas tareas, pruebas o adversidades descritas, en algunas ocasiones (no siempre), pueden ser localizadas como un motivo.

Mostraremos en primer lugar relatos que se formulan a través de la superación de pruebas recogidas en el acervo del cuento folclórico:

El bloqueo de castillo de Catapún. El noble señor de Catapún descubre que en su castillo hay ratones. Es desafiado por el rey ratón Pérez XVIII a ser capaz de preparar una cena de queso, pan y pasteles sin entrar los alimentos ni encender fuego en el palacio, y sólo así abandonará el acoso. La princesa es quien salva la situación al comportarse astutamente. El ratón acaba descubriendo que en realidad es un humano hechizado por presumir de algo que no era y se verá condenado a esta situación hasta ser vencido por alguien más listo. Gumersinda termina aceptándolo como esposo.

A pesar de que el relato se construye a partir de la superación de pruebas de habilidad descritas en motivos catalogados como H509 (Pruebas misceláneas de los más listos o habilidosos) y H506.9. (Prueba del que mejor resuelva cocinar arroz sin fuego), el tono burlesco del relato lo diferencia del género convencional. Un humor creado fundamentalmente por las intervenciones de la narradora para caracterizar a los personajes con expresiones como que el señor de Catapún «estaba muy fastidiado» o que Ratón Pérez XVIII «la mar de pizpireto» (Donato, 1920a) a quien representa del siguiente modo: «El rey de los ratones vivía en un palacio de mazapán. Daba audiencia sentado sobre un trono de queso de Gruyere, adornado con ricas incrustaciones de almendras tostadas y avellanas acarameladas» (Magda Donato, 1920a).

En otros relatos los protagonistas han de superar pruebas como en *La rosa mágica* o *El hada Florinda* en el que varias hadas han de superar una prueba para elegir a la que se casará con el hijo de La reina de las hadas (H1131.1. construir un puente sobre el mar; H1133.4. construir un palacio de oro o cristal).

En segundo lugar, observaremos la intervención de ayudantes que realizan acciones mágicas siguiendo el modelo del cuento folclórico:

En estos relatos los protagonistas son aconsejados o auxiliados por seres mágicos. La protagonista de *Los tres huevos del águila real (Los Lunes de El Imparcial*, 27 de noviembre de 1921) es ayudada a descubrir el paradero de los tres huevos del nido del águila que se le cayeron accidentalmente. Sus ayudantes son Martín Pescador, un pajarillo, una anciana a quien previamente la niña había auxiliado y un enano que le entrega objetos comunes, pero que ella utiliza para franquear la entrada de la fortaleza de la cruel ogresa.

Un tercer grupo se caracteriza mediante la concesión de dones en el nacimiento. *El príncipe perro* relata la historia del príncipe de Rosilandia a quien en su nacimiento el hada de la noche le otorga el don de volverse, cuando sea gobernante, perro. Este don le permite conceder la miseria en la que vive su pueblo a causa de los impuestos, el maltrato a los animales con cuya piel se elaboran bolsillos de mujeres y también la maldad y el engaño de su prometida. El cuento concluye con el matrimonio del rey con una mujer humilde y buena. Observamos la presencia de motivos como D141. (Transformación hombre en perro); F312.1.1. (Las hadas hacen regalos al recién nacido), pero también un discurso más contemporáneo que actualizan la historia al reflexionar sobre el maltrato animal. Junto a esta invención de nuevas historias, la autora modifica otros parámetros del cuento de hadas para su renovación.

En algunos relatos las marcas espacio-temporales del texto son las que modifican el ATU original. Así en *El ratoncito rosa*, ATU 306,⁷² se relata la historia de una princesa ofrecida a quien adivine por qué sus zapatos aparecen rotos cada mañana,

⁷² ATU 306. The Twelve Dancing Princesses

C-CH, *Catálogo (Maravillosos)*: 306: [Las zapatillas gastadas]

Amores: No aporta ningún cuento.

Grimm: Los zapatos gastados de bailar. (KHM 133)

Motivos:

Motivos que perviven del tipo 306:

F1015.1.1. Zapatos acabados por tanto bailar. D2131. Viaje subterráneo mágico.

F162.6. Lagos, en otro mundo. T118. Muchacha (hombre) casada(o) con o enamorado(a) de un monstruo. H80. Identificación por señales. H83. Señales de rescate. Prueba de que el héroe ha tenido éxito en el rescate. L 161. Héroe humilde se casa con la princesa.

Innovaciones

F386.4. Hada transformada como castigo.

F300. Matrimonio o relación con hadas.

Q112. Mitad del reino como recompensa

recreándose un cuento muy documentado en el folclore europeo. Heiner⁷³ localiza el relato en los cuentos de Afanasyev, en *Dorani* narrado por Andrew Lang en *The Olive Fairy Book* (1907), además de localizarlo en la narrativa armenia, húngara y rumana y en otras versiones en alemán junto a la de los Grimm. La propuesta de Magda Donato localiza la historia en Japón, modificando el nombre de los personajes. El hada que ha sido castigada a convertirse en un ratoncito pasa a llamarse Mitsuko y ayuda a Kotokito, el héroe, a desvelar cómo las doce princesitas burlan el celo de su padre todas las noches.

La voz narrativa permite el tratamiento metaliterario del cuento popular. Así, la relación entre joven y el ratoncito se admite a partir de la siguiente premisa: «pues él sabía que en los cuentos suelen suceder cosas singulares» (Donato, 1923c). Por otra parte, la autora indica al lector en qué momento desvía el cuento popular hacia su propia historia: «Permitidme ahora que abandone por un momento la historia de las doce princesas, sus zapatos y su imperial papá [...] para referiros la del ratoncito rosa» (Donato, 1923c) o comentando al lector: «¡Ah! ¿Pero es que os creéis que a mí se me había olvidado el asunto de las princesitas?» (Donato, 1923c). Si por una parte comprobamos los rasgos caracterizadores del ATU 306, no podemos negar la creatividad y novedad aportadas por la autora insertando en el palimpsesto ecos de Perrault al advertir a las jóvenes de los peligros a los que su juventud les somete: «Entretanto que las doce princesas seguían bailando con sus respectivos maridos, sin acordarse para nada de aquel refrán japonés que dice: ‘Japonesitas que estáis bailando / pensad que Buda os está mirando’» (Donato, 1923c). El mundo de las hadas construido por Donato tiene muchos referentes del mundo moderno. Mitsuko es un hada «algo presumidilla» –relata Donato– que llega tarde a la fiesta de cumpleaños de la Reina de las Hadas quien «Cogiendo un caracol nacarado que le servía de teléfono» (Donato, 1923c) le exige que deje de acicalarse y llegue a la fiesta.

El marco oriental es empleado por nuestra autora en otros relatos. En *Borrachín y su sombra* (*Los lunes de El Imparcial*, 31/07/1921) se sigue el ATU 329^a (El hombre

⁷³ <http://www.surlalunefairytales.com/> [consultado 13 julio de 2015]

le da (vende) su sombra al diablo) un tipo recogido por Camarena y Chevalier y con versiones literarias recogidas por Monserrat Amores.⁷⁴

El origen de nuestro relato parece ser literario ya que rememora *La extraña historia de Peter Schlemihl* (1813) de Adelbert von Chamisso de Boncourt (1781-1838). Se trata de la historia de un hombre que perdió su sombra y que viaja por el mundo para recobrarla, obra traducida a otras lenguas aunque nuestra autora bien pudo leerla en alemán.⁷⁵ Originalmente, el autor la escribió para un público infantil deseando divertir con sus historias a los hijos de su amigo Ferdinand Hitzig. En la tradición literaria infantil inmediatamente surge la pérdida de la sombra en *Peter Pan*⁷⁶ o en el relato *La sombra* (1847) de Hans Christian Andersen. Manuel Abril la reescribió tres años más tarde en *La sombra de El Alcalde* (*Los Lunes de El Imparcial*, 24 de julio de 1924).

El protagonista –como también sucede en *La nariz de Fu-chin-ko* (*Los Lunes de El Imparcial*, 11/12/ 1921)– es un chino castigado por Buda, cuya pericia recuerda el cuento de Pinocho, historia plenamente vinculada a la trayectoria de Bartolozzi y Nelken (García Padrino, 2002) en donde el muñeco de madera es sustituido por un chinito travieso; rasgos que también aparecen en *Li-Pulgi-Tchin*:

Cuando Li-Pulgi-Tchin nació, era un chinito como otro cualquiera y, por cierto, muy lindo: ¡tan amarillito, con unos ojitos tan chiquitines y una trenza tan larga! Pero entonces no se llamaba Li-Pulgi-Tchin, sino Ling-Lang-Lung, que era un nombre tan corriente y apreciado en la China como Pancracio y Policarpo en España [...] Ling-Lang-Lung vivía en una casa de porcelana azul, que era todo un señor mandarín y su mamá que era, por lo tanto, una mandarina (Donato, 1922).

Respecto al tiempo en el que se desarrollan estas historias, por lo general es muy lejano al del lector aludiendo a un tiempo lejano: aunque se reivindica que este es aún necesario (tema reiterado por otras autoras como hemos visto en el capítulo anterior) insistiendo en la actualidad del tiempo de las hadas:

Era necesario remediar este estado de cosas y convencer a la gente de que las hadas siguen existiendo y son siempre capaces de hacer cosas extraordinarias. Pero ¿a quién confiar la complicada misión de ir por el mundo haciendo estas demostraciones? Y un día, Pico de Oro dijo

⁷⁴ Fernán Caballero, [El marqués de Villena y el demonio] en *Tío Curro el de la Porra» Cuentos y poesías populares andaluzas*, (1859).

⁷⁵ La primera edición localizada en español es la traducida del alemán por Luis Comulada y Henrich, *Pedro Schlemihl o El hombre sin sombra*, Barcelona, Henrich y C^a, 1899.

⁷⁶ Ballesteros González, Antonio, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Universidad de Castilla La Mancha, 1998.

a Superhada –la reina se llamaba Superhada–: Ocurre algo muy grave: los hombres y los niños ya no os respetan; hasta llegan a negar vuestra existencia. El otro día oí a un señor que decía a su hija: «Ya eres muy mayor para creer en las hadas» Y ayer vi a un niño encogerse de hombros al leer un cuento de *Los Lunes de El Imparcial* que hablaba de vosotras (Donato, 1922k).

Vinculado a esta modificación del cronotopos, como hemos visto, aparece el personaje. Los personajes que intervienen en los cuentos de hadas pertenecen a dos mundos distintos. El primero abarca seres que poseen atributos que le permiten realizar acciones diferentes a las que corresponden a los humanos: hadas, brujos, brujas, ogros, ogresas; no encontramos apenas duendes, personaje muy presente en el folclore peninsular, como ocurre con Martín en los relatos de Elena Fortún.

La descripción física de las hadas en sus cuentos presenta una gran variedad de formas adquiridas en las transformaciones que asumen para poner a prueba a quienes han de merecer sus dones. Donato aproxima esas identidades a los tópicos con los que se construyen estos relatos, la extrañeza que ocasiona lo anómalo en la esfera de lo real o la propia formación del lector, como vemos en algunos ejemplos que se distancian del mundo feérico. En *La princesita muda*⁷⁷ la protagonista comenta: «Seguramente contaría usted con la ayuda de alguna hada poderosa que se disfrazaría de vieja mendiga para probar su buen corazón y a quien la ayudaría usted a llevar la carga» (Donato, 1923h). A pesar de las cualidades y atributos de estos seres, en los relatos de Magda Donato las hadas poseen rasgos algo prosaicos que desvirtúan su carácter y que les permiten otorgar dones impropios como el negar el sentido común a la princesa ahijada al nacer:

El hada de las Esmeraldas se apresuró a acudir espléndidamente ataviada y con soberbia corona de brillantes verdes. No obstante tanta elegancia y tanto lujo, y a pesar de venir cómodamente sentada en su carroza de cristal verde, el hada no estaba de muy buen humor (Donato, 1921b).

O intervienen en situaciones desorbitadas:

⁷⁷ Esta historia volvió a ser contada en «Pamela no tiene lengua», *Gente Menuda*, Blanco y Negro, 4 de enero de 1931, pp. 82-86. En su rescritura, la autora sitúa la acción en el siglo xix; el héroe es capaz de sobrevolar el océano en globo para traer de América un remedio para la niña muda. La narradora juega con la ambigüedad del mundo moderno y el de las hadas: «Aquello era absurdo, extravagante, inverosímil, como las cosas que sucedían en los viejos cuentos de hadas, donde hay alfombras encantadas que transportan a la gente por los aires, trompetillas mágicas con las que pueden hablar dos personas de un país a otro, y espejos en los cuales se ven reflejadas escenas que han ocurrido años antes... Pero ahora, en pleno siglo xix ¿quién podía pensar en tales fantasías? (Donato, 1931: 85).

Enviaron una nueva Delegación al hada para ver si había manera de arreglar aquello; pero el hada se hallaba en Conchinchina adonde había sido llamada con urgencia porque desde hacía algún tiempo había una plaga de niños que nacían sin cabeza (Donato, 1921b).

El carácter femenino de estos personajes es reivindicado por la narradora: «El otro era una joven hada, o diablesa, o lo que fuera, que vivía en un tiesto de crisantemos [...] era la más maliciosa de los dos, pues aun siendo hada no dejaba de ser mujer» (Donato, 1923e).

En el segundo, Magda Donato incorpora personajes que rompen los estereotipos marcados por el género, sin ostentar la condición prevista: «ya sé que la tradición aconseja que diga que era un Rey; pero la verdad me obliga a decir que era un Emperador» (Donato, 1920a). Frecuentemente, la historia contada adquiere un tono cómico debido a los personajes que en ella intervienen. El osado y aguerrido héroe del cuento maravilloso no es ni más ni menos que una insignificante hormiga en *Aventuras de hormiguín* donde se cuenta la historia de Hormiguín que abandona la casa de sus padres para vivir aventuras. Ayuda a una araña y esta le concede tres hilos que poseen los poderes del ingenio, la fuerza y el valor. Es sometido a diferentes pruebas que logra superar por sí mismo y es recompensado con la boda con la princesa heredera. Es entonces cuando la narradora aclara: «porque habéis de saber que la araña que se decía bruja lo era tanto como yo; y los tres hilos no tenían más virtudes mágicas que las que tiene el algodón con que vuestra mamá os zurce los calcetines» (Donato, 1922g).

Se trata de una parodia fundamentada en la degradación de los protagonistas del cuento completamente fantástico. Superficialmente se reconoce la estructura del mismo. La función de alejamiento, el donante agradecido, el objeto mágico, la superación de pruebas y el matrimonio con la princesa. Sin embargo, como señalábamos, el hecho de que el protagonista sea una hormiga, la bruja una araña, etc., junto a los comentarios realizados por la narradora, provocan que se pierda el elemento maravilloso para dar entrada al cómico. Además de la intervención de la narradora desvirtuando el poder mágico de los dones entregados, los comentarios diseminados a lo largo del relato dan muestra del fresco humor con que se escribe. El monstruo enrejado que inicialmente asusta al héroe no es más que «una tela de araña y el monstruo una araña vieja, reumática y no digo que desdentada porque dientes, ni de joven, los había tenido». En otra ocasión «vio con el terror que podéis suponer, que un enorme y peludo gigante se

plantaba de un salto junto a él». Inmediatamente la voz de la narradora desvirtúa sus propias palabras mediante el recurso de introducir sus propias palabras entre paréntesis: «(Aquel gigante era Titi, un monito que se hallaba sujeto a una cadena para recreo de su dueña)» (Donato, 1922g).

El héroe de nuestra historia tiene un fabuloso hallazgo descrito perifrásticamente hasta que finalmente se aclara lo que es, de manera que las expectativas creadas quedan distorsionadas: «Hormiguín había encontrado esa cosa fabulosa de la que tantas veces había oído hablar en el hormiguero patrio, pero que en su vida había visto. Esa cosa extraordinaria, ese tesoro inestimable que los hombres llaman ¡un terrón de azúcar!». La autora continúa describiendo con ironía cómo la hormiga arrastra el terrón: «Nunca he podido comprender –y por lo tanto no intentaré explicároslo– cómo pudo Hormiguín arrastrar carga tan colosal y en tal forma bajar de la mesa, subir al balcón, bajar a lo largo del muro y volver a recorrer lo andado. Muy poderoso tenía que ser el talismán para que Hormiguín realizara tan formidables hazañas...» (Donato, 1922g).

En otras ocasiones la parodia gira en torno a la pérdida de los atributos característicos de los personajes. Como señala Teresa Colomer:

La parodia se utiliza abundantemente en la desmitificación de los personajes terroríficos. Básicamente en la colocación de personajes susceptibles de aterrorizar en un nuevo contexto narrativo que neutraliza esta capacidad para pasar a provocar hilaridad. La desmitificación incluye la situación de estos personajes en un mundo cotidiano y moderno, el poco efecto que causan en los restantes personajes y la atribución de características poco adecuadas para personajes que se supone que deben atemorizar (Colomer, 1998: 274).

Tal es el caso que se produce en los relatos escritos sobre la figura del ogro que pierde sus atributos, y que desarrolla en tres cuentos. Nos parece interesante comentarlos conjuntamente en tanto que nos permite explicar el proceso de indagación sobre este recurso.

La primera pieza que encontramos dirigida en este sentido aparece en uno de sus últimos cuentos publicados en *Los Lunes de El Imparcial*. Se trata de *El último ogro*. El relato cuenta que en la aldea en la que sucede la historia, los padres han de traer un nuevo ogro cuando el malvado monstruo que amenazaba a los niños fallece. Katarapum, que así se llama, es de aspecto horrible y sus rugidos gritando «aquí huele a carne humana» se oyen por toda la aldea. Pero en cierta ocasión dos hermanos, Pirulina y

Currusquín, han de atravesar el bosque para ir a casa de su abuelita. A su regreso, se hace de noche y van a dar a la casa de los ogros. Tremenda es su sorpresa cuando oyen que, sin sospechar de su presencia, el ogro revela que es vegetariano. Cuando se difunde la noticia los ogros pierden toda su credibilidad, con lo que poco a poco se fueron extinguiendo. La autora advierte al final del relato que se ha de ser bueno sin miedo a nada ni siquiera a lo desconocido.

La lectura del relato nos revela situaciones desternillantes que provocan la carcajada. El cuento opera sobre la descalificación del ogro y, por extensión, de todos los de su especie, que llegan así a perder su ferocidad y credibilidad entre los niños. En este sentido lo incorporamos a una lectura paródica. Parece como si se tratara de una indagación de la autora que no acabara de hallar una expresión lingüística.

El equilibrio entre el mundo de los ogros como seres terroríficos y la desmitificación de los mismos se produce mediante la fijación de un cronotopos, el uso de fórmulas características del género y los excursos de la voz narrativa. La apertura del relato se realiza mediante la fórmula conocida por el lector de: «Pues, señor...» e, inmediatamente, se sitúa el tiempo de la historia como lejano al de la lectura: «en aquel tiempo – ¡oh! de esto hace muchos años, una barbaridad de años– todos los niños del mundo eran buenos». También las referencias espaciales muestran lugares desconocidos: «Y he aquí que un día en un pueblo de no sé qué país, el ogro que allí vivía murió» (Donato, 1923g). En este cronotopos alejado, la voz narrativa actualiza las referencias y las aproxima al tiempo del lector:

Esta existencia tan grata se debía, en parte a la existencia de las hadas, que siempre surgían con oportunidad para recompensar las buenas acciones. [...] ¿Un niño apiadado de una anciana cargada con un haz de leña, la ayudaba a llevar su carga? La vieja le regalaba tres avellanas encantadas, de las que salían un palacio de mármol, una carroza con ocho caballos y un equipo completo de raso y brillantes.

Indudablemente aquellas eran recompensas más codiciables que un dulce, un juguete o una sesión de cine (Donato, 1923g).

En esta diferenciación de mundos la autora llega a negar la presencia de niños que se enfrentasen a los ogros, afirmando que: «esas cosas no han sucedido más que en los cuentos» (Donato, 1923g) de forma que el elemento metaficcional logra anular como veraz lo que los cuentos narran. La realidad es que los niños vivían atemorizados sin atreverse a rechistar ante el temor de ser devorados al grito de «aquí huele a carne

humana»: «Los niños de aquella época hacían algo quizá más difícil que realizar buenas acciones, y era no cometer ninguna mala». Una vez contextualizada la historia, esta avanza hacia la degradación del ogro al conocer los protagonistas y el lector su secreto:

Katarapum y su mujer se hallaban sentados ante la mesa y cenando; la mujer comía un filete de ternera, rebozado; el ogro hundía una cuchara fenomenal en una sopera, en la que judías, lentejas, guisantes y hojas de lechuga nadaban en un caldo con tapioca.

Y la mujer decía:

– Katarapum, ¿quieres probar un poco de este filete de ternera? Está muy tierno y muy rico.

Y el ogro contestaba tristemente:

–Ya sabes que no puedo comer más que sopas y verduras, porque la carne se me indigesta. (Donato, 1923g).

Pero, como señalábamos, el cuento no se dirige hacia la comicidad, a pesar de la situación, sino que deriva hacia lo instructivo, hacia la explicitación de una moraleja final: «Lo que sí os digo es que hay que ser buenos porque sí, por el gusto de serlo; pero no por miedo; y añadido –pero esto es un gran secreto– que no se les debe tener miedo a las cosas sin conocerlas. Porque existen por el mundo muchos monstruos que parecen que se van a comer a la gente cruda, y total, nada: ¡vegetarianos!» (Donato, 1923g).

Finalmente, la degradación puede venir por el efecto adverso del don mágico. Así en *Las píldoras plateadas*⁷⁸ se relata la historia del príncipe Tirolín, incapaz de crecer algo más de 45 cm. Al cumplir quince años el médico del reino le da unas pastillas para estirarlo. Cuando la princesa Florinata anuncia su visita, Tirolín se acompleja de su estatura y se toma todas las pastillas de una vez. Su gigantesco tamaño asusta a toda la corte y le obliga a huir. Acuciado por el hambre, se come unas bellotas con las que se le atraganta y vomita todas las pastillas, lo que devuelve a Tirolín a un tamaño normal para regresar a la corte junto a Florinata. La descripción de toda esta peripecia se recrea mediante recursos hiperbólicos: «Recurriremos a las píldoras plateadas número 3. Helas aquí, en este frasco. Hay doce mil. S.A. habrá de tomar mil al mes» (Donato, 1922a). Se recurre también a escenas repetidas, mediante estructuras anafóricas y paralelas, que precipitan el ritmo de la narración y que describen a personajes caricaturescos:

Acudió la reina, quien al ver al fenómeno de su hijo, cayó desmayada; acudió el rey, que empezó a gritar: « ¡socorro, socorro!». Acudieron todos los ministros y todos los criados hasta el último pinche de la cocina en camisón de dormir; acudió el presidente del Consejo de ministros, sin

⁷⁸ Este cuento volvió a ser publicado como «La bruja Pildorilla» en *Gente Menuda*, 10 de agosto de 1930.

peluca; acudieron las damas de honor con la cabeza coronada de «bigudís», y toda aquella gente empezó a gritar y a correr en todas direcciones, de tal modo, que también acudieron los bomberos, creyendo que se trataba de apagar un fuego (Donato, 1922a).

Por último señalaremos la importancia que asume la voz narrativa en estos relatos. En ellos el narrador apostilla las acciones que dejan de verse como acciones sublimes para recordar constantemente al lector dos cosas: que lo que está leyendo es un cuento y que quien nos lo cuenta, a veces, no posee toda la información requerida.

Las referencias al mundo de los cuentos son constantes en su producción. En *El queso y el rayo de luna*, historia reescrita en «Perlita y Rayo de Luna» (*Gente Menuda*, 28/09/1930) comenta: «Si Sedalina hubiera conocido el cuento de la Caperucita encarnada, hubiera sabido que las niñas que pasan por los bosques no deben dar conversación a los desconocidos; pero no conocía la Caperucita, porque ella no tenía dinero para comprarse libros y la vieja no tenía el buen humor que tienen vuestras mamás para contarle cuentos» (Donato, 1922l). En *La princesa Diamantina* dice del rey que era «el más rico de todos los reyes de todos los cuentos» (Donato, 1920b) o que «los poetas en los cuentos, no están nunca enterados de lo que pasa por este mundo» (Donato, 1920b) o la necesidad de adaptarse a las reglas del cuento: «A todo esto, la princesa cumplió los quince años, que es la edad reglamentaria para casar a las princesas de los cuentos» (Donato, 1920b). Interrupciones del narrador por medio de un paréntesis incisivo: «(Entre hormigas, sobre todo cuando son princesas, está muy admitido que sean ellas las que ofrezcan su mano, sin esperar a que se la pidan)» (Donato, 1922g); es un recurso muy frecuente en estos cuentos: «(ni que decir tiene que, siendo chinas, todas aquellas pulgas eran amarillas)» (Donato, 1922i).

La aportación de Magda Donato al cuento de hadas es, en gran medida, la desacralización del género indagando en la ruptura de sus constituyentes en consonancia con el papel que la vanguardia otorga al lector en la deconstrucción de la tradición heredada.

El otro género fantástico en el que incorpora este discurso distanciado del cuento tradicional es la fábula. Además del cuento de hadas, Magda Donato recreó historias de animales que comparten con la fábula la antropomorfización de sus personajes pero que distan del carácter moral que esta tiene asociada. La necesidad de modernizar la fábula en estos años nos lleva, como ya indicamos, a resituar los cuentos protagonizados por

animales. Magda Donato recreó en *El Imparcial* dos historias protagonizadas por animales que hemos catalogados como fábulas al observar en ellas personajes no humanos que se comportan como tales y referencias morales en mayor o menor grado propias del género didáctico. El tema planteado en *Un drama en el desierto* (*Los Lunes de El Imparcial*, 12/08/1923) –la soberbia de los poderosos frente a los más débiles a través de la pareja de un león y una hormiga– se actualiza mediante las referencias al tiempo histórico del lector: «En el desierto el problema de la vivienda es aún más difícil que aquí» (Donato, 1923f). Las intervenciones de la narradora subrayan las enseñanzas de estos relatos: «esta enseñanza provechosa que yo os doy así, como si nada, el orgulloso monarca había de pagarla, si no con la vida, con la libertad, que no vale menos» (Donato, 1923f) y vuelve a actualizarse cuando la narradora revela que se encuentra preso: «Luego se lo trajo a España y lo regaló a la Casa de Fieras de Madrid; aún hoy le podemos ver detrás de los barrotes de su jaula» (Donato, 1923f), mientras que una humilde hormiga «sigue disfrutando de una dicha tranquila, porque si su rango no es elevado ni su aspecto imponente, goza el privilegio de que nadie la envidia ni la odia, que es –por lo menos en el desierto– el mejor modo de ser feliz» (Donato, 1923f).

El problema de la vivienda es planteado en «El señor Caracol y su casa» (*Los Lunes de El Imparcial*, 2/07/1922) como puede leerse en su párrafo inicial en el al describir la vivienda de un caracol reumático:⁷⁹

En aquel tiempo remoto, el señor Caracol no tenía hotelito propio como hoy; vivía en una casa de alquiler, cuyo propietario era el señor Sapo, un hombre muy feo, gordo, antipático y usurero que aprovechaba cualquier ocasión para subir el alquiler a sus inquilinos y les hacía rabiar de acuerdo con la portera, la señora Lagartija, una lagartona que no iba más que a las propinas (Donato, 1922f).

Del conjunto de relatos publicados por Magda Donato, solo hemos otorgado la categoría de fantástico a un cuento. A diferencia de los anteriores, en estos el cronotopos del que se parte es histórico con referencias a un mundo cercano al del lector y donde opera un elemento que rompe los límites de ese mundo. Los juguetes que cobran vida son utilizados como procedimiento para articular lo fantástico en *Blanquita y Clarita* (*Los Lunes de El Imparcial*, 3/06/ 1923). Blanquita y Clarita son dos hermanas que reciben un día un regalo de su papá. A pesar de haberlas tratado siempre

⁷⁹ Esta historia volvió a relatarla en «El señor caracol, campeón», *Gente Menuda. Blanco y Negro*, 14 de julio de 1931.

equitativamente, el regalo comprado no es el mismo para ambas, una muñeca y un juego de damas. La discusión comienza entre ellas para ver quién se queda con la muñeca sin que los padres logren ponerlas de algún acuerdo. Solo las castigan cuando destrozan el juguete en la riña. Al llegar la noche, los juguetes toman vida y celebran una asamblea en la que deciden hacer una huelga de brazos caídos. Clari y Blan, que así las llama el relato, escuchan perplejas a los muñecos y desde ese día modifican su conducta. El texto reconviene a las niñas, pero lo que más nos llama la atención es la caracterización de los progenitores. La acción del padre y su inhibición en favor de la madre que intenta, al menos, hacer razonar a las niñas provoca una significativa intromisión de la narradora que exclama «¡Oh, los hombres!» (Donato, 1923d) en una selección de la lectora de su narrativa. Se produce en este relato una referencia intertextual a su propia obra pues entre los personajes que interviene escuchamos la conversación de Pinocho y Chapete:

—Si te parece— propuso el terrible Chapete— puedo raptar a Clari-Blanca en mi buque pirata.
— ¡De ningún modo!— exclamó entonces Pinocho, echando a su enemigo Chapete una mirada llena de indignación (Donato, 1923d).

Por lo demás, como héroes modernos, se organizan bajo criterios contemporáneos como es la realización de una huelga de brazos caídos arengada desde un discurso que recuerda el del mundo obrero: «Yo claro está no he tenido más remedio que aguantar y callar, ya que nuestro sitio —¡oh míseros juguetes!— es el de no poder dar vida mientras no duermen los niños, nuestros pequeños tiranos» (Donato, 1923d).

Tras el cuento de hadas, el modelo narrativo más empleado por Magda Donato es el cuento lúdico. Como señalábamos en capítulos anteriores a propósito de este, la jovialidad de la década de los años veinte y las nuevas corrientes artísticas fueron proclives a una exaltación del humor y de la risa como discurso de la generación artística que perteneció a ella. Magda Donato se incorpora a la misma desde una escritura jovial y desmitificadora tanto en los textos para un público adulto como para el infantil. Conocedora de la tradición del cuento popular, como hemos podido analizar, incorpora a este el humorismo y la parodia en su rescritura. Los estudios dedicados a la autora coinciden en señalar la ironía como rasgo distintivo de su creación no solo literaria sino también periodística.

Esa comicidad no solo aparecerá en las secciones más intrascendentes del periodismo diario, sino que será una constante manejada incluso en sus colaboraciones

en la prensa intelectual del momento, como sucede en su sección «Al margen del feminismo» en la revista *España*. Margherita Bernard comenta a propósito de ello:

En los diez artículos publicados en esta sección –que podrían definirse crónicas satíricas– la escritora emprende una labor de autocrítica del feminismo, comentando, con su acostumbrado sarcasmo, los defectos de las feministas españolas y los conflictos que se han desatado entre las diferentes organizaciones, o bien se lanza en una batalla irónica en defensa de las posiciones del conservadurismo burgués más radical (Bernard, 2009: 25).

En efecto, ironía, sátira, sarcasmo... aparecen en su estilo como forma personal de concebir la escritura. Estos rasgos los podemos encontrar diseminados a lo largo de su narrativa infantil, incluso en aquellos cuentos que hemos clasificado cercanos a las convenciones de lo maravilloso. Abordaremos a continuación los que se distancian de este modelo, bien porque su ubicación tempo-espacial no es una edad mítica, sino que aparece cercana a la del lector, cuyas nimiedades son sarcásticamente expresadas, o bien porque los personajes o los dones maravillosos han perdido su valor ponderándose como entidades ridículas.

En primer lugar, analizaremos un cuento relativamente temprano en su producción en el que podemos mostrar cómo se hilvana la comicidad en su narrativa. Se trata de *Los tres pelos del príncipe Ma-ka-ko* (*Los Lunes de El Imparcial*, 8/ 05/ 1921).

En un reino donde el frondoso cabello es el rasgo distintivo de la tribu, el príncipe Ma-ko-ko nace tan solo con tres pelos. El rey ofrece una magna recompensa al médico que encuentre un remedio, amenazando con la muerte si no lo consigue. En los primeros quince años mata a todos los médicos del reino y dilapida el erario público, por lo que la solución acaba consistiendo en abandonar al príncipe en el bosque. Sus tres pelos le ayudan de manera fortuita en los diferentes percances que vive en esta aventura, lo que le llevará a ser nombrado rey del mundo del subsuelo y donde unos gnomos le entregan una inmensa riqueza. Retorna al reino de sus padres guiado por las flores crecidas de las semillas arrojadas en su partida, siendo acogido por los súbditos con gran veneración. Tras la muerte de sus progenitores, hereda el reino y, como nuevo monarca, dictamina algunas leyes nuevas como la posesión solo de tres pelos en los sucesores al trono.

El argumento narrado presenta similitudes con el cuento maravilloso tales como el nacimiento del héroe marcado por algún rasgo físico que recuerda la inclusión de

motivos del catálogo de Thompson como el R135.1 (Pistas para regresar); la presencia de seres mágicos como ayudantes, los gnomos del reino del subsuelo, etc. o las funciones del cuento maravilloso (alejamiento, superación de pruebas, regreso...). Sin embargo, la distancia con lo maravilloso queda alterada por la visión desacralizada que aporta la voz narrativa, de manera que mientras la estructura parece confluír, como hemos descrito, hacia una factura maravillosa, la expresión lingüística de ese mundo es cómica.

Los antropónimos que aparecen en el relato se construyen mediante una secuencia de combinaciones silábicas relativas a una misma flexión léxica: rey Ma-ku-ku, reina Ma-ki-ki, príncipe Ma-ko-ko y reino de Makekenia. Es un recurso frecuente en otros muchos cuentos que, si bien ayudan a promover la ficción de un reino alejado de una tribu africana, también crean secuencias que aluden a los juegos fonéticos infantiles.

La descripción de los soberanos manifiesta un contraste entre la adjetivación calificativa y la realidad material expresada en el que el complemento nominal rompe la secuencia esperada: «Con sus deslumbrantes alhajas: collares de cristal, aretes de celuloide, pulseras de alambre y ajorcas de aluminio. En tales solemnidades la augusta dama se dignaba vestir una espléndida gabardina impermeabilizada...» (Donato, 1921c). Otras veces la descripción se produce mediante desplazamientos semánticos: «cuando vestía sus trapitos de cristianar para ir a la guerra» o mediante prendas absurdas e impensables en la vestimenta de una tribu: «Solo con mencionar el brillo de sus puños y de su cuello y el colorido de su corbata escocesa –que son las prendas esenciales del atavío guerrero de Makekenia– creo haberlo dicho todo» (Donato, 1921c).

La degradación del espacio se produce mediante el desplazamiento calificativo pues no parece que la residencia de la monarquía pueda ser una «cabaña real» en donde «el trono no cabía dentro» (Donato, 1921c). El uso de frases hechas y del lenguaje coloquial también ayudan a degradar el tono del relato: «Era lo que se dice unos soberanos de postín [...] y cuando su mamá le mandó a paseo [...] tuvo que marcharse muy decepcionada y con la cola entre las piernas» (Donato, 1921c).

La hipérbole ayuda también a la construcción burlesca del relato: «Y el anillo de bronce que colgaba de sus regias narices era tan gordo y tan pesado, que dos pajecillos tenían que sujetarlo constantemente para que la soberana, arrastrada por el peso, no diera de narices en el suelo» (Donato, 1921c). El rasgo distintivo de la familia será el cabello aludido metafóricamente como «el matorral capilar» y del que se dice que «le servía de sombrilla en verano y de paraguas en invierno». En otras ocasiones es el símil utilizado para hablar del cabello: «y su cráneo seguía pareciendo inexorablemente una bola de billar... una bola de billar que tuviese tres pelos» (Donato, 1921c).

La ironía permite expresiones que desvelan el pensamiento de la autora: «Como había en Makekenia, como en todas partes, gran abundancia de médicos, el príncipe había cumplido ya los quince años cuando se ahorcó al último» (Donato, 1921c). A partir de estas palabras se encadena una paradoja que ahonda en la expresión absurda del cuento: «El pueblo no se quejaba, al contrario, pues, como consecuencia lógica la mortalidad había disminuido de tal manera que ya casi no se moría nadie» (Donato, 1921c).

Temas como el ajusticiamiento de un empleado público, pierden su identidad como acto de castigo o ejemplarizante:

Pero lo más grave fue que el ministro de Hacienda se presentó al rey para revelar que el tesoro real estaba agotado por los gastos de soga hechos en los últimos quince años.
 — ¿Pero no queda un poquillo todavía?— preguntó Su Majestad sin inmutarse demasadamente
 —Queda un trozo como de unos setenta y cinco centímetros— contestó el ministro.
 —Pues lo suficiente para ahorcarte a ti, por haber administrado tan mal mi hacienda— declaró Ma-ku-ku (Donato, 1921c).

El diálogo siempre resulta incongruente respecto a las expectativas creadas. La ruptura de las máximas de adecuación se produce cuando los soberanos deciden apartar a su hijo de ellos por razones tan peregrinas como la vergüenza que sienten ante la calvicie del príncipe que no le permite «hacerse nunca el peinado de gala». Ante la decisión del rey de matarlo, la reina declara: «Mi corazón de madre rechaza esta solución y propone otra» que presenta un discurso de acuerdo con la premisa del corazón de una madre, pero esta termina por romperse cuando a continuación añade: «Vamos a mandar a los guardias a la selva, y así las fieras acabarán por comérselo» (Donato, 1921c).

Otro de los elementos que llaman nuestra atención en el relato es el recurso de la metaficción aludiendo al universo de cuentos que el lector reconoce, de forma que el absurdo de la historia no quede sin referentes, sino que permitan establecer relaciones que garanticen la ficción literaria. Así, cuando los padres deciden sacar al joven del reino se cita explícitamente un motivo semejante en otro cuento: «Ma-ko-ko era un chico listo y valiente, además había leído la historia de Pulgarcito, y no se apuró mucho por el trance en que iban a ponerle sus amables papás» (Donato, 1921c). Esta ruptura de un discurso lógico vuelve de nuevo a aparecer en el párrafo que cierra el cuento.

Ma-ko-ko reinó largos años y dejó tras de sí tres leyes memorables:

Una, suprimiendo los impuestos, que dada la riqueza del tesoro real, no hacían ya falta para nadie. La segunda, prohibiendo, bajo las penas más severas, ejercer en todo el reino la profesión de médico. La tercera, negando terminantemente el derecho a subir al trono de Makekeknia a todo príncipe que tuviera más de tres pelos en la cabeza (Donato, 1921c).

La primera ley se ajusta a un final esperado en el cuento: el pueblo queda resarcido del buen gobierno de sus reyes. Sin embargo, la supresión de los médicos parece algo más impensable desde la lógica del lector y la tercera, finalmente, supone la vuelta al orden desde la lógica interna de la historia que no es la del lector, lo que, por lo tanto, la reduce al absurdo, ya que la discriminación vivida por el héroe no se asume como un principio que ha de cambiarse «moralmente» sino que es fruto de las normas internas de la ficción.

La relación entre el texto verbal y el visual, este último firmado por Bartolozzi, es especialmente significativo en este relato en donde la simbiosis de ambos contribuye a la creación del sentido. El texto tiene cuatro ilustraciones de las que en tres vemos al príncipe Ma-ko-ko, caracterizado por sus tres pelos y, en el centro de la página, la figura real vestido en atuendo para ir a la guerra «contra alguna tribu guerrera y comestible» (Donato, 1921c). El dibujo representa la piel azabache del monarca y un rostro severo, de mirada fija y dientes pronunciados porque, como dice el texto, «el soberano estaba que metía miedo» (Donato, 1921c). Pero ese semblante viene acompañado de un torso desnudo únicamente tapado por un cuello, unos puños, una corbata y unos pantalones con tirantes de cuadros escoceses. En la pierna derecha podemos observar, a modo de amuleto, un reloj de pulsera, mientras que el pie izquierdo está calzado por una zapatilla doméstica. De forma que el aguerrido monarca acaba siendo una caricatura de sí mismo.

La ilustración no solo sirve para reforzar el valor cómico del cuento sino también para colaborar en el universo descrito. Cuando la narradora comenta «Porque habéis de saber –si no lo adivinasteis– que Ma-ku-ku y Ma-ki-ki eran negros». Evidentemente al lector no le ha hecho falta adivinarlo porque ese es el tono predominante en las ilustraciones.

Una vez mostrado de qué recursos se sirve Magda Donato para crear situaciones cómicas analizaremos sobre qué elementos se apoya en la construcción del relato. Por una parte, la formulación del cuento de humor recae en la parodia del género, por otra en las expectativas generadas por el personaje.

En *La Princesita muda* el relato se desarrolla bajo el esquema de tener que superar una tarea que devuelva el habla que un hada vengativa quitó a la princesa hasta que un príncipe logra alcanzar el remedio; sin embargo, la locuacidad de la princesa es tal que este decide renunciar a su mano ya que nada «desde que el mundo es mundo no se ha inventado nada mágico o humano, capaz de atajar la lengua de una mujer charlatana» hasta que encuentra a un joven dispuesto a soportar su charlatanería. Pronto el lector descubre la causa que no es otra, sino que «¡estaba sordo como una tapia!» (Donato, 1923h). El cuento finaliza con una feliz fórmula: «para terminar la historia / un buen pollo en pepitoria» (Donato, 1923h).

En el segundo caso, las expectativas generadas por el personaje, puede observarse en la comicidad provocada a partir del desajuste entre la identidad del personaje, un animal, un vegetal o un objeto que se comportan como los humanos. Aunque la prosopopeya está presente desde la fábula en el género infantil, no es menos cierto que forma parte del discurso moderno contemporáneo a estos cuentos. El lenguaje de la vanguardia se sirvió de la prosopopeya, de la metagoge para crear nuevos referentes literarios.

La manifestación más generalizada de ese prurito desrealizador que hemos observado en el arte y en la literatura de vanguardia, es, sin duda, el constante intercambio de atributos y funciones entre los diversos ámbitos de lo real. La reificación de lo vivo y la animalización de lo inerte, así como la vegetalización de lo animado, la animalización de lo humano, y la humanización de todo cuanto existe son procedimientos que solo por su irrealismo son ya susceptibles de interpretación cómica (Martín Casamitjana, 1996: 211).

Los cuentos que vamos a analizar parten todos del uso de la personificación para crear situaciones similares a las del cuento maravilloso, de aventuras, realistas... pero como veremos, en clave de humor. No creemos que se manifieste con una voluntad expresa de participar de la estética vanguardista, sino que esta se ha incorporado *per se* a la producción artística de una manera natural, no solo porque el recurso no le pareciera extraño al lector infantil –ya Andersen lo había hecho– sino también porque la infancia cobra entidad en el discurso artístico. Ese mundo en donde el niño puede dar vida propia a seres carentes de ella, en donde la risa, la burla que produce ver situaciones humanas desde la distancia de no saberse tal, encajan, como resulta al ver a un caracol preocupado por su alquiler o a un espárrago con monóculo.

El primer cuento analizado es *El renacuajo azul*.⁸⁰ La comicidad del cuento se sustenta en la incongruencia de problematizar el color del renacuajo (príncipe real) frente al color que le correspondería en la naturaleza, el verde. La deformación grotesca surge al compararlo con otros seres: «¡Un renacuajo azul! Algo así como una ballena que naciese con plumas o un canario que tuviese voz de tenor, ¡sencillamente!» (Donato, 1922b). Tampoco los humanos son apreciados como especie más sublime que las ranas: «a la primera lluvia, el príncipe sería fusilado y sus ancas vendidas en la plaza más cercana a esos seres voraces que se llaman hombres» (Donato, 1922b). En conjunto, podríamos decir que el humorismo contribuye a dotar de calidez al relato y a sentir compasión por el héroe desplazado de su grupo por el color de su piel.

En *La señorita Coliflor (Los Lunes de El Imparcial, 21/05/1922)* se cuenta la relación vecinal de un grupo de verduras que son invitadas al baile que ofrece la duquesa de la patata frita. La coliflor siente celos de las atenciones que el espárrago ofrece a la lechuga y, junto a otras verduras, prepara en el campo próximo un *lechuguicidio*. El nabo y el pepino son sorprendidos cuando intentan cometerlo lo que

⁸⁰ En la charca de Aguamansa nace como heredero un renacuajo azul. Ante el amotinamiento del pueblo que no acepta su color, el soberano decide ejecutarlo. La noche de antes su madre la reina lo abandona en otra charca. Sufre por su color el desprecio de las demás ranas pero rescata a una anguila que resulta ser una rana hechizada. Ésta le regala tres talismanes: un pétalo amarillo que lo hace invisible, una hoja de loto que lo dota de gran fuerza y una hierbecita que lo llevará al lugar donde quiera ir. Su vida continúa de charca en charca hasta que llega a Saplundia donde es informado de que sus padres han muerto y el rey Saponio XII se dispone a conquistar el reino. Utilizando sus talismanes mágicos libera a su pueblo y, una vez proclamado rey, va en busca de Ranitinda.

provoca una gran disputa. El relato finaliza con el castigo ejemplar que reciben todas las verduras.

Junto a la caracterización de los personajes, el humor recae en el valor denotativo del discurso, como podemos apreciar ya en las descripciones de las primeras líneas del cuento:

En verdad que la señorita Coliflor era una linda damita. ¡Tan fina, tan blanca, tan elegante y tan rizada y emperifollada siempre!

Sin duda por tener tantas bellezas, la señorita Coliflor era horriblemente presumida, remilgada y coqueta. Figúrense ustedes que tras de pasarse toda la mañana acicalándose, se pasaba el resto del día coqueteando con el señor Melón, un viudo algo tonto; con el señorito Calabacín, un niño gótico y sobre todo con el señorito Espárrago. ¡Ah! Es que el señorito Espárrago era el caballero más aristocrático de todo el huerto: gastaba monóculo, era el árbitro de las elegancias y tenía una delgadez supremamente distinguida de la que él se mostraba justamente orgulloso y que el pobre Melón le envidiaba desesperadamente (Donato, 1922e).

El relato funciona mediante la elaboración de frases agudas en las que algún rasgo de la verdura es aprovechado en un sentido connotado: «El joven Tomate, un buen muchacho, pero tan tímido que se ruborizaba en cuanto le dirigían la palabra» o «la tal Lechuga no le disgustaba y le parecía muy agradablemente frescachona». Mientras que, al Ajo, hijo de la llorona Cebolla «le había dado calabazas, tratándole de cabezón y diciendo que olía mal» (Donato, 1922e).

El cuento se comporta mediante una ilación de frases ingeniosas del tipo «So judía»; «¡Váyase usted a freír espárragos!»; «Después de haberse puesto unos a otros como hoja de perejil» (Donato, 1922e). La plasticidad del lenguaje en sí mismo provoca la hilaridad. Henri Bergson distingue entre la comicidad que el lenguaje expresa y la comicidad creada por el propio lenguaje: «La primera podría, en rigor, traducirse de un idioma a otro, a reserva de perder la mayor parte de su relieve al pasar a otra sociedad, distinta por sus costumbres, por su literatura y sobre todo por sus asociaciones de ideas. Mas la comicidad de la segunda especie es generalmente intraducible. Debe lo que es a la estructura de la frase y a la elección de las palabras. No consigna, con ayuda del lenguaje, determinadas distracciones particulares de los hombres o de los acontecimientos. Subraya las distracciones del mismo lenguaje. Es el lenguaje mismo el que aquí resulta cómico» (Bergson, 1973: 89).

El relato goza de una asombrosa modernidad en cuantas referencias culturales quedan explícitas acercándose a un tiempo histórico. La fiesta celebrada está amenizada

por «una orquesta *jazz band* de grillos negros» y «como si esto fuera poco bailaron juntos tres *shimnys*⁸¹ y cuatro *fox-trotts*». ⁸² Además de otras referencias más ácidas que tal vez no fueran comprendidas por la gente menuda: «He de advertir que la señora Patata había sido hasta ahora una persona de poco más o menos; pero de tal modo se había enriquecido con la guerra, que a la sazón era rica y marquesa» (Donato, 1922e). La sátira social que muestra hasta el lado más sucio con la maquinación de los *lechuguicida*: «No les costó trabajo ponerse de acuerdo en que la señorita Lechuga merecía nada menos que la muerte, y después de muchas dudas y discusiones, convinieron en que lo más sencillo era hacer que fuese raptada, arrojada a la conejera y entregada a la feroz voracidad de los roedores». Un relato gracioso en el que la comicidad de un lenguaje oportuno y transparente deja entrever la maldad de los arribistas que no permiten que los más humildes participen de su banquete.

La mezcla de animales u objetos con rasgos humanizados y personas también es utilizada como recurso para la construcción de relatos humorísticos. Así ocurre en *Horrible aventura de Telesforín*, un loro que «tenía cuarenta años, era una verdadera monada, y cuando decía con su voz la más dulce ‘Mamita’, la señora Estanislada, llena de emoción, de cariño, de entusiasmo y de enternecimiento, no podía contenerse y le besaba con vehemencia en el pico» (Donato, 1922j). Su dueña es la señorita Estanislada de Pitiminí, cincuentona que coquetea con su vecino Pascasio, galán, gordete y calvo, dueño del gato Tigrete. A través de los animales conocemos la calvicie, la dentadura postiza y otras carencias de sus dueños. Finalmente, el gato despluma al loro y un tratamiento farmacéutico provoca el crecimiento del pelo de un mamífero que le otorga un aspecto grotesco. En esta ocasión el humor es provocado, casi en la misma proporción, por la ridiculez caricaturesca de los humanos y las peripecias sufridas por sus respectivos animales.

⁸¹ El *shimmy* es un baile de salón que estuvo de moda en torno a los años 1920. Se caracteriza por una postura totalmente rígida del tronco, los codos ligeramente doblados y un movimiento alterno de los dos hombros: al avanzar el hombro derecho, se echa hacia atrás el izquierdo y viceversa, pero sin cambiar la posición de las manos.

⁸² *Foxtrot* o *fox-trot*. Baile de ritmo cortado y alegre, originario de los Estados Unidos de América, y que estuvo de moda a principios del siglo XX.

El esquema de caracterización de Estanislada y Pascasio ya sorprende por los nombres propios utilizados a los que se suma el recurso de la pareja de opuestos (alto/bajo; gordo/flaco...).

Los dos enamorados habían de hacer una parejita ideal pues se complementaban a la perfección: la señorita de Pitiminí era delgada, de una delgadez esquelética, que ella calificaba de esbeltez aristocrática; tenía el pelo rubio, y tan deliciosamente crespo, que se parecía como dos gotas de agua al pelote que salía a puñados del destripado sofá de su «boudoir».

Don Pascasio era gordo, de una gordura elefantésca, que él calificaba de buena presencia, y tenía una calva tan redonda y tan reluciente que, cuando iba al café, más de una vez había sucedido que el camarero se equivocase y tomase su cabeza por unas bolas de metal en las cuales se suelen encerrar los trapos y todos los útiles de limpieza (Donato, 1922j).

Además de la confección de la pareja humorística hemos de llamar también la atención sobre el distanciamiento entre la imagen que los personajes tienen de sí mismos y la ofrecida por la narradora, cuyo desajuste ayuda a caricaturizar aún más su figura.

El tremendismo ocasionado por las exclamaciones lanzadas sobre los personajes cuando se descubre el aspecto de «puerco espín con alas» –como es descrito el loro– contribuyen al tono sainetesco de la pieza: «¡Pobre Telesforín horrible y ridículo per in aeternam! ¡Pobre señora Estanislada herida cruelmente en el ser que más amaba en este mundo! ¡Pobre don Pascasio...!» (Donato, 1922j).

El escaso relieve que el cuento parcialmente fantástico tiene en la obra de Magda Donato contrasta con la importancia que concedió a su parodia a través de la serie protagonizada por un niño contemporáneo al lector, Buby, que pretende ser un héroe de cuento y cuyas aventuras se ven desenmascaradas por la realidad misma. Los cuentos fueron publicados entre diciembre de 1920 y abril de 1922:

- . «Buby encuentra un tesoro», *Los Lunes de El Imparcial*, 5 de diciembre de 1920.
- . «Buby escribe a los reyes», *Los Lunes de El Imparcial*, 2 de enero de 1921.
- . «Buby se convierte en pájaro», *Los Lunes de El Imparcial*, 30 de enero de 1921.
- . «Buby quiere ser detective», *Los Lunes de El Imparcial*, 29 de mayo de 1921.
- . «Buby es un goloso», *Los Lunes de El Imparcial*, 26 de febrero de 1922.
- . «Buby liberta a una princesa», *Los Lunes de El Imparcial*, 30 de abril de 1922.

Todos fueron firmados por Magda Donato excepto el primero: *Buby encuentra un tesoro* (*Los Lunes de El Imparcial*, 5/12/ 1920) rubricado por El Gato con Botas. Las aventuras de este personaje aparecen como libro en 1925 editados por Rivadeneyra y por Farel.⁸³

La historia siempre gira en torno a un niño cuya fantasía le hace vivir múltiples aventuras que acaban siendo disipadas por la prosaica realidad. Una realidad identificada por el lector, ya que la referencialidad crono-espacial muestra datos contemporáneos y próximos.

El protagonista veranea «cerca de Madrid», confiesa en *Buby se convierte en pájaro*. En *Buby quiere ser detective añade*: «Había olvidado decir que Buby se hallaba veraneando con su familia en Mirahojas de la Sierra» (Donato, 1921d) y referencias plenamente identificables para el lector: «Y una mañana en que Buby pasaba por la calle de El Barquillo...» (Donato, 1921d).

Otro de los recursos empleados para actualizar la historia es el mundo cultural y de ocio en el que se mueven los protagonistas. El mundo del cine aparece en varios cuentos citados: «el bigote minúsculo del ídolo Charlot le dejó indiferente, lo mismo que la panza del amigo Fatty» (Donato, 1921d).⁸⁴ La prensa contemporánea también aparece citada: «papá que se hallaba leyendo EL IMPARCIAL, levantó la cabeza» (El Gato con Botas, 1921), recurso publicitario varias veces empleado en sus publicaciones.

La ambientación del relato recrea la atmósfera de una familia de clase media, burguesa, formada por el matrimonio y dos hijos, Buby y Nena. Residen en la capital y veranean en la sierra madrileña. La educación de los niños corre a cargo de la *mademoiselle* y la asistenta Teopiste. Se insiste en que no son especialmente ricos: «Ya

⁸³ Algunos de estos cuentos fueron publicados posteriormente como libros. *Buby encuentra un tesoro*, ilustraciones de Max Ramos; portada de Karikato, Madrid, Rivadeneyra, 1925. *Buby se convierte en pájaro*, ilustraciones de Vázquez Calleja, portada de Karikato, Madrid, Rivadeneyra, 1925 y *Buby escribe a los reyes*, ilustraciones de Vázquez Calleja, portada de Karikato, Madrid, Rivadeneyra, 1925. Posteriormente publicará *Buby liberta a una princesa*; ilustraciones de Farell Farel, Barcelona, [193?]. *Buby quiere ser detective* fue publicado en la revista *Lecturas* nº 43 de 1924.

⁸⁴ Se refiere a Roscoe «Fatty» Arbuckle (1887-1933). Famoso actor cómico de cine mudo cuya carrera artística se vio truncada en 1921 por un tremendo escándalo sexual en una de las fiestas de la sociedad *hollywoodense*.

no era un capitalista; pero seguía siendo un niño mimado, lo cual decididamente no deja de tener sus encantos» leemos en *Buby encuentra un tesoro* (El Gato con Botas, 1921).

Los personajes que acompañan a Buby ayudan a configurar el mundo infantil. Su hermana Nena, una niña de siete años confidente de sus aventuras y capaz de entender sus historias, según relata en *Buby se convierte en pájaro*. El padre representa la figura adulta, incapaz de admitir un mundo diferente para el niño: «Papá tenía demasiada costumbre de emitir el aforismo paternal que dice que ‘todo lo que es de los niños pertenece a sus padres’» (El Gato con Botas, 1921).

Apenas hay rasgos que describan a Buby. En *Buby es un goloso de los cuentos* se nos dice que tiene ocho años y en *Buby quiere ser detective* que ha cumplido los diez. Es descrito como un valiente, al que le gusta la lectura: «Buby había leído, y hasta se sabía de memoria, las hazañas de Sherlock Holmes, Nick Carter Pinocho y otros detectives de fama mundial» (Magda Donato, 1921d).⁸⁵ En otra ocasión leemos: «A Buby le gustaban mucho los libros de aventuras; pero aún le gustaban más los cuentos de hadas, y sobre todo los que salen en LOS LUNES DE EL IMPARCIAL, que él solía esperar con impaciencia toda la semana» (Donato, 1922d). Resulta un personaje creíble a los ojos de un niño con quien comparte el tedio del estudio en verano: «Veraneo significa vacaciones ¿verdad? Y, sin embargo, *Mademoiselle* se empeña en darle diariamente una lección de francés», leemos en *Buby se convierte en pájaro* (Donato, 1921a).

Los restantes personajes que aparecen en estos cuentos podemos clasificarlos en dos categorías. Por una parte, aquellos seres animados pertenecientes al mundo *real* y cuyas historias Buby confunde; lo cual se ve justificado porque las protagonistas de sus aventuras representan, al mismo tiempo, un personaje del cine o del teatro como ocurre en *Buby quiere ser detective*. El tío de Buby le pregunta qué quiere ser de mayor. Este responde que detective. Determinado a ejercer esta profesión, decide actuar mientras

⁸⁵ Las historias del detective Nick Carter aparecieron por primera vez en 1886 en una colección de novelas baratas con el título de *The Old Detective's Pupil; or, The Mysterious Crime of Madison Square*. Esta novela fue escrita por John R. Coryell. En 1915, Nick Carter Weekly se convirtió en la revista *Detective Story*. Las novelas fueron pronto traducidas al español como muestra la temprana edición de *La promesa del detective o Los perros amaestrados*, traducción de Emilio M. Martínez, Barcelona, Gassó Hermanos 1890. O *La traición del tutor o El berilo amarillo*, traducción de Emilio Martínez, Barcelona, Gassó Hermanos, 1890. En 1900 encontramos 17 títulos de las aventuras de este detective editados en la misma colección.

veranea en la sierra saliendo al bosque en busca de alguna aventura en donde descubre una trama extraña en la que identifica una matrícula de un coche. Logra irse a Madrid junto a su padre para investigar aquella matrícula que lo lleva hasta una sala de cine. Allí comprende que lo que ha presenciado era el rodaje de una película viéndose él mismo sorprendido en la pantalla.

La confusión entre el mundo de la realidad y el de la ficción se verbaliza de una manera más cómica en *Buby liberta a una princesa*: Buby desea ser un héroe y vivir una aventura como los personajes de éstos, por lo que decide huir al bosque. Allí encuentra una extraña gruta, unos seres diminutos, un león e incluso una joven hermosa. Todos estos elementos le hacen comprender que se encuentra ante el deber de rescatar a una bella princesa:

La cosa no podía ser más clara: los gnomos le decían: “O te casas con el Genio, nuestro amo, o te entregamos al león para que te devore”. Y ella se negaba, prefiriendo arrastrar la muerte a conceder su mano de azucena al terrible Genio.

¡Aquello era demasiado! Todo el heroísmo del fiero paladín se sublevó ante la idea del porvenir horrible que esperaba a la desdichada princesita. ¡El momento de intervenir había llegado!

Buby se precipitó hacia la entrada [...] — ¡No temas, princesita! ¡Aquí estoy yo! [...] Atraído por el ruido, un nuevo personaje surgía del fondo de la gruta: era un buen hombre en mangas de camisa, que preguntó con voz ruda:

— ¿Qué es eso? ¿Qué ocurre?

—No lo sé, papá —contestó la princesa, que se había repuesto del susto—; es este niño, que parece que está algo «mochales»...

Buby se paró en seco, algo desconcertado. La linda cautiva no se expresaba con la poética exquisitez propia de las princesas de los cuentos y su padre tenía muy poco de rey. Vistos de cerca, los gnomos perdían mucho de su aspecto fantástico y, como nuestro héroe retrocediera unos pasos, notó con asombro que los muros de la gruta cedían detrás de sus espaldas y no eran de roca, sino de tela pintada. (Donato, 1922d).

El relato, sin llegar a ser una parodia del cuento maravilloso, plantea la ruptura de las convenciones del género al chocar la realidad con las presuposiciones del héroe quijotesco: «El partiría, como un héroe de cuento, a pie y sin dinero ni más bagaje que su entusiasmo y su valor, él andaría, andaría, y, como alguna hada maligna sería motivo de fantásticas luchas y aventuras acabaría por realizar alguna hazaña extraordinaria» (Donato, 1922d).

El lector sabe mejor la historia que el propio personaje, pues conocedor de los mismos cuentos que Buby, también él lee *Los Lunes de El Imparcial*, pero sabe en qué consiste el mundo de los cuentos:

Aquello era, sencillamente, un circo ambulante –mis lectores más perspicaces que el valeroso Buby, acaso lo hayan adivinado ya– la falsa gruta era la tienda bajo la cual se cobijaba la compañía, de noche, a la entrada de los pueblos que recorría; el rey era el jefe; la princesa, su hija, la domadora del león, y los gnomos fantásticos, una «troupee» de liliputienses austriacos (Donato, 1922d).

Esta historia volvió a ser publicada con el título de *La fantástica aventura de Pocholín* en *Gente Menuda*, en la edición del 7 de diciembre de 1930 de la revista *Blanco y Negro*. Las referencias al periódico en donde se publica el relato son sustituidas por «Las aventuras de Pinocho y Pipo» o por el propio suplemento en el que se publica el cuento: «¿Para qué creéis que mi Pocholín espera el domingo con tanta impaciencia? –Esta interrogación es de mamá–. Pues para leer en el BLANCO Y NEGRO la sección de *Gente Menuda*, el cuento infantil» (Donato, 1930). Se trata de un procedimiento en el que el paratexto se articula como texto, en el que el personaje y el lector aparentan coincidir.

Otro elemento que llama la atención en esta segunda versión es el tiempo del relato. Pasamos del eje del pasado, ya imperfectivo («sabía») o perfectivo («aproveché el momento») con que se ha narrado la historia y que muestra a un narrador que conoce de antemano la falacia de la aventura, a un tiempo presente en el que el punto de vista es testigo de lo que está sucediendo: «De pronto se detiene en seco...»; de manera que son los hechos mismos los que distorsionan la aventura del protagonista, Pocholín: «y se consuela de no haber podido libertar a una regia cautiva ante la alegría de mamá» (Donato, 1930).

En *Buby es un goloso* el relato oscila entre un espacio cerrado y próximo como es el hogar del niño y la Isla de las golosinas. El relato transcurre en un tiempo real que es el que dura la noche de la indigestión de Buby el día de su santo. En este espacio del sueño se hacen visibles el hada Golosina:

Figuraos que su hermosa cabellera rubia estaba hecha de huevo hilado, sus liados ojos oscuros eran sencillamente dos bombones de chocolate, una cereza su boquita roja, dos helados de fresa sus sonrosadas mejillas, piñoncitos en azúcar sus dientes y un grano de anís en dulce su naricilla respingona, en sus manos de carne de membrillo, llevaba un cetro formado por un caramelo de los Alpes, con un puño hecho con una almendra de Alcalá lucía un hermosos manto de mazapán y, sobre la cabeza, un alto gorro formado por un merengue microscópico (Donato, 1922c) .

La familia de esta hada formada por la bruja Indigestión –«Era una mujer horriblemente seca, amarillenta, verdosa, angulosa y biliosa»– (Donato, 1922c). La madre de ambas, la princesa Gula –«gorda, coloradota, apoplética, con ojos saltones y

estúpidos, colores de borracha, boca de rana y una horrible barbilla triple que le caía hasta el talle» (Donato, 1922c). Junto a ellos participan todo tipo de verduras, identificable a través del lenguaje metafórico con el que el lector interpreta el texto: «El escuadrón de frutas mandado por unos cuantos melones» y cuya fantástica aventura no es sino la descripción de un episodio habitual en la vida de un niño tragón y goloso (Donato, 1922c). En otras historias protagonizadas por este, los personajes fantásticos forman parte del mundo del sueño. Una vieja sillita arrumbada en una andana, parece cobrar vida para hasta el punto de conmover a Buby:

Es una edad muy avanzada, para una butaquita de mimbre; además tengo reuma en las articulaciones; ya habrás notado que no puedo dejar de quejarme a cada movimiento tuyo. Aquí la butaquita lanzó un gemido desgarrador; bien es verdad que Buby había hecho un gesto brusco para sacarse el pañuelo del bolsillo y enjugarse las lágrimas que le hacían derramar la pena de la butaquita y el sentimiento de su propia ingratitud. (El Gato con Botas, 1921).

Sin embargo, la autora no desaprovecha la ocasión de negar ese mundo: «¿Habría soñado? Sería lo más probable puesto que había dormido, y la butaquita no daba más señales de vida que alguno que otro gemido que no tenía nada de humano» (El Gato con Botas, 1921).

La revisión de esta producción revela, por tanto, la importancia concedida a indagar el papel de lo fantástico en la escritura para niños, ya sea como un ejercicio meta literario, como hemos visto en el cuento completamente fantástico, ya como parodia en el cuento de humor. Antes de valorar esta aportación creemos oportuno abordar el problema de los seudónimos y, por lo tanto, del corpus de la producción de Magda Donato en *Los Lunes de El Imparcial*.

5.2 LOS SEUDÓNIMOS EN LA PÁGINA INFANTIL DE *LOS LUNES DE EL IMPARCIAL*

Una vez analizada la producción narrativa firmada por Magda Donato en *Los Lunes de El Imparcial* cabe preguntarse qué relación mantiene esta con los otros seudónimos de la publicación. Como hemos expuesto al inicio, los estudios precedentes coinciden en señalar la implicación de Salvador Bartolozzi y de Carmen Eva Nelken en ellos, decantándose hacia la aportación de Donato en lo que se refiere al texto y de Bartolozzi en lo que se refiere a la aportación gráfica o escénica (Bernard, 2009: 28).

Nosotros hemos abordado la cuestión a partir de dos niveles, el texto y el paratexto, teniendo en cuenta las siguientes premisas: analizar la relación de los seudónimos con los modelos narrativos empleados y con los rasgos de estilo de Magda Donato, además de la información aportada por los paratextos a fin de indagar si la relación entre seudónimos y cuentos es arbitraria o existe una cierta relación entre la firma y el modelo producido, si bien no pueda definirse como heterónimo, al carecer de datos externos que formalicen al falso autor: «heterónimo es el nombre de un escritor imaginado, que tiene realidad mediante una biografía y una obra diferentes de las del autor que lo concibe» (Álvarez Barrientos, 2014: 28). En el caso de Magda Donato, va más allá de la esfera del seudónimo, puesto que es un seudónimo para otro seudónimo, una práctica orientada hacia la disolución de la correspondencia entre el autor biográfico y el autor textual.

La primera operación necesaria para abordar el tema es delimitar los seudónimos que aparecen en el suplemento. En la siguiente tabla recogemos los nombres de estos, el número total de relatos publicados, la fecha inicial y final de las entregas y el ilustrador.

| AUTORA | FECHA | ILUSTRADOR | Nº DE CUENTOS |
|--------------------------|-----------------------|-------------------|---------------|
| EL ABUELO | 05/09/1920-20/02/1921 | BARTOLOZZI | 5 |
| EL GATO CON BOTAS | 24/10/1920-30/12/1923 | BARTOLOZZI | 46 |
| EL SEÑOR PICWICK | 15/08/1920-03/10/1920 | BARTOLOZZI | 2 |
| EL SEÑOR PICK WICK [SIC] | 02/09/1923 | BARTOLOZZI | 1 |
| IORELLA | 15/04/1923-14/09/1924 | BARTOLOZZI Y S.F. | 3 |
| JUAN DE LAS VIÑAS | 07/05/1920-25-02-1923 | BARTOLOZZI | 12 |
| LA ABUELITA | 22/01/1922 | PUIG | 1 |
| PIM PAM PUM | 14/11/1920-16/01/1921 | BARTOLOZZI | 2 |
| PINOCHO | 24/04/1921-23/12/1923 | BARTOLOZZI | 24 |
| ANTINEA | 11/01/1925 | S.F. | 1 |

TABLA 4 SEUDÓNIMOS EN LA PÁGINA INFANTIL DE LOS LUNES DE EL IMPARCIAL

La presentación de estos datos nos permite comprobar la existencia de tres tipos diferentes de seudónimos, atendiendo a la temporalidad y producción de estos. Unos

aparecen durante los meses iniciales de la página infantil aparecida por primera vez el 2 de mayo de 1920 con un relato de Manuel Abril; un segundo grupo lo integran algunas firmas sueltas posteriores a la salida de la redacción de *El Imparcial* de Magda Donato y Salvador Bartolozzi y un tercer grupo, más interesante para nuestro estudio, son las firmas de Pinocho y El Gato con Botas, que escriben entre 1920 y 1923 coincidiendo con la presencia de la pareja en la redacción.

En el primer grupo localizamos las colaboraciones de Un abuelo o El abuelo. Se trata de ocho cuentos publicados desde el 16 de mayo de 1920 al 20 de febrero de 1921, y que llevan ilustraciones de Bartolozzi. Todos ellos son adaptaciones literarias como la historia de Almendrita de Andersen, relatos del ciclo artúrico *El caballero que llegó tarde*, o de la *Odisea* como *Ulises y el gigante*. Los relatos firmados por El señor Pickwick⁸⁶ pertenecen a la tradición persa, semejantes a los publicados en los cuentos de colores del semanario *Pinocho*. Juan de las Viñas, versiona relatos de Josep Jacob («Los tres cerditos y el lobo»), o de Grimm («El sastrecillo matasiete») evolucionando en los relatos de 1923 hacia historias más originales. Por último, Pim Pam Pum firma dos cuentos: *Tribulaciones de Limpiaplumas*, historia contada en primera persona por un perro y *Con tres palmos de narices*. Estas historias no son adaptaciones, sino que participan del humorismo y la ruptura con el cuento sapiencial o folclórico. Manuel Abril publica más tarde su relato *Limpiaplumas* en la colección Cuentos de animales de la CIAP, por lo que cabe pensar que este último seudónimo podría pertenecer a Manuel Abril.

En el segundo grupo hallamos los nombres de Antinea y Fiorella. El primero publica el 11 de enero de 1925 «Cuento infantil. La venganza del bufón», sin más datos que permitan su identificación. En segundo lugar, aparecen tres relatos: «Aventuras maravillosas de un pájaro de marfil» (publicado el 22 de abril de 1923), «El triste fin de Negriblanco» (publicado el 20 de mayo de 1923), «*Las inquietudes de Madame Avestruz*» (publicado el 14 de septiembre de 1924) firmados por Fiorella, quien también firma alguna novela corta: *Sombras (El diario de una neurasténica)* aparecida en este

⁸⁶ El señor PicK wick [sic] escribe *Rata de agua, la gentil doncella* adaptación de un relato del *Calila e Dimna* que aparece el 2 de septiembre de 1923.

suplemento el 5 de mayo de 1925. En estos cuentos encontramos lo absurdo, lo extravagante, lo paródico como rasgos del humorismo literario de la época y que pronto emergerá en las publicaciones dirigidas por K-Hito (Ricardo García López, 1890-1984). Conviene aquí recordar que Fiorella es un seudónimo atribuido a Elena Fortún en el suplemento *Gente Menuda*. María Jesús Fraga expone sus dudas sobre la adjudicación de este nombre a la autora de Celia (Fraga Fernández-Cuevas, 2011: 267). Los relatos de *El Imparcial* y *Gente Menuda* firmados por Fiorella coinciden en el uso de animales antropomorfizados que permiten dar rienda suelta a situaciones absurdas. Sin embargo, el registro empleado, las alusiones a la jerga médica, como también sucede en la novela corta publicada para adultos en este mismo suplemento firmado por Fiorella, distancia este seudónimo de la obra de Elena Fortún. El nombre vuelve a aparecer en la revista *Macaco*, lo que nos orienta a incluirla dentro del círculo de K-Hito en el que algunos autores utilizan el seudónimo femenino (la señora Dalmau) como recurso.

Marcela Aranda publica el 6 de enero de 1924 *Hubo un rey Mago de verdad*,⁸⁷ un cuento realista a propósito de las fiestas navideñas y que inaugura la nueva etapa de esta página tras la salida de Bartolozzi y Donato. Las búsquedas en los catálogos de diferentes bibliotecas o en los de prensa histórica digitalizada remiten siempre ese nombre a una autora de una novela erótica: *La sabrosa manzana amarga (Confesiones de una muchacha demasiado culta)* publicada en 1923.⁸⁸ El resultado cuanto menos nos resultó chocante, si bien ambas publicaciones coinciden en la fecha de publicación. La atribución de esta novela por parte de Eugenio García de Nora en *La novela española contemporánea, 1898-1967* a Juan G. Olmedilla, colaborador de *El Imparcial* (García de Nora, 1970: 425), además de resolver la identidad nos permite confirmar que el uso del seudónimo femenino no solamente era justificable por el deseo de ocultación de la

⁸⁷ Se trata de un relato de tono realista que muestra la distancia entre la auténtica caridad y el boato de la fiesta de Reyes a través del siguiente argumento: un anciano caritativo logra crear una cabalgata de Reyes para visitar y entregar regalos a los desprotegidos niños de un orfanato. Cuando el anciano muere la cabalgata se mantiene, se incrementa su boato y esplendor pero ya no pasa a visitar a los niños enfermos. Estos, a pesar de los regalos, se sienten tristes porque su rey mago no ha ido a visitarlos. De pronto observan que falta una estrella en el cielo y que Melchor se encuentra junto a ellos, besándolos y acariciándolos. Las monjas del asilo deciden, aunque no logran ver al anciano rey, mantener la ilusión de los niños.

⁸⁸ Aranda, Marcela, *La sabrosa manzana amarga (Confesiones de una muchacha demasiado culta)*. Madrid, Editorial Castilla (Colección Pompadour), 1923.

mujer escritora, sino una estrategia cuando la escritura formaba parte de lo paraliterario en la escritura masculina.⁸⁹

Un tercer grupo está formado por los cuentos publicados por Pinocho y El Gato con Botas. Frente a los anteriores, su producción es más extensa y repartida en el tiempo, además de coincidir con el periodo en el que Magda Donato y Salvador Bartolozzi colaboran con el suplemento literario. El Gato con Botas firma 47 relatos y Pinocho 23. En la siguiente tabla recogemos los cuentos firmados por cada uno de estos junto con su clasificación.

| SEUDÓNIMO | TÍTULO | CLASIFICACIÓN | FECHA |
|-------------------|--------------------------------|--------------------------|------------|
| EL GATO CON BOTAS | MONÍN Y MARISOL | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 24/10/1920 |
| EL GATO CON BOTAS | LA PROTEGIDA DE LAS FLORES | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 21/11/1920 |
| EL GATO CON BOTAS | BUBY ENCUENTRA UN TESORO | LÚDICO | 05/12/1920 |
| EL GATO CON BOTAS | LAS TRES PRUEBAS DE SEGISMUNDO | LÚDICO | 12/12/1920 |
| EL GATO CON BOTAS | LAS TRES MARAVILLAS | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 23/01/1921 |
| EL GATO CON BOTAS | LA PRINCESA QUE LLORABA PERLAS | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 13/02/1921 |
| EL GATO CON BOTAS | LOS TRES SECRETOS | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 06/03/1921 |
| EL GATO CON BOTAS | UN CUENTO CHINO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 03/04/1921 |
| EL GATO CON BOTAS | EL POLLITO Y LA SARTÉN | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 15/05/1921 |
| EL GATO CON BOTAS | EL CIGÜEÑO Y LA LOMBRIZ | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 26/06/1921 |

⁸⁹ La esposa de Juan González Olmedilla, la actriz Carmen Pomes (1909-1971), será autora de uno de los cuentos publicados en *Crónica*. Sin embargo, las fechas de publicación nos parecen tempranas para atribuirlo a esta.

FRANCISCA SÁNCHEZ PINILLA

| SEUDÓNIMO | TÍTULO | CLASIFICACIÓN | FECHA |
|-------------------|-------------------------------|--------------------------|------------|
| EL GATO CON BOTAS | LA BRUJA DEL VIENTO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 03/07/1921 |
| EL GATO CON BOTAS | PERLINA Y TITILÍN | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 07/08/1921 |
| EL GATO CON BOTAS | EL BRUJO KRIKRU | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 02/10/1921 |
| EL GATO CON BOTAS | EL BOSQUE DE ORO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 13/11/1921 |
| EL GATO CON BOTAS | LA PRINCESA DEL MAR | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 30/11/1921 |
| EL GATO CON BOTAS | LA GALLINA MARAVILLOSA | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 25/12/1921 |
| EL GATO CON BOTAS | LA RUECA DEL HADA PITOCHA | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 15/01/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | LA PIEDRA DE LA DICHA | ADAPTACIÓN | 05/02/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | LA FLOR DE LA LUNA | SIN CONSULTA | 05/03/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | PAMPLÍN Y SUS GUANTES | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 09/04/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | LA AVENTURA DE TÍO MATÍAS | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 23/04/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | LA CURIOSIDAD DE LILIANA | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 14/05/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | PITI Y EL MONO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 28/05/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | LA TAZA DE CHINA | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 18/06/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | EL VILANO AZUL | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 16/07/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | LA BRUJA DE LOS HIELOS | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 08/08/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | BIENVENIDO Y LA HIJA DEL OGRO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 24/09/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | LOS SEIS MIRLOS | COMPLETAMENTE | 01/10/1922 |

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

| SEUDÓNIMO | TÍTULO | CLASIFICACIÓN | FECHA |
|-------------------|--|--------------------------|------------|
| | BLANCOS | FANTÁSTICO | |
| EL GATO CON BOTAS | DIABOLINA | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 22/10/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | EL SAPO ENCANTADO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 19/11/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | EL ENANO BARBIRROJO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 03/12/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | LAS CUATRO PATAS DEL CORDERO AZUL | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 17/12/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | EL SASTRE TIRAHILLO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 31/12/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | EL PEZ Y LOS TRES ROSALES | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 07/01/1923 |
| EL GATO CON BOTAS | EL JARDÍN MARAVILLOSO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 28/01/1923 |
| EL GATO CON BOTAS | LA FORTUNA DE PERICO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 18/03/1923 |
| EL GATO CON BOTAS | LA PULGARCITA DE ORO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 08/04/1923 |
| EL GATO CON BOTAS | DOS AVENTURAS DE SAN PEDRO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 29/04/1923 |
| EL GATO CON BOTAS | EL PACHÁ Y SU HIJA | PARCIALMENTE FANTÁSTICO | 27/05/1923 |
| EL GATO CON BOTAS | EL HOMBRE INGRATO Y LOS ANIMALES AGRADECIDOS | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 24/06/1923 |
| EL GATO CON BOTAS | LA OGRESA Y LAS DOCE PRINCESAS | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 22/07/1923 |
| EL GATO CON BOTAS | FUM, FRIT, FOP Y FLAC | PARCIALMENTE FANTÁSTICO | 05/08/1923 |
| EL GATO CON BOTAS | EL CUENTO DEL LAGARTO Y EL TESORO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 26/08/1923 |
| EL GATO CON BOTAS | EL VELO DE ORO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 09/09/1923 |

| SEUDÓNIMO | TÍTULO | CLASIFICACIÓN | FECHA |
|-------------------|---------------------------|--------------------------|------------|
| EL GATO CON BOTAS | EL GUSANO DE LUZ | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 14/10/1923 |
| EL GATO CON BOTAS | LA REINA DE LAS HORMIGAS | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 04/11/1923 |
| EL GATO CON BOTAS | LAS AVENTURAS DE MARI LUZ | PARCIALMENTE FANTÁSTICO | 30/12/1923 |

TABLA 5 CUENTOS FIRMADOS POR EL GATO CON BOTAS

| SEUDÓNIMO | TÍTULO | CLASIFICACIÓN | FECHA |
|-----------|--|--------------------------|------------|
| PINOCHO | LEYENDA DEL HOMBRE BUENO, EL HOMBRE MALO Y LA MUJER CHARLATANA | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 24/04/1921 |
| PINOCHO | LA LEYENDA DE LOS DOCE MESES | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 12/06/1921 |
| PINOCHO | LAS FLORECILLAS Y EL CENTENO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 24/07/1921 |
| PINOCHO | LA ISLA ENCANTADA | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 28/08/1921 |
| PINOCHO | EL DIABLO Y SU CRIADO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 25/09/1921 |
| PINOCHO | EL SUEÑO DE PEDRÍN | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 06/11/1921 |
| PINOCHO | LOS TRES PRÍNCIPES PINOCHO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 18/12/1921 |
| PINOCHO | UNA LEYENDA GRIEGA | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 19/02/1922 |
| PINOCHO | SABELINA SU MADRE Y EL SOL | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 12/03/1922 |
| PINOCHO | AVENTURAS DE PERRÍN Y PIRULA | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 26/03/1922 |
| PINOCHO | LA MOSCA | PARCIALMENTE FANTÁSTICO | 16/04/1922 |

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

| SEUDÓNIMO | TÍTULO | CLASIFICACIÓN | FECHA |
|-----------|------------------------------|--------------------------|------------|
| PINOCHO | EL REY Y EL LADRÓN | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 07/05/1922 |
| PINOCHO | PICO DE ORO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 04/06/1922 |
| PINOCHO | LAS ALAS DE TONI | PARCIALMENTE FANTÁSTICO | 23/07/1922 |
| PINOCHO | LAS GAFAS SABIAS | PARCIALMENTE FANTÁSTICO | 30/07/1922 |
| PINOCHO | LOS TRES LIMONES | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 13/08/1922 |
| PINOCHO | EL SEÑOR SIETE-COMINOS | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 03/09/1922 |
| PINOCHO | LAS OREJAS DE BURRO ESPOSA | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 29/10/1922 |
| PINOCHO | LA VARITA DE CRISTAL | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 12/11/1922 |
| PINOCHO | LOS ZAPATOS Y LOS FAISANES | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 13/05/1923 |
| PINOCHO | JUANÓN, TOMASONA Y EL TESORO | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 21/10/1923 |
| PINOCHO | EL REY Y LOS REYEZUELOS | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 25/11/1923 |
| PINOCHO | LA NARIZ DE SU MAJESTAD | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO | 23/12/1923 |

TABLA 6 CUENTOS FIRMADOS POR PINOCHO

En ambas firmas comprobamos la prevalencia del cuento completamente fantástico frente a otros modelos, como sucede con Magda Donato. Como hemos hecho con los cuentos de esta, hemos revisado la dependencia del cuento folclórico, ya como seguimiento de un ATU, ya como invención a partir de secuencias o motivos de este. En la siguiente tabla presentamos el primer caso:

| SEUDÓNIMO | TÍTULO | MODELO | OTROS CATÁLOGOS |
|-----------|--------|--------|-----------------|
|-----------|--------|--------|-----------------|

FRANCISCA SÁNCHEZ PINILLA

| | | | |
|-------------------|--------------------------------|--|---|
| EL GATO CON BOTAS | EL PEZ Y LOS TRES ROSALES | ATU 303 LOS GEMELOS LOS DOS HERMANOS | CCH AMORES GRIMM: (KHM 5) (KHM 60) |
| EL GATO CON BOTAS | EL BRUJO KRIKRU | ATU 313 LA MUCHACHA AYUDANTE EN LA HUIDA DEL HÉROE | CCH AMORES GRIMM: (KHM 79) |
| EL GATO CON BOTAS | EL ENANO BARBIRROJO | ATU 426 LAS DOS MUCHACHAS, EL OSO Y EL ENANO | GRIMM: (KHM 161) |
| EL GATO CON BOTAS | LA OGRESA Y LAS DOCE PRINCESAS | ATU 462 LAS REINAS AHUYENTADAS Y LA REINA OGRA | NO SE HAN LOCALIZADO VERSIONES. |
| EL GATO CON BOTAS | LAS TRES MARAVILLAS | ATU 550 LA BÚSQUEDA DEL PÁJARO DORADO | CCH. AMORES GRIMM (KHM 57) |
| EL GATO CON BOTAS | EL SASTRE TIRAHILLO | ATU 554 LOS ANIMALES AGRADECIDOS | CCH AMORES GRIMM (KHM 62) (KHM 17) |
| EL GATO CON BOTAS | LA GALLINA MARAVILLOSA | ATU 567 EL CORAZÓN MÁGICO DEL PÁJARO | CCH GRIMM: (KHM 60) (KHM 122) |
| EL GATO CON BOTAS | BIENVENIDO Y LA HIJA DEL OGRO | ATU 707 LOS TRES HIJOS DORADOS | CCH AMORES GRIMM (KHM 96) |
| EL GATO CON BOTAS | DOS AVENTURAS DE SAN PEDRO | ATU 750* Y330 TIPO 750 B HOSPITALIDAD RECOMPENSADA. TIPO 330B. EL DIABLO EN LA MOCHILA | CCH AMORES GRIMM (KHM 81) (KHM 82) |

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

| | | | |
|-------------------|--------------------------------|--------------------------------------|-----------------|
| EL GATO CON BOTAS | LA PRINCESA QUE LLORABA PERLAS | ATU 836A* LAS LÁGRIMAS DE PERLAS. | GRIMM (KHM 179) |
|-------------------|--------------------------------|--------------------------------------|-----------------|

TABLA 7 CATÁLOGO ATU CUENTOS DE EL GATO CON BOTAS

| SEUDÓNIMO | TÍTULO | MODELO | OTROS CATÁLOGOS |
|-----------|------------------------------|--|---------------------------------------|
| PINOCHO | EL REY Y LOS REYEZUELOS | ATU 221 LA ELECCIÓN DEL REY DE LOS PÁJAROS | |
| PINOCHO | EL SEÑOR SIETE-COMINOS | ATU 554 | AMORES GRIMM: (KHM 191) |
| PINOCHO | AVENTURAS DE PERRÍN Y PIRULA | ATU 313 LA MUCHACHA AYUDANTE EN LA HUIDA DEL HÉROE | CCH AMORES GRIMM: (KHM 79) |
| PINOCHO | EL DIABLO Y SU CRIADO | ATU 325 EL HERRERO ENGAÑA AL DIABLO | CCH GRIMM (KHM 68) |
| PINOCHO | UNA LEYENDA GRIEGA | ATU 330 EL HERRERO ENGAÑA AL DIABLO | AMORES GRIMM: (KHM 81) (KHM 82) |
| PINOCHO | LOS TRES LIMONES | ATU 408 LAS TRES NARANJAS | CCH AMORES GRIMM (KHM68) |
| PINOCHO | LA LEYENDA DE LOS DOCE MESES | ATU 480 LA MUCHACHA BONDADOSA Y LA CRUEL | GRIMM (KHM 24) |
| PINOCHO | LOS TRES PRÍNCIPES | ATU 551 LOS HIJOS BUSCAN UN REMEDIO MARAVILLOSO PARA SU PADRE | CCH AMORES GRIMM (KHM 97) |
| PINOCHO | LEYENDA DEL HOMBRE | ATU 560 | |

| | | | |
|---------|---|---|-----------------|
| | BUENO, EL HOMBRE MALO Y LA MUJER CHARLATANA | EL ANILLO MÁGICO | |
| PINOCHO | EL SUEÑO DE PEDRÍN | ATU 725 EL SUEÑO | GRIMM (KHM 33) |
| PINOCHO | SABELINA SU MADRE Y EL SOL | ATU 898 LA HIJA DEBE ENTREGARSE AL SOL CUANDO CUMPLA DOCE AÑOS | |
| PINOCHO | JUANON, TOMASONA Y EL TESORO | ATU 1381 LA ESPOSA LOCUAZ Y EL TESORO DESCUBIERTO | |
| PINOCHO | EL REY Y EL LADRÓN | ATU 1525 EL LADRÓN MAESTRO | GRIMM (KHM 192) |

TABLA 8 CATÁLOGO ATU CUENTOS DE PINOCHO

Este análisis nos ha permitido comprobar que la reescritura del cuento completamente fantástico, a partir de los tipos del cuento folclórico, es un recurso más empleado por los seudónimos de El Gato con Botas y de Pinocho que por Magda Donato. Así, si tenemos en cuenta en volumen total de los cuentos publicados por cada uno de ellos, es más productivo en Pinocho (11 cuentos de 23) que en El Gato con Botas (10 de 47).

Por otra parte, se observa una tendencia en los títulos firmados por Pinocho a seguir más fielmente los originales. Así, *Los tres limones* sigue muy de cerca el ATU 408 (Las tres naranjas). Un príncipe caprichoso decide salir en busca de una esposa del color de la sangre fundida en el blanco del chantillí. Llega a una isla en donde pregunta a tres mujeres, símbolo de las tres edades del hombre, dónde se halla esa muchacha. La más joven le entrega tres limones y le muestra cómo ha de utilizarlos. Ha de partirlos de uno en uno y darles de beber agua a lo que salga de su interior sin que se le escape. De regreso a su país, en una fuente cercana al castillo, realiza la prueba. Las dos primeras palomas que surgen del interior de los limones se alejan, mientras que logra dar de beber a la tercera que, al instante, se transforma en la amada que busca, Melusina. La

abandona junto a la fuente para ir a preparar su llegada a palacio y una mujer negra, al escuchar de Melusina el relato de su historia, siente envidia y la transforma de nuevo en paloma. Al regresar el príncipe, cree el engaño de esta al contarle que ha sufrido un encantamiento que le ha provocado ese aspecto. A pesar de ello, el joven decide mantener la promesa de matrimonio y se encaminan al palacio. Mientras se realizan los preparativos, una paloma llama a la ventana. Enterada la negra, manda degollarla. Tres gotas de su sangre caen sobre el suelo y de él brota un limonero. Al saber el príncipe de la presencia de la paloma y el árbol, corta sus tres limoncillos, deja escapar las dos primeras palomas y da de beber a la tercera, con lo que al momento resurge Melusina. El relato acaba con el matrimonio de la bella mujer con Belindo quien perdona a la envidiosa negra.⁹⁰

El amor de las tres naranjas o *Los tres limones* es un cuento folclórico muy difundido en todo el arco mediterráneo cuyas variantes se han registrado en la zona

⁹⁰ *Las tres naranjas*. La búsqueda por la princesa naranja. La novia falsa.

I. *La maldición de la vieja*. Un príncipe joven insolentemente echa una piedra y rompe la jarra de aceite de una vieja. Le echa una maldición: va a enamorarse con las tres naranjas (limones, granadas, huevos).

II. *El ganador de la princesa naranja*. El príncipe sale a la búsqueda. Una vieja (u otra persona) le da un buen consejo y después de vencer varios obstáculos encuentra las tres naranjas. Las puede abrir solo cerca del agua. Desobedece esta advertencia. Una doncella hermosa sale de la primera naranja, pide agua y muere. Lo mismo sucede con la segunda naranja. El príncipe prepara agua para la tercera naranja y esta vive. Como está desnuda, el príncipe la deja escondida entre la rama de un árbol y va por ropa.

III. La sustitución de una negra por la princesa naranja. Debajo de un árbol hay un manantial. Una esclava negra (gitana) espantosa viene por agua. La princesa naranja se ríe y así llama la atención. La esclava descubre su historia y la transforma en paloma (pez, etc.) y toma su lugar. El príncipe regresa y aunque se sorprende del cambio súbito se casa con la novia falsa.

IV. *La princesa naranja de paloma*. La paloma vuela al castillo y le pregunta al jardinero (cocinero) acerca del príncipe y de la novia falsa. Capturan a la paloma; el príncipe se alegra pero la negra manda matar al pájaro.

V. *La princesa naranja de árbol*. Un árbol sale de los restos del pájaro. El príncipe se alegra pero la novia falsa manda cortarlo.

VI. *El desencantamiento de la heroína*. Una astilla del árbol llega a las manos de una vieja. Durante su ausencia la princesa naranja asume su forma anterior y hace el quehacer de la vieja. Por fin la vieja la sorprende.

VII. *La reunión de los amantes*. El príncipe se encuentra con la princesa naranja nuevamente; ahorcan a la novia falsa. (Aarne Thompson, 1995: 76-77).

Motivos:

N711.2. Héroe se encuentra con la doncella en el castillo mágico.

D211.1. Transformación del hombre (de la mujer) en naranja.

D 721.5 Desencantamiento de la fruta (flor) abriéndola.

K 2252. Sirvienta alevosa

K 1911. Novia falsa (sustituida)

K 1911. 1.3 Novia falsa toma el lugar de la novia legítima en la fuente.

D 150. Transformación en pájaro

K 1911.3 Rehabilitación de la novia legítima.

comprendida entre Portugal y Persia.⁹¹ La primera versión literaria de *Las tres naranjas* es la novena historia del quinto día en el *Pentamerone* de Giambattista Basile (c. 1575–1632). El cuento se documenta en todas las lenguas del marco ibérico y tempranas versiones infantiles y adaptaciones musicales. En nuestra tradición se documenta para el público infantil el cuento de Nogues «Los tres naranjitas de oro» en *Cuentos para gente menuda* de 1886 (Amores, 1997: 35-43).

La versión firmada por Pinocho, como hemos podido comprobar, es inequívoca respecto al ATU 408, reproduciendo incluso el título con el que es conocido en las múltiples versiones halladas. Solo la intervención del narrador ironizando con algunos comentarios vuelven a recordarnos los recursos presentes en Magda Donato:

Acaso os chocará que en aquel país cuyo nombre no recuerdo, el príncipe abriese personalmente las latas y comiese chantilly al mismo tiempo que las sardinas en aceite. Sin embargo, yo os juro que no miento en nada, y que en el cuento las cosas sucedieron según las refiero (Pinocho, 1922b).

Por otra parte, como en el caso anterior, podemos señalar que el uso del cuento folclórico pudo rastrearse en muchos otros cuentos. En *El sueño de Pedrín*, el ATU 725; en *El rey y el ladrón*, el ATU 1525; mantener algunas de las palabras claves de este, además de reproducir, lógicamente, sus secuencias como sucede con *Sabelina, su madre y el sol* y el ATU 898 (La hija debe entregarse al sol cuando cumpla doce años) o *Juanón, Tomasona y el tesoro* y el ATU 1381 (La esposa locuaz y el tesoro).

| SEUDÓNIMO | TÍTULO | FECHA | INTERTEXTO ATU |
|-------------------|---------------------------|------------|----------------|
| EL GATO CON BOTAS | LA BRUJA DEL VIENTO | 03/07/1921 | TIPO 425 |
| EL GATO CON BOTAS | EL BOSQUE DE ORO | 13/11/1921 | ATU 298 |
| EL GATO CON BOTAS | LA AVENTURA DE TÍO MATÍAS | 23/04/1922 | ATU 402 A |
| EL GATO CON BOTAS | EL VILANO AZUL | 16/07/1922 | ATU 425 |
| PINOCHO | LAS GAFAS SABIAS | 30/07/1922 | ATU 1331* |
| EL GATO CON BOTAS | LA FORTUNA DE PERICO | 18/03/1923 | ATU 775 |

⁹¹ Las conexiones entre cuentos persas e hispánicos han sido estudiadas por Maryam Haghroosta y José Manuel Pedrosa, *Los príncipes convertidos en piedra y otros cuentos tradicionales persas*. Cabanillas del Campo, Guadalajara, Palabras del Candil, 2010.

| | | | |
|-------------------|--|------------|---------|
| EL GATO CON BOTAS | EL HOMBRE INGRATO Y LOS ANIMALES AGRADECIDOS | 24/06/1923 | ATU 160 |
|-------------------|--|------------|---------|

TABLA 9 SECUENCIAS DE ATU EN LOS CUENTOS DE EL GATO CON BOTAS Y PINOCHO

Todos estos cuentos del acervo folclórico fueron versionados para los niños por los hermanos Grimm, pero también por Andrew Lang (1844-1912) y por Joseph Jacob (1854-1916). El título de *El enano barbirrojo* coincide con el título de la primera versión de este cuento (*The Ungrateful Dwarf*, escrito por Caroline Stahl en 1820, y del que parten los Grimm para escribir *Blanca Nieves y Rosa Roja* (KHM 161); mientras que la única versión localizada del ATU 898 es *The Sunchild* en *The Grey fairy book* (1909) de Andrew Lang. El ATU 1381 no contempla ninguna versión en los catálogos consultados, pero D. L. Ashliman documenta varias versiones alemanas y centroeuropeas⁹² que reflejan la deuda de estos cuentos con la tradición germánica y judía. Esta última quizá justifique el uso del humor en nuestra autora.

En el análisis de los cuentos de hadas de Magda Donato hemos detectado su formulación a partir de motivos o secuencias. Cabe preguntarse si se utiliza este procedimiento en los otros seudónimos. En efecto, hemos localizados relatos en los que se emplea el tipo como intertexto, como puede observarse en la tabla siguiente:

| SEUDÓNIMO | TITULO | FECHA | INTERTEXTO ATU |
|-------------------|------------------------------|------------|----------------|
| EL GATO CON BOTAS | LA BRUJA DEL VIENTO | 03/07/1921 | TIPO 425 |
| EL GATO CON BOTAS | EL BOSQUE DE ORO | 13/11/1921 | ATU 298 |
| EL GATO CON BOTAS | LA AVENTURA DE TÍO MATÍAS | 23/04/1922 | ATU 402 A |
| EL GATO CON BOTAS | EL VILANO AZUL | 16/07/1922 | ATU 425 |
| PINOCHO | LAS GAFAS SABIAS | 30/07/1922 | ATU 1331* |
| EL GATO CON BOTAS | LA FORTUNA DE PERICO | 18/03/1923 | ATU 775 |
| | | | |
| EL GATO CON BOTAS | EL HOMBRE INGRATO Y | 24/06/1923 | ATU 160 |

⁹² <http://www.pitt.edu/~dash/type1381.html>

| | | | |
|--|-----------------------------|--|--|
| | LOS ANIMALES AGRADECIDOS | | |
|--|-----------------------------|--|--|

TABLA 10 ATU COMO INTERTEXTO EN EL GATO BOTAS

El análisis desde este enfoque de la utilización de recursos como ayudantes, objetos mágicos, etc. en estos dos seudónimos puede observarse en esta tabla:

| SEUDÓNIMO | TÍTULO | MODELO | FECHA |
|-------------------|------------------------------|---------------|------------|
| EL GATO CON BOTAS | LOS TRES SECRETOS | DON MÁGICO | 06/03/1921 |
| EL GATO CON BOTAS | EL POLLITO Y LA SARTÉN | DON MÁGICO | 15/05/1921 |
| EL GATO CON BOTAS | LA BRUJA DEL VIENTO | TAREA | 03/07/1921 |
| EL GATO CON BOTAS | PERLINA Y TITILÍN | DON MÁGICO | 07/08/1921 |
| EL GATO CON BOTAS | EL BOSQUE DE ORO | AYUDANTE | 13/11/1921 |
| EL GATO CON BOTAS | LA PRINCESA DEL MAR | AYUDANTE | 30/11/1921 |
| EL GATO CON BOTAS | LA RUECA DEL HADA PITOCHA | OBJETO MÁGICO | 15/01/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | LA BRUJA DE LOS HIELOS | TAREA | 08/08/1922 |
| EL GATO CON BOTAS | EL JARDÍN MARAVILLOSO | TAREA | 28/01/1923 |
| EL GATO CON BOTAS | LA FORTUNA DE PERICO | DON MÁGICO | 18/03/1923 |
| EL GATO CON BOTAS | EL VELO DE ORO | TAREA | 09/09/1923 |
| PINOCHO | LA ISLA ENCANTADA | TAREA | 28/08/1921 |
| PINOCHO | LAS OREJAS DE BURRO | TAREA | 29/10/1922 |
| PINOCHO | LA VARITA DE CRISTAL | DON MÁGICO | 12/11/1922 |

TABLA 11 FUNCIONES CUENTO MARAVILLOSO EN CUENTOS DE EL GATO CON BOTAS Y PINOCHO

A través de la descripción *La rueca del hada Pitocha* podemos observar cómo se construye la escritura de estos cuentos. El hada Pitocha es la encargada de custodiar al monstruo Tiburote. Un día cae su rueca por una ventana. El extravío le hace sus perder sus poderes de hada y, como consecuencia, se vuelve inmediatamente anciana. Pedrín, el nuevo amo de la rueca, se la cambia a la princesa Rubialina quien se la regala al príncipe Compromiso. El monstruo secuestra a la princesa y el príncipe sale a rescatarla. La rueca le ayuda como talismán según van girándola los primos de Pitocha.

Finalmente, todo vuelve al orden y Pitocha recupera su rueca y su aspecto juvenil. El monstruo queda vencido y los príncipes se casan.

La idea del hilado mágico como ayudante para realizar las tareas del héroe subyace en este relato, y recursos como vivir dentro de una ballena manifiesta la herencia de esta escritura respecto a los motivos folclórico. Sin embargo, la estructura episódica parece corresponder a un cuento completamente inventado. El valor mágico del objeto puede verse en el uso que de este se hace, ya que, al perder fortuitamente su rueca, objeto que le concede su poder mágico, «ya no era hada, ya no era más que una mujer vulgar, que, en el espacio de un segundo, de menuda, rubia y graciosa que era, se tornó en viejecita, desdentada temblorosa y arrugada» (El Gato con botas, 1922).

Anotamos brevemente qué sucede en el caso de la fábula. Cada uno de ellos firma dos relatos en los que los protagonistas son seres antropomorfizados cuyo comportamiento aporta una reflexión de carácter moral. El tema de la soberbia de los poderosos frente a los más débiles, planteado en «Un drama en el desierto» de Magda Donato, es inicialmente tratado por El Gato con Botas en *El cigüeño y la lombriz* (*Los Lunes de El Imparcial*, 26 de junio de 1921) y, posteriormente, por Pinocho en *Las florecillas y el centeno* (*Los Lunes de El Imparcial*, 24 de julio de 1921). En *El cigüeño y la lombriz* se cuenta la historia de la familia del cigüeño que pertenece a la sección más distinguida del reino animal y que se acomoda para el veraneo en una casa próxima a una charca. En las expediciones del cigüeño en busca de alimento, entra en contacto con la lombriz que le explica el importante trabajo que este colectivo realiza sin que nadie le conceda importancia. Confiada en que el noble animal les ayudará en su reivindicación le revela que la casa está a punto de derrumbarse. Las cigüeñas no prestan atención a las advertencias y, en efecto, un día la casa se derrumba. El matrimonio de cigüeñas puede escapar, pero sus crías quedan apesadas entre los escombros. El relato finaliza con unas rimas que advierten del valor de los avisos de las insignificantes lombrices:

Y vio por esta aventura
Que para dar un consejo,
Están a la misma altura
Un águila que un cangrejo.
El cigüeño de más viso
Lo misma aquí que en París,
Debe atender el aviso

De una sencilla lombriz (El Gato con Botas, 1921).

El análisis de la producción de estos seudónimos revela una gran similitud con la escritura de Magda Donato y las otras firmas, sobre todo en el caso de El Gato con Botas, lo que confirma que los tres seudónimos comparten rasgos de escritura; pero, al tiempo, nos permite detectar algunos rasgos diferentes entre ellos al comprobar que Pinocho sigue más de cerca el modelo folclórico que los otros dos seudónimos, los cuales avanzan hacia una modificación del hipertexto sobre el que se asienta su escritura. Cabe preguntarse, antes de concluir, qué sucede con otros modelos de relatos.

Respecto al cuento parcialmente fantástico podemos observar que, como en el caso de Magda Donato, este género apenas tiene importancia en el total de la obra, si bien, proporcionalmente, es mayor en Pinocho (que firma dos relatos de los veintitrés) mientras que El Gato con Botas suscribe dos de los cuarenta y siete publicados.

Los protagonistas de este modelo en Pinocho son dos niños cuyas acciones son castigadas o premiadas por seres mágicos que merodean junto a ellos. Así, en *La mosca* (*Los Lunes de El Imparcial*, 16/04/1922) se relata la historia de Rafaelín, un niño que se pasa el día haciendo travesuras. Mientras su abuela duerme la siesta, él, en vez de estudiar, caza moscas y las encierra en la funda de las gafas. Un día es él el cazado por el hada Insectina quien decide castigarlo encerrándolo hasta que pueda ser sustituido por un niño tan malo como él. Viajan por todos los continentes sin encontrar un sustituto, hasta que regresan a la habitación de la abuela donde esta descansa sin haber notado la ausencia del niño. Quien cuenta la historia confiesa que no sabe si el chico cambió, pero de lo que sí está segura es que no volvió a encerrar moscas en el estuche de las gafas. La amonestación del niño procede de observar que es su actitud reprobable.

En *Las alas de Tony*, Azulina es una mariposa a quien un niño le rompe un ala impidiéndole volar. Las hormigas la esclavizan hasta que puede escaparse. Acude a Tony, un niño que construye alas, para que le fabrique unas. Sin embargo, el tamaño de estas no puede ajustarse a la mariposa que debe vivir, cuidada por el niño, en una maceta. Una noche Tony le comenta que a la mañana siguiente probará sus alas arrojándose desde el tejado. Entonces se le aparece un ángel que le propone que, si destruye sus alas, permitirá que la mariposa recupere de nuevo las suyas. Tony acepta y, en efecto, a la mañana siguiente Azulina ha desaparecido. El narrador añade que el

ángel evitó la muerte del niño, aunque este lo ignorara. Ambos relatos presentan una enseñanza moral raramente presente en su escritura.

Frente a estas narraciones, las rubricadas por El Gato con Botas son protagonizadas por niñas, en las que prevalece el sentido de la libertad y el de la autonomía y, sobre todo, el mundo de los cuentos. En *Fuma, Frita, Top y Frac* (*Los Lunes de El Imparcial*, 5/08/1923) la protagonista, una niña algo traviesa, convive en su casa con unos gnomos que encarnan los cuatro elementos y que le ayudan a solventar cuestiones tan domésticas como arreglar el traje de paseo de los domingos. La familiaridad de la historia viene en parte introducida por la proximidad con que la narradora nos introduce en ella: «En verdad Pichuca no era su verdadero nombre, pero así la llamaba su padre, y nosotros no vamos a ser menos que él». En este relato la autora habla de su propia escritura al presentar a la niña que «durante un rato permaneció tranquila leyendo un libro lleno de cuentos, menos bonitos que este seguramente» (*El Gato con Botas*, 1923).

La confluencia del mundo de la fantasía y la realidad se plantea en *Las aventuras de Mariluz* en donde la niña, tras salvar a un gato, protagoniza diferentes aventuras en que se convierte, sucesivamente, en reina de los gatos, hada del mar, sirena, reina de la montaña de los diamantes... todo lo cual le hace valorar la vida tranquila y humilde de su casa. Cuando regresa a ella narra cada noche a la luz de la lumbre las aventuras vividas y pasa a convertirse en narradora de su propia historia:

Y en su casita se casó, y en su casita vivió rodeada de hijos, nietos y de bisnietos a los que todas las noches sentada al amor de la lumbre les contaba sus aventuras maravillosas, con mucho cariño... con el mismo cariño con que yo os las acabo de referir (*El Gato con Botas*, 1923).

Llama la atención la fecha de publicación de este relato, 30 de diciembre de 1923, última colaboración en *Los Lunes de El Imparcial*, que interpretamos como una despedida en la que la narradora se identifica con la protagonista del relato, capaz de contar las historias que almacena en el recuerdo.

Finalmente, volvemos de nuevo a preguntarnos si los rasgos humorísticos, propios del estilo de Magda Donato, aparecen en los otros seudónimos. Solo hemos encontrado dos relatos, *Buby encuentra un tesoro* y *Las tres pruebas de Segismundo*, firmados en el suplemento por El Gato con Botas. El primero de ellos pertenece a una

serie que, como hemos visto, suscribe Magda Donato y cuando es publicado en Rivadeneyra como libro aparecerá como autora Magda Donato. En el segundo, se recurre a la macroestructura del cuento de hadas mediante la superación de tres pruebas para lograr la mano de la princesa y el trono de un reino. El protagonista, Segismundo, llega a la Corte, porque el rey Anatolio necesita encontrar un esposo para sus hijas ya que «el oficio de rey estaba entonces muy desacreditado» (El Gato con Botas, 1920). Pero ya la descripción de su entrada en la Corte nos advierte de la ruptura de las convenciones del género:

Primero iban dos pajes montados en dos borriquillos y tocando la trompeta. Detrás iban dos soldados adormilándose al trote de los pencos que montaban. En medio iba un camello que tenía el honor insigne de llevar sentado entre las dos jorobas al duque Segismundo en persona, mientras que el tripudo mayordomo, el señor del Gran Cumplido, se encaramaba sobre el cuello del animal, y el escudero, el ingenioso y picaresco Buen Consejo, se acurrucaba en la parte posterior y daba la espalda a su amo, para poder agarrarse a la cola del dromedario (El Gato con Botas, 1920).

Las pruebas propuestas por el rey (la tala de un árbol, el robo de un huevo) siguen el modelo de estos cuentos, pero la respuesta aportada por el héroe no satisface al monarca que lo llama imbécil y le recrimina que haga proezas peligrosas para demostrar su valor cuando lo que le ha planteado son problemas cotidianos. En la tercera prueba, dictada para que el candidato elija a la princesa, este rechaza a la princesa, rompiendo el final previsto en la macroestructura del cuento. Y reflexiona: «Al fin y al cabo puesto que uno de mis antepasados se casó con una cenicienta por el solo hecho de que tenía el pie menudo, ¿por qué no había yo de casarme con una princesa, por el solo motivo de que es bondadosa y hace ganchillo?» (El Gato con Botas, 1920).

En el caso de Pinocho localizamos un solo relato calificado como lúdico, *La nariz de su majestad*, que presenta una historia un tanto enrevesada en la que un barbero corta sin querer la nariz al rey, hecho que le obliga a huir precipitadamente y que, tras peinar a un hada muy coqueta, recibe de esta el don de ser tan peludo y barbudo que pueda pasar desapercibido ante el rey. En el camino de regreso ofrece parte del pelo de su bigote a un pintor que ha perdido su pincel y es recompensado con un pegamento con el que puede pegar la nariz al rey. Cuando llega a palacio enmascarado con su peluca se hace pasar por un doctor y le pega la nariz al monarca, aunque al revés. El soberano, muy enfadado por su nuevo aspecto, solicita la presencia del barbero para que le corte la nariz. Tras su intervención el barbero se disfraza con su peluca y barba para, como

doctor, volverla a pegar correctamente, acabando el relato con la creación del Ministerio de Barbería para recompensar el inquieto peluquero.

La comicidad del relato se produce tanto por la situación del rey sin nariz, como por los comentarios de la voz narrativa que acompañan la historia. El mundo de las hadas es enjuiciado por este narrador: «pues no por hadas dejan las mujeres de ser presumidas» (Pinocho, 1923), se incorpora el lenguaje de la modernidad con referencias al cine de Charlot –«Y sacando su navaja de barbero, ¡prass, prass! Se cortó las guías del bigote dejándolo chiquitín, igualito al de Charlot! (Pinocho, 1923)– y a los productos de entonces, el sindeticón (pegamento cola). El motivo del disfraz, las acciones en cadena del cine mudo –«y soltarse la nariz y caerse de... espaldas el chambelán, el mayordomo, el maestro de ceremonias y el pinche de cocina, todo fue otro» (Pinocho, 1923)– contribuyen a la comicidad de la historia, en una firma que no se ha prodigado en este recurso. Sin embargo, como en el caso del relato de Mari Luz, la fecha de su publicación (23 de diciembre de 1923, último relato firmado por Pinocho para este suplemento) quizás explique el juego con una nariz de quita y pon, como la del muñeco o incluso como la de la firma de estos relatos. La renovación de maquinarias el sábado 5 de enero de 1924 explica la modificación del suplemento cultural de los lunes⁹³ que pierde el colorido y las ilustraciones de Bartolozzi y la relevancia de la página infantil de los últimos tres años. A partir de ese momento será Berta Quintero la encargada de los cuentos para niños de *El Imparcial*, cuya escritura instructiva, grave, moral dista del cariz dado al relato infantil por Carmen Eva Nelken.

Con los datos manejados a propósito de la morfología de estos cuentos debemos plantearnos qué tipo de relación se establece entre los seudónimos El Gato con Botas, Pinocho y Magda Donato. Como propone García Padrino (1992:190), podría entenderse como un procedimiento para evitar la reiteración de las firmas de Bartolozzi y Donato en el suplemento, pero en el estudio del tratamiento de los diferentes modelos observamos rasgos que nos hacen pensar que la adscripción tal vez no sea arbitraria,

⁹³ A NUESTROS LECTORES. Desde hace algún tiempo viene EL IMPARCIAL preparando una radical transformación en la maquinaria de sus talleres, que terminará dentro de breve plazo y que nos ha de permitir disponer de elementos materiales más rápidos y perfectos para la impresión del periódico [...] Nuestro suplemento LOS LUNES DE EL IMPARCIAL aparecerá con idénticas transformaciones desde el próximo número (*El Imparcial*, 5 de enero de 1924: 1).

sino que cada uno de estos se van perfilando a través de unos rasgos definidos en función del género o tratamiento del mismo.

Pinocho es la firma que menos interviene, casi un 50 % menos que El Gato con Botas. Su aportación está más alejada del pastiche y es más cercana al modelo del cuento infantil tradicional. Sus cuentos se ajustan más a los ATU como hemos podido comprobar en el análisis de los mismos, mientras que los de El Gato con Botas utilizan secuencias y motivos para formular otros nuevos relatos, con situaciones jocosas próximas al modelo y al número de cuentos firmados por Donato. Por otra parte, el cuento parcialmente fantástico, con un ligero tono moral aparece en los de los cuentos así clasificados con la firma de Pinocho y con protagonista masculino, mientras que en los de El Gato con Botas son protagonizados por niñas, que manifiestan inclinación por la lectura y la escritura y a las que estas destrezas le facilitan una vida propia. El cuento lúdico es prácticamente atribuible a Magda Donato. En el caso de El Gato con Botas, aparece en los primeros meses de la publicación y se anula en favor de Magda Donato en la serie de Buby. En el caso de Pinocho coincide con la salida de esta firma del suplemento infantil.

El análisis paratextual de estos cuentos revela datos interesantes. Ya hemos anotado que uno de los cuentos protagonizados por Buby («Buby encuentra un tesoro» publicado el 5 diciembre de 1920 en *Los Lunes de El Imparcial*) está firmado por El Gato con Botas, mientras que en el resto de la serie protagonizada por este personaje la firma que aparece es la de Donato, lo que también sucede cuando es publicado en formato libro. Por una parte, en ocasiones encontramos discrepancias entre la autoría anunciada como paratexto en el periódico y la firma publicada en el cuento. Ocurre en la publicación de «Los tres limones» anunciado el 12 de agosto de 1922 en la página primera de *El Imparcial* como cuento de Magda Donato y que, sin embargo, al día siguiente, cuando se publica, aparecerá firmado por Pinocho. Otras veces los cuentos cambian de autoría cuando son editados con formato de libros. *La protegida de las flores* aparecerá firmado por *El Gato con Botas* en el ejemplar del 21 de noviembre de 1920 de *Los Lunes de El Imparcial*, siendo rubricado posteriormente por Magda Donato en la editorial Rivadeneyra donde se imprime con ilustraciones de Loygorri. *Las tres pruebas de Segismundo* también aparecerá firmado por El Gato con Botas, mientras que

la edición en la editorial Rivaleneyra es obra de Magda Donato ilustrada por Vázquez Calleja.

Por ello, no parece baladí atender a los cuentos publicados bajo estos seudónimos (al menos los firmados por El Gato con Botas) como atribuibles a Magda Donato. David Vela argumenta que, puesto que ella emplea ya un seudónimo, es previsible que el resto sean atribuibles a Salvador Bartolozzi. Pero la sustitución del nombre propio no solo es llevada a cabo por la autora de literatura infantil, sino también por la reportera y colaboradora en la prensa diaria, autora de traducciones y de adaptaciones teatrales para el público adulto. Bajo este pseudónimo se presenta con frecuencia en la vida social y cultural de su entorno; Magda Donato será incluso el nombre de la actriz que triunfe en la escena mexicana del exilio español. La escritura de Carmen Eva Nelken expresa un rechazo manifiesto a la identificación biográfica en favor del seudónimo y cabe plantearse el uso de otros nombres como estrategia para diferenciar este respecto a su otra producción. Aunque David Vela insiste en rasgos de estilo propios del dibujante:

Resultan significativos algunos rasgos que concuerdan con la escritura del autor de Pinocho, y en primer lugar el tono sencillo y coloquial que adopta el narrador omnisciente, las apelaciones al lector o las digresiones explicativas con tono humorístico. Pueden verse algunos ejemplos en cuentos como «Los seis mirlos blancos», en el que comenta a propósito de la protagonista, Atilia: «Hija de bruja tenía que ser para ser bella, siendo mala»; en «La bruja de los hielos», observa: «Miska no era princesita –ni aún en los cuentos pueden ser todas las niñas hijas de reyes–...»; en «La gallina maravillosa»: «el rey, que estaba tronado (aunque sea contrario a la tradición de los reyes de cuento)...»; en «El gusano de luz» el protagonista peca de holgazán, «que es el peor delito de que pueden hacerse culpables los serenos o los gusanos de luz»; en «Perlina y Títílín» al describir una carroza mágica incluye una sugerencia a los lectores: «Títílín hizo subir a Perlina, estupefacta, y la carroza se elevó por los aires, que es el medio de locomoción más rápido, más seguro y más suave. Os aconsejo que lo intentéis cuando tengáis ocasión»; en «El cuento del lagarto y el tesoro» recurre al perogrullo tras relatar cómo el protagonista despierta a «una joven lindísima, de cabello rubio y ojos azules», cuando apostilla: «el detalle de los ojos azules claro está que no se notó hasta que los abrió»; otra princesa dormida, en «La flor de la luna», es objeto de un nuevo paréntesis humorístico: «Tenía los cabellos más negros y brillantes que el azabache; los ojos más verdes y profundos que el mar (porque ya comprenderéis que todas las princesas no han de ser invariablemente rubias y tener ojos de cielo)»; y en «Bienvenido y la hija del ogro» alude igualmente la condición estereotipada del monstruo: «–¡Aquí huele a carne humana!– (sabido es que estas palabras son las que pronuncian todos los ogros dignos de este nombre cuando entran en una habitación)». En algún caso introduce giros castizos, como en «La aventura del viejo Matías», cuando refleja la incredulidad de los oyentes del protagonista y comenta «se creen que chochea y no le hacen caso» (Vela Cervera, 2004: 60)

Se puede contrargumentar que mismos rasgos fácilmente los podremos encontrar también en Magda Donato. Ya en su primer cuento, *La ley del pescado frito*, podemos

leer: «ya sé que la tradición aconseja que diga que era un Rey; pero la verdad me obliga a decir que era un Emperador» (Donato, 1920a) en un recurso metaliterario frecuentemente utilizado por ella. En otras ocasiones, como ocurre en *Un drama en el desierto*, leemos este tipo de comentarios: «En el desierto el problema de la vivienda es aún más difícil que aquí» expresando una actualización del relato tal como ocurría en los ejemplos aportados por Vela; o el uso, en este mismo cuento, de un registro coloquial «Anda rico, ve a apoderarte de esa oveja...» se suman a ese mismo estilo (Donato, 1923f). Por otra parte, hemos de tener presente que todos los relatos citados por Vela son de El Gato con Botas.

Debemos también tener en cuenta que es precisamente el encuentro entre el ilustrador y la joven escritora el momento, en palabras de Antonio Espina, en el que aflora la contribución más creativa de Bartolozzi a la literatura infantil:

A partir de este momento de toma de posesión de sí mismo, de dominio pleno de los propios recursos y de ver claro el sendero que el destino señala, momento que se inicia para nuestro artista hacia 1914, Bartolozzi avanza por la vida triunfador y a gran velocidad [...] Salvador y Magda se conocen en 1914. Magda es una adolescente bella, fina y entusiasta, a quien la deslumbran por igual la simpatía personal y el prestigio artístico del hombre «ya mayor» que es Bartolozzi. Para este no es empresa difícil modelar a su gusto aquel espíritu de mujer casi infantil, ávido y sensible; para ella tampoco resultó arduo su empeño de cautivar profundamente al hombre, también un poco infantil, como buen artista, que necesita y busca con ansiedad irreprimible el ser complementario que facilite el equilibrio de su ser difícil.

Ella siempre más serena que él, ha sabido ser esa mujer de temple maternal y protector que rodea de auxilios imperceptibles al hombre que ama, comunicándole el optimismo salutífero de su firmeza en las fases de melancolía, cuando el varón cae en el desaliento o disuelve su voluntad en la amargura (Espina, 1951: IV).

Así pues, concluimos este análisis afirmando que el uso de seudónimos en las narraciones publicadas en *Los Lunes de El Imparcial* corroboran la participación de Carmen Eva Nelken en los mismos y que la firma de estos no se debe únicamente a un deseo de no reiterar la autoría en la publicación seriada, sino de definir los diferentes rasgos aportados por nuestra autora a la narrativa infantil.

5.3 PÁGINAS PARA NIÑAS DE CARMEN EVA NELKEN

Finalizada la participación de Carmen Eva Nelken en *El Imparcial*, la escritura para niños de Magda Donato en la segunda mitad de los años veinte se orienta hacia la publicación de algunos de estos cuentos en Rivadeneyra, como se ha visto; hacia la publicación de cuentos y piezas teatrales en la revista *Pinocho* (1925-1931) junto a la contraportada del semanario y hacia sus colaboraciones en la revista *Estampa*. En

ambas revistas nuestra autora firma mediante otros seudónimos (Pirula y Baby) unas páginas para niñas, objeto de nuestro análisis en esta segunda parte del capítulo, de acuerdo con la línea de investigación de nuestro trabajo.

5.3.1 LA SECCIÓN DE PIRULA

La revista *Pinocho* aparece el 22 de febrero de 1925. Fue dirigida por Salvador Bartolozzi y editada por Saturnino Calleja. Se publicó semanalmente durante seis años en los que conoció diferentes etapas:

En la evolución del semanario *Pinocho* a lo largo de sus trescientos cincuenta y ocho números y sus casi siete años de publicación pueden distinguirse dos etapas bien diferenciadas, marcadas por el señalado cambio en la dirección de la editorial y que en el semanario se reflejan, con un evidente descenso de calidad, a partir del número 121 (5-VI-1927). Interesa recalcar la vitalidad de la que hace gala el semanario en sus dos primeros años de existencia, en los que Bartolozzi introdujo sucesivas innovaciones hasta crear un modelo de revista infantil de indiscutible atractivo y modernidad (Vela, 2004: 556).

La participación de Carmen Eva Nelken desde el primer número viene reconocida, además de por la presencia de Magda Donato, por la viñeta firmada por Magda de Paul, de nueve años, hija de su hermana Margarita Nelken, y una tira cómica firmada por Buby en la página de los pinochistas que inauguran la sección. La firma de Magda Donato y del Gato con Botas aparece en los primeros números de la revista infantil,⁹⁴ además de las páginas teatrales publicadas.⁹⁵ Sin embargo, nos interesa aquí analizar la última página de la revista, *La sección Pirula*, atribuida a Magda Donato y dirigida a las lectoras de la revista por el carácter femenino de la destinataria y la aportación narrativa de esta sección al semanario.

Soy una muñeca de trapo y me llamo Pirula. Mi historia es breve: yo tenía una mamá monísima, encantadora, parecida a ti, amable lectorcita y amiga. Pero a mi mamá le sucedió una cosa corriente en las mamás de las muñecas; y es que creció y se transformó en una persona mayor. Entonces ¡ay! dejó de mimarme y me arrinconó junto a una biblioteca; yo, que me aburría, me puse a leer todos los libros que tenía a mi alcance; eran preciosos y relataban las maravillosas hazañas del gran Pinocho; me entusiasmé de tal modo, que resolví compartir sus aventuras. Y una noche hui de la casa de mi mamá; fui en busca del héroe de la larga nariz y le propuse que me llevara con él en todos sus viajes (Pirula, 1925).

⁹⁴ Magda Donato «El caballo de cartón» *Pinocho* n° 2, I, 1 de marzo de 1925.

–, «El general Bum-Bum y el general Chin-Chin» *Pinocho*, n°7, I, 5 de abril de 1925.

El Gato con Botas, «La muñeca encantada», *Pinocho*, n°5, I, 22 de marzo de 1925.

–, «El tonto que no lo era», *Pinocho*, n°8, I, 12 de abril de 1925.

⁹⁵ Magda Donato, «El duquesito de Rataplán. Comedia buja representable», *Pinocho*, n°1-5, I, 1925.

–, «El cuento de la buena pipa. Comedia infantil, en tres cuadros», *Pinocho*, n°6-9, I, 1925.

Los roles de género que cada marioneta debe asumir aparecen claramente definidos:

Has de saber, Pirula, que yo antes destripi un dragón, descubro una partida de ladrones, me voy a la luna, doy la vuelta al mundo y conquisto un trono que pegarme un botón de la casaca; por eso, a pesar de ser mi periódico el más bonito, divertido, gracioso, ameno, completo y abundante del mundo, temía no dar entera satisfacción... a las lectoras. ¿Quieres tú, Pirulita, hacerte muy amiga de ellas y dibujar y escribir cosas que las divierta y al mismo tiempo les sean útiles? (Pirula, 1925).

Finalmente se incorpora el recurso de la participación de la lectora a imitación de las revistas de la prensa adulta:

Y ahora os pido un gran favor: escribidme para decirme todo lo que se os ocurra y para pedirme consejos, recetas, indicaciones; yo os contestaré aquí; es la mayor alegría que me podáis dar y es la mejor manera de premiar –si creéis que lo merezco– el cariño y el entusiasmo con que os ofrezco mi amistad... que también las muñecas de trapo tenemos nuestro corazoncito, y bien tierno... puesto que es de serrín (Pirula, 1925).

La sección plantea tres tipos de contenidos. En primer lugar, instrucciones para realizar labores de bordados, recetas de repostería o algunos sencillos juguetes y muebles, expresadas en un tono cercano a la lectora infantil, llamada Pirulinda; pero también se cuenta en algunos casos con la participación de los padres para ejecutar estos proyectos. En segundo lugar, las charlas de Pirula se centran en comentar algunos temas de urbanidad infantil, como pelar las frutas, la ingesta de verduras y frutas, el orden y aseo... y, por último, los cuentos de Pirula en los que a menudo se versionan relatos firmados por El Gato con Botas, Pinocho y Magda Donato en *El Imparcial*.

El primer grupo imita las páginas de las revistas dedicadas a las labores femeninas. Ofrece consejos para combinar los colores en las labores o en el vestuario, tipos de tejidos, instrucciones de labores, trucos de cocina, recetas de postres y chucherías, etc. Esta sección publicitará otra revista del grupo editorial, la revista *Mujer*, aparecida en agosto de 1925 y que, después de treinta y seis números, finalizará en abril de 1926. Las ilustraciones y colores de la publicación recuerdan mucho la maquetación de la revista infantil. El ideario de la publicación femenina dista de los cambios sociales emergentes en esta década:

Al preferir nuestro título *Mujer*, no hemos querido circunscribir en sus cinco letras el contenido de nuestras páginas: no hemos querido, sobre todo, darles un sexo; mucho menos una orientación social. En vez de decir con una entonación restrictiva esa palabra suprema e inefable, hemos querido, al emplearla, abarcar el dilatado ámbito que comprende (*Mujer*, 1925: 5).

La corrección de comportamientos de las niñas se lleva a cabo a través de la narración de un episodio en el que, mediante la burla, se censura una determinada conducta, siguiendo el modelo del *Struwwelpeter* de Hoffman en donde se fusiona lo correctivo y lo cómico, es decir, la fricción del humor y el didactismo.

Las niñas que se muerden las uñas, o las que se maquillan, sufren algunos percances, divertidos, en donde se ridiculiza su actuación:

La niña que se mordía las uñas.- ¿Qué título más feo lleva esta «Charla», verdad? ¡Una niña que se muerde las uñas! ¡Qué horror! Os felicito porque no conozcáis a ninguna. La niña a quien aludo se llama Conchín, y era preciosa y encantadora; es decir, lo hubiera sido de no tener tan fea costumbre.

¡Qué no haría su madre por quitársela! Le citó, para asustarla, casos terribles como aquel, que seguramente conocéis, del niño que empezó comiéndose las uñas luego se fue comiendo los dedos, la mano, el brazo... ¡y acabó antropófago! (1926a).

Los comentarios alrededor de temas femeninos suscitan también la narración de breves cuentos: «¿Me perdonáis el haberos hablado tanto de una cosa tan poco interesante para nosotras como son los trapos? Es que no quiero que os pase lo que a la pobre señora Nieve de mi cuento, que «no tenía nada que ponerse» (Pirula, 1927f) con los que introduce narraciones como *exempla* para censurar determinadas conductas:

La ingratitud de Fernandito. – Carmina está indignada y con razón; hace pocos días le regalaron a ella una caja de bombones y, equitativa y generosamente, la repartió con su hermano Fernando; hoy le han regalado al tal caballerito un pastel y él se ha negado rotundamente a darle a ella ni tanto así, siquiera sea para probarlo. Mamá, enterada de estos graves acontecimientos, afea, como se merece, la conducta de Fernandito. –Además de ser un egoísta, un tragón y un avaricioso– declara–, has demostrado ser lo peor de todo: un ingrato. Fernandito, a pesar de sus terribles culpas, conserva aún –¡loado sea Dios!– un poco de amor propio; bajo el peso de las acusaciones maternas, agacha la cabeza avergonzado y una lágrima asoma a sus ojos a la vez que se relame los bigotes de azúcar y crema que rodean su boca. Mamá sabe que la mejor manera para que sus sermoncitos penetren en el alma de sus pequeños, es ilustrarlos con un cuento; además, la distracción suavizará en el culpable el escozor del remordimiento. Y mamá relata, como ejemplo de ingratitud castigada, el CUENTO DEL HOMBRE Y EL LOBO (Pirula, 1927b)

Se introducen relatos prolongados en dos entregas y que, en muchos casos, son rescritura de los cuentos publicados en *El Imparcial*, aunque se modifican los nombres de los personajes. La protagonista suele ser una niña y se acomodan a la paginación puesto que siempre tienen un introito que justifica la presentación del relato, ya sea la anécdota de alguna Pirulinda, un comentario de la propia muñeca o el resumen, en la segunda parte de la publicación, de lo narrado hasta ese momento, además de un párrafo final que suspende la narración e invita al lector a continuarla en el siguiente ejemplar o el caso del cierre a presentar alguna vianda o labor afín a la historia.

| TÍTULO | MODELO | FECHA | CLASIFICACIÓN |
|--|--|------------|-------------------|
| LA PELOTA DE "TENNIS" Y LA RANA DE LOS OJOS DE ORO | PITI Y EL MONO | 11/09/1027 | EL GATO CON BOTAS |
| PEDRÍN, EL MERCADER, EL GUERRERO, LA PRINCESA Y LAS TRES AVELLANAS | LOS TRES SECRETOS | 19/02/1928 | EL GATO CON BOTAS |
| KATAKI, TAKATA Y BOLABOLÍN | UN CUENTO CHINO | 22/04/1928 | EL GATO CON BOTAS |
| SINSEOSITA | LA PRINCESA QUE NO TENÍA SENTIDO COMÚN | 03/06/1928 | MAGDA DONATO |
| LA SEÑORA BRISA, EL SEÑOR CENTENO Y LAS FLORES SILVESTRES | LAS FLORECILLAS Y EL CENTENO | 29/07/1928 | PINOCHO |
| EL GATITO QUE BOSTEZA Y LA SARTÉN QUE FRIE | EL POLLITO Y LA SARTÉN | 26/08/1928 | EL GATO CON BOTAS |
| UNA AVENTURA FANTÁSTICA | BUBY QUIERE SER DETECTIVE | 30/09/1928 | MAGDA DONATO |
| LA ROSA ROSA DEL HADA BLANCA-LUZ | EL HADA FLORINDA | 04/11/1928 | MAGDA DONATO |
| TILINA Y LOS DOCE MESES (LEYENDA DE NAVIDAD) | LA LEYENDA DE LOS DOCE MESES | 23/12/1928 | PINOCHO |
| HISTORIA DE PELONCITA | LOS TRES PELOS DEL PRÍNCIPE MA-KA-KO | 17/02/1929 | MAGDA DONATO |
| CABRILOR Y LOS TRES HUEVOS DE ÁGUILA | LOS TRES HUEVOS DEL ÁGUILA REAL | 31/03/1929 | MAGDA DONATO |
| LA GALLINA ENCANTADA | LA GALLINA MARAVILLOSA | 20/04/1930 | EL GATO CON BOTAS |
| LA NARIZ DE LA CHINITA PA-TCHU-LI | LA NARIZ DE FU-CHIN-KO | 01/06/1930 | MAGDA DONATO |
| LA AHIJADA DEL SOL | SABELINA SU MADRE Y EL SOL | 20/07/1930 | PINOCHO |
| EL BRUJO BARBONCETE, LA BRUJA LECHUZOTA, LOS SEIS | LOS SEIS MIRLOS BLANCOS | 05/10/1930 | EL GATO CON BOTAS |

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

| | | | |
|--|-----------------------------------|------------|-------------------|
| MIRLOS BLANCOS Y LA DULCE DULCITA | | | |
| BLANCA-LUZ, LA TAZA DE LA BRUJA Y EL GATO ZIPIZAPO | LA TAZA CHINA | 16/11/1930 | EL GATO CON BOTAS |
| LAS AVENTURAS DEL RENACUAJO RAMUNCULLO | EL RENACUAJO AZUL | 22/03/1931 | MAGDA DONATO |
| PIZQUITA DE ORO | PULGARCITA DE ORO | 10/05/1931 | EL GATO CON BOTAS |
| LA PRINCESA CORALINA | LA PRINCESA DEL MAR | 21/06/1931 | EL GATO CON BOTAS |
| EL CONCURSO DE CANTO DEL HADA PLUMALINDA | PICO DE ORO | 02/08/1931 | PINOCHO |
| EL VILANO DE PLATA SECCIÓN PIRULA | EL VILANO AZUL | 13/09/1931 | EL GATO CON BOTAS |
| LA PULGUITA CHINA LI PULGUI | LI-PULGI-TCHIN | 25/10/1931 | MAGDA DONATO |
| LOS GUANTES ENCANTADOS | PAMPLÍN Y SUS GUANTES | 06/12/1931 | EL GATO CON BOTAS |
| EL CORDERO MARAVILLOSO | LAS CUATRO PATAS DEL CORDERO AZUL | 20/12/1931 | EL GATO CON BOTAS |

TABLA 12 CUENTOS DE EL IMPARCIAL VERSIONADOS EN LA SECCIÓN DE PIRULA

Hasta donde hemos investigado, Magda Donato no reflexionó en sus artículos y reportajes sobre cómo debía ser la narrativa para niños, ni tampoco en su larga trayectoria como articulista en la prensa nacional, distanciándose así del modelo anterior de periodismo femenino, cercano al magisterio. Sí empleó en sus cuentos el distanciamiento del narrador o del personaje de la historia para reconocer en ella los resortes que provocan los episodios que encadenan la narración a través de unos comentarios metaliterarios. Procedimiento que ya había empleado en *El Imparcial* y que utiliza aquí para actualizar la historia con intención de manifestarse cercana al anecdótico suscitado por las Pirulindas, supuestas lectoras, que intervienen en la página tratando siempre de asimilar la historia narrada a un patrón infantil:

Apuesto que adivino cuáles son los cuentos que prefiere cada una de mis Pirulindas, o por lo menos algunas de mis Pirulindas. Naturalmente, se trata solamente de cuentos célebres como los de Andersen, de Perrault, de Grimm... o de Pirula. Por ejemplo, Anita, que es tan dormilona y a la que cuesta tanto trabajo sacar de su camita por las mañanas ¿qué cuento ha de preferir sino el de «La bella durmiente»? No hay cuidado de que Anita se apiade de la pobre princesita

encantada por la mala bruja; al contrario, le da envidia de aquella niña que pudo dormir cien años sin ser molestada. El de la Cenicienta tiene que gustarle más que ninguno a Rosarito que está orgullosa de su pie chiquitín y se pregunta a veces si no le valdrá a ella también algún día, el enamorar a un príncipe; claro que la Cenicienta logró ser princesa después de pasar toda la primera parte de su vida trabajando en la cocina y sacrificada por sus hermanas, lo cual en verdad no es muy envidiable. Nada, nada, por mucho que le guste a Charito el cuento de la Cenicienta, seguramente renunciará sin pena a la idea de casarse con un príncipe cuando sea mayor, con tal de seguir siendo por ahora una niña mimada. A Luisita que es tan charlatana (tanto que cuando está sola habla con las paredes y, cuando se acuesta, con la almohada) le es simpatiquísimo el personaje de Caperucita encarnada, la nena que debía de ser aún más habladora que ella puesto que, con tal de hablar, pegaba la hebra hasta con los lobos que se encontraba de camino. Claro que Luisa no habla con los lobos. No olvidemos a los hermanos de mis Pirulindas; Pepín que se desespera porque a los once años apenas aparenta ocho, tiene seguramente una gran predilección por Pulgarcito, el niño menudito que venció a un gigante, con lo cual demostró ser tan valiente e ingenioso como el propio Pepín. En cuanto a Montserrat, elegiría el cuento del pato que... A lo mejor, no habéis oído nunca este nombre; pues no se trata de ningún diminutivo, sino de un nombre que, por cierto es bastante corriente en Cataluña, donde existe una gran devoción por la Virgen de Montserrat que tiene su santuario cerca de Manresa. Por allí precisamente, vive mi Pirulinda Montserrat que lleva bien su nombre, no solo por ser catalanita, sino además porque es casi tan negra como su patrona, a quien suele llamarse «la virgen morena». Y esto último es precisamente el motivo por el cual me sospecho que Montserrat elegirla el cuento de Andersen, cuyo protagonista es un patito muy feo que después de haber sido durante toda su infancia, blanco... No, ya sé que el patito feo no era blanco, sino gris, de un color grisáceo, horrible; digo que fue blanco de las burlas y los desprecios de sus compañeros y que luego se vuelve blanco, pero blanco de color; como que resulta que no era un pato sino un magnífico cisne, de cuello largo y flexible y de plumas deslumbradoras. ¡Oh! cuanto le gustaría a Montserrat vivir semejante aventura. No precisamente volverse cisne, pues debe de ser bien aburrido no poder hablar, y bien molesto tener alas en lugar de brazos, y bien desagradable tener que tragarse las migas de pan que les echan los niños a los cisnes, cuando a ellos les sobra merienda. Lo que envidia Montserrat en el patito feo de Andersen, es que se vuelve blanco; ya sabe ella que el ser morena que nunca fue defecto, es hoy una belleza que otras niñas—y mayores, por supuesto—buscan y consiguen a fuerza de tostarse al sol. También sabe que ella con sus ojos negros y brillantes que parecen de azabache, su pelo más oscuro que el ala de los cuervos, y su piel de mulatita, está preciosa. Pero—y esto sí que no sabe por qué— a ella le gustaría ser blanca, rubia y de ojos azules como lo eran las princesitas en los tiempos en que acontecían las aventuras maravillosas que refieren los cuentos infantiles (Pirula, 1931a).

La autora conoce perfectamente cómo el factor tiempo introduce uno de los cambios de la historia: «Es decir, lo fueron hasta el día nefasto en que empieza esta historia. Porque esta historia, como todas las historias, empieza en un día» (Pirula, 1927c). En esta historia confiesa además el cuento árabe como fuente de inspiración: «No me preguntéis quiénes son esos cinco hermanos cuya historia os acabo de referir, tomándola de una antigua leyenda árabe» (Pirula, 1927c).

En algunas ocasiones las protagonistas desean romper las convenciones del género:

Érase una princesita que se llamaba Brillantina (por cierto que tenía un hermoso pelo carabi) y que estaba desesperada porque acababa de cumplir los quince años y, por lo tanto, había llegado a la edad en que, fatalmente, se tienen que casar todas las princesitas de todos los cuentos. A Brillantina no le hubiera sido desagradable casarse con un príncipe rico y poderoso, vestido de raso y que llevase en el cinto la espada; en la mano, el azar [sic]. Pero esto no podía ser, ya que

desde que el mundo es mundo y en él se cuentan cuentos, todas las princesas deben casarse con pastores –si acaso, con leñadores– que las liberten de mil horribles peligros a través de mil aventuras fantásticas. –Yo no quiero que me coja una bruja y me convierta en criada suya! ¡Ni quiero que un dragón amenace con devorarme! ¡Ni quiero ser transformada en rana, en flor o en canario! ¡Y no quiero que me liberte un pastor para luego casarse conmigo! –murmuraba rabiosamente la princesita Brillantina aquella mañana en que cumplía sus quince años. Pero ¿qué hacer? ¿Cómo conseguir un príncipe, puesto que todos ellos estaban destinados, a su vez, a desposarse con pastoras? Y entonces la princesita Brillantina tuvo una idea maravillosa; se fue de incógnito a los grandes almacenes «Al encanto de las hadas» y se compró un disfraz completo de... (Pirula, 1926c)

En otras, porque el cronotopos de la historia no se distancia del tiempo del lector la narradora explicita esta ruptura para advertir al lector del tono realista del mismo:

Hoy... os voy a contar un cuento. Érese una vez... (Mi cuento empieza como todos los cuentos; pero se diferencia de los demás: primero, en que... no es un cuento, puesto que ha sucedido de verdad; y luego, en que no ha sucedido en aquellos tiempos fabulosos en que solemos colocar las hadas y las brujas, sino hace poco, según no tardaréis en ver) (Pirula, 1927a).

La historia relata la peripecia de un niño muy humilde la noche de Reyes en busca de los Magos de Oriente. En la segunda parte de este, publicada en el siguiente número, leemos:

Al salir del bosque, Pepín vio un espectáculo sorprendente. En medio de la carretera había un enorme monstruo negro inmóvil. (Al menos a Pepín, que en su vida vio otro tanto, aquello le pareció un monstruo. Para que no os creáis lo mismo diré, en confidencia, que era sencillamente un automóvil). ¿Un auto en un cuento? ¡Claro que sí! ¿No hemos quedado en que esto no es un cuento, sino realidad? (Pirula, 1927a).

Ante este encuentro el protagonista cree estar delante de unos enviados de los Reyes, aunque el lector descubre que quienes le entregan algunos obsequios (los mismos que la revista entrega en los premios a sus suscriptores) son personas que viajan en un automóvil apiadadas del niño al que, además, le entregan un billete para sus padres:

Y esta estampita –añadió el otro sacando su cartera– es para tus papas. No la pierdas. Es fea, pero vale bastante. –Y esto –concluyó la dama– es para ti solo. Le cogió en brazos y le estampó en las mejillas un beso lleno de ternura. Pepín vio entonces que los ojos de cielo estaban empañados de lágrimas y un instante cruzó por su cabeza la sospecha de que la enviada de los Reyes fuera en persona la Madre del Niño Jesús [...].

Mis queridos lectorcitos: Ya que tan mal rato hemos pasado con la miseria de la familia de leñadores y la pena de los pequeñuelos cuando éstos parecían condenados a acostarse sin cenar y a amanecer sin juguetes, ahora nos toca desquitarnos presenciando la sorpresa y la alegría de todos a la llegada de Pepín. De todos, sí, porque el papá leñador y la mamá leñadora, además de regocijarse con los gritos y los brincos de los chicos, también recibieron su regalo de Reyes. Era la estampita que, como dijo muy bien el hombre-oso, «era fea, pero valía bastante». ¡Cómo que era un billete de Banco, y no de los pequeños, por supuesto! (Pirula, 1927a).

El relato además maneja un lenguaje ambiguo respecto al tema religioso, nunca abordado por Magda Donato, en el que se establecen límites entre el cuento de Navidad –el relato ha sido introducido por Pirula hablando sobre las vacaciones navideñas– y la caridad ejercida en esta época, de manera que mientras el discurso del protagonista se acoge a la intervención divina, el de la narradora apela a la compasión humana, pues lo cierto es que los Reyes Magos nunca pasan por la cabaña del humilde protagonista. El motivo religioso, vigente todavía en el modelo literario para niños, no aparece en estos relatos y, cuando lo hace, aparece como algo sin trascendencia para los niños

Y como Sólita es una niña piadosa, su tía Nati le ha recordado que el pan representa el cuerpo de Nuestro Señor, y es, por lo tanto, un alimento sagrado que no se debe despreciar. Pero todos estos argumentos se han estrellado contra la extraña testarudez de Sólita; los regaños y los castigos han sido vanos también. ¡Cualquiera la convence de que coma pan! (Pirula, 1928c).

Los tiempos modernos son equiparados al tiempo de las hadas. Así, en la actualización del relato, Pirula reflexiona sobre los prodigios contados en estos relatos para realizar una alabanza de la modernidad:

¡Qué bonitos son los cuentos de hadas! ¿verdad? A mí, os aseguro que –poniendo aparte, y por encima de todo, las Aventuras de Pinocho y Chapete y los cuentos que vienen en esta nuestra revista– son los que más me gustan. ¡Ocurren en ellos tantas cosas maravillosas! [...] Y no hablemos de la comodidad que significaban aquellos talismanes que las hadas madrinas entregaban a sus ahijadas diciéndoles: «Dondequiera que estés, si soplas en este pito o te pones esta sortija, yo acudiré a tu llamada». [...] Al leer estos cuentos maravillosos, no podemos menos de pensar: «¿Será posible que haya habido un tiempo en que existían hadas y ocurrían tales prodigios? ¡Quién hubiera vivido entonces!» ¿Verdad que habéis pensado esto? Pues dejadme, amiguitos lectores, que me ría con toda mi alma. Porque ese tiempo no ha sido, no: es. Sí, amigos míos; la única época en que suceden verdaderos prodigios de magia, es la nuestra. Ahora, que tales prodigios no son, en realidad, mágicos, sino completamente naturales, y el hada poderosa a quien se lo debemos es la Ciencia. [...] Para ver el rostro de las personas ausentes, tenemos las fotografías, y para ver reproducirse fielmente acontecimientos que ocurrieron hace tiempo, el cinematógrafo. Y ¿qué decir de la maravilla que significa el tocar un botón para que se ilumine una habitación; de coches que corren sin caballos; de máquinas que escriben, cosen o calculan; de aparatos que calientan sin fuego, etcétera..., etc.? Y a veis que ningún cuento, por mucha imaginación que tuviera su autor, se acerca a las maravillas de la realidad en que vivimos. ¡Cuidado que tenemos motivo para estar en perpetuo contento y asombro admirativo! ¡Y pensar que, a veces, hay niños que lloran» sé aburren o se ponen de mal humor (Pirula, 1926b)

Puedo por ello describir de manera muy personal el final de algunos cuentos, en los que prevé un final diferente para una Bella Durmiente que ha despertado en el siglo de las lectoras:

Yo sé todo lo de la vida de la Bella Durmiente, que no se ha escrito todavía; me lo ha referido un pajarito [...] Entré otros motivos de disgusto, tenía el de su edad; claro que despertó tan bella y tan joven en apariencia como cuando se pinchó con el huso de la vieja hilandera. Pero lo de joven no pasaba de ser una apariencia; en realidad, si entonces tenía quince años, un siglo después tenía exactamente ciento quince. Y como el príncipe acababa de cumplir los veinte, ella

le llevaba nada menos que noventa y cinco años; es mucho, es demasiada diferencia de edad de un matrimonio, ¿no os parece?

Pues lo peor no era eso, sino que la pobre Durmiente lo extrañaba todo y por todo se escandalizaba; se negó siempre, rotundamente, a viajar en ferrocarril; tenía que ser en carroza de caballos; dentro de la ciudad misma, les tenía prohibido a sus hijos tomar un taxi; solamente podían ir en litera, despertando así la curiosidad y las burlas de todo el mundo.

En los bailes se indignaba mucho porque ya nadie bailaba la gavota o la pavana, y declaraba grotesco el charlestón y el *black-bottom*. Por nada en el mundo consintió en adoptar las modas actuales; escandalizadas de que las señoras llevasen el pelo cortado y las faldas breves, ella seguía ostentando miriñaques, pelucas empolvadas y corsés entalladísimos; y el príncipe se avergonzaba al compararla con las demás señoras de la corte, al lado de las cuales parecía que la princesa estaba disfrazada (Pirula, 1928b).

En el proceso de adaptación de estos relatos, acorde con la página, las protagonistas es una niña con la que la lectora pueda identificarse:

Érase una niña que se llamaba Rosita. A esta niña le sucedía algo muy raro, algo que seguramente no le sucedió jamás a ninguna heroína de cuento de hadas. (Porque mi cuento es un cuento de hadas, os lo advierto). Lo que le sucedía a Rosita es que no era una linda princesita de ojos de cielo y cabellos de oro, más buena que un ángel... o más mala que un dolor, a fin de volverse buena al final del cuento; no vivía en un palacio de mármol, ni lucía trajes de brocado y alhajas de brillantes, ni paseaba en litera forrada de terciopelo, ni dormía en cuna de nácar y marfil. Pero tampoco –preparaos: aquí viene lo sorprendente, lo inaudito–, tampoco era hija de unos pobres leñadores, ni vivía en una choza miserable a la entrada de un bosque. Y si, por último, creéis adivinar que Rosita era una pobre niña abandonada que se pasaba los días guardando en el monte un rebaño de ovejitas blancas con cintas de color celeste al cuello, debo deciros que os equivocáis. El raro caso de la heroína de mi cuento consiste en que Rosita era... una niña como las demás: un poquito buena y otro poquito mala; ni muy rica ni muy pobre; bonita sin ser ninguna belleza deslumbradora, con su naricilla respingona y sus pies algo grandes, indicio –según opinión de los papas– de que había de llegar a ser muy buena moza (1927d).

La secuencia temporal que ocasiona el conflicto narrativo puede llegar a coincidir con la organización del relato de manera que cree tensión y gane al lector para la siguiente entrega de la revista: «En efecto, así sucedía antiguamente en los cuentos; pero en los de ahora las cosas han variado mucho. Y ocurrió que el día siguiente... Pero ese día siguiente de Cabriflor será para nosotras, si os parece, el domingo siguiente... a este» (Pirula, 1929).

En algunos pasajes se intercalan, además, fragmentos de lírica popular y canciones del momento.

¿Lo que canta Finita? De todo, lo mismo un aire de zarzuela que un cuplé, un tango que una canción infantil. Lo mismo canta «Bejarana no me llores», «Lagarteranas somos, venimos todas de Lagartera» o «Hay que ver, mi abuelita la pobre» que «Flor de té», «También los muñecos lloran» o «Jacobo, cómprame un globo», el «Aupa» o «Mi caballo murió», «Son las tres» o «Mamá, cómprame un negro», que «En el balcón del palacio no hay barandillas, ¡ay, ay!», «Lo que más pena me daba era mi mata de pelo», que «Quisiera ser tan alto como la luna, ¡ay, ay!» o «Tengo una muñeca vestida de azul con su camisita y su canesú». Y digo que lo mismo canta

unas cosas que otras, porque todo lo canta igualmente mal. Sí, hay que reconocer que Finita tiene una voz estupenda, pero solamente para gritar Orí!» cuando juega al escondite.⁹⁶ (Pirula, 1931b).

Como plantean Cristina Cañamares y Juan Luis Luján la lírica popular funciona en la producción infantil de Bartolozzi y Donato como un intertexto de captación y desautomatización del receptor infantil:

Con todo la verdadera aportación de los autores consiste en transformar y fundir los textos para que el resultado adquiera tono de farsa y provoque el humor y el efecto de desautomatización en el receptor, lo que nos hace incluir este fenómeno en el contexto más amplio de la constante intertextualidad de la obra de los autores que acogen en sus textos no solo canciones de folclore infantil sino también de zarzuela, cuplé, pasodobles, flamenco y hasta tangos. (Cañamares y Luján, 2013: 200)

En otras se alude a la lírica de autor:

Ahora recita trozos de un libro que se llama «Platero y yo» y que está escrito por un poeta español contemporáneo llamado Juan Ramón Jiménez; y poemas de otro escritor español, que escribe dramas para el teatro y se llama Eduardo Marquina; y poemas de Rubén Darío [al que reproduce en el ejemplar de la semana siguiente], el famoso poeta de Nicaragua, que murió hace quince años. También recita cosas de un célebre poeta indio llamado Rabindranath Tagore, que es un señor muy viejo, y muy bueno que tiene largas barbas blancas. Pero aun cuando le guste literatura moderna, esto no la impide recitar a veces cosas del siglo pasado, como aquello de las «hojas del árbol caídas». Precisamente ha sido esto de las hojas lo que me ha inspirado el nuevo dibujo de labor que hoy os presento, y que es de hojas, aunque no se hayan caído de ningún árbol, naturalmente (Pirula, 1931b).

Además de referencias a autores bien conocidos por Nelken:

Huelga decir que eso del «idioma de Goethe» lo hubiera explicado, a no tratarse de niñas tan cultas como vosotras, recordando que Wolfgang Goethe fue un glorioso escritor alemán, quizá el más grande de todos, que murió a mediados del siglo pasado y ha dejado, entre otras obras célebres, las llamadas *Fausto*, *Werther*, *Hermann y Dorotea*, etcétera..., etcétera. Nada de esto ignorabais, que no hace falta para saberlo aprender el alemán, estar en primer año de bachillerato... ni llamarse Pepín (Pirula, 1927g).

Por último, debemos responder quiénes son las lectoras de esta sección. En general, se dirige a un público infantil de una amplia franja de edad:

Tengo muchas Pirulindas que no son todavía muy viejas. Entiéndase que no pasan de los cuatro a cinco años [...] Pero también tengo Pirulindas que son verdaderas señoritas, de más de diez años, y hasta de doce o trece. Estas que hacen primores en vainicas y a punto de festón, a la inglesa o a «Richelieu», se ocupan ya algo de modas (Pirula, 1928d).

⁹⁶ En el salón del Prado
no se puede jugar
porque hay niños que gozan
con venir a estorbar
mas vale que les dieran
un huevo y a acostar (Pirula, 1930b).

Hablamos de una lectora de clase media que desprecia la ostentación del dinero como presenta en el cuento «¿Somos ricos?» (*Pinocho*, 20 de junio de 1926) en el que el papel de las niñas es suplir con su ingenio las novedades impuestas por la moda o el ahorro en el hogar; urbana, puesto que todas las referencias siempre se realizan sobre la vida en Madrid, en donde asiste al cine o al teatro y participa de celebraciones sociales como el carnaval, al que dedica una página cada año, en la que se comentan disfraces y costumbres de las fiestas y bailes sociales organizados, que veranea en la sierra o en la playa («Cocolín y su baúl», *Pinocho*, 01/08/1926).

Las páginas de Pirula presentan una autora modelo próxima a la responsable de las secciones dedicadas a la mujer en la prensa comercial, hábil en el comentario de la vida social, el vestuario, la decoración moderna y la vida en el hogar, atenta al paladar y al cuidado de la salud, educadora, etc. Una autora que conoce los resortes de estas páginas en las que se muestra amiga de la lectora, cuyas anécdotas son, asiduamente, empleadas para originar el comentario, cuento, instrucciones de Pirula. Ese sentido de la inmediatez y cercanía que tiene el periodismo se traslada, acomodando a las charlas de Pirula, al calendario de la lectora, las fiestas de carnaval, los huevos y juguetes de Pascua, el equipaje del veraneo, los abrigos de invierno, las celebraciones hogareñas, etc. y, desde los cuentos relatado, mediante la identificación de la protagonista con la lectora o mediante la asimilación al cronotopos reciente que habla para el espacio reservado a la mujer contemporánea sin plantear los límites de esta educación.

5.3.2 LAS PÁGINAS INFANTILES DE LA REVISTA ESTAMPA

En el capítulo cuatro de este trabajo hemos hablado de la importancia que la prensa de ocio y entretenimiento adquiere en los años veinte, en la que se incorporan numerosos elementos gráficos y se ofrece una información heterogénea, entre las que aparecen páginas para la mujer y, comúnmente, también para los niños. La revista *Estampa*, editada por Rivadeneyra y que inicia su andadura en 1928, cuenta desde el principio con un equipo notable de colaboradoras, no solo para las páginas femeninas, sino para reportajes, entrevistas, páginas literarias, etc. que parecen seleccionar a la mujer como lectora. Desde el primer número, publicado el 3 de enero de 1928, encontramos la página infantil *Aventuras de Pipo y Pipa* y un cuento infantil con diferentes entradas: Para nosotras, Página de Baby, Cuento para niños, etc.

Magda Donato forma parte de las redactoras de la publicación. Su firma la encontramos por primera vez a comienzos de marzo de 1928 en una página sobre actores cómicos a la que siguen reportajes diversos, hasta hacerse cargo de la página de moda de la revista a partir de octubre de este mismo año. Desde el primer número, aparecido el 3 de enero de 1928, junto a las tiras cómicas de Pipo y Pipa, la pareja que sustituye las Aventuras de Pinocho acabada la relación con Calleja, aparecen algunos de los cuentos firmados por Baby, seudónimo que García Padrino atribuye a Magda Donato (1992: 191) y que vuelve a plantearnos la dificultad de establecer la producción de Carmen Eva Nelken. Este nombre aparece junto a los de Elena Cruz-López, Sara Insúa, Romilda Mayer, Matilde Muñoz, Berta Quintero y Matilde Ras en la sección infantil. Magda Donato solo firma «Doña Dulcita, su marido de mazapán y la mariposa de cristal», (*Estampa*, 25/09/1928).

En la siguiente tabla se recogen los relatos firmados por Baby en la revista *Estampa*

| TÍTULO | FECHA | ILUSTRADOR | CLASIFICACIÓN |
|---|------------|-------------|-------------------------|
| HORMIGUITA | 03/01/1928 | ROBERTO | PARCIALMENTE FANTÁSTICO |
| EL HADA MANGANTE | 10/01/1928 | ECHEA | LÚDICO |
| ESPEJOS EMBUSTEROS | 24/01/1928 | ECHEA | PARCIALMENTE FANTÁSTICO |
| LAS TRES HIJAS DEL REY | 07/02/1928 | VIERA LANDA | LÚDICO |
| LA PRINCESA Y EL DRAGÓN | 14/02/1928 | ROBERTO | LÚDICO |
| MARY, LA DESOBEDIENTE | 21/02/1928 | ECHEA | LÚDICO |
| ANTUCHKA | 06/03/1928 | NO APARECE | ADAPTACIÓN CUENTO RUSO |
| EL BAUTIZO DE LITA | 20/03/1928 | BARTOLOZZI | LÚDICO |
| LA SEÑORITA RELLENA DE CREMA (SUEÑO DE UNA NOCHE DE DÍA DE SANTO) | 24/04/1928 | L. LINARES | LÚDICO |
| LA TRAMPA DE | 05/06/1928 | VIERA LANDA | PARCIALMENTE |

| | | | |
|----------------------------|------------|------------|------------|
| MARICHU | | | FANTÁSTICO |
| LA HIJA DEL REY DEL TRÉBOL | 24/07/1928 | ECHEA | LÚDICO |
| EL OGRO A RÉGIMEN | 09/07/1929 | BARTOLOZZI | LÚDICO |

TABLA 13 CUENTOS DE BABY EN ESTAMPA

En su conjunto, la firma de Baby parece quererse distanciar de los cuentos de *El Imparcial*. En el primero de ellos –*Hormiguita*– una colonia de hormigas instalada en el armario de una niña, Lucila, reprochan a esta que acumula juguetes que no usa por temor a que se rompan. En el juicio que los insectos celebran la condenan a «dar a los juguetes el uso y fin para que fueron fabricados» (Baby, 1928a). Un relato en el que resuena la fábula de la hormiga que reprende a quien no es previsora, cigarras, luciérnagas (evocadas, tal vez, en el nombre de la protagonista, Lucila) pero que se construye justo al revés, obligando a la niña, demasiado formal antes de tiempo, como dice el texto, a disfrutar de ese momento: «Tú guardas lo que mañana no te ha de servir» (Baby, 1928a), le responden cuando ella pretende emularse con las hormigas. Un relato que invita al disfrute de ese presente, a olvidarse de viejas moralinas de la fábula tradicional y que actúa como pórtico de un discurso novedoso para las niñas en estos cuentos.

El mundo al revés que parece dirigir el relato anterior se confirma con el siguiente, *El hada mangante*. Un juego paródico del cuento feérico que permite a nuestra autora avanzar hasta la ridiculización del mundo de las hadas y princesas. Tras quedarse viuda, doña Cloti tiene que buscar un empleo; decide convertirse en hada, una ocupación más tranquila que la de ama de compañía, cuyas caminatas le fatigan. Se confecciona unas tarjetas que reparte entre la corte y, a partir de entonces, es invitada a todos los eventos que esta celebra para «aprovecharse de esta superchería y vivir sin apuros y sin tener que molestarse en ningún trabajo» (Baby, 1928b), pues los frecuentes agasajos con que son cumplimentadas las hadas en los bautizos de las princesitas la mantienen. Su apariencia no era diferente de las otras: «Ella, con su cucurucho en la cabeza, no se distinguía mucho de las otras, como no fuera por su modo de comer y beber, que era con mucho más apetito» (Baby, 1928b). Los dones que doña Cloti ofrece están de acuerdo a su condición de antigua ama de casa.

Se hizo pasar por el Hada de la Higiene y, cuando las otras Hadas habían ofrecido ya la hermosura, la caridad, los bellos sueños, los ojos azules y la dicha de saber bailar doña Cloti se acercaba, y decía, muy seriamente:

–Se limpiará todos los días los dientes con un cepillito.

O bien esto otro:

–Cuidará mucho de arreglarse las uñas y lavarse los oídos todos los días. (Baby, 1928b)

Un día se olvidan de invitarla y, forzada a continuar la tradición, tiene que amenazar a la recién nacida, clamando que se convertiría en un pavo real a la edad de quince años. Al no cumplirse la amenaza, el hada queda desacreditada. Para recobrar su prestigio, rapta a la princesa y busca un pavo real que simule su transformación, pero como el precio del animal es muy caro compra un pavo común y le pega las plumas de un viejo sombrero. Pronto se descubre el engaño y se busca la princesita cuyo secuestro ha sido animado con los cuentos de doña Cloti, motivo que ocasiona su perdón y que le posibilita desde entonces vivir junto a la princesita contándole cuentos.

Desde el propio título se enuncia el valor distorsionador del personaje, con un término del lenguaje de germanías, que presenta un hada poco común: muy tragona, nada estilizada, con un rancio vestido acompañado de unas calzas rayadas, con un cesto de mimbre y un paraguas en sus manos, a la manera de un payaso. Un hada que aprende a ganarse la vida contando cuentos, como nuestra autora travestida en cualquiera de los personajes inventados a los que da vida en sus narraciones y que han acabado siendo su propio sustento y empleo.

Como en la Sección Pirula, volvemos a encontrar la rescritura de historias ya narradas que ayudan a atribuir el seudónimo de Baby a Carmen Eva Nelken. En *Los espejos embusteros* se reescribe una historia de *La Princesa Lindabella*. En ella se reprende el papel de una engreída princesa únicamente pendiente de su belleza. A través de la transformación de los espejos que le devuelven una horrible imagen, la joven aprende a valorar otros aspectos de la vida que modifican su conducta. El texto está narrado sin incursiones del narrador, a diferencia del relato publicado en *El Imparcial*, lleno de referencias al mundo de los cuentos. La historia publicada en *Estampa* no acaba en boda ni es un futuro esposo quien ingenia la treta de los espejos cambiados, sino la preocupación de unos padres por reeducar a su hija.

La historia narrada en *Buby es un goloso* fue reescrita y publicada en *Estampa* bajo el nombre de «La señorita rellena de crema (Sueño de una noche de día de santo)».

La trama fue sustancialmente modificada en varios sentidos. La protagonista es una niña, Lucita, que también se ha atiborrado de golosinas en una velada familiar. No es el hada quien viene a buscarla en medio de su pesada digestión sino una figurilla, servidumbre de Golosina, pequeña, voladora, hecha de «una pasta muy fina, y por dentro –añade–estoy rellena de crema» (Baby, 1928e). El pequeño elfo explica cómo se elaboran los diferentes dulces mientras la conduce por huertos y fábricas que almacenan los productos. Cansada la niña de ver que ese país no es Jauja, sino que todo el mundo trabaja duro para elaborar los productos, queda defraudada al conocer la verdadera naturaleza de ese mundo que para ella era maravilloso. Deseosa de probar el relleno del diminuto ser, se abalanza sobre ella y le da un fuerte mordisco. De pronto se encuentra sola, perdida y empachada. Cuando despierta siente un fuerte dolor de tripa que la obliga a realizar varios días una fuerte dieta. En la historia protagonizada por Buby la referencia es Jauja, que aparece connotado como jovial, rico en ambrosías, en donde todas las chucherías aparecen mágicamente. Un mundo mágico en donde viven hadas y brujas. En el relato que estamos comentando la referencia es la contraria.

Yo no te he dicho que te iba a traer a Jauja [...] Pues estos campos oscuros que se pierden de vista, son campos de cultivo [...]
 – ¡Ah! Pero, ¿en el país del hada Golosina se trabaja?– preguntó Lucita, con un bombón dentro de la boca.
 –Más que en ninguna parte. Miles de fábricas transforman los productos de la Naturaleza en chocolate, azúcar, harina... (Baby, 1928e)

Diez años antes, la joven Magda Donato había publicado un reportaje («Bombones y galletas») sobre una visita a una fábrica de dulces. El olor de estos manjares contrasta con las míseras condiciones laborales de las trabajadoras: «El director, contestando a mis preguntas, me dice que no se admiten obreras madres ni siquiera casadas. Todo lo más no se despiden a las que se casan formando ya parte de la casa, pero sin que su situación de obreras cambie ‘para nada, con la maternidad’» (Donato, 1918). El estilo de sus reportajes periodísticos, la clara conciencia que en su escritura para adultos va cobrando las condiciones de vida de muchas trabajadoras como quedaron descritas en los reportajes del periódico *Ahora* aparecido en diciembre de 1930, aflora en esta historia, pero sin caer en un realismo social al entremezclar seres de diferentes mundos en la aventura:

– ¿Esos empleados son de verdad?

–No. Todos son como yo, de una pasta, rellenos de chantilly, de crema, de frutas o de cabellos de ángel. Si fueran como los hombres se comerían todo lo que fabricasen (Baby, 1928e).

La historia de un feroz ogro que no es tal, contada anteriormente en *El Imparcial* en *El último ogro* (28/12/1923) es relatada en *Estampa* en otras dos historias; la primera de ellas es *La princesa y el dragón*. Cada año un dragón de siete cabezas asoma por la ciudad reclamando una jovencita de quince años. En una ocasión el sorteo recae sobre la princesa sin que el rey encuentre un príncipe que se bata por ella. Cuando la princesa es entregada lo primero que hace es compadecerse del pobre dragón que sufre, como percance de su oficio, una quemadura. Después le ofrece las chucherías que lleva en su cestita. Mientras merienda el dragón reconoce que nunca había probado esos manjares y que en verdad no le gustaban las jóvenes a las que tenía que devorar para cumplir con su obligación. La princesa lo lleva a Palacio y allí vive mimado como mascota de la princesa.

En esta ocasión la autora no necesita alternar los tiempos históricos con los del relato como sucedía en los relatos de 1923 para enmarcar la historia. La primera disonancia en el relato se produce al no presentarse ningún caballero dispuesto a luchar por la princesa. Ella se convierte en el sujeto de su suerte y abandona la pasividad del personaje en el hipotexto genérico además de compadecerse de los dolores del dragón, que acaba por romper el valor del cuento:

Ha sido un percance de oficio. Yo, para asustar, echo fuego por mis siete bocas. Para ello me valgo del mismo procedimiento que esos hombres que van por la calle echando llamaradas por sus labios. Yo no voy a tener una caldera encendida en el estómago tomo un buche de petróleo que enciendo en mi garganta y echo al aire una llamarada. La gente se horroriza y me dan lo que pido... Esta mañana se me ha encendido el petróleo antes de tiempo y me he quemado toda la boca... (Baby, 1928d)

A partir de ahí el diálogo se desencadena casi rozando el absurdo protagonizado por un pobre dragón: «Todo el mundo me había dicho que mi deber era comerme señoritas de quince años. A mí, la verdad, no me gustan las jovencitas de quince años, y no me sientan bien [...] Pero por desgracia mis medios no me permiten tanto lujo» (Baby, 1928d). Mientras la princesita tampoco asume el papel asignado:

La princesa, con mucha tranquilidad, siguió diciendo:

– Por cierto que, con el miedo que traía, se me quitó la gana de merendar.

– ¿Tenías miedo de mí? – preguntó el dragón, un poco halagado.

– No, señor, Tenía miedo de que me saliera alguien por el camino (Baby, 1928d).

La comicidad de un ogro indigesto volvió a utilizarla en *El ogro a régimen* (*Estampa*, 09/07/1929) en el que encontramos una historia parecida en la que otro ogro sufre otra indigestión:

Llegó el doctor, con lentes de oro y alta chistera. Su diagnóstico fue breve y terminante:

–Lo que usted tiene es dispepsia, señor ogro.

–Y eso ¿con qué se come?

–Eso no se come con nada y se cura no comiendo. (Baby, 1929)

La sátira en esta ocasión se centra en el mundo de los adultos: «El rey y todo el país estaban dominador por él [el dragón], y hasta le daban gracias porque, dada su fuerza y extraordinario poder se contentase con robar niños y no le diera por hacer lo mismo con los grandes» (Baby, 1929) o más adelante el ogro pregunta ante la algarabía causada por los niños que almacena en el castillo sin podérselos comer: «¿Cómo puedo librarme de este escándalo? ¿Qué hacen los papas cuando los niños dan guerra?» (Baby, 1929). La respuesta no deja lugar a dudas: «Pues los mandan al colegio, señor ogro». El relato avanza en este sentido explicándonos de manera cómica el obsoleto sistema de estudios de los niños en casa del ogro. Pero a pesar de ello el sistema funciona y van a la Universidad y a la Escuela de Ingenieros. El rey «visitó un día las clases, los dormitorios y los parques de recreo. Lo encontró todo muy bien y vino retratado, con este motivo, en todos los periódicos». El divertido relato acaba siendo una mordaz relación del mundo adulto responsable de la infancia.

Tampoco las princesas de estos cuentos se comportan como se espera de ellas, tal vez porque ni los mismos príncipes lo son. Dos son los relatos en los que aborda con una nueva mirada estos personajes. El primero («La hija del rey del trébol») presenta la historia de la hija del rey de Trébol de la baraja francesa buscando un pretendiente. Se presentan cuatro candidatos que son los cuatro reyes de la baraja española. Tras sortear las pruebas de los cuentos, la candidata plantea que no le gusta la personalidad de ninguno de ellos (soberbio el rey de oros, borracho el de copas, bravucón el de espadas y rudo el de bastos) y acaba rechazando a todos.

Desde el primer momento asumimos la irrealidad de los personajes al no ser más que referencias de naipes que se ven sometido a las reglas que el lenguaje del cuento mismo maneja: «No se le ocurrió más que lo que se les ocurre a todos los reyes de los cuentos, y es poner acertijos, condiciones, dificultades y organizar torneos y juegos

florales» (Baby, 1928g). La respuesta de la princesa que «no es que fuese fea, pero tampoco era para tanto», negándose a casarse con un caballero «que no tuviera más habilidad que la de acertar charadas, jeroglíficos y fugas de vocales» (Baby, 1928g) rompe simultáneamente el papel pasivo asignado a las princesas en los cuentos. Las condiciones impuestas tratan de emular las del cuento de hadas: el rescate —esta vez fingido— de la dama oculta en un destartalado castillo custodiado por un cocodrilo mandado venir del Jardín zoológico. Hasta las fieras aparecen degradadas en el relato ya que se nos advierte que «No admite propinas, no se le puede convidar a una copa...» (Baby, 1928g) manteniendo una actitud tan torpe que es vencido por cada uno de los caballeros. Pero la capacidad de decisión que tiene la princesa provoca que rechace a cada uno de ellos por sus defectos, que no son ni más ni menos que los más frecuentes descritos entre los hombres... borrachos, soberbios, pendencieros y rudos... rasgos desconocidos en los auténticos príncipes de cuentos pero que recuerdan la canción popular «Los reyes de la baraja».

Las princesas de 1920 ya no son como las de los cuentos, o al menos no lo son las protagonistas de *Las tres hijas del rey*. El monarca de un pequeño país tenía tres hijas que eran difíciles de casar porque los nuevos príncipes preferían a las jóvenes americanas multimillonarias. Las princesas tuvieron que abandonar las actividades propias de su clase para poder ajustar el presupuesto de la corona que se había visto disminuido en los últimos tiempos. Pero ese esfuerzo no fue suficiente y por ello deciden aprender una profesión. Pretextando un viaje al extranjero se emplean como administrativas en Estados Unidos. Allí conocen a los reyes de las finanzas y de la política con los que se casan e invitan al rey a emigrar al país donde le espera un maravilloso puesto como ascensorista.

Nos parece uno de los cuentos más atrevidos y caricaturescos de Carmen Nelken. El cronotopos del texto marca la actualización de la historia, a pesar de la fórmula de apertura: «Pues señor, este era un rey que tenía tres hijas, pero un rey de ahora, de los que van de *chaquet* a inaugurar las grandes fábricas y los rápidos ferrocarriles» (Donato, 1928c). Tampoco las princesas son como las de los cuentos pues los nuevos tiempos juzgan de manera diferentes sus aficiones:

También, para llenar sus papeles de reinas futuras, sabían oficios de reinas y princesas, Lucrecia, la mayor, sabía cazar ciervos, a caballo, como en las grandes monterías. (En el reino de su padre no había ciervos, pero para procurar a la princesa su aprendizaje, se topaba gatos con cuernos de ciervos atados a la cabeza [...]). Herminia, la segunda, había aprendido a pintar y llegaba a hacerlo lo suficientemente bien para causar la admiración de los que no entienden de pintura y se sorprenden mucho de que en los cuadros, las naranjas se parezcan a las naranjas de verdad. Elena, la pequeña, bordaba y cosía de vez en cuando para los pobres y visitaba los hospitales con asombrosa rapidez (Magda Donato, 1928c).

La caricaturización no deja lugar a dudas como tampoco la sátira de esta. Pues si la actividad de la primera entra dentro de lo absurdo, la segunda participa del mundo de lo posible salpicando «al buen gusto» de la crítica de arte. La actividad de la pequeña es ya es amarga sátira sobre las labores caritativas de esta clase social.⁹⁷ Tampoco los príncipes, subrayados con la deixis adverbial «de ahora», son los mismos, pues, como se dice en el texto, gustan casarse con «las hijas de los millonarios americanos».⁹⁸ La incorporación de las princesas al trabajo como mecanógrafas, taquígrafa y contable en América nos devuelve la historia a un espacio real. El ascenso profesional es metafóricamente expresado mediante el icono del país, el rascacielos: «fueron alcanzando importantes ascensos en sus rascacielos respectivos». De manera que el encumbramiento del rey, su ascenso será ser el encargado de los ascensores de un edificio. La parodia de la situación de la monarquía, su proyección como obreros... parece formar parte de los tiempos históricos que vive el país. La mirada de la autora no es ingenua, la parodia trasciende hacia la sátira pues los reyes de los nuevos tiempos, los dueños del dinero y la política, se presentan en el horizonte de estas tres princesas. El párrafo final del cuento lo subraya: «Por lo visto resultaba su sino ser, al fin y al cabo, esposas de reyes; pues habían conquistado, por su laboriosidad e inteligencia el corazón de los tres reyes que eran sus jefes; Mister Thompson, rey del acero; Mister Baxter, rey del algodón, y el senador Trilby, rey de las suelas de goma» (Donato, 1928c).

El último cuento de esta serie es *Doña Dulcita, su marido de mazapán y la mariposa de cristal*.⁹⁹ La historia nos presenta a Doña Dulcita quien regenta una pastelería. Viuda desde hace tiempo, se lamenta de su soledad y desea tener un nuevo

⁹⁷ Según anotan algunos testimonios Magda Donato pasaba como voluntaria varias tardes a la semana como lectora en instituciones para ciegos.

⁹⁸ Recordemos que el príncipe heredero del Reino Unido, Duque de Windsor (Eduardo VIII) se relacionaba ya en estos años con una serie de mujeres casadas como la heredera de empresas textiles Freda Dudley Ward y Lady Furness.

⁹⁹ El cuento volvió a ser editado en México: Magda Donato, *El niño mazapán y la mariposa de cristal*, Mexico, Secretaría de Educación Pública, 1944.

marido. Un día la mariposa de cristal con la que adorna las tartas le concede ese deseo permitiéndole crearlo partir de la masa del mazapán. Poco después de la boda la mujer descubre que él es un holgazán y desesperada llama a la mariposa. Esta le aconseja que lo haga salir a la calle un día de lluvia sin paraguas. Poco a poco se deshace la masa y el marido termina por desaparecer. Desde entonces doña Dulcita es la mujer más feliz del mundo.

En la historia podemos identificar el ATU 2025 El panqueque que huye. Ashliman¹⁰⁰ documenta múltiples variantes no solo en Centroeuropa e Inglaterra sino también en la cultura americana y rusa que pudieron servir de texto primario a nuestra autora. Heidi Anne Heiner en sus anotaciones al cuento señala el carácter femenino que este tiene ya que en la introducción a la primera versión impresa de 1875 en *St. Nicholas Magazine* se trataba de una anciana que relataba una historia a una niña para que esta a su vez lo contara a otras niñas.¹⁰¹ En nuestro cuento aparece recogido en la visión que la laboriosa mujer tiene de su esposo:

Era más malo que un dolor de muelas, de esos dolores que les daban mucho a los niños de aquel pueblo, y que la vendedora de golosinas tenía sobre la conciencia.

Era un holgazán completo; se pasaba los días sin hacer nada, tumbado a la bartola; es decir, no hacer, hacía algo: comía confites, todos los que tenía a su alcance, porque además de perezoso, era goloso. ¡Y qué genio! Por un sí, por un no, por todo y por nada, se enfadaba, regañaba a su señora esposa y confitera, y hasta le daba tortas que no siempre eran comestibles, por supuesto (Donato, 1928g).

La confusión entre las esferas del mundo de las hadas y el real en el relato *La trampa de Marichu*, firmado por Baby en la revista *Estampa*, conducen a que su protagonista fabule con ser hija de un gran rey apartada de la corte y cuya rutinaria vida escolar finalizaría el día que recuperase su lugar en un legendario palacio. Decide buscar un hada que le facilitase su camino. Cada tarde bajaba a la puerta de su casa a la

¹⁰⁰ Ashliman, DL, ed. y trad *The Runaway Pancake: cuentos de Aarne-Thompson tipo 2025*. <http://www.pitt.edu/~dash/type2025.html> [Consultado el 26 de agosto de 2013].

¹⁰¹ Now you shall hear a story that somebody's great-great-grandmother told a little girl ever so many years ago: This introduction was included to the tale when it was published in *St. Nicholas magazine* in 1875, unfortunately without source notes. However, the tale was already well known at the time and popular with children. It is interesting to note the chain of female storytellers shown in this introduction. A grandmother told a little girl who is apparently now passing along the story as an adult to another generation. While this introduction is primarily a literary device here, it still supports the role of women as storytellers and heads of the kitchen where gingerbread is made. <http://www.surlalunefairytales.com/gingerbread/index.html> [Consultado el 26 de agosto de 2013]

espera de encontrar una viejecita a quien socorrer y que, tras ofrecer su ayuda, se trocase en una hermosa hada. La escena va repitiéndose día a día porque una humilde anciana recoge las fruslerías que la niña le entrega, hasta que recibe una carta firmada por el Hada de la Caridad en la que se le decía que la mejor recompensa es la alegría proporcionada al ejercer esta virtud orientando el relato hacia el valor instructivo y el tono alegórico, delimitando el tiempo histórico: «¿Dónde se puede encontrar un hada? Hoy día no es cosa fácil. Deben quedar muy pocas, y, de ellas, no se saben las señas ni el número del teléfono» (Baby, 1928f).

A medida que su narrativa evoluciona, el protagonismo femenino se incrementa, mostrando una nueva visión de la mujer; si bien en algunos cuentos ese protagonismo lleva a la reproducción de escenas costumbristas como sucede en *El bautizo de Lita*. La narradora de estas páginas nos presenta a su nueva muñeca para la que organiza un bautizo. El relato describe los pormenores de este y el papel que cada niño desempeña en el mismo. El hermano que ejerce de sacerdote, la amiga vestida con mantilla de madrina y la pequeña merienda preparada para el festín en que llega a incluirse una receta para elaborar una tarta, imitando el modelo empleado en la sección de Pirula.

Los cuentos de Baby pertenecen al primer año de colaboración de Carmen Nelken con *Estampa*. Todos presentan protagonistas femeninas y la ruptura del modelo previsto para las niñas a través de la disolución de los resortes de los géneros tradicionales, lograda desde la parodia y el humor, rasgo compartido con la firma de Magda Donato mediante la rescritura de algunas de las historias publicadas en la etapa anterior.

5.4 CONCLUSIONES

La revisión de los cuentos de hadas publicados en *El Imparcial* nos ha permitido conocer la fuerte presencia intertextual de los tipos y motivos del cuento folclórico y del conocimiento que la autora tiene de las versiones centroeuropeas de estos cuentos. En segundo lugar, hemos podido reconocer las diferentes estrategias empleadas en su rescritura, sujeta siempre a la macroestructura del género al tiempo que hemos podido observar la importancia que juega la narradora en estas historias en las que distorsiona,

comenta, caricaturiza el hipertexto para acercarlo a la desintegración de un discurso homogéneo planteado por la tradición del cuento de hadas desde el siglo XVII.

El problema de la autoría de Magda Donato nos enfrenta a la disolución de la correspondencia entre el autor biográfico y el autor textual. Hemos podido cotejar las dependencias de unos cuentos con otros y de unos seudónimos y otros, pero al mismo tiempo mostrar rasgos identificables para cada una de las firmas estampadas en los cuentos. Pinocho es la firma más dependiente del cuento folclórico, mientras que El Gato con Botas se orienta hacia la creación de cuentos en los que se respeta la macroestructura, pero se tiende a introducir diferentes secuencias que rompen el modelo primigenio. Magda Donato investiga sobre los límites del cuento a través de la parodia y el cuento lúdico. Pirula introduce el discurso esperado en las páginas femeninas, mientras que Baby rompe definitivamente con el cuento tradicional y otorga al espacio de lo femenino un nuevo protagonismo en los cuentos, indagando sobre los roles asumidos a través de la caricatura.

El análisis de la narrativa dirigida a las niñas plantea la dependencia del texto respecto al circuito en el que funciona. El discurso transmitido en la revista infantil, se acomoda a lo esperado para una lectora de clase media, educada para asumir el papel de la mujer en el hogar de costumbres burguesas observadas a través de los hábitos alimenticios, la preocupación por la decoración, la moda, el veraneo, las relaciones sociales, la práctica del deporte, el ocio, etc. de las que constantemente se habla en la sección. Se enfoca también a la transmisión de anécdotas, citas, datos biográficos, rasgos frecuentes en este tipo de revistas que cultivan la educación social, pero en ningún momento encamina esta disertación hacia un discurso que incida en un rol diferente.

En el ejemplar de 30 de marzo de 1930, Pirula reflexiona sobre los cambios que tanto ella como las madres de sus lectoras han introducido en sus vidas:

En aquellos tiempos en que yo no tenía más ocupaciones que las propias de las muñecas, mi mamá y las mamás de mis compañeras tampoco tenían más ocupaciones que las de las niñas: o sea estudiar, bordar, jugar al aro o al escondite, charlar y, sobre todo, jugar con sus muñecas. Hoy todo ha cambiado para todas. Para mí, puesto que, como lo estáis viendo, escribo, pinto, bordo, guiso, cuento cuentos, etc., etc. Para mi antigua mamá y las de mis antiguas compañeras, todo ha cambiado también porque ya son mayores y tienen ocupaciones de señoras y de mamás de verdad, o sea de mamás de niñas y no ya de mamás de muñecas. Y en fin, todo ha cambiado también para las niñas, que no tienen hoy las mismas ocupaciones que antes. Porque vosotras,

seguís estudiando, bordando, charlando y jugando a las muñecas como las Pirulindas de otros tiempos (de aquellos tiempos en que no había «Pinocho», ni «sección Pirula», ni... Pirulindas) pero también tenéis otra ocupación completamente nueva. Me refiero a los deportes (Pirula, 1930a).

Se aborda en alguna ocasión la igualdad entre chicos y chicas:

Pero los humos de Toñín no son por la edad sino porque él tiene el alto honor de haber nacido «hombre» y mira con desdén a la infeliz de su hermana que padece la desgracia de no ser más que una mujer. Muy ofendida por este desprecio Trinita ha buscado sus causas. «Vamos a ver—se pregunta— ¿qué superioridad tiene él sobre mí?» Ninguna, en efecto» porque ¿acaso es más bonito silbar como hace Toñín que tararear como hace ella cuando está contenta, lo cual le suele suceder durante catorce horas todos los días? (las otras diez no tararea porque duerme). O es que es más admirable jugar al peón o darle patadas a un balón que hacer comiditas, acunar a la hija de una o confeccionar labores? Sin contar que las niñas saben silbar tan bien como los niños (saben pero no silban si están bien educadas, claro está) y jugar al fútbol e interesarse por los partidos de los grandes equipos. No, no es por ahí; y Trinita ha acabado por descubrir que la verdadera, la única superioridad de su hermano y de todos los chicos en general sobre todas las chicas y sobre ella en particular, consiste en... sus bolsillos. [...]Pero en fin, para todo hay una compensación; bien puede Trinidad, y las demás niñas y las señoras también, resignarse a no utilizar bolsillos en sus prendas de vestir, puesto que en cambio tienen el bolsillo de mano, que tanto nos gusta a todas y que sería tan práctico como bonito si no fuese de mano, precisamente, porque por serlo se deja olvidado en todas partes (Pirula, 1930b)

Se trata de un discurso en el que la modernidad es asumida por el deporte, la velocidad del avión o del automóvil, pero en ningún caso por una independencia fuera del hogar. El proyecto de niña, además de hacendosa, se proyecta como un ser moderno que participa de las novedades introducidas en la vida de la mujer, como es la conducción del automóvil: «Y Marisa hará más que disfrutar del «auto» paseando en él; su tío la ha prometido que la enseñará a guiar en cuanto tenga edad para ello; dentro de nada, como quien dice; ¡solamente faltan unos diez o doce años!» (Pirula, 1927e)

En espera del momento en que cada Pirulinda llegue a ser una aviadora sobresaliente y deje a la propia Ruth Eider a la altura del betún —o sea a la altura de Currinche—, bien merecidos se tienen los simpáticos gorriones —por cierto que en esto de viajar nos resultan, además de gorriones, un poquito «gorrones»— que les bordemos su retrato (Pirula, 1928a).

A la lectora se le supone siempre un espíritu maternal desarrollado a través del juego con las muñecas: «En fin, no es menos triste ser hija de una niña que prefiere otras diversiones a jugar con sus muñecas. Sola, abandonada en un ángulo oscuro del cuarto de juguetes de su desnaturalizada mamá, la pobre Lirulí lloraba y se desesperaba entre un balón de goma y un clon sin narices» (Pirula, 1927g).

La escritura para niños, cumple una función en el mercado editorial, con el cuidado al suscriptor, la captación mediante sorteos, concursos, páginas en las que él mismo puede aparecer... y por lo tanto el discurso a él o a ella orientado, ha dejado de

ser el religioso, presente en otras publicaciones como *La revista dominical*, el escolar, diversificado en lecturas para el aula, para centrarse en el ocio y consumo. Un ocio que en el caso de las niñas es orientado en esta sección hacia un modelo laborioso, activo, hedonista en la cocina, pero en el que no se plantea la lectura, la participación en el tejido social... distante incluso de la figura de Carmen Eva Nelken, por ello, parece que una vez más el seudónimo construye un modelo distante del ser histórico que escribe.

La sección de Pirula se utiliza también como plataforma de publicidad encubierta de otros productos de la editorial Saturnino Calleja como sucede con la revista *Mujer* (1925-1926) dirigida por Fernando Calleja en la que colaboran Concha Espina, Edgar Nevill, Carmen de Ávila, con unas ilustraciones muy cercanas a las empleadas en esta sección y cabeceras de la revista Pinocho.

Y también la colección de la serie Maña y Risa de esta misma editorial como aparece en el ejemplar número 203 a propósito de un recortable de comedores de 1929, o el propio teatro de guiñol que junto a Bartolozzi ha creado:¹⁰²

Dorita no está del todo conforme con su suerte; eso de ser una niña mimada por sus papas, por sus tíos y por sus abuelos, tener muchos juguetes, estudiar cosas interesantísimas, leer libros divertidos, poseer vestidos lindísimos, ser suscriptora a «Pinocho» y asistir a las funciones del Guiñol que lleva el nombre de nuestro narigudo héroe (funciones tan bonitas que, como no se os habrá olvidado, hasta hay una que se llama «Taholí, Tahola y el brujo Pipirigallo», en que salgo yo misma, yo Pirula, escribiendo un cuento para vosotras en mi pupitre) todas estas cosas deliciosas, de que disfruta Dorita, no la acaban de satisfacer (Pirula, 1930c).

Este modelo, sin embargo, se modifica cuando escribe en estos mismos años en la prensa adulta. Historias grotescas en las que los personajes femeninos rompen los modelos esperados, donde se profesionaliza hasta el oficio de hada o de narradora y donde los príncipes azules son los ricos de un país que organiza la economía mundial. En ese mundo las mujeres están al frente de negocios, como doña Dulcita, se divierten como Lucila o rechaza a sus príncipes azules, el discurso que desde el humor plantea la autora modelo para la mujer moderna.

¹⁰² Lulú, Loló, Lola y Lili, están jugando a «las preguntas»; es decir que se interrogan sobre sus respectivos gustos. Ya se han comunicado noticias tan importantes como el color que prefiere cada una [...] El tomo de la «Biblioteca Perla» que constituye la «perla» de la biblioteca propia (en este asunto, Lili no tiene todavía ni voz ni voto) y la función del «Guiñol» del Teatro de la Comedia que más las ha divertido (Pirula, 1930b).

Esta orientación en la escritura de Carmen Eva Nelken coincide con un giro en el punto de vista adoptado sobre el trabajo femenino estudiado por Margherita Bernard:

En la carrera periodística de Magda Donato, seudónimo de Carmen Eva Nelken, el tema del trabajo femenino parece ser una constante que va apareciendo en sus escritos a lo largo de los años. [...] En esta fase de su evolución ideológica [se refiere a los escritos publicados en *El liberal* entre 1926-1927], la escritora defiende con ciertas ambigüedades una posición que se coloca a mitad de camino entre un feminismo conservador y un feminismo radical que en Europa encontraba el apoyo de los partidos socialistas. Sus posiciones son semejantes a las que sostiene su hermana, Margarita Nelken, quien, a pesar de su infatigable labor en defensa de las mujeres, nunca dejó de considerar las funciones tradicionales de madre y esposa como algo central e ineludible en la vida femenina (Bernard, 2010:111-125).

En este sentido, podemos concluir la dependencia del texto infantil respecto a modelo de edición más conservador que el modelo de la prensa destinadas a la mujer o incluso al público familiar durante estos años como muestran los relatos contemporáneos de *Estampa*.

La aportación de Magda Donato nos ha permitido comprobar la reescritura que en la década de los años veinte se hace del cuento folclórico alejándolo de su lectura moral para aproximarlo al cuento como tal, al espíritu jovial infantil y la indagación sobre una escritura propia a través de la experimentación con la parodia. Actualizó los cuentos a través de referencias claramente contemporáneas, pero al mismo tiempo fue deudora de la lógica narrativa del cuento maravilloso. Nos atrevemos a decir que Magda Donato aprendió a escribir en las páginas de *El Imparcial*. Allí poco a poco aprendió a distanciarse del cuento popular, aprendió a esbozar personajes, sin gran profundidad, resolutivos, a concentrar en pequeños trazos una acumulación de episodios que dotaban al texto de ritmo, en algún caso, como en *La rueca del hada Pitocha*, cercano a la asociación de planos del cine cómico. Sus colaboraciones al frente de *Estampa*, nos muestran a una autora con un estilo propio, próximo al de las revistas de humor de su generación, con una focalización hacia una lectora femenina que necesita escuchar cuentos nuevos, un discurso producido desde la parodia y el humor. Su escritura se distancia de cualquier tipo de adoctrinamiento en favor de los recursos propios de la escritura de vanguardia, la cosificación, el absurdo, el lenguaje,... Magda Donato, sin duda, supondrá el primer paso firme para la incorporación de la mujer al lenguaje poético de su generación.

6 LIBROS, MUJERES Y NIÑOS: MARÍA LUZ MORALES

En los dos capítulos anteriores hemos analizado desde qué ámbitos se incorporan las mujeres a la escritura para niños. Hemos comprobado la contribución que desde el periodismo estas realizan a la consolidación del cuento infantil y hemos comprobado diferentes intenciones en esa escritura. Hemos insistido en la reivindicación de aproximar el canon literario al público infantil y de reconocer a la niña como lectora. Un reconocimiento fundamentado desde la necesidad de instruir a las niñas y de educarlas la sensibilidad estética reivindicada en estas como un rasgo de identidad y de diferenciación genérica.

Nos proponemos en este capítulo analizar la contribución de María Luz Morales a la literatura infantil y su acceso, desde este campo, en la esfera pública. Para ello, revisaremos su labor ensayística en torno a la escritura para niños en el periodismo cultural de los años veinte a través del análisis de los artículos publicados en dos grandes medios, *La Vanguardia*, *El Sol*, y la miscelánea de textos y conferencias publicadas en el volumen *Libros, Mujeres y Niños* (1928); su contribución a la difusión de la colección Araluce y su aportación a la educación literaria de los años veinte; por último, su labor en el campo de la creación de obras destinadas a las niñas, ya sea en el ámbito escolar, a través de la elaboración de textos de lectura en el aula, ya a través de la difusión de algunos volúmenes extranjeros y en los primeros años de posguerra a creación de la colección Hymosa.

María Luz Morales Godoy nació en 1898 en La Coruña, ciudad a la que se sintió profundamente vinculada afectiva y literariamente, y en donde su padre, el alicantino José Morales Julia, ejerció las funciones de Tesorero de Hacienda. Fue allí donde este debió de casarse con Zoe de Godoy Sola, hermana del dramaturgo modernista Ramón de Godoy Sola. En 1905 la familia se trasladó a Málaga. Pero ya hacia 1913 la familia se asienta completamente en Barcelona en donde su padre había tomado posesión de su plaza en la Administración de Hacienda. En esta ciudad la joven María Luz estudió en

el Institut de Cultura y Biblioteca Popular de la Dona y cursó Filosofía y letras en la *Universitat Nova*.

–Yo debo mucho a una mujer: Paquita Bonnemaison de Verdaguer Callis, que fundó el «Institut de Cultura per la Dona». En el bufete del abogado Verdaguer se hizo Cambó. Ella creó su centro docente sobre todo para abrir el mundo cultural a las obreras, pues era además bolsa de trabajo, pero lo empezamos a frecuentar con gran entusiasmo hijas de la burguesía y de las profesiones liberales. Se pagaba dos duros al mes. Después, se abrió una matrícula proporcionada a la cédula del cabeza de familia (Comín, 1972:41).

María Luz Morales desarrolló una vertiginosa actividad periodística y cultural entre 1920 y 1939 descubierta por su biógrafa, Antonina Rodrigo (1988) lo que permite comprobar su plena integración en la generación de mujeres estudiadas en este trabajo y como una de las que más ayudó a la consolidación de la literatura infantil y juvenil. Sostuvo una versátil actividad como publicista, conferenciante, traductora, adaptadora y escritora, además de asumir diferentes responsabilidades en numerosas asociaciones vinculadas al mundo de la cultura, de la educación y del feminismo. Fue miembro de la Agrupació Professional de Periodistes y de la Asociación de Escritores Gallegos; tesorera de la Sociedad Barcelona Film Club (*La Vanguardia* 23/02/1929) de la que eran presidentes honorarios Santiago Rusiñol y Ernesto Giménez Caballero; colabora en la creación en Barcelona del Instituto de Cine Educativo (*La Vanguardia* 6/02/1931). Fue miembro del comité organizador del III Congreso de Teatro Universitario y del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (*La Vanguardia* 17/06/1931). En octubre de 1931 asumió junto a Aurora Bertrana la vicepresidencia del recién creado Lyceum Club de Barcelona a imitación del fundado en Madrid por su admirada María de Maeztu¹⁰³ a la que también siguió en la dirección de la Residencia de Señoritas fundada en Pedralbes.

Su labor como periodista se inicia en la revista *El Hogar y la Moda* de la que asume la dirección en 1923. En algunas de las biografías sobre la autora se recogen ciertos testimonios propios justificando su incorporación al periodismo por la necesidad de mantener a su familia tras el pronto fallecimiento del progenitor (Rodrigo, 1988: 181).

¹⁰³ Recuérdese el artículo que María Luz Morales le dedica en «Ida, mensaje, retorno », *El Sol*, 3 de febrero de 1930.

El cómo y porqué la escritora se decidió por la andadura de esta parcela literaria, ella misma se explica a través de una carta personal y reciente que dirige a su paisano don Eduardo Nolla, secretario General del I.N.L.E.: «Mi labor en el campo de la literatura infantil respondía, sin duda alguna, a una sincera vocación y comenzó certeramente acaso, mas, al hecho de vivir yo y los míos exclusivamente de mi pluma, y la escasa –o nula– importancia que en aquellos tiempos primeros se otorgaban a las que llamaban ‘cosas de chiquillos’, que no me permitieron seguir esa vereda tan querida y por la que andaba tan a gusto...De aquí los diversos interregnos de silencio infantil, y mis dispersos, casi caóticos derroteros literarios (Filgueira, 1970: 609)

Sin embargo, algunos datos no parecen coincidir con esta justificación. Como plantea Carmen Servén, su llegada a la dirección de *El Hogar y la Moda* no fue circunstancial ni fruto de un concurso, sino una decisión tomada por el director de la publicación, cuando este se ve abocado a tener que delegar el cargo (Servén, 2010: 91). *La Vanguardia* y *El Sol* recogen una breve necrológica de su padre fallecido en 1930 (22/ 07/1930) cuando María Luz Morales lleva al menos nueve años con una intensa actividad profesional. Nuestra autora es la pequeña de tres hermanos, un varón y dos mujeres, que junto a su prima Zoe (¿hija del malogrado dramaturgo Ramón de Godoy Sola?) configuran el núcleo familiar. En 1922 había fallecido el capitán Federico Martínez Quintana, esposo de su hermana Adela, dejando tres hijos a los que posiblemente nuestra escritora intenta ayudar, pese a que su hermana recibió como pensión una administración de loterías.¹⁰⁴ No parece pues que nos encontremos ante una escritura de urgencia y necesidad, como hemos visto en otras escritoras precedentes, sino más bien ante la voluntad de profesionalizar esa escritura y de participar en el periodismo de estas décadas justificada con posterioridad desde la visión que hubo de ofrecer de sí misma a partir de 1940.

Su trabajo como periodista le brinda la independencia económica necesaria para eludir el casi obligado matrimonio para la mujer burguesa de la época y, como mujer culta y formada, María Luz Morales rehúye la banalidad del entorno refinado en el que ha sido criada y comienza a frecuentar espacios de la cultura catalana como el Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona o el Ateneu Barcelonès (García-Albí, 2007).

Es en plena juventud, cuando, casi por casualidad, comienza a ejercer la que, ya por siempre, será su profesión primera: el periodismo (González, 2012: 277).

¹⁰⁴ Las anotaciones biográficas que aquí se muestran son datos contrastados en la documentación rescatada de las hemerotecas, sin que hayamos podido contactar con algún familiar que corroborara estas notas. No se ha autorizado la consulta del trabajo de fin de máster de Marcos Dosepíritusanto Gallego en la que se aporten datos sobre este tema: Dosepíritusanto Gallego, Marcos, O perfil dunha sombra. Achega á biografía de María Luz Morales ata 1940, Barcelona, Facultat de Comunicació Blanquerna, Universitat Ramon Llull, 2011 [Tesina de máster inédita].

Encarnó desde la elegancia y la discreción una opción de independencia, de responsabilidad profesional, de labor pedagógica y divulgativa en círculos femeninos que muestran un discurso moderno y libre como se recoge en este artículo recuperado del *Àlbum de mulleres*: «MaríaLuz Morales era així, un exponent màxim de la feminitat, perquè es movia en el seu propi mon sexual i no tenia necessitat d'estridències per a confirmar-lo» (Miravittles, 1980).

Pronto comenzó a colaborar en las páginas femeninas de *La Vanguardia* en donde abordó temas como la infancia, su literatura y el papel de la mujer y del libro en la educación moderna y en donde asumió la crítica cinematográfica –firmadas bajo el seudónimo de Felipe Centeno–, de donde pasó en 1933 a la crítica teatral (mejor considerada profesionalmente) en este mismo periódico.

El uso del seudónimo no se justifica, como en otros casos, para ocultar la escritura femenina, sino por atender a un género tan escasamente valorado entonces como la crítica cinematográfica. Si tenemos en cuenta a la justificación que ofrece, es significativo que la escritura para niños, coetánea a esta actividad, no sea valorada como subproducto cultural:

Después me llamaron para entrar en plantilla en «La Vanguardia», para hacer crítica de cine. Eso, en aquella época, era algo sin importancia, como muy poca cosa. Yo, que tenía muchas pretensiones, no quise poner mi firma al pie de algo tan nimio como la crítica de cine, y firmé con el seudónimo de «Felipe Centeno». – ¿Seudónimo de hombre? – Sí, era la costumbre de las mujeres en aquella época. Después pasé a hacer la crítica de teatro, algo mucho más importante y mejor visto, y lo hice ya con mi firma (Balaguer, 1971: 35).

La gran afición de María Luz Morales al teatro ha quedado una y otra vez patente en el ejercicio de la crítica teatral a lo largo de toda su carrera profesional. Durante su juventud, como tantas mujeres del momento que comparten su preocupación por la dignificación del teatro infantil, estudiadas por Nieva de la Paz, (1993a, 1993b), probó fortuna con la escritura dramática, en colaboración con Elisabeth Mulder (Marco, 2002). Realizó las adaptaciones al género de obras como *Pipiola* (1927) y *Los Galeotes* (1929) de los Álvarez Quintero y llegó a trabajar como actriz aficionada¹⁰⁵ en el Lyceum Club según recogen varias noticias de la prensa de aquellos años.

105 Según noticia recogida en el ejemplar de *La Vanguardia* de 19 de enero de 1934 protagonizó la obra, estrenada en el Lyceum Club de Barcelona, *Com ell va enganyar el marit d'ella*, de Bernard Shaw,

En 1926 inició su colaboración con el diario *El Sol* (1917-1939) en donde asumió la página semanal «La mujer, el niño y el hogar». A pesar de las presiones recibidas para reconducir sus artículos a los contenidos tradicionales (Santa y Tur, 2012: 244), fue su voluntad promover el acceso de las mujeres a la cultura la que se impone en estas páginas. En la década de los veinte dirigió la *Revista Paramount* (1928) y colaboró en *Mediterráneo. Revista ilustrada de turismo* (1926-1929).

Tras el estallido de la Guerra Civil, el comité de trabajadores de *La Vanguardia*, constituido en empresa colectiva, le solicitó que asumiera la dirección del periódico, según se recoge en la edición del 7 de agosto de 1936.

Yo, como mujer, como simple redactora o como simple escritora, era una carta en blanco. Tal vez, contempladas las cosas con diplomacia, resultaba ser la persona más adecuada... Llevaba algunos años en la casa. Al margen, absolutamente, de la política. Pertenezco a una familia de funcionarios y militares y, nunca jamás, la política ha seducido a ninguno de los míos. Cuando viene a casa la comisión del periódico estoy enferma en cama. Mi madre no deja pasar a nadie. Digo que entren. Me sorprende la propuesta. No sabía nada de la rápida partida de Gaziél al extranjero. «El lugar que me ofrecen no es para mí» —digo. Insisten. Pido veinticuatro horas para pensarlo. Consulto con dos buenos amigos, Carlos Soldevila y Tomás Garcés. Ambos coinciden que «en los momentos actuales decir que no es peligrosísimo». Vuelve al día siguiente Martínez Tomás. «Yo soy el culpable —dice. Pero todos están conformes». Accedo pero con una condición. Conozco perfectamente la técnica del periódico. Tendré cuidado de la marcha de la dirección. Respondo de que el periódico saldrá puntualmente y que no se insubordinará nadie. Pero si acepto es solo con carácter puramente provisional. Cuanto a la parte política tiene que llevarla otro. Yo solo haré periodismo. «No te preocupes» —se me dice. «La política la determinará el comité que acaba de constituirse» (Santa y Tur, 2012: 249-50).

Durante la Guerra Civil se encargó de unas páginas del diario dirigidas a los niños en un suplemento infantil que inició su andadura el 30 de diciembre de 1937 con motivo de la celebración de la Semana del Niño en Barcelona; pero este suplemento no pudo extenderse más allá de cuatro entregas. Encontramos en él la firma de María Luz como autora de *Aparece Capirucho metido en un cucurucho*. El otro nombre que rubrica el suplemento, Alicia, parece corresponder a la propia María Luz —si atendemos a los comentarios que hace— fundamentalmente relacionados con el cine y el teatro. En estas páginas se nos informa de la creación de una comisión de teatro infantil durante la contienda presidida por Jacinto Benavente (*La Vanguardia*, 27/02/1938). Esta comisión estaba formada por Magda Donato, Elena Fortún, María Luz Morales y Esperanza

traducida por Carlos Capdevila. En su reseña podemos leer: «María Luz Morales, sensiblemente compenetrada con su papel, fluctuó el carácter de una mujer que no lo tiene, con maravillosa precisión»

González (Nieva de la Paz, 1993a: 250). La publicación se suspendió ante la carencia de medios de acuerdo con la nota publicada en este diario de 2 de febrero de 1938. Se anunció su restablecimiento en cuanto fuera viable, pero esto resultó imposible. Aparece en este suplemento un cuento de Elena Fortún con el título «El frío de Colorín» (*La Vanguardia*, 27/01/1938) que no hemos visto citado en los trabajos de esta autora.

La decisión de asumir la dirección de *La Vanguardia* durante esos meses le trajo duras consecuencias en las primeras décadas del franquismo. El 22 de octubre de 1940 leemos en el periódico *El Pirineo*: «Ha sido detenida la conocida periodista María Luz Morales, que en tiempo rojo fue directora de *La Vanguardia*. Ha ingresado en los calabozos de la Jefatura de Policía».¹⁰⁶ La autora, que prefirió guardar silencio de aquellos años, confesó que fueron muy duros tanto en lo profesional como en lo personal (meses antes de su detención falleció su madre, según se recoge en nota breve el 26 de enero de 1940). Tras su salida se le negó su inscripción en el Registro Oficial de Periodistas. En la década de los cuarenta se entregó a la escritura de novelas para niñas en la editorial HYMSA, a la traducción y a la labor editorial. En 1948 se le retornó el carnet de periodista y pasó a escribir en la sección de cultura del *Diario de Barcelona*. Durante los primeros años de la dictadura firmó sus artículos y colaboraciones con el pseudónimo de Ariel y Jorge Marinada.

Tras largos años de silencio institucional, su figura comenzó a ser reconocida primero en Francia en donde recibió la *Ordre des Palmes Académiques* (1956) y, posteriormente, en nuestro país con premios como el Nacional de Teatro (1962), el Premio D'Ors (1970) y el Lazo de Isabel la Católica (1971). Falleció en Barcelona el 22 de septiembre de 1980. Su biblioteca fue donada al Ateneo Barcelonés del que fue socia de honor. Nuestra pregunta a la institución para conocer si esta biblioteca fue donada en vida fue contestada en los siguientes términos:

La Biblioteca personal de María Luz Morales se empieza a registrar y a catalogar en la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès en el 1992. Según consta en el Libro de registro de documentos de la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, la biblioteca personal arriba mencionada se adquiere por donación de María Luz Morales. Del testimonio documental de la gestión de la donación le hacemos saber que actualmente, con los recursos de que disponemos no podemos

¹⁰⁶ En el Archivo de la Memoria Histórica hemos localizado una Certificación de María Luz Morales expedida por el Sindicat Obrer d'Indústries Gràfiques i Similiars de UGT de Barcelona para expedición de pasaporte. Lleva la fecha de 16 de enero de 1939.

ofrecerle más información, nuestro archivo histórico no dispone de catálogo. Podría ser, es una hipótesis, que la donación fuera ingresada en nuestra entidad con anterioridad al 1992 y por su relación con el Ateneu. Ingresa en el Ateneu Barcelonès el 1935 en calidad de socia transeúnte. Se pierde rastro documental hasta nuevamente el 11 de octubre de 1948, que se registra como socia residente. A partir de 1977, se le otorga la condición de socia de honor. Causa baja por defunción el 22 de octubre de 1980. [Ref. Arxiu: AB/AS17].

6.1 LA LITERATURA PARA NIÑOS EN EL PERIODISMO DE MARÍA LUZ MORALES

La contribución de María Luz Morales a la incorporación de la mujer a la esfera pública se reconoce a través de su participación en un amplio espectro de publicaciones periódicas, en donde asumió importantes responsabilidades. La vasta producción de esta autora y la línea investigadora de este trabajo nos obliga a obviar muchos de los temas planteados en sus artículos tales como sus reseñas teatrales como son los estrenos de Federico García Lorca en Barcelona, según podemos leer en la nota publicada el 19 de septiembre de 1935 tras el estreno de *Yerma*, que daría fruto a una estrecha amistad con el poeta. Tras anunciar su muerte como directora del periódico, escribió el siguiente obituario:

Un poeta no es popular cuando quiere, sino cuando puede. [...] Por eso es tan raro y tan señero el caso de este mozo poeta cuyo nombre pronuncia hoy toda España con amor y dolor: Federico García Lorca... A este mozo, que pertenece a las más modernas escuelas, que no hace concesiones de facilidad ni de campechanía, que permanece en su altura de poeta puro, de poeta auténtico, el pueblo en seguida le conoce, le señala y le sigue, y hace de él el único poeta popular de las nuevas generaciones» (La Vanguardia, 22 de septiembre de 1936, p.3).

Recordamos que su participación en la industria del cine le lleva a ejercer no solo la crítica sino a publicar en revistas como *Films Selectos*, a colaborar con la empresa de la Paramount Española, a impartir algunos cursos como el celebrado en la librería Catalonia en 1933, o a participar en el curso de Cine en la Universidad organizado por Guillermo Díaz-Plaja en los primeros meses de 1932; sus entrevistas, muchas de ellas recogidas en su libro *Alguien a quien conocí: Marie Curie, Keyserling, Gabriela Mistral, Valéry Víctor Catalá, García Lorca, Malraux* (Barcelona, Juventud, 1973). Debemos también citar sus artículos seriadados sobre la lectura de las mujeres El diario *El Sol* publica desde el 9 de abril hasta el 4 de junio de 1927 una encuesta titulada «¿Qué leen las mujeres?» dirigida al público femenino en el que se indaga sobre el género y los autores preferidos por las lectoras:

Nuestra anterior encuesta, iniciada con la pregunta «¿Qué leen las mujeres?», nos ha dado como resultado casi único—aparte la indiscutible preferencia femenina por la obra de Don Benito Pérez Caldos— la evidencia de una gran desorientación y de un todavía mayor anhelo de orientarse en materia de lecturas por parte de un gran número de mujeres españolas. En nombre de ellas y en el de *El Sol*, cediendo al vivo deseo de que ese anhelo no se pierda, María Luz Morales ha hecho a nuestros más altos prestigios intelectuales las siguientes preguntas: 1. «¿Qué cree usted que deben leer las mujeres?» 2. «¿Cuáles son, a su juicio, los libros que no deben faltar ni en la más modesta biblioteca de mujer inteligente, honesta y femenina? (*El Sol*, 11 de junio de 1927b: 9).

Aborda también el voto femenino como recoge en un reportaje aparecido en *La Vanguardia* el 25 de octubre de 1933; su revisión de las escritoras románticas formulada en su libro *Las románticas* (1930) en donde se recogen muchos de los artículos publicados sobre estas escritoras en *El Sol* en una serie iniciada el 16 de octubre de 1927 y concluida el 5 de diciembre de ese mismo año o sus crónicas de la moda como icono cultural y social... Otro tema planteado es su compromiso con el nacionalismo gallego. Recuérdese su participación en las fiestas literarias celebradas en Pontevedra en 1929 sobre la mujer gallega, en el certamen literario en honor de Manuel Murguía celebrado en 1933; su conferencia en el Centro Cultural Gallego de Barcelona sobre las mujeres gallegas; su difusión de la lírica gallega en las veladas de la librería Catalonia.¹⁰⁷ Todos estos temas ayudan a comprender el vigor de la escritura femenina durante estas décadas, la uniformidad, en ocasiones, de ese discurso y las relaciones fraternales entre las intelectuales de las diferentes lenguas estatales y líneas de investigación que han comenzado a desarrollarse en otros trabajos (Servén 2010, 2012, 2014; Doespiritusanto, 2012; Santa-María, y Tur, 2012).

Las relaciones entre la prensa y la literatura fueron abordadas tempranamente por nuestra autora, según muestra la referencia a un cursillo ofrecido en Acción Femenina (organización fundada en 1921 por Carmen Karr) sobre *Generalidades literarias y periodismo* iniciado el 6 de febrero de 1923, como aparece recogida en un breve en *La Vanguardia* el 4 de febrero de 1923. No hemos podido hallar reseña alguna del mismo, pero sí una pequeña evocación de la propia autora en la que recordaba el arrojito con el que se abría paso en el periodismo (Morales, 1928c). Su opinión sobre la mujer y la prensa, quedó en varias ocasiones manifiesta a través de algunos artículos de la página «La mujer, el hogar y el niño» del diario *El Sol*:

¹⁰⁷ Sobre su militancia en el nacionalismo gallego véase «Memoria da saudosa desterrada», (Doespiritusanto, 2012a: 5)

Recuerdo bien que en el humilde comienzo de mis andanzas por el campo del periodismo, y en trance de batalla por entonces con las crónicas de modas, que yo—ingenua y quijotesca de mí—me obstinaba en liberar a toda costa de la estulticia o la mala fe de las apócrifas marquesas de X o condesas de A, en aquella época sus únicas cultivadoras, más de una vez tuve que escuchar de labios del editor correspondiente esta lapidaria y enigmática frase: «Sí; sus crónicas son más ágiles, más amenas, más *nuevas* que las de su predecesora,... pero acaso olvida usted un poco que se dirige a la mujer de España». Como la juventud es naturalmente aturrida y lógicamente rebelde, yo me encogía de hombros, sin intentar siquiera descifrar el enigma, y seguía en mis trece de escribir honrada y sinceramente mis modestas descripciones de galas y de trapos, sin acertar a ver nada contra femenino, ni mucho menos antiespañol, en el amor de mi oficio ni en la buscada dignificación de mi tarea. Y sin embargo, cada vez que *me* apartaba del sendero trillado por las supuestas condesas o marquesas, peleando con ñoñez y tontería, chocaba contra el fantasma consabido: «No está mal..., no está mal...; pero tenga en cuenta que escribe usted para la mujer de España... » (Morales, 1928c: 10).

También reflexionaré sobre la gazmoñería de las publicaciones femeninas a raíz de un artículo de Rafael Tasis aparecido en el diario *La Publicitat* de Barcelona:

Estoy de acuerdo con el autor de «Páginas femeninas» en cuanto dice respecto a la mayoría de las que bajo este título publican muchos periódicos. Creo, como él, que—salvo excepciones—son insulsas, deslavazadas, plenas de lugares comunes, constituyendo, en efecto, una a modo de prolongación en letra de molde del aspecto más vulgar de la habitual charla mujeril y dando una pobre idea "de la capacidad femenina, de la inteligencia y la gracia que pueden poseer las damas y damitas", etc. ¡Si las mujeres debiéramos ser las más indignadas! Y enviar a Rafael Tasis sincera adhesión a su protesta (Morales, 1928c: 10)

Sus artículos plantearon con frecuencia las contradicciones de la nueva mujer:

Veo yo en este momento a la joven moderna de todos los países como atravesando un peligroso puente de tablas angostas que la lleven del tiempo de la anteguerra al de la posguerra. De la orilla que deja están prejuicios, conveniencias sociales, trabas y grillos que pies y manos le atenazan y también -hay que ser sinceros- la comodidad, la mollicie, la blandura de las "labores propias de su sexo" el incienso de la galantería... La orilla a donde va, en cambio, con ofrecerle horizontes más amplios, más puro y despejado aire libre, guárdala también el pesado fardo de la conciencia, de la responsabilidad, del trabajo... (Morales, 1927b: 9)

María Luz Morales planteó con asiduidad en la prensa la relación entre la escritura femenina y la literatura para niños, siguiendo el argumentario que hemos analizado en las autoras precedentes. En 1926 gana la convocatoria del concurso de un artículo periodístico a propósito del libro, convocado por la Cámara del libro de Barcelona. Uno de los miembros de la junta directiva de esta cámara era Ramón S N Araluce, editor en estos momentos de las adaptaciones que María Luz realiza para la colección de *Las obras maestras al alcance de los niños*. Este artículo, junto a otros siete, fue publicado por esta cámara en 1928 en su ensayo *Libros, mujeres y niños* (Morales, 1928a) como obsequio a los lectores. Su título contiene tres palabras claves para este estudio al denotar el valor que las mujeres y los niños ofrecen a finales de 1920 al mercado editorial. El discurso de María Luz Morales recoge los textos

divulgados en prensa y en ciclos de conferencias de nuestra autora en estos años: el premio de la Cámara, «Elogio del libro», una conferencia impartida sobre la mujer y el libro en el círculo ecuestre de Barcelona en octubre de 1927 «La mujer y el libro», algún extracto de su encuesta sobre qué leen las mujeres, y cuatro artículos «Fiesta del Libro», «Regalo de libros», «¿Qué lee el niño?» y «Algunos libros para el niño» publicados para la ocasión.

En «Fiesta del Libro» su autora reivindica el papel de la mujer en el amor al libro a través de un plural exclusivo que nos hace ver a una mujer con un perspicaz papel dirigente en este ámbito: «Vosotras, de quienes más esperamos...» (1928a:9). Reconoce el cambio asumido por la mujer de clase media, a quien van dirigidas sus palabras, en su acceso a la cultura y a la vida pública (1928a:37). Pero en estos breves ensayos se reivindica también el libro como producto que genera mercado: «Hay que comprar libros, hay que regalar libros; hay que desterrar la funesta, abusiva, poco cordial, poco delicada y ¡ay! extendidísima costumbre de «prestar libros [...] los femeninos bolsillos, si no están más repletos son más independientes» (1928a: 60-61) y se alía con el librero y editor que no encuentra mercado para sus libros infantiles: «la pesadilla del librero y del editor, quienes sólo merced a la tradición del 6 de enero logran, una vez al año, lanzar unos cuantos de los más baratos» (1928a:71). En sus palabras reconocemos a una autora no solo una atenta a la educación literaria de su lector sino alguien, a la vez, consciente del papel que la mujer y el niño juegan dentro de la industria editorial.

El último artículo de este opúsculo plantea un ensayo de biblioteca infantil organizado en tres franjas de edad siguiendo las orientaciones sobre las fases de madurez del niño de Marcelo Braunsovich (Morales, 1928a: 92). El criterio de la selección estuvo encaminada hacia la lectura de recreo, fuera del aula como reconoce Carmen Servén:

La autora distingue perfectamente la lectura impuesta de la lectura voluntaria; se dirige a la promoción de bibliotecas personales de los niños y de bibliotecas institucionales abiertas a chicuelos de todas las clases sociales; y, en planteamientos e iniciativas, es una adelantada de lo que hoy llamamos “animación a la lectura”. Cita pedagogos modernos españoles como Luis de Zulueta, y despliega un anecdotario internacional respecto a estos temas (Servén, 2012: 7).

En la elección planteada se dan cita autores infantiles clásicos (Andersen, Samaniego, La Fontaine, etc.); un importante número de autoras extranjeras (Mme. Aulnoy, B. Narucova,...; otras contemporáneas como Gertrudis Segovia y Magda Donato; una primacía de autores catalanes (Carner, Riba, Gay-Junceda, Laguía) y de libros editados en Barcelona (la colección del Cuento rosa, Ramón Sopena, Ameller, Cervantes, Gustavo Gili, B. Bauzá); junto a un importante elenco de obras propias, firmadas como María Luz (*La princesa que nunca había visto el sol*) en las que recoge todas sus adaptaciones para la colección Araluce sin mencionar, en algunos casos, su autoría. Coincidimos con Carmen Servén en que esta selección concurre con la línea institucionalista al compararla con el catálogo que la ILE publica en su boletín, analizado por Victoria Sotomayor (2003). Sin embargo, creemos que es importante subrayar quién patrocina la publicación y la función promocional de este opúsculo como obsequio de la Cámara del Libro para la promoción de esa Semana del Libro en 1928 en el que sobresale la selección de autores y títulos del mercado catalán presentado por nuestra autora.

A pesar de que este libro ha sido el título de arranque de nuestra aproximación a María Luz Morales, la documentación en la hemeroteca nos ha permitido recuperar muchos otros textos de esta que configuran un amplio entramado de difusión de la opinión pública sobre la literatura infantil en estos años. Así pues, centraremos nuestro estudio desglosando los núcleos nominales que formulan el título del ensayo a través de la revisión de otros tantos artículos en los que glosó el tema.

En una temprana crónica en *La Vanguardia* publicada el 7 de marzo de 1922 vemos configurados los tres elementos que vertebran su concepción sobre los pilares de la literatura infantil: la importancia de la voz enunciativa femenina en este género, la reivindicación del mundo de la fantasía y de las hadas frente a una literatura instructiva y utilitaria y la consolidación de un canon para niños.

La publicista defenderá en reiteradas ocasiones que la mujer está dotada por la naturaleza para atender emocionalmente al niño; es responsable de su educación y de su cuidado e insiste en que, en su incorporación al mundo moderno, no debe abandonar a la infancia. Reconoce la dificultad que la mujer ha tenido para incorporarse al mundo laboral y educativo, al tiempo que la emplaza a desprenderse del lastre ideológico del

pasado, de la mojigatería, pero también del frívolo esnobismo. La formación intelectual de las niñas se convertirá en un tema clave de su escritura junto a la advertencia de que han de ser las mujeres quienes deben escribir para el niño:

Acaso, –de no ser un gran genio–, las mejor dotadas para hablar con el niño graciosamente, sin altisonancias ni balbuceos, fueran las mujeres. Hay en los cuentos por mujeres narrados una infantilidad sincera, una espontánea simpatía, una briosa y delicada gentileza que los hace inimitables, únicos. Y hay, además, una gloriosa tradición femenina en el género. Las hadas, –femeninas también, y por ello, según dicen, caprichosas y seductoras, –fueron introducidas en la literatura latina por María de Francia, poetisa del siglo XII; más tarde, Mme. D’Aulnoy y Mlle. de la Forcé precedieron a Perrault, dando forma definitiva a las más bellas concepciones de la fantasía popular, y Mlle. Lheritier, Mme. Leprince de Beaumont y Mme. de Segur deleitaron con sus narraciones maravillosas a varias generaciones de chicos... y de grandes (Morales, 1922: 16).

Incide en el abandono de esta escritura entre sus contemporáneas:

Hay que reconocer que, actualmente, se ha interrumpido la bella, la amable tradición. Las mujeres que escriben –como hace notar Jules Bertaut en su libro *La littérature féminine d’au jour d’hui*– dedican escasa atención al niño. Preocupadas por los más arduos problemas sociales, abarcando en su extensa producción los más profundos y eruditos temas, desdeñan la encantadora nimiedad del cuento, y con ella toda la fecunda poesía de lo pequeño, de lo familiar, de lo casero (Morales, 1922: 16).

La autora señala como una de las causas la imitación de la masculinidad que algunas escritoras debieron asumir durante el siglo XIX, para poder ser reconocidas en los ambientes literarios:

Exaltación de las impuestas cualidades masculinas: fuerza, profundidad, escepticismo, crudeza y, sobre todo, aquella que France llamó «seriedad asnal». Cada mujer quería convencer de que podía ser «también» y «además» un hombre, en vez de afinar y afirmar sus valores de mujer [...] La mujer literata ha permanecido tiempo y tiempo alejada del cuento infantil, que por más de una honrosísima razón debió ser su predio. Porque es firme y antigua en mí esta convicción, y porque ella me ha valido lucha tenaz y larga, así con la incomprensión del público lector como con la mezquindad editorial (Morales, 1922: 16).

En un texto posterior llegó a denunciar el escaso reconocimiento que las autoras, las editoriales y las familias concedían a esta labor:

Cuando, hace ahora diez años, un editor inteligente se decidió a traducir y editar, modestamente aún, el «Peter Pan» de Barrie, éramos pocos los escritores (y de las escritoras, ni hablar: la mayoría estaba demasiado trascendentalmente ocupada en pedir un voto que aun apenas sabe cómo usar), éramos pocos los que nos preocupábamos por estas cosas de la literatura de los chicos. Si la vocación, la inspiración, el temperamento o la amistad a los pequeños nos inclinaban a escribir para ellos, esta inclinación suponía también una segura amistad con el Hambre. Porque los señores editores no tomaban en serio estos trabajos, y apenas se decidían a pagarlos. –La culpa no era toda suya. – Porque los señores papas, demasiado pronto olvidados de lo que fueron sus anhelos infantiles, compraban al azar los libros para sus chiquillos (Morales, 1936: 1).

En la respuesta a la entrevista citada en las primeras páginas de este trabajo hemos visto que nuestra autora confesaba que a pesar del atractivo que esta escritura le suscitaba, no resultaba rentable para quien deseaba vivir de la pluma.

El concepto de «autoría femenina» fue ampliamente abordado en algunos de sus artículos y conferencias. Sirvan de ejemplo de estas últimas la impartida a propósito de *La dona en la literatura* en el Ateneo de Barcelona, organizada por l'Agrupació d'Alumnes i Exalumnes de l'Escola Normal el 6 de marzo de 1926 o sobre el tema *Algunas mujeres de la literatura* ofrecida el 24 de abril de 1927 en la Liga Cervantista Española en Barcelona. En ella, haciendo gala de su bagaje literario, trató sobre algunos personajes como la Nausica en la *Odisea*, Jimena –esposa fiel del asesino de su padre–, u otros caracteres femeninos en las obras de Shakespeare o de Cervantes. Su análisis de los prototipos femeninos le llevo a formular juicios cercanos a los que más tarde emprendería la crítica literaria feminista en su análisis de los estereotipos:

Hijas sólo de hombre, por regla general, las mujeres de la literatura nos dicen a un tiempo cómo los hombres nos ven y cómo nos desean. [...] Precisamente porque más que nada nos importa, es tan triste, tan desconsolador para nosotras, mujeres de hoy, miramos en el espejo literario actual. Verdad es que ya no merecemos admirar en el cristal la imagen de la mujer fuerte de la antigüedad ni el rostro cándido y la almita sin mancha de la «hermana menor» de las narraciones populares; cierto también que ahora nos repugnaría el halago insincero, la galantería empalagosa, el incienso atosigador del espejo romántico. [...] Como cortadas por un patrón—esto es, por dos patrones—, las heroínas de la actual literatura son invariablemente o tontas o brutales: dijérase que entre la niña gótica y la mujer perversa no hay una riquísima gradación de tipos femeninos en cuyo centro se encuentra el tipo de la mujer normal (Morales, 1927a: 9).

Su indagación sobre la escritura femenina le lleva a encomiar *Las escritoras españolas* de Margarita Nelken (1930). Valora de esta cuánto se aleja de la ardua relación cuantitativa de nombres femeninos para ahondar en el estudio crítico y profundo de la escritura:

Un libro necesario en nuestras letras. Absolutamente normal... ¡y qué raro, sin embargo! Un libro por todos estilos nuevo. En forma externa, en estructura interior, en sustancia de contenido. [...] Puestos a cantar dítirambos o a clamar improperios, no han querido o no han podido ir más allá de la escueta y a ratos abrumadora enumeración. ¡Qué fatiga, señor! la de esos copiosísimos volúmenes que bautiza un título tan amplio, vago—y por tanto, poco comprometido—, como «La mujer en la Historia... «La mujer en el arte», «La mujer en las letras», «La mujer en... » No falta en esa chinesca labor de ejemplarísima paciencia bien comparable a los actuales favorecidos e inútiles «récorde» de la letra menuda— ni el más insignificante nombre de dama o damisela a quien en un buen día o en una hora desdichada se le ocurriera alternar las «labores, de su sexo» con la composición de una quintilla o la perpetración de un poema en veinticinco cantos. [...] Ceñido a unos cuantos aspectos —los decisivos en la literatura femenina de España; y no es pequeño mérito el destacarlos, desechando de una vez para siempre lo inútil, lo pueril, lo insignificante—, en el libro de Margarita Nelken cada figura se levanta rodeada del ambiente de

su tiempo, precedida de las influencias que la formaron, seguida de la estela de ellas que dejó (Morales, 1934: 9).

El primero de los aspectos ya planteado podremos seguirlo además en sus acertadas recensiones sobre algunas de sus contemporáneas como Gertrudis Segovia (*La Vanguardia*, 7/3/1922), María Teresa León (*El Sol*, 13/01/1929) Magda Donato (*La Vanguardia*, 7/11/1934).

La reivindicación del papel de la narradora en la vida del niño la lleva a escribir una serie publicada entre el 23 de noviembre y el 11 de diciembre de 1930 bajo el epígrafe de «La hora del cuento» sobre la obra de Sara Cone Bryant (1873-?) *Cómo contar cuentos a los niños*¹⁰⁸ en *El Sol*. En ella Morales se lamenta de que propuestas como la reglamentación sobre la lectura en el aula esté en manos de la voluntad del docente y no de una normativa en el horario escolar.

La primera regla que se ha de observar es la diferencia entre leer y contar, ya que son actividades diferentes para el niño; contar facilita un ejercicio más libre y garantiza mayor simpatía entre quien cuenta y escucha. Se suma, además, el encanto de la personalidad de quien narra y otorga al relato su voz, sus manos, sus ojos... Dedicamos entonces varias líneas a vertebrar la tradición de los aedas, los trovadores, los bardos, las hijas y nietas de las *Maricastañas* de nuestra tradición, a las que se suman las madres. Friedrich Froebel (1782-1852) surge entonces como la autoridad que ha devuelto al cuento su función en la pedagogía moderna.

El cuento no tiene una finalidad instructiva, sino que sus efectos pueden reconocerse prontamente ya que fortalecen las relaciones entre la maestra y el niño.

Así toda maestra, toda bibliotecaria –el «cuento» debería tener también un día a la semana por lo menos en el plan de las bibliotecas populares–, que se ha tomado el trabajo de aprender a «bien contar» un cuento, puede dar por descontado el premio de una rápida y confiada simpatía de parte de los niños, así como en ellos el desarrollo gradual de la potencia de concentración y atención (Morales, 1930b: 9).

En la tercera entrega, publicada el jueves 11 de diciembre de 1930, la lección se encamina a la descripción de los elementos constitutivos del relato cuyas referencias se reconocen en sus obras para niños. El primero será el de la primacía de la acción frente

108 Bryant, Sara. C., *How to tell stories to children*, Cambridge, Riverside Press, 1905.

a la descripción: «No se trata de lo que los personajes pensaron o sintieron sino de lo que hicieron» (Morales, 1930c: 9). En segundo lugar, se ha de buscar cierta tonalidad de misterio en aquello que es cercano al mundo del niño: se trata de transportar al mundo de la fantasía imágenes familiares, como sucede en el cuento fantástico en este periodo. Finalmente, insiste en la reiteración de estructuras identificadas por el lector. El último aspecto abordado es el de las características del narrador. La primera y fundamental es asimilarse al cuento. No puede contar aquello que no le guste, debe «poseer el cuento»; pero además se debe saber el cuento.

El segundo aspecto, la correlación entre el mundo de las hadas y el niño. Este tema fue planteado en el primer artículo con el que irrumpe en el análisis de la literatura infantil y fue su primera colaboración en *La Vanguardia* –«Las hadas vuelven» (*La Vanguardia*, 05/07/1921)– escrito a propósito de la representación en el teatro Romea de *La Ventafoc* de Josep Maria Folch i Torres (1880-1950) y en el Tívoli de *La Cenicienta* de Benavente. En su texto, tras evocar a Alphonse Daudet (1867-1942), señala el olvido del mundo de las hadas en la cultura moderna (que como hemos visto es un tema recurrente en las autoras precedentes): «Ahora, en nuestro tiempo, desde que los niños quieren ser tan sabios y los padres cifran todo su orgullo en hacer de sus chicos parodias de hombres, los niños han dejado de creer en las hadas, sus mejores amigas. Y lo peor es que alardean de ello» (Morales, 1921: 10).

Nuestra autora se ocupó en diferentes momentos y ámbitos del valor del cuento en el desarrollo del niño. El temprano artículo de 1922, ya citado, plantea que los cuentos forman parte de la vida de los niños porque su origen está en el nacimiento mismo de la Humanidad

La palabra primitiva, toda imagen, al animar a los astros, a los vientos, a las nubes, –«vacas celestes», –dándoles sentimientos humanos, creó el mito; el mito originó la leyenda, de la leyenda nació el cuento. Los personajes así creados por la fantasía de los pueblos-niños olvidaron pronto su alto origen; recorrieron la tierra; hicieron suya la espiritualidad propia de las distintas razas; se adaptaron a todos los climas y a todas las costumbres, y habitaron todos los pueblos, y hablaron todos los lenguajes. Sobre este cañamazo primitivo, Mamure Boye y la vieja Mari-Castaña bordaron las imágenes cotidianas y familiares, saturadas de robusta y profunda poesía (Morales, 1922: 16).

Rechazó la literatura entendida como discurso fácil y pueril:

La mayor parte de nuestra literatura infantil peca por falta de sinceridad. Es literatura hecha de encargo, sin fe, sin entusiasmo, sin grandeza. Como estamos tan lejos del niño, cuando queremos

que nos escuche nos bajamos hasta su nivel, en lugar de elevarle a él hasta la altura de nuestro corazón...Y así la mayoría de los autores, cuando no incurren en el consabido dogmatismo machacón, sermoneador y siempre de una moralidad no por bien intencionada menos discutible, caen en el extremo opuesto, en la puerilidad, en el balbuceo, en el halago fácil e insincero, que hace su obra inferior y falsa, y que al niño, que con rara perspicacia se da cuenta del 'truco' le causa instintiva repugnancia (Morales, 1922: 16).

Una vez más, el 30 de junio de 1929 en *El Sol*, María Luz Morales dedica sus páginas al mundo de las hadas. En esta ocasión el motivo inicial es la publicación en Francia del libro *Les Charmeurs d'enfants*, de Marie Lahy-Hollebecque.¹⁰⁹ Tras elogiar el libro por la recopilación de textos estudiados, reflexiona junto a la pedagoga francesa, sobre la actualidad del cuento maravilloso que le permite a Morales denunciar que en la selección de obras para las bibliotecas infantiles se reprueben los cuentos de hadas.

En las bibliotecas que hemos visto entre las regaladas recientemente a los colegios de primera enseñanza—que han de ser, por tanto, solaz, descanso, tregua, ventana abierta al ensueño entre las áridas tareas escolares de niños y de niñas menores de diez años— [...] Échense de menos, como ya dijimos en un anterior artículo, los cuentos de hadas. ¿Por qué...? [...] Se ha concedido primacía decidida al practicismo, a las enseñanzas serias, a los conocimientos útiles, relegando a último término la imaginación, el ensueño, la fantasía. Y no se trataba de eso... (Morales, 1929: 10).

El tema de las hadas será reiterado periódicamente en sus artículos, como hemos visto que aparece en las obras de Colombine, como sinónimo de lo más genuino de la infancia como vertebradoras del ámbito del deseo:

De todos los mitos que pueblan una infancia, es el más caro y más delicioso, este de la «varita de las virtudes», o «varita de virtud» talismán capaz de «llenar nuestro mundo de cosas deseadas». (La frase es de Ortega y Gasset). Se sabe que no existe, pero se sueña en ella. Y no para pedirle absurdo remedio a males menudos, cotidianos; ni un premio de la Lotería, ni una hora menos de clase, en el colegio... (Los niños son fantásticos siempre, pero absurdos jamás. Viven en vastos y distintos universos maravillosos, pero no confunden nunca las cosas de unos y de otros; saben bien qué es lo que han de pedir a la Madre de Dios, qué a las hadas, y qué al cuidado maternal...) A la varita de virtudes se le piden siempre cosas de prodigio: un vestido tejido de claro de luna o de rayo de sol, un anillo que nos haga invisibles, una pluma de alondra que nos levante en el aire y nos lleve a volar sin motor, piloto, gasolina ni aceite pesado... (Morales, 1936: 3).

En tercer lugar, planteó la necesidad de establecer criterios de selección de libros para el niño. El primer criterio, tras la edad, debía ser: «Toda obra literaria en la que haya imaginación, fantasía» (Morales, 1926:1). Señala también la obligación de ser diversos en los repertorios ofrecidos pues como ella misma apunta: «No hay diversión sin diversidad» (Morales, 1932: 1) e insiste, como hemos visto, en la escritura femenina en este campo. Dedicó varios artículos a la obra de Anatole France (*La Vanguardia*,

¹⁰⁹ Lahy-Hollebecque, Marie, *Les charmeurs d'enfants*, Paris, Éditions Baudinière, 1928.

21/10/1924), Julio Verne (*El Sol*, 18/03/1928) y Andersen (*El Sol*, 17/02/1929), pero también reivindicó en su elogio de la modernidad la reescritura del cuento de hadas en clave casi vanguardista:

Ahora bien...Conservar, amar, mimar a las viejas hadas en los viejos cuentos, rejuvenecerlas e infantilizarlas al contacto con la ilusión de la infancia, con la curiosidad de la juventud, no significa ni disculpa el cultivar indefinida y servilmente su «pastiche». Honremos a Cervantes y escribamos como gentes de nuestro tiempo. Admiramos a Calderón y pensemos como criaturas de nuestra época No privemos a nuestros pequeños de su Perrault ni de su Sherezade, tesoros que son de su derecho... mas dejemos que el copo de eterna maravilla siga hilándose [...] Este mundo nuestro, este mundo de hoy, separado de la vieja «feérie» por un largo periodo de aburrimiento y prosaísmo no es menos prodigioso que aquel que las hadas poblaron. Máquinas, motores, aeroplanos, automóviles , «cine», edificios, actividad, ciudades, espíritus, dinamismo, voluntad, modernidad, dijérase que todo en torno gira obedeciendo a cientos, millares, a millones de varitas mágicas... ¿Quién podría, quien querría ofrecer al niño de hoy y al del tiempo a venir la visión triste, poética, maravillosa, férica, de nuestro tiempo? ¿Quién, en sinceridad y en belleza, se sentirá con aliento para describir, para cantar este nuevo aterrizaje de las hadas?

Los más bellos ejemplos de «feérie» moderna se hallan hasta ahora en las obras de sir James Barrie y en este «Viaje al país de las 36.000 voluntades» que André Maurois nos ofrece poblado de magníficas reminiscencias tradicionales y agudos valores novecentistas (Morales, 1929: 10).

Finalmente, sus observaciones no dejaron de entrever la influencia del cine en la literatura infantil:

Los dibujos animados, que encantan al chiquillo, desde el lienzo, son, para él, nueva fuente de delicias, al hallarlos en las páginas del libro. El popular ratoncillo Mickey, los orondos Cerditos, el socarrón Lobo Feroz, han sido acogidos gloriosamente por los editores, que los traen al libro en graciosas narraciones, en pintorescas ilustraciones corpóreas, formando diminuto escenario... Al cine debemos, asimismo, un atractivo título hallado entre los libros infantiles de este año: «Emilio y los Detectives», el bonito cuento de Kaestner, que una película de la U.F.A. popularizó (Morales, 1936: 1).

Nuestra autora abordó la importancia del cine en la educación del niño. En febrero de 1929 habló en el Ateneo de Gerona sobre «El cine desde el punto de vista educativo». En diferentes medios se recogió su presentación y análisis de la película infantil *Las peripecias de Skippy*, ante lo que fue un intento de crear la Sociedad Española de Cine Educativo.

Además del cuento nuestra autora teorizó sobre otros géneros literarios de la literatura infantil. Más allá del comentario de actualidades, en sus crónicas teatrales se unió a la denuncia de la escasa atención que el teatro prestaba al niño, como años antes había hecho Colombine y divulgó la importancia del teatro clásico para nuestro país. Su primera colaboración en *La Vanguardia*, como ya hemos comentado, versó precisamente sobre el tema a propósito de las iniciativas dramáticas de Folch i Torres y de Benavente. La estancia del titiritero Vittorio Podrecca (1883-1959) en Barcelona le

permite a la autora volver de nuevo a denunciar la escasa atención que se le presta al niño y reflexionar sobre el modelo pedagógico que pretende seguirse en nuestro país animándonos a mirar hacia Italia:

Queremos asimilarnos las corrientes pedagógicas de los países del norte, difíciles de trasplantar a nuestro clima, de adaptar a nuestro temperamento [...] hemos olvidado o no hemos advertido siquiera que, cerca, muy cerca atado a nosotros por la cinta del mismo mar azul, enredada su raíz a la nuestra por razones de origen, de clima, de lengua, hay una nación que se esfuerza por ser un país de dicha para los chiquillos. No puede menos de lograrlo la tierra donde han florecido la doctora María Montessori, Edmundo d'Amicis, la escuela obligatoria y única y el «Teatro de Piccoli» (Morales, 1925: 6).

Dedica también María Luz Morales algunas palabras al género poético, más concretamente, a la aproximación a este mediante la canción. El 18 de diciembre de 1926 aparece un breve artículo en la sección *La Vida del Niño* titulado «Canciones». Tras rechazar la composición frívola o picaresca en los labios del niño, reconoce que este necesita la canción, la composición a la que atribuye la capacidad de acompañarlos en momentos dispares y diversos de su vida y también de transmitir su herencia. En 1934 nuestra autora habló sobre «La poesía i els nens» según la noticia anunciada en *La Dona Catalana* (29/06/1934). Una vez más Morales hace gala de su vastísima cultura apoyando la teorización sobre la función de la copla con palabras del nobel Roman Rolland y de los pedagogos musicales coetáneos Llongueras o Pahissa. Su mirada siempre alerta a la voz femenina se fija de manera especial en las aportaciones de Narcisa Freixas (1859-1926), Pilar Rufi (1897-1969) y Julia Marimón de Borrás a la canción infantil.

Si como hemos observado la importancia de esta escritura recae, una y otra vez, en la autoría, también recaló en la recepción de la misma. En su artículo sobre Julio Verne al citar a Valèry Larbaund se anticipa a uno de los rasgos descritos por la crítica literaria actual como inherente al libro infantil: la recepción, la capacidad del niño y el joven para reelaborar la historia.

Como dice Valèry Larbaund «El libro que el niño lee es una obra suya en colaboración con Julio Verne; él lo enriquece con su experiencia, con sus sentimientos, con sus descubrimientos, con sus más caros sueños; alarga y complica sus aventuras y añade episodios y personajes de su invención...» (Morales, 1928b: 9).

Finalmente, insertó en sus artículos la necesidad de educar al niño en su propia lengua como expuso en «Lengua materna» coincidiendo con una etapa de aproximación al nacionalismo gallego (Doespiritusanto, 2012a). Morales confía que en un futuro será

innegable que la lengua usada en la escuela no ha de ser otra que la materna: «Otro día, cara al porvenir, será locura semejante a ésta la de negar en nombre del patriotismo [...] el derecho del niño a recibir la primera enseñanza en lengua materna [...] la violación de ese derecho constituirá un crimen de lesa pedagogía que no querrá cometer ningún maestro» (Morales, 1930a: 9). Sin embargo, la periodista reconoce que «los libros de la escuela hablan una lengua que el niño no comprende, y así en un principio se le enseña algo tan disparatado como es *leer sin entender*» (Morales, 1930a: 9).

Este recorrido por algunos de sus artículos nos permite reconocer el perspectivismo con el que nuestra autora habló sobre el género infantil. Sus planteamientos no son novedosos, pero sí se exponen con rigurosidad apoyando con citas de autoridad los temas abordados, atenta a las novedades y a la divulgación de estas ante el lector medio. Un tema con el que inauguró su incorporación a *La Vanguardia* y *El Sol* eligió como artículos inaugurales el libro para el niño, atenta a que el tema podía ser bien acogida por la opinión pública, sugerido por otras mujeres, pero que comienza a ser reconocido profesionalmente, en la prensa de amplia difusión, creadora de opinión pública, ubicada en los dos centros económicos y culturales de la España novecentista, como son Madrid y Barcelona.

6.2 MARÍA LUZ MORALES: EDUCADORA LITERARIA

Como hemos tenido ocasión de mostrar en el capítulo cuatro la adaptación de obras literarias en el primer tercio del siglo XX vino planteada ante la necesidad de disponer de textos que acercasen al niño al canon de la literatura española en el ámbito académico. María Luz Morales contribuirá a la difusión de esta literatura fuera del modelo del texto escolar, según el diseño editorial de Araluce.

Adaptar, recuerda Marc Soriano, consiste convertir un texto en un producto que se corresponda con los intereses y el grado de comprensión de los menores (1995:35). Se trata de un proceso paralelo a la configuración del surgimiento de la literatura para niños en tanto que la adaptación fue una línea emprendida tanto por folcloristas, editores o maestros para la construcción de un corpus de lecturas infantiles. En muchas ocasiones esta aproximación el canon universal viene acompañado, además, de la

traducción de los textos de su lengua original lo que ha previsto también la reflexión sobre cómo realizar la transferencia de los conocimientos cognitivo-culturales, del comportamiento verbal y no verbal o de las convenciones textuales en esas traducciones (Pascua, 1998; Toledano, 2001).

El proceso y los límites de la adaptación suscita opiniones contrarias sobre cómo se ha de realizar la aproximación a los clásicos y en qué medida el nuevo texto es fiel al canon: «La adaptación suele conllevar una operación transformadora que, a veces, más en la Literatura Infantil, se convierte en deformadora. La adaptación, pues, no es neutra, sino que tiene adaptaciones, ya que quien la firma –si la firma– o, en cualquier caso, quien la haga, interviene en el texto, alterándolo» (Cerrillo, 2011: 22). Rosa Navarro plantea como requisitos para la adaptación la fidelidad, y la adecuación a la edad del lector:

A la mayor comprensión del destinatario, menor es la reducción que debe hacerse del texto y, por tanto, más fácil será el proceso de adaptación ya que podrá a veces reducirse a hacer desaparecer las dificultades de comprensión de la lengua y las que presenten las referencias culturales a las que el lector no tiene acceso (Navarro, 2013: 66).

El proceso textual y paratextual practicado en las adaptaciones a la literatura infantil ha sido abordado por la profesora Victoria Sotomayor. Por una parte, ha reflexionado sobre el marco teórico (2005) en donde presenta la adaptación como reescritura «Es evidente que las adaptaciones son una de las formas de la reescritura y que los agentes mediadores entre el ámbito de la producción y de la recepción (editores, distribuidores, críticos...) determinan absolutamente el acceso a los textos literarios y la imagen que de ellos se construye el lector» (2005: 221); por otra, ha revisado cómo se producen estas adaptaciones para niños (2009, 2013). Señala Sotomayor –siguiendo el modelo formulado por Genette en *Palimpsestos* (1989)– que la adaptación es una forma de intertextualidad en la que esa transformación del hipertexto facilita su lectura a un público determinado (2005: 223). Según Marceline Laparra esta se logra ajustando la extensión, la ilustración, la autoría, los personajes –tomados del imaginario colectivo– el diálogo directo, el narrador homodiegético con el objetivo de satisfacer el placer del lector (1996: 73-74). Añade Sotomayor que debe atender también a otros elementos «de carácter ideológico, muy ligados a la actividad educativa, y de adecuación a las nuevas

formas de conocimiento e información que van apareciendo en la sociedad moderna» (2005: 225).

Alrededor de 1925 María Luz Morales inicia su labor como traductora infantil para la editorial Juventud en la que adapta *Peter Pan* y *Wendy* de James Matthew Barrie (1860-1937), obra profusamente reeditada. Retoma su labor en esta editorial en 1935 con la publicación de *Cuentos de Grimm* y *El libro de las niñas: guía para las mujercitas de 8 a 18 años*. Para esta editorial publica algunos cuentos breves en la colección Rosa. Será la traducción de *Peter Pan* y sus adaptaciones en la editorial Araluce las que la consagren en el campo de la literatura infantil.

Sus trabajos para Araluce forman parte de una colección presentada con el antetítulo «Las obras maestras al alcance de los niños» con clara identificación de la selección de texto y de lector.¹¹⁰

Los libros de Araluce, como se consignan en los paratextos de las portadillas, fueron declarados de utilidad pública para el uso de las bibliotecas circulantes. Esta mención las sitúa fuera del circuito escolar para aproximarlas a la lectura personal o mediada por las bibliotecas. Son obras premiadas en las exposiciones de Leipzig (1914), Barcelona y Sevilla (1929) que el editor añade en la anteportada en las reediciones que a partir de finales de los años veinte se hacen; la colección gozó de gran difusión hasta mediados de los años cincuenta.

El papel jugado por esta editorial puede vislumbrarse en el emotivo recuerdo de Martín de Riquer¹¹¹ o de Luís Alberto de Cuenca (2008). Una visión ya ofrecida en los años de mayor esplendor de la colección, si atendemos a algunos comentarios en los años treinta que citan esta colección como símil de proximidad al lector:

¹¹⁰ Además de María Luz Morales participa en esta colección la arabista Carmela Eulate *Sakuntalá de Kalidasa*, (1936) *El ramayana de Valmiki*, [1930], *Los argonautas; poema épico de Apolonio de Rodas*, [1930].

¹¹¹ A propósito del obituario de María Luz Morales, J. R. Masoliver comentaba: «Con aparente falta de respeto y muy sentida admiración comentaba una vez Martín de Riquer unos años más joven, ‘nosotros, los amamantados a las ubres de María Luz’. Gran verdad, pues su labor de traductora y adaptadora, para Araluce, de la colección inglesa *Las obras maestras al alcance de los niños*, como de los casos pare aquel Teatro de los Niños –inolvidable creación Seix Barral– que nos enseñó e recitar y a no hacer de monitos sabios ante los mayores, habían de marcarnos para siempre» (MASOLIVER, J. R. «Una luz en quehacer literario», *La Vanguardia*, 23 de septiembre de 1980).

La oratoria de Ortega y Gasset es fina, airosa, con ondulaciones de grata feminidad; abundan las imágenes originales y oportunas, y hay positiva gracia de anécdota, de algo que viene a ser con relación a la filosofía lo que los volúmenes de aquella deliciosa «Colección Araluce» eran respecto de las obras maestras de la literatura que divulgaban al alcance de los niños (Fernández de Cuenca, 1933:101).

Un modelo imitado por otras editoriales. Así en 1929 la recién creada editorial Proa inicia una colección semejante a la de Araluce: *Biblioteca de les Obres Mestres explicada als infants*, en las que además de adaptaciones de clásicos universales como Shakespeare y Schiller, se muestran adaptaciones de las letras catalanas como la adaptación del *Canigó* de Verdaguer o del tema histórico *Els amogàvers* de Joan Gols i Soler.

La colección de *Las obras maestras al alcance de los niños* es fruto de la perspicacia del editor Ramón de San Nicolás Araluce, nacido en Santander en 1865. A los quince años emigró a México en donde, tras variopintos empleos, recaló en la editorial Juan de la Fuente Parres. Allí desempeñó diferentes trabajos hasta que este rico latifundista le cede la editorial por una insignificante cantidad. En 1898 llegó a Barcelona con el objetivo de «fomentar la exportación de artículos catalanes en aquella República», según se recoge en una nota de *La Vanguardia* (27/09/1898). La empresa se afianzó en la ciudad condal en un momento de auge de la industria editorial (Botrel, 2008, 6-12). Pese a las dificultades y aranceles de exportación a Hispanoamérica (Martínez Rus, 2002, 1026-1029) mantuvo una importante actividad comercial en el continente americano de habla hispana. Formó parte de la junta directiva de la Cámara del Libro de Barcelona, creada en 1918, además de ser nombrado presidente de la Cámara de Comercio Mejicana en España circunstancia que evitó que en la guerra civil se emprendieran acciones contra él, su familia y su empresa, según relata Emilio Pascual (2010). Tras su fallecimiento la empresa no supo adaptarse a los tiempos, dejando de funcionar a finales de los años cincuenta, según las anotaciones recogidas por Emilio Pascual y reproducidas por Eduardo Connolly (2008, 39-40).

La difusión de esta colección ha quedado profusamente detallada en los trabajos del Jaime García Padrino, ya en sus estudios sobre los clásicos (1999, 2011) ya en la codirección junto a Luis Alberto de Cuenca de la edición de parte de esta colección por la editorial Anaya en 1998.

En los trabajos consultados se localiza la fecha de 1914 en el *nihil obstat* que aparece en las portadillas de los libros, lo que nos permite situar con más o menos exactitud su edición. García Padrino adelanta la de los primeros títulos a 1912, citando la nota publicada en la Gaceta de Madrid del 29 de julio de 1912 y reconociendo la deuda de estos títulos con la editorial T.C. & E.C. Jack (García Padrino, 2011: 35-37). Por nuestra parte, hemos podido constatar en varias reseñas periodísticas los primeros títulos de esta colección –*Los Héroes, Historias de Shakespeare, Historias del Dante e Historias de Hans Andersen*– aparecidos en el verano de 1911. Estos libros se publican en español con los nombres de los adaptadores ingleses de estas obras sin que se citen en ellas los traductores. Las versiones originales de T.C. y E.C. Jack pertenecen a la colección *The Told to the Children* de la editorial Nelson and sons. Esta aparece en la primera década de 1900 y su objetivo fue presentar los libros del canon occidental y de la literatura inglesa del siglo XIX a niños de nueve a doce años de edad mediante adaptaciones, siguiendo el patrón de la literatura victoriana.

La editorial inglesa *Nelson and son*, con filiales en diferentes ciudades del mundo y atenta a las lenguas mayoritarias en este mercado, nombra en 1912 a Antonio Martínez Ruiz, Azorín, director de las ediciones españolas de esta editorial en su sede parisina. Son fechas que coinciden con la captación del mercado hispanohablante, pues como recuerda Martínez Rus, estas editoriales operaban en todo el mercado hispanoamericano con mayor facilidad que las casas españolas cuyos costes de edición y aranceles no podían competir con el mercado editorial extranjero (2001:280).

El modelo editorial seguido en las adaptaciones infantiles de la colección Nelson consistió frecuentemente en disminuir la complejidad del original, a través de la reducción del texto, pero en la mayoría de los casos, los autores se centraron en contar algunas historias en lugar de tratar de presentar, superficialmente, todas las tramas del original. La colección inglesa contó con varias series, unas más económicas, encuadernadas en tela azul y otra, la elegida para la colección española, con una ilustración central a color y ocho más en el interior y decorada con una orla tipo *art déco*. Estos mismos libros aparecen publicados en la década de 1920 en Francia bajo el sello *Je raconte*. Precisamente sobre esta última colección en una página web francesa dedicada a esta colección, como indicamos en nota, hemos encontrado una carta en la

que el editor inglés aporta algunas claves sobre cómo se han de realizar las adaptaciones de nuevas obras para esta colección: «In asking these commission I think you should assume that will be no objection to our telling the story of these books in simple language for children. The length of the *Je raconte* series will be the same as *The Told Series*. Each volume must be exactly 20,000 words.¹¹²

La edición española sigue muy de cerca los títulos editados por la colección inglesa. Como hemos indicado, entre 1911 y 1914 se publican los primeros diecisiete tomos, entre los que se incluye una adaptación del *Quijote* realizada por John Lang. Concha Espina fue una de las primeras escritoras en acoger y publicitar el proyecto en sus *Páginas Femeninas*: «[...] yo me he convertido en cronista de esta gentil biblioteca por razones de arte y de gratitud; prendada de las bellezas que insinúa y agradecida a los propósitos que persigue» (Espina, 1912:1).

Para hacer a los niños comprensibles en absoluto estas grandes obras del ingenio humano, hábiles plumas –de mujer las más de las veces– han condensado las historias admirables de los maestros [...] avalorado con ideas hermosas, y regenerador de obras tan peregrinas como *La Odisea*, *Los Héroes*, *Don Quijote de la Mancha*, *Guillermo Tell*, *La Iliada*, *Historias de Milton*, de Wagner, todo un vivero, en fin, de nociones exquisitas sobre Arte y Belleza (Espina, 1911: 2).

En 1914 se amplían los títulos: *Cuentos de la Alhambra*, *Los Caballeros de la tabla redonda* y aparece el nombre de Manuel Vallvé como responsable de estas adaptaciones. Se cita por vez primera una edición, sin versión previa, de Calderón de la Barca. La reseña de Concha Espina, publicada en una crónica el 25 de enero de 1914, ofrece, además de este título, información sobre la prosperidad del negocio editorial:

Araluce, poeta y editor. Amiga de los niños y de las letras y teniendo en mi casa neños aficionados a los libros sorprendí la ya famosa «Colección Araluce», apenas vino al mundo en Barcelona, pocos años hace, adoptando por primera vez –a lo menos en España– las obras maestras de la literatura al alcance de los más pequeños [...] Últimamente ha publicado Araluce: «Aventuras de Don Quijote» (dos tomos), «Historias de Calderón de la Barca» «La canción de Rolando», «La Odisea» «La Ilíada» más «Historias de Shakespeare» y «Fábulas de Esopo»[...] Cuando esta «Colección» original alcanzó en mi casa el mayor auge, supe casualmente que Araluce era montañés; una carta suya, luminosa para mi curiosidad, me hizo saber al mismo tiempo que no me había equivocado al juzgarle poeta. Escribía el editor a un amigo, bien ajeno aquel de que otra pluma montañesa secuestraría alguno de sus renglones, y decíale a propósito de su cambio de domicilio: «Al fin tengo mi negocio establecido en casa propia, no mal situada, a lo montañés, en un altozano. Domina la calle de Cortes frente al castillo de Monjuich; es alegre, soleada, plena de luz algo solariega; viste colores rojo y blanco, igual que la matrícula de Santander: añorante del campo abierto, solariega» (Espina, 1914:1).

112 Paris house letters from the Edinburgh house to Mr. J.J. Sutton, Paris House. Carta recogida en <http://www.collectionnelson.fr/index.php> [fecha de consulta, 21 de junio de 2015].

En efecto, la reseña de Gómez de Baquero sobre esta colección en *Los Lunes de El Imparcial* muestran la acogida de esta iniciativa editorial en estos primeros momentos:

Ya que de libros de niños se trata, es oportunidad para citar una nueva colección, primorosa por las condiciones tipográficas y artísticas, que ha empezado a publicarse en Barcelona: la Colección Araluce. Los libritos que la forman no son originales; son traducciones y podría decirse que reproducciones de una serie inglesa que ha merecido muy favorable juicio en su país. Esta biblioteca infantil responde a la idea de ofrecer a los niños un bosquejo muy claro y sumario de las grandes obras literarias [...]. El defecto que encuentro en la Colección Araluce es que el texto está menos cuidado que la parte artística, sin ser, en verdad, peor que el de muchas obras que se traducen para personas mayores. Es este, achaque frecuente en ediciones españolas. Se esmera el editor en las láminas, en la composición, en la encuadernación cuando aspira a hacer algo que se salga de lo vulgar, y a lo mejor descuida lo principal en un libro, que es el texto. Con todo, las faltas que he notado en el tomito de Shakespeare son venales y se corregirían fácilmente con un poco de lima. Tampoco estaría de más incluir en estos volúmenes sucintas y claras biografías de los grandes escritores cuyas obras pretenden adaptar a las inteligencias infantiles (Gómez Baquero, 1912: 3).

Alrededor de 1925 encontramos la orientación de estas adaptaciones hacia la literatura española. En el número cinco de *El consultor Bibliográfico* publicado en diciembre de 1925 aparece la publicidad de la edición de *Historias de Lope de Vega, La gitanilla, Tradiciones Iberas, Historias de Tirso de Molina, Amadis de Gaula, Historias de Ruiz de Alarcón...* todas ellas adaptadas por María Luz Morales.¹¹³ Adapta y/o traduce veinticuatro títulos de la colección; de ellos diez corresponden a obras de la literatura española sin una versión inglesa previa. Junto a ella, Manuel Vallvé firma veintidós títulos de los que solamente dos corresponden a nuestra literatura, José Baeza firma once títulos de los que dos son versiones de autores españoles. Los otros adaptadores de obras de la literatura española son Eusebio Herás, Francisco Esteve y José Escofet como mostramos en la siguiente tabla. La identificación de las fechas se ha realizado mediante la publicidad inserta en las páginas de la prensa.

Entre 1925 y 1928 Ramón Araluce consolida su posición en los libros para niños según recoge en el siguiente artículo de diciembre de 1928. En él vemos, además, la aproximación hacia un *españolismo* que se distancia ideológicamente de las intervenciones de María Luz Morales en favor de un discurso mucho más federalista:

¹¹³ A partir de 1920, se suman las colecciones *Los grandes hechos de los grandes hombres* y *Páginas brillantes de la historia* en paralelo a la edición de Nelson. En la primera de ellas publica María Luz Morales *Julio César (Vida y hechos)* y *Vida y hechos de Alejandro Magno*, colecciones también paralelas a la edición inglesa y una biografía Cervantes.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

En estos últimos años hase visto palpablemente que lo que más ha contribuido a llevar a las mentes de los niños y grandes la afición a las celebridades ha sido una ya numerosa serie de obritas publicadas por ese nobilísimo editor barcelonés que a querer contar con un lema simbólico encarnador del espíritu de su vida y su labor, habría de elegir la palabra siguiente: *españolismo*. Nos referimos a Araluce, quien paciente e incansablemente, ha conseguido reunir a estas fechas más de cien volúmenes de la índole en cuestión, volúmenes agrupados en, en puridad, en tres colecciones sobremanera semejantes tituladas Araluce, Grandes hechos de los grandes hombres y Páginas brillantes de la Historia, todas las cuales están obteniendo una difusión sin precedentes en el mundo hispanoparlante, y que han merecido la sanción oficial de su utilidad pública. [...]

La más copiosa, rotulada con el nombre de su editor, tiene por objeto poner las obras maestras de la literatura universal al alcance de las mentes juveniles, comprendiendo ya una sesentena de volúmenes, todos de análoga extensión (Dotor, 1928: 1).

| ADAPTADOR | TÍTULOS | ILUSTRADOR | 1ª ED. IDENTIFICADA |
|--------------------------|---|----------------------|---------------------|
| MANUEL VALLVÉ | HISTORIAS DE CALDERÓN DE LA BARCA | M. UBIOLS DELGADO | 1914 |
| JOSÉ ESCOFET | LA INFANTINA DE FRANCIA | JOSÉ SEGRELLES | 1919 |
| JOSÉ ESCOFET | LAZARILLO DE TORMES | JOSÉ SEGRELL | CA.1925 |
| EUSEBIO HERAS HERNÁNDEZ | FÁBULAS DE SAMANIEGO, CUIDADOSAMENTE ELEGIDAS Y ADAPTADAS PARA LOS NIÑOS | L. ÁLVAREZ | 1927 |
| JUAN GUTIÉRREZ-GILI | LA CAMPANA DE HUESCA. LEYENDA DEL REINADO DE RAMIRO II EL MONJE NARRADA A LA JUVENTUD | ALBERT | 1928 |
| JOSÉ BAEZA | HISTORIAS DE DON RAMÓN DE LA CRUZ | PAULET | POST.1929 |
| JOSÉ BAEZA | HISTORIAS DE ROJAS ZORRILLA | | POST.1931 |
| FRANCISCO ESTEVE RAMÍREZ | EL CONDE DE LUCANOR | A. SALÓ | 1935 |
| MANUEL VALLVÉ | LOS SIETE INFANTES DE LARA. LEYENDA DEL ROMANCERO CASTELLANO | JESÚS DE LA HELGUERA | 1935 |
| FRANCISCO SUREDA BLANES | EL LIBRO DE LAS BESTIAS | LUIS ÁLVAREZ | 1943 |

TABLA 14 OTROS ADAPTADORES DE LA LITERATURA ESPAÑOLA EN LA COLECCIÓN ARALUCE

En el capítulo cuatro hemos visto que la preocupación por la formación literaria del escolar coincide con una promoción de los clásicos a través de colecciones como *La Lectura* y, sobre todo, por su valor promocional, la Colección Universal de Espasa Calpe iniciada en 1919. El debate sobre cómo leer a los clásicos, iniciado por Azorín, dejaba la puerta abierta a estas adaptaciones:

El debate sobre la cuestión del canon y el papel de los clásicos que quizá el tercer centenario de *El Quijote* pone sobre el tapete con mayor interés, sale de la polémica finisecular entre nuevos y viejos. Todos están de acuerdo, Unamuno, Azorín, Valle Inclán, Antonio Machado... en el culto idolátrico que reciben determinados clásicos por parte de quienes se han erigido en sus salvaguardas [...] Todos observan que la obra literaria permanece cerrada, inamovible, fijada por efecto de la erudición devota, y contrapone a esa canonización inmovilista otra basada en la significación inagotable de los clásicos que Azorín habría de definir como su dinamismo (Riera, 2011: 27-28)

Azorín insiste en el «Nuevo Prefacio» de *Lecturas Españolas* en la colección, que él mismo dirige, citado por Carmen Riera:

No han escrito las obras clásicas sus autores sino la posteridad. No ha escrito Cervantes *El Quijote*, ni Garcilaso las *Églogas*, ni Quevedo los *Sueños*. *El Quijote*, las *Églogas*, los *Sueños* los han escrito los diversos hombres que a lo largo del tiempo han ido viendo reflejada en esas obras su sensibilidad. En tanto en cuanto los clásicos son capaces de reflejar nuestra sensibilidad moderna, son clásicos (Riera, 2007: 30)

En el ámbito escolar aparece la Biblioteca del Estudiante dirigida por Menéndez Pidal y María Goyri, iniciativas editoriales que manifiestan su deseo de acercar un canon clásico para un lector no experto en el ámbito escolar. La reivindicación de una educación literaria, vista anteriormente, la desacralización de los clásicos en el debate intelectual y la búsqueda de un mercado más amplio pueden justificar la visión de un editor como Ramón Araluce de ampliar con títulos propios la colección.

Nos llama la atención la insistencia en los prólogos de la colección Araluce la apelación a los lectores del continente americano; asimismo observamos la selección de títulos vinculados al continente como *La Araucana* o de autores como Ruiz de Alarcón en esta selección. En los textos de María Luz Morales leemos: «Poco se sabe, niños hispanoamericanos, de la vida de esta gloria de España, que es Tirso de Molina» mientras que en la *Gitanilla* cita a los «niños de habla española» e insiste en el prólogo de Ruiz de Alarcón:

Y digo nuestro, tratándose de un hombre de América, porque Alarcón cultivó la comedia española al uso en su tiempo con todo el donaire de nuestros mejores comediógrafos del siglo de oro [sic], y, porque al tratar de poesía y de literatura en naciones que se expresan en el mismo lenguaje—que es como sentir con el mismo corazón— no hay tute ni mío. Todo es, a un tiempo, de España y de América: todo es nuestra literatura, todo es nuestra poesía, todo es nuestra gloria... (Morales, *ca.* 1924d: vii).

La publicación de estas obras coincide, por una parte, con la reactivación del mercado hispanoamericano:

La vocación americanista nació ligada a proyectos políticos regeneracionistas y a intereses económicos catalanes. El acercamiento a los países hispanos —bajo una identidad cultural común— cobró fuerza en la reorientación de las relaciones exteriores españolas tras la derrota de 1898, como sólida alternativa a la crisis nacional y al desprestigio internacional. La intención mercantil y cultural culminó con la celebración del Congreso Nacional del Comercio en Ultramar en 1923, donde el libro español y su difusión ocupó un lugar destacado por la importancia económica del mismo en aquellos vastos mercados de habla hispana, y por su carácter de mercancía de penetración, facilitando la apertura como incentivo indirecto a otros productos comerciales del país (Martínez Rus, 2002: 1024).

Por otra parte, la política del libro y promoción de la lectura postulada por José Vasconcelos en México (1882-1959) en los años veinte, junto a la crítica a las ediciones empleadas para la promoción de la lectura: «Se reprochó a Vasconcelos el despilfarro de fondos públicos, la imposición de criterios culturales no populares, una actitud considerada como despreciativa ante las verdaderas necesidades del pueblo, la publicación de obras de difícil lectura, históricamente anacrónicas y carentes de aplicación práctica inmediata» (Fell, 1989: 490), sin duda, animarían a Ramón Araluce a pensar en la publicación de libros adecuados a las bibliotecas populares: «La industria editorial española, quizás sobre cualquier otra consideración, acabó por ser el único elemento de prestigio y de influencia de España en la América hispánica. Durante años los libros de la colección Araluce ofrecieron casi las únicas lecturas infantiles a millones de niños latinoamericanos» (Cossío, 1949: 63). El estudio de Renen Silva justifica la repercusión de la Colección Araluce en este continente:

La casas Araluce que exportaba libros a Colombia desde muchos años atrás y que hizo importantes negocios y ofertas editoriales al gobierno colombiano en los años treinta, era una editorial católica, de fuerte tendencia conservadora, muy alérgica a los signos del mercado (de manera rápida y muy promocionada editó en castellanpo *Mein Kampf*, de Hitleer, poco después de su publicación) y muy activa en toda América Latina, en donde logró hacer conocidas sus principales colecciones, dirigidas sobre todo a los niños y a los jóvenes (Silva, 2008: 27).

El proyecto de Araluce es deudor de títulos de ediciones del mercado inglés, no solo respecto a los clásicos de la literatura universal, sino a las biografías de grandes personajes que aparecen en colecciones como *Nelson and son*, anteriormente citada o la

serie *Told through the ages* de George G. Harrap & Company, con ediciones aparecidas antes de 1915. Una vez consolidada la línea editorial con la traducción de textos de estas compañías, alrededor de 1920 Ramón S N Araluce debió plantearse la adaptación de obras de la literatura española, contando para ello con la colaboración de María Luz Morales. Nuestra propuesta de fechar alrededor de 1924 la mayoría de las obras de esta autora se fundamenta en que aparecen en el catálogo de la Biblioteca circulante de la Institución Libre de Enseñanza publicado entre los números 778 -780 y 782-783 (enero, febrero, marzo y mayo, junio de 1925) y en la propaganda editorial localizada en *El Consultor Bibliográfico*, sin que hallamos localizado menciones anteriores, por lo que entendemos que su primera edición se produciría en fecha cercana a este año. Antes de finalizar esta década, Morales debió de romper sus relaciones con esta editorial puesto que las últimas colaboraciones en esta colección se localizan en la publicidad de 1928 y en el *Ensayo de una Biblioteca Infantil*. A partir de estas fechas se identifican las colaboraciones de José Baeza y Eusebio Heras Hernández, Juan Gutiérrez-Gili, etc. El trabajo de María Luz dejó impronta en el sello editorial de forma que este se identifica con la presencia de la escritora, aunque, a nuestro juicio, no fue una etapa prolongada. María Luz Morales volvería a colaborar con esta editorial después de la Guerra Civil con *Historias del romancero*: es un título cuya edición coincide con la depuración sufrida por María Luz Morales tras el fin de la Guerra Civil. Frente a las múltiples reediciones de los libros anteriores, de este solo hemos podido localizar una. En ella se modifican los paratextos que acompañaban a las impresiones anteriores. En la contraportada aparece el *nihil obstat* del censor Dr. Cipriano Monserrat, Pbro. Está firmado en Barcelona el 11 de enero de 1943. La dirección de la casa editorial cambia, con la modificación del callejero tras la contienda, que pasa de la calle de las Cortes, 392 a calle José Antonio, 392. En la página legal continúa el impreso en España/ printed in Spain, pero aparece un nuevo dato, Barcelona 1939. Son datos que muestran el cambio editorial tras la contienda. Se toma 1939 para fechar *Historias del romancero*. Sin embargo, es factible pensar que esta plancha se utiliza en las distintas ediciones, aunque el libro salga con posterioridad al *nihil obstat*, en 1943. En 1941 había fallecido el editor y la empresa se queda a cargo de su hija. Según relata Emilio Pascual esta no sabe introducir reformas estructurales acordes con la evolución de esta industria (Pascual, 2010 [s.p.]). Pensamos que María Luz Morales en estos primeros años en los

que, como hemos dicho, tiene cerradas las puertas del periodismo intenta volver a esta editorial para trabajar de nuevo en ella. Aunque la vuelta no parece que, salvo este libro, fuera fructífera.¹¹⁴ Pasemos, pues, a analizar las adaptaciones de María Luz Morales en su primera etapa. En la siguiente tabla hemos anotado los títulos de la colección Araluce en los que aparece su firma. Se reconocen, por una parte, títulos de la literatura universal que hallamos en las colecciones de Nelson citadas y que coinciden en su lanzamiento con la filial francesa, *Je raconte*. Por otra, como hemos anticipado, el repertorio se centra en la adaptación del canon literario español.

| ADAPTADORA | TÍTULOS | ILUSTRADOR | 1ª ED. IDENTIFICADA |
|-------------------|--------------------------------|------------------|---------------------|
| MARÍA LUZ MORALES | HISTORIAS DE SCHILLER | ED. GABELSBERGER | CA.1924 |
| MARÍA LUZ MORALES | ORLANDO FURIOSO | ALBERT | CA.1924 |
| MARÍA LUZ MORALES | AVENTURAS DE AMADÍS DE GAULA | ALBERT | CA.1924 |
| MARÍA LUZ MORALES | HAZAÑAS DEL CID CAMPEADOR | JOSÉ SEGRELLES | CA.1924 |
| MARÍA LUZ MORALES | HISTORIAS DE LOPE DE VEGA | JOSÉ SEGRELLES | CA.1924 |
| MARÍA LUZ MORALES | HISTORIAS DE RUIZ DE ALARCÓN | JOSÉ SEGRELLES | CA.1924 |
| MARÍA LUZ MORALES | HISTORIAS DE TIRSO DE MOLINA | JOSÉ SEGRELLES | CA.1924 |
| MARÍA LUZ MORALES | LA ARAUCANA | ALBERT | CA.1924 |
| MARÍA LUZ MORALES | TRADICIONES IBERAS | JOSÉ SEGRELLES | CA.1924 |
| MARÍA LUZ MORALES | HISTORIAS DE ESQUILO | ENRIQUE OCHOA | CA.1925 |
| MARÍA LUZ MORALES | HISTORIAS DE EURÍPIDES | CAMINS | CA.1925 |
| MARÍA LUZ MORALES | HISTORIAS DE GOETHE | CAMINS | CA.1924 |
| MARÍA LUZ MORALES | HISTORIAS DE SHAKESPEARE | SEGRELLES | CA.1924 |
| MARÍA LUZ MORALES | LA <i>ILÍADA</i> O EL SITIO DE | SEGRELLES | CA.1925 |

¹¹⁴ En 1965 adapta *Don Quijote de la Mancha* para la editorial Teide en la colección Biblioteca Zagal.

| ADAPTADORA | TÍTULOS | ILUSTRADOR | 1ª ED. IDENTIFICADA |
|-------------------|-------------------------------------|-----------------|---------------------|
| | TROYA | | |
| MARÍA LUZ MORALES | LA GITANILLA; EL AMANTE LIBERAL | JOSÉ SEGRELLES | ca.1925 |
| MARÍA LUZ MORALES | TROVAS DE OTROS TIEMPO | ALBERT | ca.1925 |
| MARÍA LUZ MORALES | AVENTURAS DE GIL BLAS DE SANTILLANA | JOSÉ SEGRELLES | a.1925 |
| MARÍA LUZ MORALES | LA LEYENDA DE SIGFRIDO | HOMS | 1926 |
| MARÍA LUZ MORALES | TRADICIONES HISPANAS | JOSÉ SEGRELLES | 1926 |
| MARÍA LUZ MORALES | CUENTOS DE PERRAULT | L. ÁLVAREZ | 1927 |
| MARÍA LUZ MORALES | HISTORIAS DE SÓFOCLES | J. RAPSOMANIKIS | 1927 |
| MARÍA LUZ MORALES | HISTORIAS DE TENNYSON | E. OCHOA | 1928 |
| MARÍA LUZ MORALES | LEYENDAS DE ORIENTE | RENÉ | 1928 |
| MARÍA LUZ MORALES | HISTORIAS DEL ROMANCERO | JOSÉ SEGRELLES | 1943 |

TABLA 15 LIBROS DE MARÍA LUZ MORALES EN LA COLECCIÓN ARALUCE

Realizaremos a continuación el análisis de esta colección y la contribución de María Luz Morales a la difusión de la literatura universal entre el público más joven. Tras el análisis de los paratextos de esta colección a partir del análisis de títulos (fórmulas empleadas), autores seleccionados (procedencia de los títulos, periodos literarios y canon seleccionado) y prólogos (intencionalidad expresada al lector). A continuación, analizaremos el proceso de adaptación y prosificación de tres títulos del catálogo *La Gitanilla*, *Historias de Lope de Vega* y *Las hazañas del Cid*.

El análisis de los títulos de la colección muestra cómo, frecuentemente, giran en torno a dos locuciones: *Aventuras de...* e *Historias de...* El primero recae sobre el título de una obra adaptada (*Aventuras de Amadís de Gaula*) y en el segundo el parámetro es el autor (*Historias de Tennyson*), con criterios semejante a los títulos ingleses cuando estos son traducciones. En el primer caso se seleccionan episodios significativos de la obra como comenta Morales a propósito de las *Aventuras de Gil Blas*: «Nosotros aquí

os damos las principales aventuras del primer libro original» mientras promete a los lectores continuidad si fuera de su agrado: «Si también logran vuestro favor, esto es, si el travieso Gil Blas se hace tan buen amigo vuestro como en su tiempo lo fue de grandes y chicos, os daremos también la continuación» (Morales, *ca.* 1925c: 9).

Los títulos procedentes de la literatura europea provienen de adaptaciones infantiles inglesas. Así, para la obra *Historias de Tennyson* localizamos *Stories from Tennyson* de H. E. Marshall (London: T. Nelson, 1911); *La Historia de Silfrido* parte de *Stories of Siegfried* de Mary Macgregor (London & New York, 1908). La adaptación de los trágicos griegos Sófocles, Esquilo y Eurípides podrían provenir de *Stories from Greek tragedy* de L. Havell (London, 15 York Street Covent Garden W.C.) o de George G. Harrap & Company, 1909.¹¹⁵ Este hecho parece aplicarse asimismo a las biografías: *Vida y hechos de Alejandro Magno* (Barcelona, Araluce) parece provenir de la de John Williams, *The Life and Actions of Alexander the Great* (New York, Fowle, 1900). Como ya hemos dicho, en las primeras décadas de la dictadura María Luz Morales volverá a trabajar como adaptadora de ediciones extranjeras para el público de habla hispana, como recoge Filgueira en la reseña de sus obras:

El mundo de los niños (Salvat editores, Barcelona, 1ª ed., 1958). Obra en 15 volúmenes de la que se han publicado numerosas ediciones: adaptación de la colección americana «Childcraft» Dicha adaptación corrió enteramente a cargo de MLM (véase Pórtico), siendo justamente los primeros volúmenes: Poemas de la primera infancia, Poemas y cuentos, Cuentos populares y de hadas, etc., los que exigieron una labor creadora (no de traducción, sino de sustitución de textos). Se incluyeron poemas infantiles de Gabriela Mistral, Federico García Lorca, Pura Vázquez, navideñas de Lope de Vega, etc. Y mucho original, en prosa o en verso, de MLM, ya con su firma, con iniciales o diversos seudónimos (Filgueira, 1970: 611).

Su labor como adaptadora sin una versión intermedia es la que más fama le ha procurado en el terreno de la LIJ. Sus criterios de selección se centran, básicamente, en el Siglo de Oro: Cervantes, Tirso, Lope, Ruíz de Alarcón, Ercilla, en consonancia con ese debate sobre los clásicos y su lectura moderna. Adopta también la leyenda hispánica forjada por el romancero y por la narrativa romántica.

¹¹⁵ No nos es posible afirmar hasta qué punto la obra de María Luz Morales es una traducción de estas piezas, pero sí hemos podido comprobar, a través de catálogos en línea como el <https://www.worldcat.org/>, la correspondencia de títulos de la colección Araluce con los de las ediciones inglesas; incluso la digitalización de estas obras nos permitió observar la correspondencia de las historias seleccionadas.

En sus prólogos se expresa como objetivo presentar una lectura moderna de los clásicos a un lector inexperto:

Si un día, cuando pasen los años, vuestra curiosidad os lleva a desenterrar, en exploración erudita, el viejo códice primitivo, e intrincados en sus cuatro libros de letra apretada y menudita, evocáis por un momento con ternura el impulso generoso, la elevada emoción que en vuestros años infantiles os causó la primera lectura de las andanzas del esforzado caballero, Amadís de Gaula, hallada en este libro moderno y breve, quedará recompensada la autora de la versión breve y moderna que, solo con ese fin, para vosotros se hizo (Morales, 1999: 17-18) .

Estas dificultades para acceder a los originales vienen expresadas por la autora en primer lugar por el estado de la lengua en el que están escritos:

Estos dos libros [*Cantar de Mio Cid* y el *Romancero del Cid*] –posterior en varios siglos el segundo al primero– están escritos en el lenguaje bárbaro de entonces: el castellano del *Myo Cid*– como podéis ver en nuestra pequeña ilustración filológica– apenas podemos hoy entenderlo sin tener a mano una traducción moderna. Por ello y por ser las «Hazañas del Cid» algo muy interesante y muy nuestro, creemos un deber el adaptarlas hoy, para vosotros, niños de habla española (Morales, ca. 1924b: VIII)

En segundo lugar, la dificultad proviene también del género literario al que se adscribe el original, por lo que se opta siempre por la prosificación y la conformación al género narrativo:

Todas estas obras fueron escritas en hermosos versos. Al pasar por el pobre vaso de nuestra prosa, pierden en belleza y en gracia. Mas, siendo este el único medio de que podáis hoy conocerlos, esperamos que mañana, al gustarlas en el original, con todas sus bellezas, no guardéis excesivo rencor a quien hizo por y para vosotros una labor toda humildad y buen deseo (Morales, ca.1924a: 10).

Se advierta también sobre la necesidad de adecuar el lenguaje al lector contemporáneo: «Vienen vestidas con el nuevo ropaje del castellano moderno, pues en la arcaica narración primitiva no las comprenderíais; despojadas de crudezas que, si entonces eran cosa corriente, nuestro refinamiento actual no permite» (Morales, 1998: 17).

La autora desea presentar una lectura que no se aparte de la educación moral del lector: «Claro está que estos dioses paganos no son sino una bella invención que constituye la mitología clásica, pues Dios verdadero, solo hay uno, Aquel a quien los cristianos adoramos» (Morales, ca. 1925a: VIII). O como indica en el libro sobre Gil Blas de Santillana: «Pero tienen algo más que la diversión que nos proporcionan. Un fondo moral sutilmente escondido, que hace que el conocimiento de esta famosa novela

picaresca no sea solo una compañía amable sino una buena compañía también» (Morales, *ca.*1925c: IX).

La estructura de los prólogos es generalmente similar. Tras una salutación afectuosa al lector (*Queridos niños, niños hispanoamericanos,...*) se aporta una nota biográfica sobre el autor cuya vida es siempre ejemplar: «Vivió, pues ochenta y tres años, durante los cuales no dejó ni un solo día de trabajar, de estudiar y perfeccionarse en saber y virtudes» comenta sobre la vida de Goethe (Morales, *ca.*1924a: 9); incluso cuando habla de Lope: «Por ello fue el poeta más rico de su tiempo, pero también el más pobre, pues su largueza y caridad eran tan grandes, que jamás le pidió limosna pobre alguno en público o secreto que él se la negase, antes solía darles dinero y comida abundantes y vestirles 'desde el zapato hasta el sombrero'» (Morales, 1998: 16-17). A continuación, se justifica la selección de los títulos que se incluyen en el volumen, apelando a la sencillez y a la diversión de estas historias y a su valor patrio: «que contéis al acabarla con una admiración más de una gloria patria» (Morales, *ca.*1924d: IX), comenta al presentar las historias de Ruiz de Alarcón. En ningún prólogo se advierte una finalidad escolar, dado que la colección no está pensada para el estudio de los clásicos en el aula, y las referencias se enfocan hacia el descanso y la lectura por placer: «aligeradas y transformadas a la brevedad y concisión que un libro que ha servir para recreo de vuestra infancia exige» (Morales, 1998: 17). Finalmente, la autora concluye el prólogo, mediante el tópico de falsa modestia, disculpándose por si la obra no satisface las expectativas del lector: «Cuando algo en él os canse, os aburra o enoje, no guardéis demasiado rencor a la pecadora mano que se atrevió a hacer la adaptación, con la mejor intención del mundo y con todo respeto» (Morales, *ca.* 1925b: 10).

Estudiaremos seguidamente el proceso de adaptación de los volúmenes *La Gitanilla*, *Historias de Lope de Vega* y *Las hazañas del Cid*. Se han seleccionado estos títulos por tratarse de obras sin un modelo previo de adaptación y que responden a tres géneros literarios diferentes. Victoria Sotomayor (2005) adapta la propuesta de Gerard Genette en *Palimpsestos* (1989) a la literatura infantil. Plantea que una de las primeras operaciones descritas en la adaptación es la reducción cuantitativa del texto original. Esta *escisión* supone la eliminación de fragmento frente a la *concisión* en la que se manipula el texto por reducción sin omisión: «Poco de obra tan grande puede caber en

libro tan breve. Y aun menos mal si ese poco es algo. Con que ese algo bastara a daros idea de la grandeza que campea en la obra original del rapsoda Ciego, con que, para el día de mañana os inspirase el deseo de leer la obra original o su traducción directa, nosotros nos daríamos por muy contentos» (Morales, *ca.* 1925a: IX) propone María Luz Morales.

En otras ocasiones –apunta la profesora Sotomayor– la modificación se presenta al realizar procesos de adición que incorporan incisiones valorativas del narrador o notas de adición cultural que facilitan la correcta comprensión del texto. Otros, como ocurre en nuestro caso, atienden a la modificación de operaciones textuales asociadas al género literario (la prosificación de texto en verso o al contrario, la narración de un texto dramático...). En determinados casos las informaciones dispersadas en la novela, como, por ejemplo, rasgos característicos de los personajes son condensadas en un solo momento. Frecuentemente esta caracterización se presenta al principio de la adaptación, suprimiendo la posibilidad de construir el entramado del personaje a través de la lectura del texto. En otras ocasiones el proceso es de simplificación se acomete mediante la modificación del registro, estilo, léxico, el paso del estilo indirecto al directo conversacional, etc., operación entendida como *transestilización* (Genette, 1989: 285).

Como hemos comentado anteriormente revisaremos en los siguientes apartados el proceso de adaptación seguido a través del análisis de tres volúmenes de la colección. El criterio de selección responde al tratamiento seguido en la adaptación de diferentes géneros literarios (novela breve; cantar de gesta y romancero y teatro en verso). Analizaremos las operaciones textuales llevadas a cabo de acuerdo con la comparación con el texto original, así como los criterios que orientan la adaptación del texto a los más jóvenes a través del análisis de la voz narrativa que asume dicho proceso.

6.2.1 LA GITANILLA

María Luz Morales otorga el título de la primera novela adaptada en este volumen, *La Gitanilla* en vez de orientar al nombre elegido por Cervantes para sus novelas cortas. En la portada interior se añade *El Amante Liberal*; en la elección del título podemos suponer el rechazo del término *amante* en un texto infantil y el deseo de no agotar la producción cervantina al colocar al frente *Novelas Ejemplares*, cuando únicamente se daban a la imprenta dos de ellas. El interés de Morales por la figura de

Cervantes se comprueba en la ojeada al catálogo de su biblioteca donada en 1992 al Ateneo de Barcelona. En este aparece el libro de Atanasio Ribero *Memorias maravillosas de Cervantes: el crimen de Avellaneda* (1916), la biografía de Miquel dels Sants Oliver, *Vida y semblanza de Cervantes* (1916) o el texto de José Poch Noguera *Miguel de Cervantes Saavedra* (1936) en una edición juvenil de la casa Dalmau. Junto a estos se registra la edición de las *Novelas* de la Biblioteca Universal, que creemos actúa como hipertexto del que se parte, puesto que el otro volumen de las novelas cervantinas de su colección corresponde a la edición de 1912 de la colección Thomas Nelson and Sons, (número [850] de la catalogación de este fondo), pieza que descartamos puesto que en ella no se publica *El amante Liberal*. Motivo que nos hace descartar la edición de Rodríguez Marín para La Lectura, que tampoco recoge *El amante liberal*.

La Gitanilla

La revitalización de los clásicos en las primeras décadas del siglo XX y la celebración de los centenarios de Cervantes, ponen en valor la figura de la *Gitanilla*. Junto a las ediciones mencionadas, nos encontramos la publicación por entregas de esta novela como folletín en algunos periódicos de provincia (*La Libertad de Vitoria* la edita durante los meses de noviembre y diciembre de 1922), la edición de Juana y Rosa Quintiana para la Biblioteca Patria; el arreglo teatral de Diego San José en estas mismas fechas para la actriz Carmen Oliver o el artículo de Sánchez Rojas en la revista *La Esfera*, para su serie de estampas madrileñas en las que ofrece una muestra de este personaje para quien en ella «ha pintado Cervantes la donosura castiza de la mujer española. Preciosilla es la imagen de la desenvoltura sin lascivia y del ingenio pronto, alegre y burlon de nuestras mujercitas» (Sánchez Rojas, 1924:13) imagen que parece sustentar el retrato que María Luz Morales realiza del personaje. Pudo tener, además, presente la adaptación cinematográfica de *La Gitanilla* que Adriá Gual realizó 1914 con guion de Rafael Marquina.

El modelo narrativo que Cervantes inaugura en sus *Novelas Ejemplares* ofrecía estrategias de lectura que fueron rápidamente asimilados por su sociedad y que, como analiza Evangelina Rodríguez, abría también nuevos hábitos:

Desde luego la novela corta del Barroco define, a su modo, una estética; define no una, sino múltiples ópticas lectoras en su propio contexto; y define, aunque sea borrosamente –y no es

casualidad que lo haga casi en paralelo a la comedia del mismo periodo–, la fascinante dialéctica entre el valor de uso y el valor de cambio de un producto cultural (Rodríguez Cuadros, 2014: 14).

La novela cervantina es un género proteico desde su origen y quizás no es aventurado pensar que mostraba unas posibilidades de lectura y rescritura para unos lectores que desean acceder a los clásicos, pero cuyos hábitos de consumo habían cambiado y se expresaban en nuevos formatos en 1900. La colección aparece siempre recomendada para un lector de edad comprendida entre los diez y los trece años en el que predomina –según la autora– un anhelo imaginativo y comenzará a interesarse por las novelas de aventuras (Morales, 1928a: 92-93). No obstante, en algún artículo afirmó lo subyugante que podía ser *esta* narración para el público infantil: «Aun no hace mucho tiempo, tuve ocasión de ver un auditorio de niñas de niñas de cinco a diez años pendiente de los labios de la narradora que para ellas contaba la *Gitanilla* de nuestro Cervantes» (Morales, 1926: 8).

El primer proceso que se realiza en todas estas adaptaciones es la división en partes encabezadas por títulos que guían el contenido de la lectura. *La Gitanilla* se divide en cinco partes con un número de páginas muy similar entre ellos (nueve o diez páginas, excepto el segundo, que tiene 6).

El primero, *Preciosa*, presenta a la protagonista de la historia, su callejeo por Madrid en vísperas de la fiesta de Santa Ana, su encuentro con el poeta y la actuación en casa de doña Clara. María Luz Morales suprime el discurso sobre los gitanos con el que se inaugura la novela cervantina, para focalizar la lectura únicamente en la grácil figura de Preciosa. Si bien no elimina el realismo de la novela, sí depura los rasgos que la aproximan al género picaresco al que Avalle-Arce adscribe, en parte, la narración (1981:11). La importancia concedida al valor del dinero en esta novela (Günter, 1990: 252) es desplazado al interés exclusivo de la falsa abuela, de forma que se depura la imagen de la protagonista que pierde, en parte, el carácter resuelto y avisado que Cervantes otorga a la joven, en favor de personajes menos contradictorios que cumplen fielmente una función actancial. Se mantienen todas las unidades narrativas de la novela, pero se eliminan los diálogos y dobles sentidos de las conversaciones de doña Clara y Contreras o se modifican algunas de las referencias más provocativas del personaje. Así el «Anda, hijita, anda y pisa el polvito tan menudito» (Morales, *ca.*

1925b: 13) simplifica el juego de alusiones que Cervantes establece en el original. Se reduce, además, el discurso que Preciosa ofrece sobre su independencia en la respuesta ofrecida a sus compañeras cuando estas se niegan a permanecer solas ante un grupo de hombres.

A partir del análisis comparativo que hemos realizado de la adaptación de Morales y del clásico, concluimos que el proceso de reducción llevado a cabo por la adaptadora afecta también a los pasajes en verso de esta primera parte. Se excluyen el romancillo hexasílabo «Árbol preciosísimo», el romance asonantado «Salió a misa de parida» y las redondillas «Gitanica que de hermosa» mientras mantiene el romance «Hermosita, hermosita», en el que muestra la buenaventura de esposa del teniente de la villa, calificado por Márquez Villanueva el *enfant terrible* de los poemas cervantinos (1995: 81). Morales suprime alguna estrofa que expresan episodios poco edificantes de doña Clara «cuando doncella te quiso...» y reescribe otras al prescindir de algunos versos (los relativos a la herencia si queda viuda o a los cargos eclesiásticos de sus hijos), la estrofa relativa al nombramiento de corregidor del esposo y a las partes menos nobles de la señora (las caídas de espaldas) en los que selecciona los versos que se adecuan a la asonancia a/a con la que se construye el romancillo. Aunque la reducción es el procedimiento más empleado en la adaptación, la voz narrativa inserta valoraciones del personaje, sobre todo al final de las diferentes partes mediante comentarios en los que recapitula la visión mostrada de la protagonista: «tan celebrada de hermosa, de aguda, discreta y bailadora, que en corrillos se hablaba de ella en toda la corte» (Morales, *ca.* 1925b: 22).

El segundo capítulo del libro se centra en el encuentro entre Preciosa y su futuro esposo. El título ofrecido por Morales, *El Galán*, anticipa el rol concedido a este personaje. Amplía la descripción del galán y establece una analogía con los personajes del cuento de hadas comprensibles para sus lectores y asimilables a la historia que se desea contar:

Su traje era de terciopelo carmesí con galones de plata, y su sombrero se adornaba con rico cintillo de diamantes y plumas de diversos colores. El príncipe de un cuento de hadas parecía, y aun cuando las gitanas no suelen ser inclinadas a creer en fantásticas apariciones, no pudieron por menos de maravillarse, al ver un tan bello mancebo, tan ricamente alhajado ((Morales, *ca.* 1925b: 23)

La adaptadora ofrece desde el principio el nombre del enamorado frente a la ocultación cervantina y declara abiertamente la diferencia social entre ambos personajes como sucede, precisamente, en los cuentos de hadas a los que parece querer orientar María Luz Morales su narración. El parlamento de Preciosa en el que esta expone las condiciones al galán se encamina hacia resaltar su desconfianza ante la declaración amorosa y su aceptación del pretendiente bajo la condición del matrimonio. Se eliminan parlamentos sobre la fugacidad de los sentimientos en el enamorado o el valor que para esta tiene la virginidad. Las informaciones dispersadas en la novela sobre la madurez de la protagonista se condensan en el «sabes más que un colegial de Salamanca» con el que la abuela responde a las condiciones que Preciosa impone al galán si quiere conquistar su voluntad, sintetizando el texto de Cervantes. Se abrevia la presentación del mundo gitano y se condensa en una frase de la narradora los parlamentos entre ambos. El texto se encamina a la superación de una prueba, como en los cuentos de hadas, para el logro de un final feliz, eliminando los discursos que Cervantes realiza sobre la condición de los protagonistas.

El tercer y cuarto capítulo presentan títulos paralelos: *En la casa del galán* y *En el rancho de los gitanos* con una extensión similar. Desde sus títulos se contrastan el mundo gitano-rural y el cortesano-urbano, espacios sobre los que se construye la novela. En el primero se mantienen las acciones, pero se eliminan los discursos, sobre la condición del poeta, Se mantienen en la adaptación el diálogo respecto a la edad del enamorado y se insiste de nuevo en emparentar al caballero con un príncipe de un cuento de hadas, pues la descripción del ambiente familiar de este se opone a la humildad de los gitanos. La intervención de la narradora en la adaptación facilita la comprensión del doble sentido manejado por Cervantes: «Claro está que todo esto lo decían uno y otro refiriéndose a lo que entre ellos había pasado aquella mañana, pero ninguno de los presentes lo entendía sino ellos dos y las gitanillas que en el rinconcito del salón seguían cuchicheando» (Morales, *ca.* 1925b: 33). Se abrevia también el soneto que queda reducido al primer cuarteto, pero cuyo motivo permite mostrar el carácter resuelto de la gitanilla, sin renunciar tampoco a presentar al lector el Cervantes poeta como vuelve a hacerlo al reproducir el ensalmo de Gitanilla. Acaba esta parte comentando la dicha de la joven, presentada como un personaje enamorado, lo que no se muestra en el texto original.

En la acomodación de don Juan al campamento gitano se suprime el valor simbólico del sacrificio del animal estudiado por Christine Pabón (1999) a favor de una nueva recreación del vestuario de Andrés Caballero:

El disfraz de D. Juan es imprescindible y práctico precisamente como protección frente a una sociedad incomprensiva a su problema amoroso, personal, y no un artificioso enigma literario para las adivinanzas entretenidas de agudos, ociosos cortesanos, personajes ficticios y lectores [...] Se trata, en suma, de un mundo de continuos desdoblamientos y encubrimientos de la identidad naturales, lógicos; de muchas, mutuamente determinantes influencias sociales, de que nadie puede extraerse, refugiándose en idílicas zonas francas del ensueño amoroso (Zimic, 1996: 37-38).

Se insiste en el enamoramiento de Preciosa que Cervantes no comenta; se censura en el discurso del patriarca la relación de un hombre con una mujer como amiga o los celos y se reproduce parcialmente la alabanza de la vida en libertad gitana. Al final del cuarto capítulo muestra las simpatías manifiestas hacia el honrado y liberal Andrés y las estrategias empleadas por que este evite el hurto. Una voz narrativa cálida anula al narrador distante empleado por Cervantes para describir al nuevo don Juan/Andrés.

El siguiente capítulo ofrece un título remático —«Un encuentro»— que presenta la llegada de Clemente al aduar casar. Desde el punto de vista narrativo inserta dos episodios que desvían la historia inicial: la acogida en el campamento de Clemente y la narración de este de su infortunio y el caso de Triguillos que María Luz Morales pone en boca de la propia abuela en un estilo directo, jovial, con recursos de oralidad, reforzado por ilustración del infeliz sevillano metido en una tinaja y la alusión al cuento de Alí Baba. Esta parte pretende ser fiel al estilo cervantino de intercalar historias que retrasen la resolución del conflicto, pero al mismo tiempo pretenden no alejar al joven lector del relato principal, por lo que se opta por modificar el punto de vista.

En «La trampa de la Carducha» el paratexto ya orienta al lector en la fealdad de la conducta de este nuevo personaje. La llegada al mesón es justificada en la adaptación, mientras que, en el relato original, no se da explicación de por qué en esta ocasión nuestros protagonistas no duermen en el aduar. Se modifica la voz narrativa que antes de transcribir la conversación entre la Carducha y Andrés ofrece la transcripción de los pensamientos de la mesonera en un estilo indirecto libre. La narradora interviene aclarando información y anticipando algún otro dato «(esto es, de don Juan de Cárcamo) y aún alguna otra cosilla que ocultaba... y que a su tiempo se dirá» (Morales, *ca.* 1925b:

50). El capítulo siete revela desde su título *Preciosa no es quien cree ser* el contenido. Nuestra autora facilita la comprensión de los nuevos personajes, aclarando en un paréntesis algunas referencias enciclopédicas como qué es un corregidor, pero siguiendo muy de cerca el texto cervantino hasta el momento en el que se descubre el lunar de Constanza que pasa a ubicarse en un lugar más casto. Tras la anagnórisis de Preciosa/Constanza, el padre asume su papel y la entrega a su galán (como es de nuevo aludido Andrés). Finalmente, el último capítulo «Y todo acaba en boda...» precipita la acción hacia ese final, pero manteniendo el enredo del ajusticiamiento de don Juan que la propia narradora comenta: «En verdad que el señor corregidor estuvo un tantico cruel con el galán» (Morales, *ca.* 1925b: 76). La narración sigue de cerca la marcada por la novela excepto en la entrega del dinero al tío del hombre asesinado por don Juan, cuya acción apenas es citada y se justifica por un tema de honor. La narradora resuelve uno a uno los casos de cuantos intervienen en este final mediante la escritura en pequeños párrafos. Atribuye la frase que apela a que la fama de Preciosa al propio Cervantes en vez de al licenciado Pozo, recordando así al lector quién es el autor de esa novela.

El amante liberal

La elección de *El amante liberal* para una adaptación infantil resulta algo paradójica en tanto que es una de las novelas menos frecuente en las antologías de las *Novelas Ejemplares* (Clamurro, 1992: 193; Ruhe, 2011: 206). Tampoco fue recogida, como ya hemos comentado, en la edición contemporánea de *La Lectura* (1914) o en la selección de novelas y teatro realiza por Josefina Sela para la Biblioteca del Estudiante en 1922.

Dos pueden ser las razones que llevan a nuestra autora a seleccionarla. La primera de ellas, respetar el orden que Cervantes da a sus novelas en vista a una publicación de toda la serie siguiendo los tomos de la Biblioteca Universal o, en segundo lugar, mostrar dos modelos narrativos diferentes que permitieran conocer al lector el variado registro cervantino. Juan Bautista Avalle Arce señala que la novela fue colocada en este orden por Cervantes para mostrar el contraste entre personajes y motivos con *La Gitanilla*. Frente a la libertad de los personajes de la primera, el cautiverio como trasfondo de la segunda; frente al paisaje peninsular que ambienta *La Gitanilla*, el mediterráneo oriental en el que se sitúa *El amante liberal* (Avalle, 1987:28-

29). Florencio Sevilla y Antonio Rey plantean semejanzas entre ambas novelas que van desde las pruebas de amor a las que los amantes han de someterse hasta las similitudes entre Preciosa y Leonisa en su búsqueda de libertad, honestidad o en los reproches dirigidos a sus enamorados a los que someten a diferentes pruebas (1996: LI).

Coinciden todos los editores en señalar la equilibrada arquitectura de esta novela que presenta una estructura en la que se describen los trabajos que debe padecer la pareja de enamorados cristianos antes de llegar al matrimonio en una secuencia paralela de apertura y cierre. Aunque el marco externo remite a una novela bizantina sus estudiosos ven en ella el intento de Miguel de Cervantes «de emulación y a la vez, parodia de ese género literario» (Zimic, 1996:49). Avalle Arce apunta más que a novela bizantina a novela de aventuras (1987: 30) mientras que en la edición de Florencio Sevilla y Antonio Rey se resalta la no correspondencia de Leonisa como elemento distanciado de la novela bizantina (1996: LXV-VI) Añaden, además, el trasfondo histórico de las peripecias frente al mundo fabuloso de este género (1996: LXVII). Estos críticos hablan de novelas de cautivo o de cautiverio (Sevilla, Rey, 1996: LXVII).

Como en la anterior, la adaptación de María Luz Morales presenta una división en cinco partes:

- . *Lo que contó el cautivo* (once páginas)
- . *La esclava cristiana* (ocho páginas)
- . *Halima, la doncella mora* (nueve páginas)
- . *En el mar* (nueve páginas)
- . *En la patria* (seis páginas)

El título de la primera parte muestra la intención de nuestra autora de mantener la voz del personaje como narrador de su desdicha: «En tierra de moros, un cautivo cristiano contaba la siguiente historia a otro cautivo» (Morales, *ca.* 1925b: 85). Sin embargo, en el inicio de esta relación, en el que se ha suprimido el lamento ante las ruinas de Nicosia, un narrador heterodiegético presenta a la bella Leonisa y el relato de la escena en los jardines de Cornelio de manera que transforma las palabras del desafortunado Ricardo en un estilo indirecto comentado por la voz del narrador: «A todo esto el muñequín de azúcar que, como veréis era un cobarde, se estaba en su sitio quieto como una piedra, sin atreverse ni aún a mirar a Ricardo» (Morales, *ca.* 1925b:

87). Al perderse el diálogo se eliminan las intervenciones del alocutario e incluso los efectos y reflexiones que tales impresiones dejan en el narrador. Finaliza esta parte presentando quiénes han mantenido esa supuesta conversación «—Yo soy Ricardo—terminó diciendo el cautivo a su compañero el renegado Mahamut—». En esta primera parte se obvia la contextualización histórica del relato y el discurso interrumpido de las desgracias de Ricardo para explicar las costumbres turcas en las sucesiones del cargo de rajá, relatadas por el renegado. La historia se encamina hacia la narración de una separación de los amantes, cuya relación, aunque no ha sido confirmada por el narrador, deja entreverse, en disonancia con el texto original en el que la joven no siente más que desdén por el galán, como es nombrado Ricardo en el texto adaptado.

A continuación, Morales establece dos capítulos paralelos centrados en los personajes femeninos de la novela, opuestos por su condición social y religiosa. La primera es una esclava cristiana, Leonisa, y la segunda una doncella mora, Halima. De la primera, fiel al texto cervantino, se subraya su honestidad, a pesar de su condición de esclava deseada por todos los altos cargos de la administración turca, recreado en la subasta y pujanza por Leonisa como un objeto en venta; si bien, lo resume en una frase en la que rebaja el precio de sus vestidos.

La historia de Halima, por el contrario, se ve modificada en la adaptación. Como recordaremos, en las *Novelas Ejemplares* esta es la esposa del cadí, repudiada por este cuando queda prendado por la belleza de Leonisa. En el texto de María Luz Morales esta pasa a ser la hija del cadí, del que nada se dice de su condición de hombre casado para evitar dar explicaciones sobre el matrimonio árabe. La historia cervantina recrea el origen cristiano de la familia de esta, las maquinaciones del cadí para acabar con su vida y retrasa el encuentro entre Leonisa y Ricardo a través de la falsa historia narrada por Mahamut sobre la muerte de Ricardo y la aparición de un falso nuevo personaje como es Mario. De todo ello, solo el cambio de nombre de este es respetado por Morales, sin más explicación que evitar que el reconocimiento dé al traste con el plan de fuga trazado y una escueta frase en la que comenta que Halima abrazaría la fe de su madre.

En los dos capítulos siguientes María Luz Morales vuelve a establecer un paralelismo sintagmático en los títulos de estos: «En el mar» y «En la patria». El primero reproduce las diferentes batallas que en este se producen y se insiste en la

intención de Ricardo y Mahamut de evitar la intención del cadí de asesinar a Halima para confirmar el trueque con Leonisa. El segundo no modifica el término esperado en una correlación semántica, en tierra, sino que subraya y recrea la confesión de Cervantes en esta novela: «alborotáronse sus espíritus con el nuevo contento, que es uno de los que en vida se puede tener, llegar después de luengo cautiverio sano y salvo a la patria» (Morales, *ca.* 1925b: 134). Una patria que, en el texto adaptado, acoge en su fe a Halima puesto que esta es la razón para que permanezca junto a los cautivos: «No ya por amor al cautivo, sino por la fe cristiana que el trato con Leonisa había despertado en ella. Estaba firmemente resuelta a irse, para siempre, a tierra de cristianos». La liberalidad que da título a la obra se ve también modificada en la adaptación al tomar Leonisa un papel más activo y rechazar ella a Cornelio, interrumpiendo el discurso de Ricardo y reduciendo notablemente el parlamento de este.

El intento de Morales ha sido, por tanto, eliminar las paráfrasis, los entrecruzamientos de historias, la ralentización de una estructura bizantina que arroja el texto para organizarlo alrededor de un relato de aventuras más próximo al lector infantil.

En este proceso, ha sido también necesaria una simplificación de la voz narrativa. El análisis que hemos realizado muestra que, para conseguirlo, se han reducido el número de narradores que intervienen en la pieza en favor de un narrador externo que relata una historia que, como se confiesa al final, «saliendo de Sicilia se extendió por toda Italia y aún por otros países que le dieron en nombre de Amante Liberal» (Morales, *ca.* 1925b: 126), igual que Cervantes confesara en la novela. Este narrador se ve precisado a aclarar la información al lector, por medio de un segundo discurso «(que viene a ser como entre nosotros el alcalde)» (Morales, *ca.* 1925b: 95) – procedimiento tomado de las aclaraciones que el propio Cervantes realiza al explicar que el rajá es el virrey– o evitando las confusiones con los nombres propios tan del gusto de Cervantes (o sea, Mario) (Morales, *ca.* 1925b: 104) o explicando el comportamiento de los personajes –ella no sabía todavía quién era– (Morales, *ca.* 1925b: 106).

En otras ocasiones esta voz narrativa interviene en el discurso para valorar moralmente lo que en este se plantea: «Mal estaba el engaño, pero era el único medio que tenía los cristianos para comunicarse con Leonisa, y de acuerdo los tres, librarla de

la ignominia de tener que hacerse mora, casándose después con uno de aquellos bárbaros, o acaso, acaso, de ser encerrada en el serrallo del Sultán» (Morales, *ca.* 1925b: 106). En el relato adaptado se sustituyen estas largas relaciones en primera persona por diálogos en estilo directo. La importancia concedida al personaje de Leonisa, a la honestidad y resolución de su carácter justifica que el parlamento en el que relata sus adversidades sea un de los escasos momentos en el que el narrador pasa a primera persona.

La pretensión de María Luz Morales no es aproximar al joven lector al autor de esta novela, que sería un objetivo asumible en una lectura escolar, sino acercarlo a la historia que ella se cuenta; quizá por ello oculta de quién son las citas tomadas del texto original: «Más tarde al referir el suceso, dijeron los poetas que ello había sido como quitarse la nube que cubre la hermosa claridad del sol» (Morales, *ca.* 1925b: 76)123), pero no elimina cualquier resquicio de discurso literario en el texto infantil, pues baste recordar que la presentación de Halima en el tercer capítulo se produce mediante un apóstrofe anafórico repetido en los tres primeros párrafos de esta parte: «Doncellica, doncellica cristiana» (Morales, *ca.* 1925b: 102-103) que evocan en el lector versos del romancero.

La adaptación de estas dos novelas por parte de María Luz Morales presenta un primer intento de ofrecer a un lector infantil –insistimos, no escolar– la narrativa breve del autor del *Quijote*. Localizamos ediciones posteriores como la realizada para la Colección Ortiz por José de la Vega Gutiérrez o la realizada por Josefina Sela Sampil (1892?), autora contemporánea a María Luz que publica en la Biblioteca el Estudiante en 1922, un tomo, el XXI, dedicado a una selección, sin aparato crítico como sucede en otros tomos, de las novelas y teatro de Cervantes.¹¹⁶

¹¹⁶ Josefina Sela es una licenciada en Filosofía y Letras, colaboradora desde el primer número en la *Revista Filosofía y Letras*; vinculada desde 1919 al Instituto Estudio y becada por la Junta para la Ampliación de que se concede en los años siguientes. En 1935 fue directora de la sección de Párvulos y Preparatoria del Instituto Escuela, según aparece en la ficha consultada de la Junta de Ampliación de Estudios.

La justificación para la creación de la Biblioteca del Estudiante la hallamos en la Memoria de Junta para Ampliación de Estudios del curso 1921-1922 en un intento de aproximar al joven al texto literario:

Creando que un sistema de lecturas es esencial en una escuela, inició la junta en este curso la publicación de una Biblioteca literaria del Estudiante, para ofrecer, en 30 volúmenes, una porción selecta de literatura española que puede ser leída durante los ocho o nueve años que pasan los niños en el Instituto-Escuela. Representará esta Biblioteca un principio de economía de dinero, porque serían contados los niños cuyas familias pudieran adquirir una colección de obras literarias suficientemente abundante; y también una economía de trabajo, porque se ofrece a los maestros una selección hecha por especialistas muy conocedores de la producción literaria (1922: 278-280).¹¹⁷

Este texto selecciona, de la colección de novelas, *La Gitanilla*, *La Ilustre Fregona* y *La novela y coloquio que pasó entre Cipión y Bergaza*. La propuesta de Josefina Sela es conservadora respecto al texto, que apenas lo modifica y cuando lo hace está motivado por dotar de coherencia los cambios originados por la supresión. La reducción del texto se plantea en tres aspectos. En primer lugar, se eliminan todas las referencias realizadas a los poetas y a la poesía además de omitir todas las composiciones líricas que en este aparecen. En segundo lugar, se suprimen todas las alusiones al desparpajo, a las relaciones entre hombres y mujeres entre los gitanos o al lenguaje más provocativo del texto tal como describe Cervantes la posición del lunar identificativo de Preciosa. Finalmente, la acción de la novela se ve reducida a una sola al eliminarla, sin permitir que la peripecia de Clemente, al que tampoco se ha presentado como el poeta en la primera parte, se cruce en la narración.

La maquetación del texto presenta marcas externas, negrita y cursiva, para marcar el elemento modificado que permite enlazar las partes no suprimidas del texto: «Tomo Preciosa el dedal y la mano de la señora Tenienta y ***dijo la buenaventura; y en acabándola...***» (Sela, 1922:16). El texto escolar pretende que el lector conozca, aligerada la línea argumental, el texto literario, como se describe en la solapa de las guardas del volumen: «Los treinta volúmenes están formados obedeciendo a un canon literario, a un catálogo previamente establecido de aquellas obras mejores que el estudiante debe frecuentar en el comienzo de sus estudios para adquirir los fundamentos de su cultura tradicional hispánica».

¹¹⁷ Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Madrid, 1922, pp. 278-280.

La edición escolar es cuidada y respetuosa con el texto mientras que el texto de Araluce presenta algunos detalles menores que, aunque no desmerecen el logro de la adaptación, sí llaman la atención en una lectura atenta. Observamos así el reiterado uso vulgar del plural de rajá, como *rajáes*, en vez de rajás, además del uso de la tilde en un término llano acabado en –s no contemplado en capítulo dedicado a la ortografía en la Gramática de la lengua española de la RAE publicada en 1924.¹¹⁸ Observamos también el uso de una *i* latina por la expresión de la conjunción copulativa: «I le contestó Mario» (Morales, *ca.* 1925b: 112) o algunos datos de localización erróneos: «Tenía lugar esta conversación en el campamento de la antigua Nicosia, en Sicilia» (Morales, *ca.* 1925b: 94), referencias que muestran el descuido que en algunas ocasiones presentan los libros para niños.

María Luz Morales es más conservadora respecto a la materia narrada, al reproducir todas las líneas argumentales o las digresiones del autor sobre los poetas. Sin embargo, manipula el texto para lograr la cercanía del narrador hacia el destinatario sin dar cuenta de las modificaciones introducidas.

Son además, y sobre todo, modelo de narración precisa, gallardo lenguaje y elegante estilo. De todo ello hemos procurado conservar en nuestra humilde adaptación, cuanto ha sido posible, más la necesidad de aligerar un tanto las descripciones y discursos – que a vuestra natural impaciencia por saber lo que ocurrió pudieran parecer pesados–y nuestro firme propósito de suprimir en esta vuestra «Colección», toda crudeza o libertad de lenguaje, tan abundantes y usuales en las obras de aquellos tiempos, le hacen perder no poca de su belleza original (Morales, *ca.* 1925b: 10).

Finalmente debemos comentar que tanto en una como en otra autora no hay selección del lector por identidad sexual, pero sí que el papel femenino de las protagonistas recalca en un modelo discreto al tiempo que libre en sus decisiones y discursos como hemos mostrado.

6.2.2 HISTORIAS DE LOPE DE VEGA

En 1935 se suma al homenaje a Lope de Vega publicando una serie de artículos sobre la acogida internacional del dramaturgo y explicando la modernidad de su teatro, como estudiamos en *Lope de Vega para niños: Adaptaciones literarias en las primeras*

118 «Siguen la regla general de no acentuarse los vocablos llanos que finalizan en diptongo o en dos vocales fuertes vayan o no seguidas de n o s final: [...] deseos, canoas, corroen».

décadas del siglo XX (Sánchez, 2010) con una serie de artículos para *La Vanguardia* en los que reconoce la modernidad de los clásicos:

Hay gestos, hechos, cosas, gentes, que se equivocaron de tiempo, y no han podido estar de actualidad jamás[...] Otros gestos y otras gestas, otros hombres y otras mujeres tienen, en cambio, actualidad eterna[...] He aquí cómo y por qué viene ahora al abigarrado *close-up* de 1935—artes de patada y puñetazo; fascios, racismos, «masas», altavoces, jazz negroide, gritos, vuelos... He aquí por qué, dentro de la actualidad escénica, nada parece tan interesante, tan vivo y tan de hoy, como lo que puede decirnos Lope Félix de Vega Carpio (sin el «don», que parece que no lo tuvo nunca), este señor de gorguera, que murió hace trescientos años (Morales, 1935: 1).¹¹⁹

Pero años antes, en 1926, ya había escrito sobre el olvido de este autor a propósito de la famosa cita de Lope sobre el vulgo:

Sin saber de dónde vino, los incultos la conocen y la celebran. Porque no ignoran su alto origen, los cultos no se desdeñan de coincidir en su aplauso con los que no lo son. «El vulgo es necio, y, pues, lo paga, es justo hablarle en necio para darle gusto»—afirmó Lope, refiriéndose, según dicen, al público, a su público. Hace más de trescientos años que lo dijo, y aun no se ha olvidado. Acaso no se habrá olvidado cuando ya nadie recuerde las bellas, las altas obras de Lope (1926: 19).¹²⁰

María Luz Morales elige para relatar las *Historias de Lope de Vega* tres títulos de la prolija obra lopesca: *La Estrella de Sevilla*; *El mejor alcalde, el rey* y *La dama Boba*. La autora expresa en el prólogo que en su elección ha primado el ser de las más conocidas y de géneros opuestos. El proceso de adaptación seguido se inserta en lo que Genette denomina trasposición por prosificación «destinada como está, en efecto, y por naturaleza, al consumo» (Genette, 1998: 271).

No hemos encontrado muchas ediciones del teatro de Lope de Vega en la biblioteca donada al ateneo barcelonés. Sin embargo, pudo consultar en este los volúmenes de *Comedias escogidas* editados por Juan Eugenio Hartzenbusch en la Biblioteca de Autores Españoles (1855-1860 o la edición de la Real Academia (1916-1930).

Una vez más, los paratextos nos informan sobre el objetivo de la adaptación. El párrafo inicial del prólogo nos presenta el sinfín de sobrenombres con que fue conocido

119 Los días 2, 14, y 21 de este mismo mes continuaron sus artículos sobre la figura de Lope y la creación del teatro nacional.

¹²⁰ Realmente la cita dice: «porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto». A propósito del concepto de vulgo y el sentido de esta cita véase *Arte Nuevo de Hacer Comedias*, edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia, 2011, pp. 49-64.

Lope en su época junto a las fechas en las que se enmarca su biografía. Se realiza una breve presentación del autor siguiendo muy de cerca la formulada por Hartzenbusch en su introducción, en la que se insiste en la precocidad infantil de Lope para crear historias y en el carácter dadivoso del poeta, sin aludir en ningún momento a su licenciosa vida. La selección de estos datos revela el carácter de los destinatarios, jóvenes lectores, cuyas marcas apelativas se hayan reforzadas con fórmulas como «vais a leer» acostumbrados a la lecturas de biografías edificantes.¹²¹ A continuación se justifica la prosificación del texto: «En prosa lisa y llana, tal como hoy os las ofrecemos, pierden mucho de su belleza original. Son, en cambio, mucho más comprensibles para vuestras imaginaciones infantiles, que pueden seguir así el hilo de la fábula y recrearse con la grandeza de las situaciones». Cuando, en el siglo de oro, se llama vulgo al público, no es por ofensa, sino en exactitud. Las personalidades de la época, los cortesanos, los eclesiásticos, encuentran el ambiente de su propio teatro en las fiestas de la Corte y en las solemnidades de la Iglesia, que tienen—unas y otras—gran lujo de pompa espectacular (Morales, ca. 1925c: 17).

La estrella de Sevilla

La Estrella de Sevilla es una obra de gran predicamento a lo largo de todo el siglo XIX y en los primeros años del siglo XX. La adaptación de Cándido María Trigueros (1736-1798) *Sancho Ortiz de las Rodas*, diseñada alrededor de la figura de Sancho Ortiz, el Cid de Andalucía, originó un personaje adecuado al drama romántico (Andioc, 1998: 158; Rodríguez, 2010: 33-40). Sabemos también que *La Estrella de Sevilla* fue seleccionada dentro del canon del teatro clásico, según se recoge en la edición de 1916 de *The Chief european dramatists* de Brander Matthews.¹²² Su popularidad en el periodo en el que se realiza esta adaptación puede comprobarse en las diferentes ediciones aparecidas en ese momento.¹²³

La primera cuestión a la hora de abordar la adaptación de esa obra es la atribución de la misma estudiada por Joan Oleza (2001) quien establece el periplo de las

¹²¹ Baeza, José, Lope de Vega: vida y obra del genio relatadas a los jóvenes. Barcelona, Araluce, 1935.

¹²² Matthews, Brander, *The Chief European Dramatists*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1916.

¹²³ Vega, Lope de, *La Estrella de Sevilla*, Madrid, Patronato Social de Buenas Lecturas, 1914.

diferentes atribuciones y muestra lo que él denomina la traza de Lope¹²⁴ en esta obra. Alfredo Rodríguez López-Vázquez atribuye esta pieza a Andrés de Claramonte como recoge en su edición del texto en 2010. Aunque entre 1920 y 1931 se aportan importantes documentos para la edición crítica y la atribución de la obra, como detalla Oleza en el estado de la cuestión de su estudio a la misma (2001: 42-44), el papel de María Luz Morales como adaptadora no es el de una filóloga que conozca el entramado de esta pieza sino el de una lectora con una formación en los clásicos y con un declarado gusto por el romanticismo, por lo que su elección y atribución de la obra sigue la edición de Juan Eugenio Hartzenbusch guiada por la popularidad de esta pieza desde mediados del siglo XIX hasta el momento en que empieza a problematizarse su autor. La escritura del apellido como Tabera por Tavera, la modificación de Natilde, nombre de la esclava por Matilde o la supresión de algunos fragmentos, como es la cita de Elvira de Guzmán y Teodora de Castro, nos hacen proponer la edición de Hartzenbusch que, a su vez, sigue la llamada *versión breve* como hipotexto. La referencia a escenas se realiza pensando en los criterios de edición del mismo.

La Estrella de Sevilla aparece en la narración de Morales dividida en tres capítulos que coinciden parcialmente con las tres jornadas de la obra, mostradas mediante la división de estas con números romanos, pero sin títulos que avancen el contenido. La primera y la tercera parte tienen la misma extensión, dieciséis páginas y una ilustración, y la que corresponde al nudo de la trama presenta seis páginas más que refuerzan la estructura narrativa más extensa en el desarrollo de la misma; pospone las dos últimas escenas de la segunda jornada al inicio de la tercera, más coherente con la estructura narrativa, al desencadenar, con la frustración de la boda y la muerte del hermano de la novia, la resolución del conflicto.

El proceso de adaptación incorpora las operaciones que ya hemos visto en la obra de Cervantes: eliminación, en este caso de escenas completas del hipotexto; ampliación con comentarios de la narradora; reproducción de pasajes respetando el verso original; reproducción de los diálogos parcialmente modificados del original y atenuación de algunas de las escenas.

¹²⁴ Para un resumen de las ediciones sueltas y desglosadas de la obra, véase las referencias a las mismas en la base de datos de las obras de Lope en [Artelope](#) [consultado 12 de julio de 2015].

María Luz Morales parte de un texto trabajado y conocido que respeta siempre que puede garantizar su comprensión y la coherencia de la obra, una vez que han sido depuradas las líneas argumentales. Para lograrlo, utiliza la transformación del diálogo escénico en un estilo directo, resolviendo el hipérbaton del verso forzado por la rima y atenuando el léxico con mayor intensidad trágica. En el siguiente ejemplo podemos ver de qué manera se procede.

| TEXTO DRAMÁTICO | TEXTO NARRATIVO |
|--|--|
| <p>Si hablara el papel, él lo dijera, que es cosa evidente y clara; mas los papeles rompidos dan confusas las palabras. Solo sé que di la muerte al hombre que más amaba por haberlo prometido. Mas aquí a tus pies aguarda Estrella mi muerte heroica, y aun no es bastante venganza.</p> | <p>–Si el papel pudiera hablar, él lo diría, señor, pero el papel fue roto, y quedó mudo. Solo sé que di muerte, por cumplir una palabra, al hombre a quien más amaba en este mundo, y que, Estrella, señor, espera a tus pies mi castigo.</p> |

La narración arranca con la presentación de la situación inicial de los protagonistas, los hermanos Tabera, y la estrecha relación que estos mantienen con Sancho Ortiz de las Roelas. El estado inicial de esta situación se ve modificado por la llegada del rey Sancho el Bravo a Sevilla y su interés por la joven apodada La Estrella de Sevilla alterándose el orden dramático. Se suprimen en esta primera parte las escenas siete a la diez (coloquio amoroso entre Sancho y Estrella y la réplica paródica de Clarildo y Matilde); se elimina también la conversación entre Busto y Sancho sobre las sospechas del primero ante la actitud generosa del monarca. Las acciones aquí presentadas han sido comentadas por la narradora, al narrar la relación de Sancho y Estrella en el arranque de la historia o al comentar la entereza moral de Busto. La acción paródica de los criados, tan del gusto del teatro áureo, se elimina, en tanto que el doblete paródico no se contempla en el texto infantil. Las escenas XIV y XV de esta primera parte son también suprimidas. En ellas algunos cargos de la corte junto a Busto comentan las diversiones de la noche sevillana, contenido poco apropiado al relato infantil o las observaciones, realizadas por la esclava, sobre las inapropiadas salidas nocturnas de don Busto.

La narradora introduce en esta primera parte comentarios para calificar las cualidades morales en la esfera de los personajes que actúan en el polo negativo de la historia, el rey y su valido, Arias. El carácter mujeriego del monarca, aparece ya en la presentación del mismo: «Contento quedó, pues, el monarca, de Sevilla y de los sevillanos, aunque, a decir verdad, mucho más que en éstos se fijó en las sevillanas» (Morales, *ca.* 1925c:21) o más adelante las advertencias sobre la condición de la mujer «No hay para qué advertir que este rey era un mal rey, pues posponía a su loco capricho los más sagrados intereses de su pueblo, y un mal caballero, pues trataba de lograr el amor de una dama –a la que no podía hacer su esposa por no ser de su alcurnia– sin consultar siquiera su tierno corazón» (Morales, *ca.* 1925c: 24).

Se reproducen con exactitud las relaciones que don Gonzalo de Ulloa y Fernán Pérez de Medina presentan al monarca en su pretensión de alcanzar el cargo de Archidona, utilizadas posteriormente para comentar (ampliando las referencias dramáticas) el carácter noble y generoso de Busto Tabera al rechazar el cargo. También se amplía el rechazo de Estrella a las proposiciones de don Arias para que esta se vea en privado con el monarca. Mientras en la representación la joven le da la espalda, en el texto adaptado argumenta la imposibilidad del matrimonio, por la diferencia de clases y rechaza cualquier otro vínculo; además de insistir en que ella ya ha elegido quién será su esposo.

Podemos en este sentido afirmar que los personajes femeninos de las obras son más activos en la historia adaptada. Matilde, como se llama a la esclava, es quien se propone a sí misma como mediadora entre el monarca y la dama a cambio de su libertad, frente a la despótica actitud de don Arias en la pieza teatral.

En la segunda parte se reducen considerablemente los versos que relatan la incursión nocturna del rey en la casa de los Tabera. Tampoco se detalla la escena VII en la que el hermano de Estrella sonsaca a la esclava cómo lo ha traicionado, atenuando la historia; esta pasa a ser encarcelada y no ahorcada como ocurre en el texto original, en favor de mitigar la violencia en la obra. Se demora la lectura de Sancho en la que se le informa de a quién ha de matar, al recrear cómo se preparan las bodas en casa de Estrella mientras se reproduce fielmente la carta que esta le envía anunciándole la boda. La narradora acompaña y guía la lectura del texto: «No hay para qué decir que Estrella,

aunque temerosa por su hermano, bendijo mil veces aquella hora y aquel temor que así iba a anticiparle sus sueños de felicidad» (Morales, *ca.* 1925c: 42).

Se posponen a la tercera parte las dos últimas escenas de la jornada II en las que se describe el alborozo de Estrella al recibir las nuevas de Clarindo sobre don Sancho, la rotura del espejo, sin comentar nada del truncamiento del anillo, presagio del mal augurio que la llegada del cadáver de su hermano confirma. Se relatan las artimañas del rey para modificar el destino trágico de esos personajes al sentir la culpa de cuanto ha acontecido. La narradora comenta estos sentimientos ya que de otra manera sería complejo que el joven lector, comprendiese los mecanismos de la tragedia. Amplía los comentarios de los alcaldes mayores para explicar su desobediencia al rey, elimina toda la secuencia del sueño alegórico de Sancho en la escena VII, así como las intervenciones del alcaide. El resto de las acciones planteadas en esta parte, la libertad que Estrella concede a Sancho y la negativa de este; la petición de destierro a los alcaldes y el desplante de estos al rey en favor de la sentencia de muerte a Sancho, el perdón público de Estrella; la confesión del rey como instigador de la muerte de Busto y la separación de los amantes al comprender que no podrían ser de nuevo felices uno al lado del otro a pesar del amor que se profesan, son respetados. La narradora interviene en este final en dos ocasiones. En primer lugar, alude a la vida de ambos tras la separación con el procedimiento habitual de reproducir lo que ha escuchado de otros: «unos dicen que doña Estrella entró en un convento y otros que se casó con un príncipe de la casa real de España» (74). La autora utiliza ese recurso de impersonalización que coloca al narrador como una fuente que relata lo que anteriormente otros han contado, si bien la información que aporta ha sido parcialmente mencionada en la escena XVII de la tercera jornada en la que el rey dispone casarla con alguien de su linaje. María Luz Morales recurre a otras fuentes, pues la opción de entrar Estrella en un convento es la mencionada en la refundición de Trigueros:

...mas permitid
que sola y desamparada
en la lobreguez de un claustro,
mientras viviere encerrada,
me castigue de querer
bien al que Bustos matara (Trigueros, 1814:28).

En el colofón de la obra se evita el nombre de Lope y el de Cardenio, motivo empleado en la atribución de la pieza, al parafrasear el cierre de la misma.

«Y así se ha dado a la Estrella
De Sevilla, eterna fama,
Que este prodigioso caso
Inmortales bronces guardan» (Morales, ca. 1925c: 74).

El mejor alcalde, el rey

La segunda obra seleccionada –*El mejor alcalde, el rey*– responde a la intención de la autora de, en oposición a la imagen de la monarquía mostrada en el texto anterior, admirar y entusiasmar al lector con la nobleza del justiciero rey Alfonso.

La obra se inicia situando el espacio de la narración y para ello la adaptadora prosifica las décimas iniciales: «En los campos nobles y bellos de Galicia...», tras lo que presenta a los personajes, dispuestos en dos bloques: el malvado don Tello y los aldeanos, cuyos atributos son la pobreza, la bondad, la honradez y la belleza. El narrador se presentará claramente caracterizado por su omnisciencia que le permite hacer comentarios que justifican las acciones: «Pero como, según parece, no basta el querer de dos enamorados, y es preciso someterlo al juicio de las personas graves y sensatas...» (76), para ello la autora transforma todos los apartes del texto dramático en comentarios omniscientes expresados mediante una lengua carácter incoativo propio de la narración oral: «Y mudarse el color todo fue uno. [...] De aquí que al punto codiciases...»; «Y he aquí que»; y «Don Tello erre que erre» (Morales, ca. 1925c: 80).

La reducción del original se hace mediante la supresión de las bromas del criado Pelayo, sintetizadas en frases que aluden a su función: «Pelayo, el porquero, que en presencia de tan gran señor no podía evitar el decir a cada paso más tonterías». Se omiten también las conversaciones de Feliciano con Tello, concentrándolas en un comentario de la narradora: «que, mujer al fin, era caritativa y buena, intercedió con sus súplicas y ruegos...» (84). Se elimina el erotismo que emana el personaje de Elvira en la obra de Lope. Así, en el relato en ningún momento esta invita a Sancho a ir en calidad de marido a su cuarto y el joven desposado sabe del rapto porque, desazonado, esa

noche ronda a la novia. Las alusiones al deseo que Elvira suscita en Tello, así como el forcejeo con este también son obviadas, sin duda, en atención al lector de esta colección. Mediante expresiones temporales («y en tanto Elvira...»; «Aquel día Tello había resuelto no esperar un instante más...») se da cuenta de la evolución del relato y se facilita su abreviación. Los recursos estilísticos y el ritmo narrativo son creados a través del estilo directo: «Señor, Justicia!».

Morales amplía el final feliz del relato focalizándolo en la dicha de los personajes más humildes protagonistas de la historia: «el rey envidió un instante la dicha del humilde labrador» (Morales, ca. 1925c: 94) y otorgando a cada uno un nuevo destino. Las bodas de Sancho y Elvira son celebradas por el propio monarca que actúa como padrino y les entrega la mitad de la hacienda del traidor. Omite el matrimonio previo de Elvira con Tello a quien no da muerte, sino que lo conmuta el castigo por el destierro. El colofón del relato es el elogio de la figura real y la cita, como en el hipotexto, de la deuda de lo narrado con «las crónicas de entonces».

En nuestro trabajo referido al inicio de este apartado tuvimos ocasión de mostrar las diferencias respecto al volumen publicado por Américo Castro para la Biblioteca del Estudiante. La preocupación filológica no solamente se muestra en la advertencia inicial, en donde Castro muestra de manera didáctica, pero con exactitud, la etimología de *alcalde* para entender el papel jugado por el emperador Alfonso en el drama sino también en las notas finales donde se aclaran expresiones, se invita al alumno a consultar entradas en el diccionario o se comentan cambios relativos a la historia de la lengua en usos pronominales, el uso de la preposición *a* en el complemento directo que contribuyen a la formación académica del alumno. Se insiste en el valor histórico del texto mediante la inclusión de una nota de la *Crónica General* o en el estudio relativo a la historia de las mentalidades describiendo qué puede resultar motivo de agravio para el siglo XII y qué para el XVII. Al mismo tiempo que reseña el carácter propagandístico del teatro áureo al evocar el papel jugado por el monarca como legislador universal, aunque Castro tampoco olvida de la edad de sus lectores estableciendo alguna analogía entre el valor del teatro y el del cuento: «En el teatro las cosas acaecían como en los cuentos» (Castro, 1923: 18). Debemos pues insistir en la distancia entre la edición

escolar y la adaptación de la colección Araluce destinada a un mismo lector, pero con una finalidad completamente diferente.

La dama boba

La dama boba es la tercera obra que introduce María Luz Morales en esta serie dedicada a las historias de Lope. Justifica su elección aludiendo al carácter cómico de la pieza: «las damas de Finea ‘la dama boba’, os harán reír –estoy segura de ello– a carcajadas». De nuevo es una pieza celebrada en su época como evidencian las ediciones contemporáneas de Schevil¹²⁵ y también está incluida en la edición de Calleja de 1919. La potencialidad del texto fue comentada por nuestra autora al realizar la reseña de la representación de la obra a cargo de Margarita Xirgú en 1935:

Henos aquí ante el apasionante estreno absoluto de una obra...estrenada hace más de trescientos años. Porque: ¿conocíamos, acaso, «La Dama Boba», de Lope de Vega? Aparte el documento directo de la lectura (y ningún autor, jamás, ha escrito teatro para *leído*, sino para *visto*) difícilmente podríamos habernos hecho cargo de las posibilidades espectaculares de «La Dama Boba», de su garbo expresivo y sutil, de su gracia vivaz y eterna, de su ritmo cálido y ágil, de su psicología, aunque simplista –como siempre, en Lope– deliciosa, a través de graves refundiciones muy seriamente acomodadas a las tres unidades clásicas, de rígidas representaciones de academia, y engoladas recitaciones de conservatorio... ¡Pobres clásicos, infortunados clásicos, destinados a ver convertida la que fue su obra viva y palpitante en muertas, heladas piezas de museo o de archivo! Y esta es la novedad que nos trae esta «Dama Boba» de Margarita Xirgu (Morales, 1935: 9).

La adaptación de esta obra para el público infantil cuenta con dos trabajos precedentes. El primero de ellos de Florence Raynie (2011) aborda, precisamente, la adaptación de María Luz Morales. El segundo, de Esther Fernández (2012), estudia la adecuación de la representación al público infantil: «El desafío de recrear una versión infantil de esta comedia se encuentra, por lo tanto, en la infantilización de un texto sumamente crítico, cuyas vetas serias denuncian problemas sociales ajenos a la sensibilidad del niño (Fernández, 2012: 117).

El trabajo de Florence Raynie centra su análisis en los procedimientos empleados para la reducción del texto, la supresión de personajes (Leandro y Miseno); la reducción del papel de Duardo y Feniso; la simplificación de la acción secundaria de los criados, como sucede en las piezas anteriores, la eliminación de los debates literarios

¹²⁵ Schevill, Rudolph, *The dramatic art of Lope de Vega: Together with La Dama Boba*, Berkeley, University of California Press, 1918.

que Nise suscita o la censura de pasajes y fragmentos con matices o tonos inadecuados al lector infantil, como es el romance sobre el parto de la gata, narrado por Clara, criada de Finea. A pesar de ello, Raynie observa que María Luz Morales es capaz de ser fiel al principio que mueve la obra, el aprendizaje a través del amor, propuesto por Aurora Egido.¹²⁶

Le sens de la pièce est aussi restitué fidèlement. Nous avons vu que l'idée centrale que la *comedia* de Lope se propose d'illustrer est que l'amour à le pouvoir d'éveiller l'intelligence la plus obtuse et de raffiner l'esprit. L'œuvre illustre ce concept en se centrant sur le caractère des Finea et en mettant en scène la transformation de son esprit. Le dualisme de contrastes entre les deux sœurs, l'une bête et l'autre intelligente, finit par s'estomper, au fur et à mesure du changement de Finea et les deux se retrouvent au même niveau intellectuel, pourrait-on dire. C'est exactement cela que l'on trouve dans l'adaptation, qu'il s'agisse de l'idée philosophique sur l'amour ou de son illustration. En effet, bien qu'il n'y ait pas de discours théorique sur l'amour comme dans la *comedia*, à plusieurs reprises, l'idée est exprimée au détour d'une phrase. Laurencio s'adresse ainsi à Liseo au sujet de Finea: «Discreción, sí. Discreción y talento y agudeza. Viendo que tanto y tanto se retardaba vuestra boda, y viendo que tanto y tanto maestro no conseguían sacar partido alguno de ella, dedíqueme yo a darle lecciones con amor, y... ¿No habéis oído decir que amor hace milagros?» (Raynie, 2010: 6).

Compartimos con la estudiosa francesa la reducción que plantea sobre el texto y la fidelidad a la propuesta lopesca sobre los efectos educativos del amor. Pero una vez realizada la comparación con el hipotexto, cabe preguntarse con qué criterio se han seleccionado o descartados algunas escenas para narrar la historia.

La obra se inicia con una fórmula narrativa propia del cuento infantil distante de la propuesta dramática: «Pues, señor, hace ya muchos años...» (Morales, *ca.* 1925c: 97) que nos ofrece una doble perspectiva de esta secuencia. El texto de Morales se inicia con la presentación de las dos protagonistas, Finea y Nise; posteriormente se nos informa del concierto de la boda de Finea con un rico caballero de *luengas tierras*, Liseo. La narradora asume la voz de Leandro, el estudiante que en una posada de Illescas en el texto de Lope, informa al futuro esposo de la bobería de su prometida. El «Pues, señor» nos sitúa ante un cuento y no ante una representación por lo que los mecanismos de información se acomodan al género, así la narradora asume la función actancial prevista en la escena inicial de la obra de alguien que informa a Liseo, y de paso al espectador, de la condición de ambas hermanas. Por otra parte, nos llama la

¹²⁶ Egido, Aurora, «La universidad de amor y La dama boba», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 54, 1978, pp.: 351-371; y «Vives y Lope. La dama boba aprende a leer», *Philologica. Homenaje al profesor Ricardo Senabre*, 1996, pp.: 193-207.

atención esa fórmula de apertura no empleada en otras adaptaciones. María Luz Morales parece intuir lo que más tarde otros críticos anotarán sobre esta obra, el carácter folclórico de la misma¹²⁷ que nos sitúa ante los cuentos de bobos que acaban triunfando. Nuestra autora no recupera tampoco la escena en la que Otavio y Miseno dialogan sobre la condición de la mujer. La razón podría encontrarse en la censura del discurso anacrónico sobre la condición femenina, señalado por Raynie. Sin embargo, esta escena no aparece recogida en el texto de Hartzenbusch (la escena fue omitida en la edición impresa de la obra, pero no en el texto autógrafo fechado en Madrid el 28 de abril de 1613) y quizá sea esta la causa más certera. El discurso sobre la mujer no depende exclusivamente de las palabras que ella o de ella se formulen. En este asumimos las palabras de Evangelina Rodríguez al señalar que:

De la *episteme* fragmentaria que de la mujer forjan el Renacimiento y el Barroco, cuando se constata el fracaso de los programas de control de siglos precedentes, surge una mujer cuya invisibilidad de derecho va a ser sustituida por una *visibilidad* –oral y corporal– de hecho, que diluyendo el opósito de mujer sujeto vs. Mujer objeto se aproximaría a una *tercera mujer* (si se nos permite usar el concepto que propone Gilles Lipovetsky), producto del laxismo o probabilismo moral que se impone en el siglo XVII por el que la hipótesis de la conciencia individual puede sobreponerse a la ley y convenciones sociales (Rodríguez Cuadros, 2009: 116).

De nuevo la adaptación presenta una división tripartita que viene a recordar la división en tres actos del texto dramático. A pesar de ello, pronto advertimos que no coincide con las escenas desarrolladas en estos. En la primera parte del texto adaptado se elimina el galanteo de los poetas que debaten con Nise y las intenciones de esta sobre Laurencio que no se manifiestan hasta la segunda parte. Presenta las escenas que muestran la ignorancia de Finea; primero con el chiste del retrato que le hace pensar que su futuro esposo no tiene piernas ni brazos como revela a su criada Clara (que presenta al pretendiente como indiano) y luego con la lección de las primeras letras. Las referencias al Padrenuestro, mediante un chistoso calambur en la comedia, y también la justificación ante el castigo físico del maestro son eliminadas en la adaptación, como lo es también la censura de la palabra *naípe*, al describir el retrato por la de *cartoncito*, deseando eliminar cualquier motivo que se considere inadecuado para la moral del lector.

127 Bergmann, Emilie L. «La Dama Boba: Temática Folklórica y Neoplatónica», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, 1981, pp.409-414.

En la segunda parte se agiliza el ritmo de la comedia a través de un lenguaje fresco, la oración breve y los marcadores discursivos que actualizan el discurso.

Y a este Pedro, por servir a su amo y alcanzar que la doncella diera a éste su mano, no se le ocurrió cosa mejor que enamorar a su vez a Clara, la otra boba, que servía como doncella a la hermosa Finea. ¡Quién tal hizo! Como antes de dirigirse a Clara había Pedro requerido de amores a Celia, la criada de Nise, Celia, que también presumía de sabia y erudita y tenía sobre todo una lengua más cortante que la hoja de un puñal de Toledo acudió desconsolada a contar sus cuitas a su ama, sin olvidarse, por supuesto, de contarle, ce por be, la traición que Laurencio le hacía tratando de enamorar a su hermana, la boba (Morales, 1998:110).

María Luz Morales modifica parcialmente la historia en la tercera parte diluyendo el papel tan activo que emplea Finea para lograr su matrimonio con el poeta quien queda oculto en un pabellón fuera de la casa y no dentro de ella, ni se insinúa que esta se vea con él antes de que Octavio consienta el enlace entre ambos, así como también se eliminan las diferentes propuestas del padre de casar a su voluntad a Nise, eliminando la cita de Duardo y Feniso y modificando la conducta de Nise que comienza a sentirse atraída por Liseo, pero que a causa del compromiso con su hermana «no osaba poner en él los ojos» (Morales, 1998: 119).

En definitiva, la adaptación de María Luz persigue ser respetuosa con el texto original, con referencias que contextualicen la pieza en su época –referencias al baile de la Pavana– mediante comentarios de la narradora: «y como en aquellos tiempos por un quítame allá esas pajas, se enzarzaban los nobles en un duelo» (Morales, ca. 1925c: 111), pero al mismo tiempo se eliminan cuantas referencias se consideran inadecuadas al lector infantil, en este caso, lo escatológico, lo religioso y lo sexual. La autora presenta el espacio de lo femenino sin comentarios que puedan resultar inaceptables al discurso que hemos visto emerge en nuestro país sobre la educación de las mujeres, si bien no oculta el temor de que Nise no encaje socialmente: «pues si la boba le había dado muchas desazones con sus bobadas, no le daba menos la sabia con su sabiduría ya que de tanto componer versos y leer novelas amenazaba llegar a ser una especie de Quijote con faldas» (116). Nise enseñó a nuestra autora una imborrable lección sobre la que disertaría a propósito de *La mujer y el libro* en la conferencia impartida en el Círculo Ecuestre de Gerona el 23 de marzo de 1927:

¿Vamos a convertirnos de pronto en ratitas de biblioteca?» O, con menos alarma y mayor serenidad: Tendremos, frente al libro, pasivo papel de espectadoras, nosotras que desde Eva, nos sabemos protagonistas?

¡Oh no; no! Hay que responder. Por sobre todas las bellezas; por sobre todas las grandezas del libro, está la de hacernos vivir de su vida y mezclarse a la nuestra... La de hacer al lector, en cierto modo, su colaborador (Morales, 1928: 31).

6.2.3 HAZAÑAS DEL CID

Hazañas del Cid ocupa el número treinta y dos de la Colección Araluce. El prólogo, dirigido a los niños hispanoamericanos, aporta datos diferentes al resto de adaptaciones que hemos trabajado. Esboza en él los rasgos de la épica, anota la conservación del poema a partir de la copia de Pedro [sic] Abatt e insiste en el papel de esta obra como primer monumento conocido de la literatura española, tal como indica Menéndez Pidal en el estudio del *Poema de Mío Cid* en su edición de 1913 de La Lectura. Tras esta presentación la autora advierte al lector sobre la dificultad del texto incluyendo un fragmento, la oración: «están escritos en el lenguaje bárbaro de entonces: el castellano del *Myo Cid*– como podéis ver en nuestra pequeña ilustración filológica– apenas podemos hoy entenderlo sin tener a mano una traducción de Jimena (utilizado por Pidal en su prólogo para explicar la influencia francesa del poema) en su estado original moderna» Morales, ca. 1924b: 11). Además de esa nota filológica, Morales detalla en el prólogo las referencias utilizadas, lo que nos va permitir en nuestro análisis reconocer de qué texto parte en cada momento:

Al hacer la presente adaptación hemos tenido a la vista las siguientes obras: «Cantar de Myo Cid» (edición de Clásicos Castellanos de «La Lectura», Madrid, 1913); «Romancero selecto del Cid». –de Milá y Fontanals-Barcelona 1884. – «La Castilla y el más famoso castellano» por el Padre Mro. Manuel Risco. Madrid y «Leyenda del Cid» de Zorrilla (Morales, ca. 1924b: 11).

María Luz Morales organiza el material sobre Rodrigo Díaz de Vivar en relato biográfico que recorre desde la infancia hasta sus últimos días siguiendo las etapas marcadas por Milá y Fontanals en *Romancero Selecto del Cid* (1884). La obra aparece dividida en cinco partes en las que se insertan diferentes ilustraciones:

- . Mocedades del Cid
- . Sitio de Zamora
- . Destierro
- . Los Condes de Carrión
- . Últimos días del Cid

Mocedades del Cid

Aunque su título recuerda la obra de Guillén de Castro, acaso para distanciarse del personaje bravucón y en ocasiones insolente de las *Mocedades de don Rodrigo* la autora sigue muy de cerca la leyenda de Zorrilla,¹²⁸ un texto compuesto de diecinueve mil versos, publicada por entregas entre 1882 y 1883 en Barcelona y en el que la crítica ha reconocido una paráfrasis en muchos momentos del romancero (Rodríguez Gutiérrez, 2013:183).

Esta primera parte se subdivide a su vez en ocho capítulos en los que traza la juventud del héroe. El primero –«Cuando Rodrigo era niño»– nos presenta a un joven a la edad de ocho años al que su padrino, Peyre Pringos, le invita a escoger un caballo de su cuadra. No hemos localizado esta anécdota en el romancero ni en la historia de Zorrilla, pero sí en el libro de Manuel Risco, quién cuenta como su padrino sorprendido por la elección, llama al muchacho Babiaca (bobo) y este decide que así se llame el menesteroso caballo seleccionado (1792: 81). El dato de la edad no aparece en el relato de Manuel Risco, narrado por este para desmentir el contagio que la literatura había hecho del héroe histórico, pero suponemos que si el romancero comienza contando el juicio del Rodrigo a los diez años (*Mi justicia y mi deber, maguer que siendo pequeño*), María Luz Morales deseó anteponer esta historia para presentar al personaje.

La segunda parte –«La más hermosa doncella»– es la que nos pone sobre la pista de rescritura de la leyenda del Cid. La escena recrea la conversación de Jimena con su nodriza Bibiana, personaje que solo hemos localizado en la obra del dramaturgo romántico (1892: 29-33) si bien simplifica la historia, al eliminar las premoniciones del sueño de ambas. Reproduce, además, Morales algunos versos de Zorrilla para describir a la joven Jimena: «Sus cabellos son un rayo/ de luz en hebras partido/ de su piel está el tejido / hecho con nardos de mayo» (Zorrilla, 1892:11). Sigue también a este en la presentación sobre las acciones del protagonista, salvando al rey en una montería, pero, al mismo tiempo, abandonándolo a su suerte. Esta parte nos presenta la historia de dos

¹²⁸ María Luz Morales manifestó a lo largo de este periodo un profundo conocimiento sobre este movimiento en muchos de sus artículos. En 1921, con apenas veintidós años, escribe un artículo sobre el don Juan (*La Vanguardia*, 30/08/1921) en el que ya muestra un sorprendente bagaje de la literatura europea. En diciembre de 1927 habló en el Ateneo de Barcelona sobre Bécquer. En 1930 publica *Las románticas*, una colección de biografías sobre destacadas mujeres del siglo XIX.

enamorados, Rodrigo y Jimena, ajenos a la negativa del padre de esta, el Conde Lozano, a consentir ante el rey esa relación.

En la tercera parte –«La afrenta»– la narradora asume el papel de un juglar que lamenta ante su público el desarrollo de esta historia: «¡Quien pudiera imaginar lo que sucedió aquella tarde en palacio, ante las gradas del trono, y a los ojos del rey! ¡Bien fundados eran los temores de la bondadosa nodriza de Jimena!» (Morales, *ca.* 1924b: 21) en donde se sigue el motivo aportado por Zorrilla para matar al padre de su prometida, la bofetada que el orgulloso conde Lozano da, en presencia del rey, al anciano Diego Laínez, padre de Rodrigo, frente a los escasos motivos que aporta el romancero a este episodio, aunque prosifica el romance «Cuidando Diego Laínez en la mengua de su casa» en donde se presenta la prueba del anciano a sus tres hijos para elegir quién debe vengarlo, relatado en un episodio cercano a la materia folclórica.

El joven Rodrigo, el elegido, relata a su padre –y de paso al lector– su reto al conde, mediante el estilo directo empleado en los romances: «Sabed que osó reírse [sic] de mi reto, que no quería aceptarlo por creerme demasiado niño... más niño y todo le he vencido con la ayuda de Dios. Y sabed también que él llevaba consigo al palenque sesenta caballeros, y que los míos eran solo treinta...» (Morales, *ca.* 1924b: 6).

En los siguientes capítulos titulado «Ia, sid», expresión directamente tomada de Zorrilla (1892: 124-125) asistimos a las primeras victorias del Cid frente a los moros y la súplica de Jimena ante el rey para que haga justicia ante la muerte de su padre. El anacronismo propuesto, una ley que obliga a Rodrigo a tomar como esposa a la víctima, según la historia de Zorrilla es comentada desenfadadamente por la narradora: «yo no sé qué leyes de los tiempos de Maricastaña en que se mandaba ‘que el que dejara a una mujer huérfana o viuda, fuese su esclavo o la diera mano de esposo’» (Morales, *ca.* 1924b: 34). La descripción de las bodas prosifica algunos versos de Zorrilla si bien este, a su vez, reproduce en esta parte muchos del romancero.

En «Rodrigo y el leproso» se transcribe directamente el romance, con ligeras modificaciones, «Celebradas ya las bodas» recogido por Milá y Fontanals. Esta primera parte acaba con «En la guerra está Rodrigo», título construido sobre un hipérbaton de resonancias del romancero en el que se plantea el tiempo que el héroe pasa fuera del

hogar «Sólo de tarde en tarde llegaba en busca de reposo a su castillo de Vivar» (Morales, *ca.* 1924b: 34) sin recoger los lamentos de Jimena por este hecho, reiterado en varias composiciones. La Jimena de esta historia acata fielmente el papel de don Rodrigo que le llevan a desatender las obligaciones del esposo, asunto poco adecuado para el lector infantil.

En la segunda parte de *Las hazañas* se reproducen los episodios del cerco a Zamora. María Luz Morales divide de nuevo la historia en ocho partes. Sitúa al lector en el reparto que Fernando I hace de su reino, sin reproducir los romances en los que doña Urraca se lamenta de haber sido inicialmente desheredada. Esta parte histórica es relatada por Manuel Risco en *Castilla* (1792:122). La autora modifica en parte el romancero en la intervención de doña Urraca en favor de su hermano Alfonso frente al rey Sancho. En la adaptación se presenta al Cid como valedor de Alfonso frente al nuevo monarca, imagen que refuerza la lealtad de don Rodrigo ante Alfonso VI.

«Zamora por doña Urraca» se inicia con una cita: «No se ganó Zamora en una hora...» que captan al lector al que se le recuerda su papel de oyente en el romancero: «Mas callad. He aquí al Cid Rodrigo Díaz de Vivar» (Morales, *ca.* 1925f: 46). A continuación, prosifica el romance «Afuera, afuera, Rodrigo» (Milá, 1884:119).

En la siguiente parte —«Traición»— la autora sigue la datación minuciosa de Zorrilla «En la mañana sombría del primer martes de octubre» (Zorrilla 1892: 289).¹²⁹ Los episodios que siguen (el reto a la ciudad de Zamora para vengar la muerte del rey, el nombramiento de Diego Ordoñez en sustitución del Cid para afrontar el reto, la defensa de Zamora por Arias Gonzalo y sus hijos) siguen la secuencia del romancero. Reproduce a continuación Morales el romance XXXIX del texto de Milà Fontanals: «— Yo os repto, los zamoranos, / por traidores fementidos». La precisión temporal de la búsqueda de Vellido Dolfó durante seis días es tomada de la leyenda romántica. La escena siguiente introduce el juramento en Santa Gadea en el que la adaptadora inserta el romance XLVI «En Santa Gadea de Burgos do juran los fijosdalgo» (Milà, 1884:

129 Las deudas con La Leyenda del Cid son evidentes en algunas de las frases pronunciadas por el rey Sancho: «Yo no puedo rechazar a quien mi amparo busca, mas no soy capaz de armar trampas a un enemigo leal como sois vos» (Morales, *ca.* 1925f: 52) o la maldición del Cid al caballero que monte sin espuelas: « ¡Maldito sea, dijo el Cid, / el que sin espuelas monte!» (Zorrilla, 1892:307; Morales, *ca.* 1925f: 52).

166) para acabar relatando la vuelta a Vivar, la muerte de su anciano padre y la protección en Cardeña de Jimena y sus dos hijas, Elvira y Sol.

Cantar del destierro

Sigue en esta parte María Luz Morales la edición del *Poema de Mío Cid* de Menéndez Pidal, parafraseando el inicio del poema o tal como muestra al referir lo que nuestra adaptadora llama «la bromita de la barba» al relatar el papel del Cid frente al Conde don García, no recogida ni en el romancero de Milà ni en el texto de Zorrilla, pero sí en la reconstrucción que Menéndez Pidal hace de las primeras páginas del cantar: «E priso el Qid en esta batalla al conde don Garqía Ordóñez [e mesóle una piega de la barba]...» (Menéndez Pidal, 1913:119) y citada en la tirada 140, vv. 3280-3290 (Menéndez Pidal, 1913: 330). La adaptadora divide esta secuencia en trece partes que comienzan con los motivos que el conde don García tiene contra el Cid hasta lograr su destierro y finalizan con la victoria del Cid en Valencia ante la presencia de su esposa e hijas y el envío de presentes al rey Alfonso VI. No se sigue la división tripartita que Menéndez Pidal propone en el poema sino la distribución de Milá dividada en dos partes, la que ahora comentamos y la siguiente que denomina *Los infantes de Carrión*, en la que desarrolla las bodas y la afrenta de Corpes. En esta tercera parte suprime el episodio del engaño a los judíos Raquel y Vida, quizás por no teñir la memoria del héroe con el engaño, pero prosifica una parte del romance así numerado LILI (Milà, 1884: 188):

[...]
 los que llevo en mi defensa,
 las cuatro partes del mundo
 tendrán por morada estrecha.
 Estarán mis estandartes
 tremolando en las almenas ;
 caballeros agraviados
 hallarán guarida én ellas;
 y por conservar el nombre
 de tus reinos, que es mi tierra,
 los lugares que ganare
 serán Castilla la Nueva.

La autora, conciente de que el libro ha sido destinado a los niños americanos, introduce una nota a pie de página para explicar que habla de cuatro partes porque el descubrimiento de América todavía no se había producido (Morales, *ca.* 1924b: 74) mientras que remite al lector, en «La despedida del Cid», a la página doce del prólogo

para releer la oración de Jimena. No le interesa a la adaptadora detenerse en las minuciosas descripciones del campo de batalla y, así, sintetiza en el capítulo «Por León y por Castilla» todas las conquistas del Cid hasta llegar a Valencia, como se recoge en algunos romances. El penúltimo capítulo «Ataque del rey Miramamolín» está directamente tomado del romancero, que así denomina al rey de Marruecos, romance LXVIII (Milá, 1884: 233).

Los infantes de Carrión

Recrea esta parte del libro las tiradas 101-152 del *Poema* presentadas en diez capítulos que guían la lectura. El primero de ellos, con el título «Dos galanes ambiciosos» se ofrece al lector una descripción de los infantes próxima a la de los príncipes caprichosos y malvados de los cuentos infantiles:

Vivían en la corte dos galanes muy lindos, pulidos y melosos, y de tan alta alcurnia que con el mismo rey se emparentaban. Eran Fernando y Diego González, Condes o Infantes de Carrión, muy prendados de sus gentiles personas y en extremo altaneros y ambiciosos. Cuándo estos dos galancitos vieron la preciosa tienda y los ricos presentes que el Cid enviaba a su señor, se sintieron cegados por el brillo de tanto y tanto oro; y cuándo oyeron como el rey alababa al buen Campeador, pensaron que si a ellos se dirigieran los reales elogios, habían de sonarles al oído cual música dulcísima... (Morales, ca. 1924b:102).

La autora trata con familiaridad al lector: «Si hubierais asistido a las bodas y a los banquetes que se dieron en palacio, no os hubiera pesado» (Morales, ca. 1924b: 110). Como en el cantar, el Cid expresa ante el rey su recelo ante el casamiento de sus hijas, pero incorpora la desconfianza de Jimena presente en el romancero aunque no en el cantar: «Sólo, entre tanta diversión y alegría, doña Jimena –que únicamente por obediencia al rey había consentido en el casamiento de sus hijas con los orgullosos Condes de Carrión – se mostraba disgustada y recelosa (Morales, ca. 1924b: 111). La adaptadora incorpora la narración suplida por Menéndez Pidal de la *Crónica de los veinte reyes* en la que el uno de los infantes, Fernando, finge haber ganado el caballo del moro Aíadraf. El acomodo al lector infantil provoca que el tratamiento que los infantes de Carrión dan a sus esposas –«Non las devimos tomar por varraganas, si non fossemos rogados» (Menéndez Pidal, 1913: 300)– sea omitido en el relato de Morales. El verso en el que estos justifican que «deportarse quieren con ellas a todo su sabor» (Menéndez Pidal, 1913: 297) se escribe señalando que los infantes desean «descansar en hermosa plática» (Morales ca. 1924b: 124). Se nombra a Torquemada y Valenzuela, romance

LXXIX (Milá, 184: 272), sin que estos nombres estén en el *Poema*. Finalmente, el divorcio de las hijas del Cid queda resuelto en el texto adaptado aludiendo a que: «No hay para qué decir que si espléndidas fueron las primeras bodas –que el Padre Santo, por petición del Cid, consintió en anular– las segundas lo fueron muchísimo más» intentando que el texto encaje en la lógica moral y religiosa del lector.

Últimos días del Cid

Se compone esta quinta parte de tres capítulos. El primero de ellos «El Testamento» reproduce un texto de *La leyenda del Cid* de Zorrilla: «Oid mi voluntad última/ y cuidado de que se acate» (Zorrilla, 1892: 564-565) si bien el último verso es modificado por nuestra adaptadora ya que en el texto romántico el Cid pide ser enterrado junto a su hijo don Diego y sus padres, que Morales cambia, al no haber introducido en el relato al hijo, por «en donde están enterrados – mis abuelos y mis padres» (Morales *ca.* 1924b: 153). Tras los versos de Zorrilla, se presenta a un anciano caballero cercano a la muerte, escena interrumpida por el diálogo vehemente entre Alvar Fáñez y Bermudo ante el inminente asalto a Valencia de rey Búcar. Tras este diálogo la adaptadora prosifica el fragmento que sigue al testamento antes citado de *La Leyenda* en la que el Cid planifica su última estrategia para vencer al rey moro, mostrándoles en procesión su cadáver embalsamado y desafiante frente al ejército enemigo, mientras dos columnas de soldados de su hueste los atacan por sorpresa. Esta última victoria del Cid pone fin a las hazañas narradas por María Luz Morales que concluyen con un final formulístico: «Tales son las hazañas del Cid Campeador, que nunca fué vencido, mas siempre vencedor» (Morales *ca.* 1924b: 159).

El análisis de estas adaptaciones presentan a una autora conocedora de los mecanismos de la narración, de su estructura, de las voces del discurso, del uso de un registro próximo al lector, pero también rítmico y cuidado. Su primera operación es la división en partes del texto en las que concentra unidades narrativas y que segmentan la progresión temática del texto apoyada en títulos que ayudan a la lectura. En las piezas teatrales opta por la división externa en tres partes, sin títulos, que se someten a la presentación de los contenidos del modelo narrativo del galán enamorado y la superación de obstáculos que conducen a un final feliz de una historia ocurrida hace ya muchos años y que la narradora relata. Muestra también a una autora atenta a los

entresijos del texto o a la combinación de fuentes para trazar una historia coherente y sin saltos o lagunas para un lector inexperto al que ofrece en cada capítulo fragmentos originales de la obra. Por otra parte, cuando el discurso no encaja con las referencias sociales y morales presupuestas en su lector, modifica la historia para que sea coherente con el mundo del lector, con una moralidad en la que no caben reyes caprichosos, mujeres cuyo estudio y erudición sean premiados o que no reserven su vida al matrimonio,... textos que formulan el discurso esperado en la formación del niño. En él no contemplan el valor de lo paródico que los textos originales presentan mediante los criados, ya que el sentido transgresor que hemos visto en Donato no se representa, ni tampoco las grietas del héroe, como el insolente Rodrigo de las *Mocedades*, el marido poco atento con Jimena del romancero. La adaptación está pensada para garantizar el dominio y conocimiento del capital de la literatura en habla española desde una modelo de autora que proyecta en el dominio del campo literario la formación estética e intelectual del niño y de la mujer, como manifestó en sus artículos de prensa, en su actividad como conferenciante, en su labor como autora de libros escolares y de mediadora en la selección de un canon para niños.

6.3 LA EDUCADORA DE LAS NIÑAS

La elección de la mujer como lectora no solo fue formulada por Luz Morales en el ámbito periodístico. En 1928 en un artículo editado el 30 de diciembre en el diario *El Sol*, ante la petición de que escribiera para «La mujer de España» ella reflexionaba sobre el carácter de esta y, aunque citaba a intelectuales y porteras, como muestra del amplio espectro, las referencias a Ortega o al Caballero Audaz, declinaban la balanza hacia la mujer de clase media, independiente pero atenta al cuidado de los suyos y de la familia. En su discurso se apela a valores que están en la esencia de la feminidad propuesta por el romanticismo, la abnegación, la entrega, la espiritualidad, el cuidado... Sus series periodísticas, la primera publicada en el diario *El Sol* en mayo y junio de 1927 a propósito de qué leen las mujeres, y la segunda publicadas entre junio y julio de este mismo año sobre qué deben leer las mujeres orientan las respuestas hacia este perfil. La pregunta ¿Cuáles son, a su juicio, los libros que no deben faltar ni en la más modesta biblioteca de mujer inteligente, honesta y femenina? (*El Sol*, 10 de julio de 1927) establece la identidad de la lectora con María Luz. Las respuestas son eclécticas y

responden al concepto mismo de mujer, según venga la respuesta de Jiménez Caballero en la fecha citada o de Ángel Ossorio o Adrián Gual el 31 de ese mismo mes.

La escritura para niñas se va progresivamente introduciendo en la producción de María Luz Morales. Se inicia en colecciones como «El cuento rosa»,¹³⁰ con títulos como *La princesa que nunca había visto el sol* (anterior a 1928) o *Marcialín el novelero* (1930) y en colaboraciones en misceláneas como el *Almanaque Rosa para 1929* («Los reyes suben y suben»).

La proclamación de la de la República introdujo grandes modificaciones en la legislación escolar que llevaron a las editoriales a sacar libros adecuados a la educación del niño en este nuevo espacio. El caso más paradigmático en los estudios de género es la publicación de los tres volúmenes de Leonor Serrano, *Diana*:

Vuestras hijas y discípulas, deben tener, bajo la égida de la República, un porvenir más esplendoroso que el pasado y el presente del que habéis gozado, –o sufrido– vosotras. La niña actual, la mujer de mañana, se educará trabajará, ganará y vivirá más intensamente que nosotras. Tendrá que salir al taller, a la fábrica, a la calle, a ganarse el pan, y a dirigir otro tipo de vida de familia más cómodo, a votar por un municipio, una región o un Estado, más próspero que el que vosotras habéis conocido, o el que os han dejado conocer. [...] Poner esa primera piedra, dirigir por ese noble camino, dar sobre todo un impulso vital a las niñas de hoy, a las mujeres de mañana, es todo el deseo de este librito de lectura (Serrano, 1933: 5-6).¹³¹

Junto a este tono aparecen otros libros como *Mary: lectura reflexiva y reformadora, libro para uso de las escuelas de niñas* de María Juana G. Sendín y José Briones Martínez (1935) que siguen manejando un tono profético para las niñas:

A vosotras, queridas niñas, que con vuestra inquietud encarnáis la quimera del vivir y el eterno valor de la inocencia, os dedican esta cultura y estos afectos los autores. Ellos os fortalecerán para esparcir en la rosada mañana de los tiempos la sana alegría de una dicha basada en la pureza, creando con fervor el sagrado refugio del cariño como fuente inagotable de encendida emoción
Y en la caída del vivir, cuando la noche eterna no tenga despertar, dejar tras de sí, como estela imborrable, el recuerdo de un nombre sin mácula, bendito (Sendín y Briones Martínez, 1935: 5).

¹³⁰ Además de María Luz Morales otras escritoras como Magda Donato, Gabriela Fernández o Alicia Rey publican relatos infantiles en esta colección.

¹³¹ El libro aparece simultáneamente en catalán. *Diana o l'educació d'una nena. Llibre de lectura per a noies, en tres graus*. [Barcelona:], Imp. Elzevieriana i Llibreria Camí. 1933-1934. Un estudio sobre la figura de esta pedagoga puede seguirse en Carrillo i Flores, I., y Colledemont Pujadas, E, «Leonor Serrano i Pablo (1890-1942): feminisme i pedagogia a Diana», *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, 2), 2010, pp. 423-448.

Junto a estos, en un tono intermedio María Luz Morales publicó *Algunas Mujeres*, para la casa editorial Dalmau Carles que conoció tres ediciones hasta 1936. Se trata de un volumen diseñado como un libro de lectura para la escuela dirigido a un lector modelo femenino como aparece en el encabezamiento del prólogo y se reitera en algunas partes del mismo: «En el momento ilusionado de comenzar un libro –momento, esta vez, doblemente gozoso por ser el libro de Escuela y para niñas– yo no he sabido ofrendar A NIÑAS Y A MAESTRAS, nada que me pareciera mejor» (Morales1932: 7).

Nuestra escritora utiliza un género, la miscelánea de biografías, ya experimentado en nuestras escuelas desde finales del siglo XIX, como vimos en el capítulo anterior. Estas historias de mujeres, visibilizan su presencia en la historia y proyectan modelos educativos para las que se traza un perfil de abnegación, entrega, bondad, sufrimiento, en el que se muestra la imagen de la mujer como un ser aferrado a luchar contra un destino adverso del que sobresa su ejemplaridad.

He aquí que, en esto, vibra, resuena, se extiende, surgiendo de la banda de Oriente, un grito de angustia. Ha estallado la guerra de Crimea.

Allá abajo, en los campamentos, en los Hospitales del Bósforo, todo está por hacer [...]. Florencia Nightingale, que se encuentra en su apartada y tranquila casita del Hampshire, descansando de amargura y fatiga, siente como hiere su corazón el grito. (Morales, 1932: 153).

Una mujer proyectada sobre los siguientes criterios: «Algunas mujeres ejemplares, que han vivido y creado en belleza, en amor, en sacrificio, en justicia, en dolor –ALGUNAS MUJERES arquetipo de gloriosa feminidad, a quienes conocer, a quienes admirar, con quienes trabar amistad fervorosa, a quienes recordar –consuelo, ejemplo, estímulo– en las horas sombrías, en las grises, en las iluminadas...» (1932: 9). Ofrece un discurso cargado de valores que también son atribuidos a los hombres que selecciona para el libro paralelo escrito para niños, *Siluetas ejemplares* (1935) en esta misma colección y en el que la selección de biografiados (Cervantes o el genio, Beethoven o la alegría por el dolor, Palissy o la voluntad, Pestalozzi o el retrato de un hombre feo...) no difiere de los valores vistos en *Algunas Mujeres*.¹³²

La autora confiesa que la elección se establece bajo criterios personales, aquellas que estaban más cerca de su afecto y corazón. En efecto, así parece, puesto que algunas

¹³² El tercer libro de lectura publicado es *Místicos Españoles* (1936) en la Biblioteca de Clásicos para la Juventud de esta misma editorial.

de las figuras reseñadas han sido tratadas en artículos y conferencias previas de María Luz Morales, como también ocurre en *Siluetas ejemplares*. Presenta ocho autoras, las tres primeras de nacionalidad española: Teresa de Ávila, la doctora mística; Concepción Arenal, la consoladora; Mariana Pineda, la heroína; las dos siguientes son personajes literarios: la Dulcinea del Toboso de Cervantes y la Beatriz del Dante; y las tres últimas extranjeras: Juana de Asbaje, la décima musa; Florencia Nightingale, la dama de la lámpara; Madame Skłodowska Curie, la maga del radium.

La extensión de cada una de las biografías es irregular, como también lo es la división en partes de esta. Las ocho narraciones ofrecen todas ellas una estructura similar. Una primera parte en la que se describe la ciudad de la biografiada, a la que sigue una descripción de su infancia y juventud y una extensa relación de los hechos que han singularizado a estas mujeres. La autora declara: «He procurado que el lenguaje fuese claro, sencillo, alejado de pedantería, de rebuscamiento, de afectación. Pero también de puerilidad. En ningún momento me he bajado a empequeñecer mi concepto de los seres y las cosas, a vulgarizar la frase o la palabra con la idea de ESTAR ESCRIBIENDO PARA NIÑAS, para adolescentes. No, no. Yo creo que a las niñas debemos darle lo mejor que tenemos –poetas, literatos, educadores– y que a una adolescente hay que hablarle como a una ‘nueva mujer’».

En efecto, se procura un discurso cálido, en los que se busca una prosa rítmica, una descripción subjetiva, con pinceladas anecdóticas de las biografiadas, en el que se ofrecen pautas para ejercitar la lectura expresiva:

Hay que leer con gusto, con gracia (aunque siempre sin ampulosidad, con sencillez) acomodando la voz, el tono, la expresión, al carácter del periodo o del tema; matizando con arte, con inteligencia, la frase, el trozo, la composición. Y al mismo tiempo, comprendiendo, asimilando, lo que aún vale más (Morales, 1932: 8).

Otro de los rasgos es la presentación y cita de las fuentes empleadas. Así, al hablar de Santa Teresa refiere la cita de Díez Canedo (*Sala de retratos*, 1920) Rafael Mesa y López, Blanca de los Ríos; para hablar de Beatriz cita a Victoria Ocampo (*De Francesca a Beatriz*, 1928) como para hablar de Juana de Asbaje cita a Amado Nervo, Gabriela Mistral, Francisco Monteverde, Menéndez Pelayo y al Padre Calleja. En otros casos evoca la experiencia personal, como sucede al hablar de Madame Curie:

Yo he visto a Madame Curie en su cátedra... y –lo que acaso vale más– por unos breves días tuve ocasión de penetrar en el recinto de amistad de la ilustre mujer, de apreciar su sencillez ilimitada, su modestia casi rayana en timidez... La oí observar qué magníficas universidades podrían levantarse con el estúpido lujo inútil de algunos poderosos de la tierra... (Morales, 1932: 170).

El texto de María Luz Morales apela a un discurso atemperado de la feminidad en el que se apuesta una y otra vez por la formación de la mujer, la elevación espiritual de esta, pero al mismo tiempo sometida a un papel abnegado de cuidadora de su entorno, como muestra al presentar la figura de Sor Juana, una vez que ha de renunciar al conocimiento, como una fiel vigía de su comunidad religiosa. No es un discurso rupturista el que se impone, sino el de un feminismo validado por el carácter abnegado de la feminidad: «En el momento en el que escribe la noticia honrosa, la grata noticia, nuestra doña Concepción Arenal esta... espumando el puchero. ¡Oh que admirable lección de atados feminidad y feminismo! (Morales 1932: 75). En algún momento se apela a la lectora y a su condición femenina para evocar una imagen angelical:

Todas nosotras, mujeres de hoy, todas vosotras, mujercitas de mañana, somos –como la amada del Ingenioso Hidalgo– un poco realidad y un poco ideal, un poco barro y otro poco espíritu... La gracia esta en llevar el peso de la realidad, del barro, de tal modo, que quien nos ame, nos halle dignas de ser la Dama del Alto Pensamiento... (Morales, 1932: 101).

En el capítulo dedicado a las autoras finiseculares analizábamos, a partir de la propuesta de Santiago Yubero (2009) los valores de estas narraciones, observando que en los relatos protagonizados por mujeres prevalecía la conformidad (respeto por las normas, obediencia, disciplina, formalidad) y la benevolencia (honestidad, comprensión, perdón, cariño, colaboración). En las biografías de *Algunas Mujeres* observamos como valor más destacado el logro (desarrollo personal, esfuerzo, interés, responsabilidad) a través de la tenacidad de su esfuerzo, la adversidad a la que las condiciones personales y sociales a las que están sometidas. Priman también en ellas la auto-dirección (capacidad crítica, reflexión, toma de decisiones) fundamentalmente en el caso de Mariana Pineda o Concepción Arenal y el universalismo (cooperación, tolerancia, ecología, protección, ayuda) en el relato de Nightingale. Se expone el valor de lo que la mujer proyecta para el hombre, un ser espiritual pero también irreal como muestran los retratos literarios de Dulcinea y Beatriz.

La autora es consciente de la permanencia del texto escrito y del momento en el que se escribe. Ofrece orientaciones a las maestras sobre cómo utilizar el libro, las indicaciones de fragmentos complementarios a las lecturas, pero también la directriz de

este discurso acorde con los tiempos en los que el libro se publica: «Del capítulo de “Mariana Pineda”, no se puede pasar sin que la Maestra –del modo más sencillo, más claro y más ecuánime– explique a las jóvenes lectoras de su clase lo que es y lo que representa para un pueblo una “CONSTITUCIÓN”».

El papel de las maestras de la República fue abordado por María Luz Morales en un artículo en el que la periodista finge una conversación entre una joven maestra, una experimentada docente y la periodista en la que se debate sobre el papel de la escuela unificadora de la verdad poética o verdad de *nursery* (la proyectada sobre el imaginario de las hadas), la verdad científica y la verdad de la calle, atenta a los cambios políticos que la llegada de la República introduce, pero que fragua también tabúes políticos como antes los ha creado fisiológicos, introducidos en varias ocasiones en el fingido diálogo:

La escuela, nuestra escuela, tiene para con el niño una gran deuda de verdad. De verdad constructiva, que apoyándose en ideales de cristiana democracia (pero ¿es que acaso los conceptos que expresan estas dos palabras pudieron ir separados jamás?), enseñe el patriotismo sin patriotería, la disciplina con dignidad, la libertad con responsabilidades, la bondad sin exclusivismos de lado o de color. Que venera como símbolos, no aquel o este chirimbolo, sino los eternos atributos de la verdad y el bien. Que forme en los hombres futuros, no sumisión de súbditos del Poder, sino fortaleza de campeones de la justicia. Que en lo inmediato ayude, optimista y eficazmente, a la República de España en la emprendida obra de reconstrucción... La maestra joven apretó entre sus manos finas la curtida mano de la vieja maestra.
– ¿Reconstrucción? – preguntó-. ¡Mejor, resurrección! (Morales, 1931: 8)

En 1936 publica *Antología del Hogar* también en la casa editorial de Dalmau que continúa con ese tono exultante del papel de la mujer en el hogar como un espacio propio. El texto está dividido en cinco partes en las que se recogen textos en prosa y en verso de autores y autoras como Gabriel y Galán, Lorca, Juan Ramón, Gabriela Mistral, Martínez Sierra, Maragall, José Martí, Amado Nervo... junto a poemas de Tagore, Erich María Remarque o Paul Fort, textos que ya había presentado en las antologías de las páginas de *La mujer, el niño y el hogar* y subrayan de nuevo su orientación hacia la formación literaria de la mujer.

En 1935 traduce para la editorial Juventud el libro *El libro de las niñas* de O. Richards Lander. Texto destinado a las niñas de edades comprendidas entre 8 y 18 años. La autora lo presenta como novedad en tanto rompe los géneros destinados a las niñas, «escapa al vuelo de la fantasía trazado por el cuento de hadas o la novelita rural» (Morales, trad. 1935: 8). En él se continúa con el modelo educativo destinado a las niñas de clase media:

Que les habla de su espíritu y de su cuerpo [...] de diversiones y deberes, de fiestas y de trabajos; que las instruye en sus tareas de incipientes amas de casa, y las guía por los caminos del trabajo remunerado para ganarse la vida en el mañana.

Libro que, desde luego, sin profundizar en ninguna materia, sin agotar ningún tema, toca cuantos de cerca o de lejos rozan la vida de una jovencita de nuestro tiempo, su utilidad y su modernidad era natural que atrajesen poderosamente la atención del editor, y, con ella, la mía; y que fuese para mí su traducción y adaptación para vosotras –muchachas de habla española, mujercitas de mañana en mi patria– más un placer que una labor penosa (Morales, trad. 1935: 8).

El discurso sobre las niñas es coherente con la visión que ofrece en sus páginas para la mujer en el diario *El Sol*. La participación de esta en la vida pública pasa por no abandonar los valores de fortaleza, tesón, espiritualidad, sobre los que se ha formado, y que han sido propugnados por las autoras del posromanticismo, sin que se nutra de valores religiosos o de una espiritualidad católica, sino de la formación y la educación orientada, casi siempre, desde la cultura, en general y desde la literatura en particular, que se constituye en una apropiación de un poder simbólico que rechaza el esnobismo y la frivolidad. En su caso, además, es su propia figura, sus relaciones con el mundo de la cultura, su cercanía a grandes figuras (Curie, Mistral, Lorca...), su reconocimiento por sus compañeros de profesión... lo que da voz a su discurso y lo integra en el de la modernidad en nuestro país.

Durante la década de los cuarenta, retirado el carnet de periodista, la labor de escritora infantil pudo parecerle la menos peligrosa. Colaboró entonces en la colección de «Novelas para jovencitas» de la editorial Hyma con *Rosalinda en la ventana* (¿1942?) que parecía anunciar una serie ante la preparación de otras que no llegaron a ver la luz: *Rosalinda en la montaña*, *Rosalinda en el faro*. Publica, además, *Doña Ratita se quiere casar* (1944) y *Maribel y su jardín* (1945). El análisis de estas novelas ha sido presentado en nuestro trabajo *María Luz Morales y la escritura para niñas* (2010). Exponíamos en él que el motivo que origina la trama de estas es la pérdida de algo y el refugio un espacio imaginario menos constreñido que el que habitan las protagonistas. La biografía de personajes como Rosalinda o Maribel, reflejan en parte ese momento de la autora. Se trata de niñas que se ven obligadas a abandonar su vida anterior: «¿Qué sería de ella, en aquel fin del mundo, rodeada de cosas viejas, feas y antipáticas, separada de todo cuanto amaba? Papá, mamá Enrique, su casa, las películas, los conciertos, la confitería, la luz eléctrica, los taxis, los tranvías» (Morales, 1945: 30) y vivir en un tiempo que siendo el nuevo presente parece lejano:

Le dieron para que se entretuviera, un rompecabezas, como a los niños pequeños. Le faltaban piezas y los cromos eran absurdos, del tiempo de la Nanita... ¡y ella que ya desdeñaba en su casa el precioso puzzle con escenas de películas, traído del propio Hollywood! Cuando le preguntaron si le gustaban los libros, vio el cielo abierto; le pusieron en las manos el “Buen Juanito” y un devocionario (Morales, 1945a: 41).

Estas novelas, que suponen la obra infantil más extensa de nuestra autora, son al mismo tiempo las que plantean un discurso más íntimo sobre lo femenino. El tono esperanzado de las décadas en el que hablaba de la universitaria, de la trabajadora, de la viajera... se troca en la añoranza de lo perdido. Desde la periferia, en una edición situada en el extrarradio de lo público en los años cuarenta, la reconversión de *El Hogar y la Moda*, en la editorial Hyma, concluso el mundo en el que ha vivido en la década anterior y lejos de muchos compañeros que partieron hacia el exilio, muestra unos personajes y unos espacios propios, que denotan la situación en la que quedaron confinadas las niñas y la propia autora.

El único refugio para estas niñas son los libros que de una u otra forma apuntalan intertextualmente las historias narradas; historias como son el *Romance de Delgadina*, y *El romancillo de la doncella* que remitían a un tiempo anclado en el pasado que le permitía a María Luz Morales hablar de la pérdida, del poder opresor que se cernía sobre las niñas...y hablar de la vida propia que los libros y las viejas historias ofrecían a las jóvenes que decían asomarse a las ventanas de su imaginario.

6.4 CONCLUSIONES

María Luz Morales reivindicó el papel de la mujer como agente en la construcción del campo de la literatura infantil. Frente a Nelken llevó con frecuencia este tema a la prensa, propiciando la reflexión sobre la necesidad de crear productos literarios atractivos para sus lectores y sobre todo ofreciendo novedades como es la divulgación de las propuestas de Sara Cone Bryant en nuestro país, y reseñó los nombres de Gertrudis Segovia, Magda Donato, Lola Anglada y María Teresa León, como autoras contemporáneas creadoras de ese campo literario. Su presencia en los medios de comunicación y las referencias a su actividad pública la sitúan como un referente de la visibilidad de la mujer en la esfera pública.

Hemos analizado la colección Araluce, mostrando de qué manera se produce una selección de autores de acuerdo con la recuperación del canon áureo en nuestra literatura y de acuerdo con las expectativas creadas en el mercado hispanoamericano, según hemos podido apreciar en el análisis paratextual. Hemos podido comprobar qué mecanismos emplea Morales para la prosificación del texto y su acortamiento, en función del diseño editorial, de la competencia del lector y el valor moral del texto. Hemos podido identificar las ediciones con las que María Luz Morales trabaja para llevar a cabo la adaptación.

Finalmente hemos analizado la escritura para niñas en diferentes ámbitos del campo editorial, la traducción, el libro escolar y la novela. El modelo femenino ofrecido perpetúa muchos valores asociados al papel de la mujer en el hogar al que se asocia un feminismo conservador, perpetuador de valores como la abnegación y el sacrificio con el que se identifica a la mujer fuerte.

7 IDENTIDAD LINGÜÍSTICA Y LITERARIA. LOLA ANGLADA Y MERCÈ RODOREDA

En la descripción de autoras modelos en la literatura para niños de las décadas de los años veinte y treinta en nuestro país, identificamos en el capítulo cuarto de este trabajo la presencia de escritoras para niños en todas las lenguas del Estado español que contribuyeron a la consolidación del proceso nacionalista iniciado en el siglo XIX, con la escritura de textos escolares y de ocio que afianzaran la educación del niño como depositario y transmisor de su lengua y cultura.

En el caso catalán, este proceso se consolida desde el *noucentisme*, corriente cultural e ideológica iniciada hacia 1906 y concluida con el estallido de la Guerra Civil, si bien hacia la segunda mitad de 1920 ya se ofrecen señales del agotamiento de este movimiento, mientras se consolidan otros que convergen con la vanguardia europea. El asentamiento de la industria editorial en Cataluña ayudará a la consolidación del texto infantil tanto en castellano como en catalán en este periodo que, como recuerda Teresa Colomer, «es distingüeix per l'interès envers la literatura per a infants, tant per part dels medis intel·lectuals com polítics, i es tradueix en un important augment i diversificació de la producció de llibres infantils» (Colomer, 2007:18). La participación de figuras destacadas de las letras catalanas como Josep Carner (1884-1970), Carles Riba (1893-1957) o Josep María Folch i Torres (1880-1950) disipa el espacio paraliterario que las páginas femeninas y el magisterio abren a muchas autoras en otras lenguas, como hemos estudiado. El trabajo de Gemma Lluch (2013) reseñado en el capítulo dos muestra la división de esta producción en un primer momento que abarca desde 1900 a 1930 de auge de la narrativa de ficción acorde con el desarrollo de editoriales como Muntanyola, Catalana, Mentora y Proa y un segundo momento, comprendido entre 1930 y 1939, en el que se produce una mayor producción editorial de libro educativo. E

El estudio de las narradoras catalanas tiene un punto de arranque en el trabajo de Anne Charlton (1990), quien establece, con anterioridad a 1939, dos generaciones de

autoras. En la primera generación, conformada por escritoras nacidas entre 1845 y 1869, solo Carmen Karr (1865-1943) publica obras para niños en el periodo abarcado en nuestro estudio.¹³³ La segunda generación se establece en torno a 1930; se trata de un conjunto de autoras, nacidas con anterioridad a 1910, que se acercan profesionalmente al campo literario y cuyas publicaciones se inician a finales de los años veinte y primeros de la República. Todas ellas abordan en sus novelas el tema de la mujer, su insatisfacción y contradicciones amorosas (Charlon, 1990: 82). Esta generación, estudiada por Neus Real Mercadal (1998, 2011), comparte con las escritoras en castellano su trabajo en los medios de comunicación y su participación en el asociacionismo femenino, fundamentalmente alrededor de *El club femení i d'esports* de Barcelona fundado en 1928 y del Lyceum Club inaugurado en la ciudad condal en 1931. Neus Real indaga sobre la escasa dedicación de las escritoras catalanas a este género, cuando existen precedentes, facilidades políticas y convicción intelectual de su pertinencia. Encuentra como respuesta la infravaloración desde el canon literario de estos textos, hecho que impedía su reconocimiento fuera de campos tradicionalmente asociados precisamente a lo femenino:

Sobre aquest rerefons, sorprèn que, descomptant Anglada i en menys grau Perpinyà, la dedicació de les escriptores a la literatura infantil fos poc important. En alguns casos es va limitar a un nombre molt reduït de textos: de vegades apareguts en plataformes menors i majoritàriament mancats de valor literaris remarcables, o bé emmarcats en projectes educatius de més envergadura i importància, en conjunt, que els llibres editats. Altres vegades, tingué sortida en tribunes d' àmplia difusió, però fou igualment intranscendent tant des del punt de vista quantitatiu com qualitatiu.[...] Dedicar-se a gèneres considerats menors literàriament (no socialment, i la diferència es rellevant), presents però simultàniament subsidiaris en les trajectòries d'autors reconeguts, a gèneres no situats a primera línia de l'actualitat més candent o unívocament vinculats i vinculables a la dimensió més tradicional de la feminitat, podia anar en contra dels propis objectius (Real Mercadal, 2003: 149-153).

En este contexto reflexionaremos sobre la escritura para niños desde un modelo de autora que asume que la opción lingüística constituye un factor determinante en su producción. Para ello hemos seleccionado la participación en publicaciones seriadas de

¹³³ *Nick: conte de mitja nit*, Barcelona, Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis, Obra de Previsió, Cultura i Beneficiència, 1931.

Cuentos a mis nietos, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1932.

Contes de l'àvia, Barcelona, Llibreria Bonavia, 1934.

Garba de contes, Girona, Dalmau Carles, Pla Editors, 1935.

Lola Anglada (1892-1984) y Mercè Rodoreda (1908-1983), dos autoras cuya producción ha trascendido el ámbito catalán.

La primera de ellas se ubica cronológicamente en una etapa intermedia de las generaciones descritas. Su incorporación a la esfera pública se realiza con anterioridad a 1920 y lo hace desde el campo de la ilustración. Lola Anglada es la primera mujer dedicada profesionalmente a la ilustración en la edición catalana y se anticipa a la aportación que Piti Bartolozzi o Viera Sparza realizan desde esa doble vía de acceso al público infantil, como responsables tanto del texto literario como gráfico. Los dibujos de Lola Anglada acompañan los textos de Josep Carner¹³⁴ Joan Gay¹³⁵ y Carles Riba¹³⁶ en la editorial Muntanola, o algunos de los libros de la biblioteca Amanida, l'Avenç, Poliglota, Mentora, Hachette, etc., obra gráfica estudiada por Monserrat Castillo (1977, 2000). Desde 1909, con apenas diecisiete años, forma parte de la revista *En Patufet* (1904-1973) a la que seguirán otras revistas infantiles como *Violet* (1922-1931), *La Mainada* (1921-1923) o *La Rondalla del Dijous* (1909- [1924]).

Para nuestro estudio, en el que nos proponemos revisar qué autora modelo subyace desde una propuesta pensada desde la cultura catalana y que desea transmitir el papel asignado a la lectora en ese modelo social, hemos seleccionado catorce números localizados de la revista *La Nuri* (1925-1926) destinada a un público femenino infantil y juvenil.

En segundo lugar, hemos analizado los cuentos de Mercè Rodoreda publicados en el diario *La Publicitat* de Barcelona entre 1935 y 1936. Se trata de la única participación de la autora en el género infantil y comparte con otras escritoras analizadas en este trabajo una producción destinada a un público heterogéneo, familiar y en consonancia con la narrativa breve de esta generación que Neus Real denomina *Escritores de la República*, una vez superado el modelo novecentista.

¹³⁴ Carner, Josep, *Blanca Neus i altres*, Barcelona, Muntanola, 1917.

–, *La pau de casa33 i altres*, Barcelona, Muntanola, 1917.

–, *Leyendas de Oriente*, Barcelona, Muntanola, 1919.

¹³⁵ Gay, Joan (Aldavert. Pere), *Magraneta*, Barcelona, Muntanola, 1917.

–, *Les taronges d'or*, Barcelona, Muntanola, 1919.

¹³⁶ Riba, Carles, *La hija de la luna*, Barcelona, Muntanola, 1919.

7.1 LA NURI. LA AUTORA MODELO DE LOLA ANGLADA

En 1925, Lola Anglada es ya una artista consagrada en el panorama de la ilustración catalana, ha celebrado diferentes exposiciones, ilustra para Muntañola, ha publicado diferentes cuentos y el volumen *Contes del Paradís* (1920) cuando asume la dirección de un semanario ilustrado para niñas, *La Nuri*. La autora, nacida en Barcelona en 1892 y fallecida en 1984, tuvo una formación autodidacta que se vio complementada con las clases recibidas de Joan Llaverias en la Escuela de Arte y Oficios La Llotja (Barcelona) y con sus estancias en París entre 1923 y 1928. Perteneció a Unió Catalanista, Comitè Català del Centenari de Mistral (1930), Comitè Femení pro Amnistia (1930), Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona y Amics de les Arts (Terrassa). Su compromiso con la República supuso el aislamiento y exilio interior en el que vivió hasta la recuperación de su figura a finales de los años setenta del pasado siglo.

El primer número de *La Nuri* sale el 26 de noviembre de 1926 y contiene dieciséis páginas; el último número que consta en la Biblioteca de Cataluña, como apunta Monserrat Castillo, es el número catorce, editado el 25 de febrero de 1926, si bien la catalogación señala que el último número, el 17, se publica el 18 de marzo de 1926.

A propósito de esta obra Lola Anglada anota en sus memorias:

L'any 1925 Francesc Esteve vingué a demanar la meva col.laboració per al seu semanari *La Nuri* dedicat a les noies, el primer número del qual apareixeria en una data breu. Aital invitació va plaure'm i vàrem convenir posar-nos conjuntament a la tasca [...] çtot seguit vaig demanar la col.laboració de les meves amiatat i coneixences intel.lectuals; heus açí: Enric C. Ricart, Clovis Eimeric, Palmira Jaquetti, la comtessa del Castellà, muller del compte de Carlet parent de la meva mare, Carmen Karr. Jo hi dibuixava i col.laborava literàriament i portava la direcció del setmanari. Si compten que Francesc Esteve i jo portàvem tot el pes de compondré el número setmanal, era per a mi una tasca esgotadora per bé que agradable. El nom de subscripcions creixia. Del cartellet de propaganda que jo vaig litografiar s'emplenarem tots els carrers de la nostra ciutat. Amb tot, les despeses eren moltes i Francesc Esteve va proposar traspasar el setmanari al meu nom, essent de la meva propietat. Quan el setmanari va ser meu, els meus pares m'ajudaren materialment i jo vaig posar-hi tots els meus cabals. I quan el setmanari se salvava de les pèrdues, qual el tirage arribava als dotze mil exemplars, el govern de Primo de Rivera va fer-lo suspendre (Anglada, 2015: 209-210).

Los catorce números revisados presentan una primera etapa que agrupa los cuatro números iniciales, formados por dieciséis páginas y cuyo precio es de quince céntimos (la revista *Pinocho*, aparecida también en 1925, costaba treinta céntimos y

tenía cuatro páginas más). El número cinco es un volumen extraordinario de Navidad y a partir de este su precio se eleva a 20 céntimos añadiéndose cuatro páginas.

Describiremos, brevemente, las secciones y firmas de la publicación antes de abordar qué autora modelo y qué lectora modelo consolidan el texto. Los catorce números localizados presentan varias modificaciones en la cabecera y en las secciones de la revista. Desde el número dos, la publicación se inicia con la sección «Albades», que funciona como editorial. Aparece firmada por «Flor de Neu», un seudónimo que atribuimos a la directora de la publicación, Lola Anglada. Todos los ejemplares contienen un cuento completamente fantástico de rasgos similares al cuento folclórico del tipo «L'ovella malenconiosa. Llegenda pirenenca», aparecido en el número 8, del 14 de enero de 1926, destinado a las lectoras más pequeñas; un epistolario en el que la *padrina* o tía Roser responde a las cuestiones planteadas por una supuesta lectora; *La casa, la taula la cuina*, es una sección en la que se ofrecen consejos de decoración de espacios propios, en donde las lectoras puedan recibir amistades y sobre todo notas de cocina del recetario catalán, a imitación de las páginas femeninas de la prensa comercial; *El darrers figurins* describe la moda de París a través de la crónica de María Sala; Conxita Anglada, hermana de nuestra escritora, ayuda en las creación de labores; la última sección que se mantiene a lo largo de estos números es la edición seriada de una novelita de Gaietà Vidal i de Valenciano (1834-1893), *Rosada d'estiu* (1886).

Junto a estas, en los primeros números aparecen diálogos y monólogos teatrales, historietas gráficas, la historia de Faquesí y Faqueno (números 9-12) y de Pam i Pipa (números 9-13); en ambos casos se relata la historia de una pareja de hermanos en los que la niña, buena y responsable, cuida y ayuda a su hermano a deshacer los entuertos que este provoca. En la sección *A Flor de Llavis*, habitualmente firmada por Ovidi Escaler i Ferrer (n. 1903) se recrean historias de tono realista dirigidas a las jóvenes. A partir del número 9, aparecido el 21 de enero de 1926, se incorpora Clovis Eimeric (Lluís Almerich i Sales, 1982-1952) responsable de la sección *Del fum de la pipa* en la que escribe en cada número una rondalla y una fábula en verso. La revista cuenta también con firmas femeninas que contribuyen, bien al ejemplar extraordinario de Navidad, como es el caso de Carmen Karr (1865-1943) autora de «Rondalla de Nadal» y de la Comtessa del Castellà (Isabel María Castellví y Gordon, 1865-1941) que escribe

«La nostalgia errant», bien a los últimos números en los que identificamos algunas féminas de l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona, Anna Maria Viader (¿?) y la poetisa y musicóloga Palmira Jaquetti (1895-1963). Lola Anglada firma «La Llegendes dels Vells» (nº 1), «El gos de Vell Roc» (nº 2) y la historieta gráfica que aparece en la contraportada hasta el número 5 en la que se sustituye por publicidad, además de muchas de las ilustraciones del semanario. Junto a los autores citados, la revista se nutre de un elevado número de seudónimos que previsiblemente ocultan a la responsable de la edición, Lola Anglada. Estos son Beltran de Born Trobair (en ocasiones aparece como *trovair*) que evoca la figura de poeta aquitano condenado por Dante; o Mossen Borra, bufón de la corte del rey Martí y Alfonso el Magnánimo. La página de *La casa la taula la cuina* aparece firmada por Taillevent que alude al autor del recetario medieval *Le Viandier*. Encontramos también la firma de Margarida Bellesguard que rubrica la sección «Lliçons de la Vida», anotada como autora en la descripción de la obra en el Archivo de Revistas Antiguas Catalanas (ARCA);¹³⁷ sin embargo, creemos que se trata de un seudónimo que entronca con el medievalismo observado en el resto y evoca un personaje, el de Margaride de Prades, señora de Bellesguard, con un papel relevante en las letras catalanas y un espacio, la Torre de Bellesguard, reconstruido por Gaudí, paraje simbólico en la historia de Cataluña y de un medievalismo reivindicado en el origen de esta identidad.

El resto de nombres pertenecen a poetisas vinculadas a la revista *La Dona Catalana* (1925-1938) como Maria Roig i Verdagué,¹³⁸ Albertina Cabirol y Carmen Nicolau (1901-1990)¹³⁹. Además, se insertan textos de Jacinto Verdeguer (1845-1902), Joan Maragall (1860-1911) e Ignasi Iglesias (1871-1928) –estos últimos, figuras relevantes del *modernisme* literario– y aparecen en los números 1 y 2 como pórticos de la revista.

El ideario de *La Nuri* se revela a las lectoras en un manifiesto programático en el primer número:

¹³⁷ <http://www.bnc.cat/digital/arca/index.php?fname=titols/nuri.html>

¹³⁸ De ella solo sabemos que se mueve en el círculo de *La Dona Catalana* en 1927 y que publica *Del cor i de la Pena* que tuvo cierta resonancia según recoge Neus Real Mercadal (2004: 104).

¹³⁹ Autora de *L'estel enamorat d'un llac* [Il. J. Bas] B. Impr Tip. Casals, 1935.

A vosaltres, nenes i noies, que sou la tendra promesa del demà, va avui la salutació d'aquesta nova revista que va a consagrar-se exclusivament a la vostra devoció i interès. Vosaltres sou el frec rebrot de les collites futures, i representeu la ferma esperança d'un esdevenidor millor i més feliç; just és que se us brindin unes pàgines que neixen ja dedicades a la vostra major cultura i esbarjo.

Les noies, petites i grans, els cals no sol instruir-se, sinó esbargir-se; han de conèixer les coses útils i les agradables; entretenir els seus lleures; aprendre de viure i de trobar motius per canviar llurs impressions elles amb elles... Car de tot això ve a ésser un resum aquesta revista; això és el que es proposa aconseguir, segura que el concurs i la curiositat vostres no seran defraudades i comptant, des d'ara, amb la vostra assídua lectura com la millor recompensa de tants esforços.

Aquest primer número, en veure la llum, us ha dat la norma dels vostres desitjos; és el pròleg dels nostres propòsits i el seu programa. Hi trobareu, a revista, tot el que us pot convenir: les cròniques setmanals, en forma literària, però en temes variats perquè puguin servir finalitats diverses. Tindreu contes i novel·letes adequades, amb historietes, dibuixos, labors, jocs, comèdies, endevinalles i tot allò que interessa les adolescents, les jovenetes i les parvuletes; demés, heveu adquirit el dret de sanció i censura, si convé -només posant unes ratlles a la Redacció de LA NURI, i teniu, des d'ara, opció a tot quant ofereixi i proposi la revista per a les seves amables lectores i propagandistes.

Caldrà dir-vos per què han estat posades aquestes planes sota els auspicis gentils de LA NURI? Hem cregut veure en aquesta figura de noieta camperola la creació tal vegada més bella d'un magne poeta de Catalunya, i per això pot ésser el vostre símbol.

Inefable tipus d'adolescència, on ha posat Guimerà tanta gràcia, efusió i bondat, com innocència! Tanta generosa tendresa, que és un poemet de sentiment i d'infantívola ingenuïtat. Prescindiu, si voleu, d'aquella condició seva pagesa, que és, en veritat, una circumstància força important; però no la raó única de manifestar-se tan exquisida personalitat com ho és la seva.

Sigui l'animeta de la Nuri com un reflex del vostre candorós adolescer, ple d'intuïcions; que tot el bo que hi ha al seu esperit sigui com el clar espill on vingui a emmirallar-se la vostra gentil feminitat; ja que tan amatent teniu la simpatia i tan desperta la comprensió, que, després d'observar, imita, jutja i... estima.

Aquesta salutació de la revista us semblarà sens dubte, el salut de la «Nuri», qui, des de lluny, fa voleiar el seu mocadoret blanc per cridar-vos. Si sentíssi la seva veu, fóra afectuosa; si veiéssi el seu somrís, el trobaríeu ple de confidències... Que LA NURI sigui la realització dels vostres somnis! Així resumeixi ella la vostra absoluta representació des d'avui endavant... Amb els vostres sentiments i ideals i per la vostra victoriosa joventut, queda aquí establerta una noble i comunicativa aspiració de virtuts, cultura i altruïsmes, que farà de vosaltres, poc a poc, les dones perfectes del demà! (Anglada, 1925a: 2).

Desde un primer momento el texto se dirige tanto a las niñas como a las adolescentes, público que se confirma cuando, en este primer número, describe los figurines de las páginas de moda: «vestits per a nenes de 6 a 12 anys [...] vestits per a noies de 13 a 16 anys» (1925:12). El nombre se toma del personaje dramático creado por Àngel Guimerà (1845-1924) en *Terra Baixa* (1896). Un personaje secundario que encarna a una joven sencilla, ingenua, comprensiva, payesa..., con la que se desea que la lectora se identifique. En este parlamento la editora es consciente de que su receptora no es rural, *pagesa*, por lo que insiste en que sus valores, virtud, cultura y altruismo puedan proyectarse en el tiempo y lugar de la lectora a la que se desea transmitir los valores identificables con la identidad de la mujer catalana. En las páginas posteriores indicará que Cataluña es un jardín en donde crecen flores (*poncellas*) como Nuri y como

la lectora, a quien la revista le da voz para que hable y cante las bellezas de ese jardín rodeado de mar.

El lenguaje metafórico sobre las flores tiene un referente importante en la organización creada por Folch i Torres –*Les pomes de joventut* (1920-1923– movimientos juveniles vinculados al catolicismo independentista con fuerte implantación en Cataluña durante estos años, y que llevó a cabo importantes proyectos cívicos por su capacidad de convocatoria; aunque fueron extirpados con la Dictadura de Miguel Primo de Rivera (1870-1930).

El poema de Ignasi Iglesias en la página siguiente, un soneto inglés, señala algunos tópicos de la visión de la mujer sencilla y pura que teje entre sus manos piadosas las penas, fiel a la fraternidad universal.

A lo largo de los catorce números localizados se insistirá en ese paisaje mediterráneo sobre el que se construye la identidad catalana:

Es l'hora de despertar i d'entrar a la vida; per això tota ella és feta de transparències, serenors, llum i somriures, com les aurores que estenen lluers prodigis translúcids damunt dels Pireneus... i de la mar Mediterrània, en aquestes terres beneïdes de Llevant...
No hi fa res que jo tingués una carrossa d'or als cims del Canigó i que volés en ales del seu poema... (Flor de Neu, 1925a:3).

Desde este espacio mítico un personaje, Flor de Neu, inicia todos los números con la sección «Albades» en cuyo parlamento describe la llegada del día que ilumina a las lectoras: «La paraula li ha donat tots els drets a la vida! En les «albades» infantivoles, la paraula, qui és la 'idea', és la primera frenja rosada del sol, a l'horitzó. Son set anys matiners i encisadors; estan plens de dolçor, de sorpresa, d'iniciació» (1925b:3).

Formula en este contexto un modelo de feminidad espiritual: «En sóc tan deudora de la meva sobtada feminitat! Perquè em dóna les precioses facultats del sofriment del goig, de la meditació i de... l'ensommni! Coses que 'Flor de Neu', fada i enigma, no podia copsar...» (1925c: 3). Un modelo que parece responder a las palabras de Eugeni D'Ors en cuyas glosas había expresado el deseo de encontrar a la *dona catalana*: «Dona Catalana, misteri [...] Mig segle de Jocs Florals, amb totes les flors

natural de regla, no han sabut llegar-nos una sola figura de dona nostra» (D'Ors, 1950: 327).

Laia Martín ha estudiado el modelo femenino propuesto por Eugeni d'Ors en el novecentismo catalán. Una propuesta distante de la imagen feroz y natural de la mujer propugnada por el modernismo:

La veu viva de la noia del poema maragallà, la seva paraula viva, la paraula espontàniament natural, és rellevada per una altra veu femenina: la del treball, la de la Raó, la de la voluntat, la de la Ben Plantada. L'intel·lectual vitalista deixa el seu lloc a l'ideòleg de la cultura burgesa que es vol aferrar, institucionalitzar. Una cultura que fa de la catalanitat un deure i no pas una devoció, que converteix el catalisme en una tasca social. Al temps nous ja no s'hi valen sentimentalismes: cal estructurar, cal dominar, cal crear un ideal de Voluntat, cal una Ben Plantada on s'emmiralli l'home modern per redimir, no l'exemple de Maragall, sinó la seva doctrina (Martín, 1984: 31).

Frente a esta, la mujer propugnada por el noucentisme es reguladora del buen gusto, cívica, mediterránea, ordenada, símbolo que se alza contra el caos romántico (Martín, 1984: 46-51). *La Nuri* es una respuesta a esa búsqueda de la mujer joven que simboliza un modelo de cultura e identidad por el que han de verse guiadas las jóvenes catalanas, cuyo origen es la imagen de la mujer tierra evocada espiritualmente en los versos de Joan Maragall reproducidos en el segundo ejemplar, *Gozos a la Virgen de Nuria* (Maragall, 1925a: 4).

La flor de nieve («edelweiss»), símbolo empleado por el modernismo, hablará a las niñas, símbolo de la claridad y pureza exaltadas por el novecentismo. Desde las primeras páginas, la revista, con la frase inicial de su editorial («L'alba es l'hora meva») se dirige a quienes descienden por un valle simbólico, guiadas por Nuri mediante una prosa teñida de espiritualidad y un lenguaje místico, evocador de un idealismo primitivo:

Per glorificar el més gran esdeveniment universal, després de la Creació; el més transcendental, abans i després de vint centúries; el que mai pot ésser oblidat, perquè ve a posar sobre el món, dolent i caduc, el perdó i l'esperança, en un somriure; per tot això, aquesta Nit, benaurada, és tota simplicitat i alegria; perquè en ella triomfen totes les coses humils, desde de les hores i els elements, els astres i el color, alló qui pot asserenar el paisatge arreu; tots els aspectes de la vida natural de l'univers que així prenen un nou prestigi i un ritme serè i plàcid de plenitud assolida (1925d: 3).

La mujer propuesta en la revista rechaza el esnobismo que se ha ido introduciendo en las costumbres de la ciudad:

Molt be traada la Festa dels Innocents per rebre les cosines i amiguetes que haveu convidat [...] jugareu al jardí o al pavelló, segins el temps que faci i després servireu un «te» amb moltes lllaminadures... Tot m'ha semblat molt bé, memenys aixó de servir un «te», pels volts de Nadal i a a Barcelona... en plena tradició.

No cal repetir que el medi, l'educació, les circumstàncies i els viatges posen a certes persones habituds estrangeres i el regust de costums de fora... Però no és el corrent, sinó l'excepció. Les generacions que puguen ara seran familiaritzades demà amb els costums exòtics que poc a poc van arrelant per aquesta terra; mes és possible que aquesta implantació i aquest arrelament siguin fets de cop i volta, i menys en tots els estaments... (Tia Roser, 1925: 29).

Ese modelo pasa también por la sanción a la frivolidad del presente como le sucede a la protagonista de esta historia de la sección *Llisons de la vida*, en la que prevalece un modelo realista que acaba sobrepasada por el modo de vida del cine americano:

El «cine», com el teatre, poden ésser escola de bons costums, com poden produir danya incalculables. I jo sé un cas, entre altres mil, que ho proven.

La Cinteta, en principi, no era una mala noia, encara que noia humil la malmeteren les negligències dels seus pares, poc mirats respecte a les companyies de sa filla i a la majoria dels seus actes.

Pertanyents a la clase mitja, havien començat per educar la Cinteta, estafent en ço que els fou possible, els costums de la gent rica. Molt piano, molt francès, molt ballar, molt tennis, i de sorgir, aparracar, tallar-se un vestit o transformar-lo a la moda, ni una paraula. No parlem de cuinar, endreçar la casa, tenir cura d'un malat, rentar la roba... Eren feines baixes, com si al món hi hagués treball innoble, quan es fa dignamente i amb honradesa.

Desvagarada, La Cinteta, va fer-se un seguit d'amigues, tan lleugeres, tan frívoles, com ella. Les amigues la portaren al «cine». El «cine» li desvetlà les passions (Bellesguard, 1926: 10).

Se cultiva una educación artística a través de la inserción de poemas de Apeles Mestre (1854-1936), del cancionero catalán, de la reseña de artistas, como la biografía del escultor Ramón Amadeu (1741-1821), o la invitación a disfrutar de la emoción espiritual de la ciudad a través de la descripción de la Sagrada Familia:

El temple de la Sagrada Familia n'es la prova; jo sé que son com caires vius les seves construccions; que l'altri està ple d'ortigues i esquer; l'espai entre les naus incipients i que els finestrals oberts, badan a la llum i al vent les pedres... Però és un regne de pau recollida que volta les pedres... i ens guarda la ferventa proesa dels diez futurs! No importa el que no sigui l'art mitjval, el de les nostres catedrals soperbes, l'art que homo bira açi, en la mística porxada que s'enlaira de cara al Nord en aquest temple; enllà del seu istil s'assimilen les nostres aspiracions presents; es un símbol, es un enigma, es una audacia arquitectónica?... es tal com ho vol la moderna inquietud atormentada... (Flor de Neu, 1926: 3).

Una religiosidad extraña, diferente a la que hemos visto planteada en otras autoras cuya creencia en Dios justificaba la enseñanza de un comportamiento moral acorde con esa creencia, como observamos en las autoras de los primeros años del siglo XX o que se proyectaba en las colaboraciones de Berta Quintero en *El Imparcial*. El texto de Anglada se acerca a una explicación telúrica, que plantea una luz armoniosa

que envuelve al ser humano y que conecta con el proyecto de Gaudí en la ciudad, con referencias a la Sagrada Familia y la participación en el semanario de artistas de este entorno como es Josep F. Rafols arquitecto de asimismo del citado monumento, que traduce en el volumen doce un texto de Francis Jammes (*El camí de Creu*) en el que aparece también un poema de Ramón Palleja (*Triomfant*) donde se canta la labor del agua y la nieve que hace crecer la vida bajo tierra, en la misma línea metafórica de Flor de Neu y sus *Albades*. La transmisión de esta espiritualidad a la infancia debía ser un proyecto pensado para *El Parenostre interpretat per a infants*, que según Monserrat Castillo es anterior a 1924, como se muestra en la respuesta concedida a Carles Soldevila en una entrevista¹⁴⁰ cuando este pregunta por las ilustraciones «que és una historia desagradable, tot desviant la conversa» (Castillo, 2000: 94). El libro aparece en la Navidad de 1927 y recibió críticas varias que suponían tanto el rechazo de un texto que parecía estar al servicio de unas ilustraciones, como la acogida de unas ilustraciones que explicaban el sentido de esta oración (Castillo, 2000: 94-95).

Una espiritualidad que parece emparentar con los postulados teosóficos en boga en estos años y de los que participan otras autoras infantiles como Elena Fortún (Capdevila, 2014: xviii).¹⁴¹ Ese lenguaje simbólico se trasluce en muchos pasajes, como es la bienvenida del nuevo año, planteada en el ejemplar de esa semana con un lenguaje cabalístico:

L'any inèdit ha tret a les poertes del Temps, com un infantó qui duu les mans feixugues de presentalles... El seu nom serà de quatre xifres. No sembla cabalístic, aquest 26 vulgaríssim... després del número 1, àrbitre del món: unitat del número 9, qui conté el 3 sil.logístic, les figures apocalíptiques i la seva essencia numérica (1925e: 3).

Es la evocación de un calendario festivo que emparenta con la identidad del pueblo, como sucede en la reseña de *les tres tombs* en la fiesta de San Antonio, o el misterio de la fiesta de la Candelaria, en la que se reseña un cuento de Nodier (1780-

¹⁴⁰ «Entreviu amb Lola Anglada», *D'ací d'allà*, Barcelona, agosto, 1924, p. 56.

¹⁴¹ Las únicas referencias que sobre la teosofía hemos localizado en sus memorias revelan a una Lola Anglada escéptica: «Tiana 1950. Entre la concurrencia que venia a visitar el meu casal, s'hi comptava una dama que va mostrar gran simpatía envers mi i un dia, va confiar-me que ella pertanyia a la ideología teosófica. Aixó va interesar-me i, en les converses que soteníem, va comunicar-me que esperaba a casa d'ella, amb gran alegria i també amb gran veneració, la visita el cèlebre sacerdot Krishnamurti. Però el sacerdot desapareguè i la dama estava conmosa. Despres de fetes les recerques, hom va localitzar-lo al Paral·lel animat i content, fent vida alegre» (Anglada, 2015: 395).

1844) *Neuvaine de la Chadelaure* (1839) y en donde la evocación de la sardana, anunciada en diversos números, es vista como: «Ronda, anell, sardana-símbol, ¡d'un ritme serè d'humanitat cristiana! Avet, grèvol, agrifoli llegendaris: sou tota la poesia primitiva; l'ambient natural de perfums i frescors boscanes; sou aquella flamarada inextinguible qui fon la neu dels cors!... (1925e: 3).

La Nuri es, por tanto, una revista alejada de las publicaciones infantiles reseñadas hasta ahora. Un proyecto educativo al servicio de la construcción del espíritu femenino que consolida la identidad catalana, vertebrada de espiritualidad, de unión a la tierra y sus frutos; un modelo que propicia la belleza, la pulcritud, la bondad... y que rechaza el esnobismo y la cultura popular propugnada por nuevos medios como el cine. El modelo femenino está en consonancia con el proyecto cultural liderado por Francesca Bonnemaison (1872-1949), fundadora del Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, a quien dedica el primer relato de Lliçons de la Vida (*La dona valenta*) aparecido en el número diez de la revista. En dicha historia dos mujeres, Caridad y Esperanza, exponen las condiciones de vida de algunas féminas sin recursos, capaces de hacer frente a las adversidades. Las convocatorias de esta institución son publicadas en las páginas del semanario infantil junto a otras exposiciones femeninas como la de Teresa Romero Domingo en la galería Maravall o Germanine R. de Pujulà en las galerías Dalmau, a principio de 1926.

La Nuri es, por tanto, por una parte, una revista para un amplio público femenino. A las más pequeñas se destinan cuentos de hada, historietas, adivinanzas, juegos..., de la página de colaboraciones del lector. Las secciones de moda, cocina, los diálogos y disertaciones iniciales son dirigidas a las mayores. Para ellas, junto a los valores de pulcritud, orden, perpetuidad de costumbres..., que una y otra vez se recomiendan a la lectora, se abordan temas amorosos, aconsejando ser fuertes ante las adversidades, ensalzando la amistad y la fraternidad por encima del amor, insistiendo en que las mujeres han de ser instruidas, cívicas, corteses..., en un mundo que parece sobreponerse a la modernidad propugnada en la década.

Se muestra un feminismo esencialista en tanto que se apela a feminidad inmanente:

La preocupació general és que una dona, per a ésser sàvia, ha d'arribar a una força de mentalitat masculina, i que per ésser sàvia ha de deixar d'ésser dona! Per què la dona, per a arribar a una mentalita perfecta, ha de deixar d'ésser delicada?

Per què els homes ho creuen així? Serà per pretensió o egoisme? Quantes vegades en alguns homes llues obres haurien estat perfectes, de tenir dintre el seu esperit un espill de nostra delicadessa i del nostre sentimente? Per què menyspreuar ço que sols nosaltres les dones podem copsar i que Déu, com distinció d'ells ens n'ha fet frena? (Bellesuard, 1926a: 4)

Se insiste constantemente en la instrucción y cultura de la mujer, como rasgo de modernidad, rechazando la liviana moda que se ha impuesto entre las jóvenes:

No en passis pas ansia!... que elles van espavilant-se... Elles no ignoren que els joves per poc espill de talent que tuuin prefereixen aquelles dones que puguin i sàpiguin interessar-se pels afers llurs, tan si exerceixen carrera com si tenen cabòries de pintors, poetes o músics. La dona si vol educar-se és lliure de fer-ho perquè els homens ja ho estimen. Sols manca que elles vulguin fer-ho i rebutgin de un cop tot el que en la vida pugui ésser de superficial (Montserrat S., 1926:4).

La Nuri viene a ser la plasmación del modelo educativo para la mujer previsto por el novecentismo, a través de una configuración simbólica, y por el proyecto educativo del Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, que abre un espacio hasta ese momento inaccesible para las jóvenes pero que es sobrepasado por una nueva generación, universitaria y laboral con una identidad más anclada en el presente y que es urbana, participando en las instituciones y asociaciones desde las que se asienta el propio sistema literario, clubs como el Pen Club Catala (1922) o instituciones propias como el Lyceum Club o el Club Femení i d'Esports, que propician una cultura menos individual y de mayor visibilidad como mujeres. Lola Anglada reconoce en sus memorias su aprendizaje junto a la primera generación señalada por Anne Charlon.

Per no viure amb l'esperit oprimit vaig escollir, entre els intel·lectuals i artistes de casa nostra, aquelles bones amistats que, amb llur saber, jo hi pogué aprendre. Vaig creure que no eren les amistats de jovenalla que a mi em convenien, ans gent grant, per tal de recoltzar-m'hi, amigues que eren de l'edat de la meva mare més o menys: Carmen Karr, escriptora i periodista, neboda del cèlebre Alfons Karr, literat francès; Agnès Armengol de Badia, excel·lent poetessa; Maria Oller, escultora, filla del novel·lista Narcís Oller i germana del novel·lista Oller i Rabassa; Teresa Lostau, pintora decoradora; Francesca Bonnemaïson, fundadora de l'Institut de la Dona; Víctor Català, novel·lista, Dolors Monserdà de Macià (Anglada, 2015: 84).

Sin embargo, los duros años de la posguerra le mostrarán otra visión del grupo de damas de la Cultura de la Dona fundado por Francesca Bonnemaïson: «El tracte amb aquestes dames va ser una avinentesa per conèixer de prop la gent de la Lliga, catòlics, falsos, i vaig percatar-me que la vida privada d'aquestes dames era d'una baixa moral (Anglada, 2015: 326).

Los valores que en ella se plantean aluden a un mundo perdido, distante de la modernidad que emerge. Lola Anglada rechaza de ella la frivolidad con que se asumen los actos y propuestas artísticas de estos años, tal como expresa en sus memorias sobre las figuras de Picasso o Miró, sobre el ambiente parisino vivido en sus diferentes estancias en la capital, pero se enfrenta también al mundo del que ella procede, mostrando en ocasiones duras críticas hacia Folch i Torres a quien atribuye su salida de *En Patufet*.

Tras *La Nuri*, entre 1928 y 1930, aparecen los libros infantiles de Lola Anglada en los que se consolidan esa *A room of one's own* de Woolf. Como reconoce Ana Díaz Plaja al hablar del personaje de Margarida (1928): «La modernitat dels anys vint, òbvia i palesa a la Barcelona en què vivia Lola Anglada mentre redactava aquest llibre, no hi és. Tot el llibre apunta cap a valors sòlids, propis d'una cultura i d'un temps que cal establir des de l'ideal» (Díaz Plaja, 2007:108).

7.2 MERCÈ RODOREDA. UNA ESTONA AMB ELS INFANTS

El análisis de la obra de Mercè Rodoreda nos permite mostrar de qué manera la modernidad llega a la literatura infantil a través de la construcción de un relato diferente en el que sus elementos narrativos desdibujan los límites entre la realidad y la ficción en sintonía con las propuestas de la vanguardia.

Estos cuentos son la única incursión de esta novelista en la literatura infantil y su propuesta rompe con el modelo anteriormente analizado. No hay identidad sexual en el lector seleccionado, no se reflexiona sobre la identidad lingüística sino que se normaliza el uso de una lengua y, como nos proponemos demostrar, se intenta que la literatura para niños participe del sistema literario que la contextualiza. Nuestro trabajo se centrará en la producción infantil de Mercè Rodoreda subrayando las diferencias con la escritura femenina para niños en este periodo y con los modelos de autoría mostrados en los capítulos anteriores. Aunque cuenta con algunas referencias, ha sido escasamente atendida como tal, pues su estudio se ha realizado como apéndice a la producción breve o de preguerra (Cortés i Orts, 1998), la edición de todos sus cuentos Carmen Arnau

(1999) o la publicación parcial en ediciones infantiles¹⁴² sin atender al contexto de la narrativa para niños de este periodo.

Los cuentos de Mercè Rodoreda aparecen publicados en el suplemento infantil «Una estona amb els infants» del periódico *La Publicitat, La Publi*, como era familiarmente conocido este diario. Un periódico en catalán editado entre el 1 de octubre de 1922 y el 23 de enero de 1939 considerado el órgano de difusión del catalanismo intelectual. Gozó de un amplio número de colaboradores de la intelectualidad catalana como Pompeu Fabra (1868-1948), Antoni Rovira i Virgili (1882-1949), Carles Soldevila (1892-1967), Carles Riba (1893-1959), Martí de Riquer (1914-2013), etc. Su primer director fue Lluís Nicolau i d'Olwer, obligado a exiliarse durante la dictadura de Primo de Rivera. Los acontecimientos vividos el 6 de octubre de 1934 supusieron la suspensión del periódico que volvió a editarse en enero de 1935, desapareciendo de forma definitiva con la entrada de las tropas franquistas en Barcelona en 1939. Como reconocen sus estudiosos, la prensa en Cataluña adquiere durante este periodo una notable relevancia en el entorno a la Mancomunidad catalana:

Los años treinta representan el punto álgido de normalidad de la prensa catalana, en un conjunto de treinta ciudades con una veintena de revistas en cada una de ellas de todo tipo, y en las grandes capitales, dos o tres diarios en lengua catalana. En Barcelona casi una decena de periódicos de derechas como *El Matí* (1929-1936) o *La Veu de Catalunya*, de izquierdas como *Última Hora* (1935-1938), *La Humanitat* (1931-1939) o *L'Opinió*, (1931-1934) o de centro, como *La Publicitat*, mostraban la vitalidad del periodismo que era la correa de la política y la cultura, a la vez que exponente de la voluntad normalizadora que encarna corrientes de pensamiento y de actuación potentes (Figueres Artigues, 2010: 92).

El 26 de enero de 1935, sábado, aparece el primer ejemplar de «Una estona amb els infants» coordinado e ilustrado por Tisner (Avel·lí Artís Gener, 1912-2000).¹⁴³ El

¹⁴² Rodoreda, Mercè, Altisent, Aurora (il.) y Pessarrodona (ed.), *La noieta daurada i altres contes*. Barcelona, RqueR Editorial, 2005.

–, Rodoreda, Mercè, Subirana, Joan (il.), *Contes infantils*. Barcelona, Baula, 2008.

¹⁴³ La página aparece dividida en dos filas, en tanto que la cabecera se presenta flanqueada a izquierda y derecha por dos anuncios de la protectora de enseñanza en catalán: «Un gran centre d'ensenyament.

suplemento llegará hasta el número 74, publicado el 12 de julio de 1936. En el ejemplar del sábado 18 de julio podemos leer el siguiente breve: «Motius que no cal esmentar perquè són a bastament coneguts, ens obliguen a reduir el nombre de pàgines per tal d'evitar, mentre ens sigui possible, una forçada interrupció de la sortida del diari», nota con la que se ponía punto final a las páginas infantiles.

La participación de escritoras en este suplemento sigue la tónica de otras publicaciones. Sus cuentos bien emplean un estilo realista próximo al cuadro de costumbres como sucede en la narración firmada por Eva Montivier, autora de la que nos ha resultado imposible localizar otros cuentos o datos. Janeta, nieta del farero, reza asustada ante el viento que azota la costa mientras los seis barcos de la aldea, con sus dos hermanos en ellos, navegan sin la luz del faro que permanece apagada porque el anciano está enfermo. La niña comprende que es la única que puede hacerlo y se arma de valor hasta prender la llama. Gracias a ella todos los marineros pueden regresar sanos a sus casas. El relato muestra, además, a una niña tenaz, encorajada que logra traer sanos y salvos a los marineros. Una primera imagen de la infancia alejada de la mojjigatería, pero también de la infancia burguesa, de espíritu moderno, mostrada en otros relatos. Es la aldea la que emerge con sus valores, línea continuada en el cuento de Genoveva Vidal, autora de un único cuento en esta publicación sin que Neus Real Mercadal aporte algún otro texto en la selección de revistas y periódicos que la profesora catalana ha catalogado. Por nuestra parte, el único dato encontrado es su militancia en el Sindicat de Obreres de Agulla (organización católica nacida en 1910). La tercera autora localizada es Sussana Ribera que publica *La tropa infernal* (*La Publicitat* 26 de mayo de 1935 y 2 de junio de 1935). El relato se centra en las aventuras de cuatro hermanos obligados a pasar unos días en una masía de Tarragona, bajo la severa mirada de una recta anciana, la tía Carmen, mientras sus padres realizan un crucero por El Cairo. La única chica del grupo (Josefina, de trece años) es quien

Escola catalana Mossen Cinto» o, al otro lado, «Ja sou de la protectora de l'ensenyança catalana?» La primera columna acoge una sección de historia natural firmada por el zoólogo Ignasi Segarra (1894-1961) («Com viuen les bèsties») en la que se difunden algunos conocimientos de animales, además de curiosidades y crucigramas. En la columna de la derecha presenta la sección «De la nostra història» que tiene por objeto divulgar la historia de Cataluña. Se trata, pues, de un suplemento infantil que se acoge al «docere et delectare» encaminado hacia una educación cívica y nacional de sus lectores más pequeños. A partir del 3 de marzo de 1935 se publica los domingos junto a las páginas de «La dona i la llar» en donde hallamos algunas columnas sobre la educación de la mujer de Rosa Sensat.

organiza las travesuras de la chiquillería y quien propone jugar a que cada uno de ellos sea el representante de una raza, apelando a la convivencia de culturas e identidades a través del juego. El relato presupone, además, un lector que identifica en el mismo las referencias a Josefina de Beauharnais, citadas en el texto.

Rosa María Brull participa con tres cuentos (*El Claps*, 8 de diciembre de 1935; *Entre els pells roges*, 22 de diciembre de 1935 y *El pesebre*, 5 de enero de 1936). Su narrativa aparece marcada por un tono realista que incide a en la proeza personal en el seno de una comunidad poniendo de manifiesto el carácter nacionalista de la publicación y la necesidad de subrayar ese hecho en la historia narrada, como hemos analizado en el apartado 4.2.2 de este trabajo.

Frente a todo ello las colaboraciones de Mercè Rodoreda aportarán una escritura joven y moderna que modifica la línea emprendida por las otras colaboraciones y que rompen con la pretensión de una narrativa exaltadora en sí misma del valor de lo femenino o de la identidad catalana.

Mercè Rodoreda i Gurguí (1908- 1983) es reconocida como una de las voces más universales de la literatura catalana del siglo XX. Se trata de la narradora más destacada de la generación de preguerra o de escritoras republicanas. Su participación semanal en un suplemento infantil, además de ofrecer un testimonio de lo que supone este medio para la profesionalización de la escritura femenina y su acceso a la esfera pública, muestra también la contribución a su madurez narrativa después de una fulgurante carrera periodística en *Clarisme* (Arnau, 1992: 41).

La biografía de nuestra autora (Casals, 1991; Ibarz, 1991; Arnau, 1992) aporta algunos datos atinentes al perfil de nuestro estudio. Mujer con una voluntad de independencia económica y familiar que halla en la escritura una traza de identidad confesional y que descubrirá en la prensa periódica un medio de afirmación y de realización profesional (Ibarz, 1991: 46). Su vinculación con el periodismo se establece a través de sus colaboraciones en *La Rambla* (1930-36), *Mirador* (1929-1938) i *Clarisme* (1933-1934).

El matrimonio de Mercè Rodoreda en 1928 con su tío materno Joan Gurguí Guàrdia y el nacimiento de su único hijo, un año más tarde, le harán tomar conciencia

de la precaria y limitada vida a la que se había visto conducida y de la que la escritura profesional parecía ser su única escapatoria. En 1932, año en el que datamos sus primeras colaboraciones periodísticas en la revista *Mirador*, publica en la editorial Catalonia su primera novela *Sóc una dona honrada?*

La producción de este periodo abarca, además de la mencionada novela, *De que hom no pot fugir* (1934), *Un día de la vida d'un home* (1934) y *Crim* (1936) obras rehusadas por nuestra autora e inicialmente estudiadas por Carlos Cortes (1997, 2002). Junto a estas novelas aparecen un conjunto de cuentos editados por Carme Arnau en los que se incluyen los relatos estudiados. La editora señala el aliciente económico, el reconocimiento inmediato, los concursos literarios y la inmediatez de la escritura frente a la extensión de la novela como las causas que justifican su dedicación al cuento (Arnau, 1999: 8).

En el estudio de esta primera etapa de Rodoreda contamos, también, con los trabajos de Roser Porta (2007) en los que se enfoca la producción de estos años desde el tono paródico y humorístico que marcó su narrativa y sus colaboraciones en prensa: «Las cuatro novelas de juventud [...] presentan una sola teoría literaria y una sola visión del mundo expresadas de manera humorística (en diversos grados y con diversos recursos) o de manera seria. También tienen en común el hecho de ser hipertextuales, es decir imitar o parodiar otros textos» (Porta, 2002:42). Neus Real Mercadal contextualiza la escritura de Rodoreda en el seno de una generación de escritoras surgidas del entorno del asociacionismo y de su vinculación a las instituciones republicanas (Real Mercadal, 2005: 13). Enfoca estos cuentos dentro de la génesis en su configuración como escritora:

La situació de la producció per a infants, el compromís que Rodoreda va assumir amb la cultura del país i els interessos literaris de l'escriptora, al costat de la possible influència de la seva condició de mare (més els factors atzarosos que hi poguessin intervenir), emmarquen una opció que, en les materialitzacions específiques, torna a demostrar la importància de la referencialitat literariocultural i d'uns determinats models en la creació rodorediana del període (Real Mercadal 2011: 922).

Frente al rechazo que la escritora manifestó hacia su obra anterior a *Aloma* (1936) sabemos que en 1962 expresó a su editor, Joan Sales, su interés por recuperar esta producción infantil según anota Carmen Arnau:

Fa molts anys, més o menys els últims de la República –final del 1935 o començament del 36 o tot el trenta-cinc – vaig publicar a la pàgina infantil de la *Publi* – que sortia cada diumenge – o que feien – una sèrie de contes per a criatures. Els recordo com a molt bonics tot i que segurament els hauria de refer. Però no en tinc una còpia. Ara bé, potser a l'arxiu hi hauria manera de poder-los trobar. [...] No corre cap pressa, però m'agradaria tenir aquests contes i publicar un llibre per a criatures. Quan fos... és clar. Però m'agradaria. Si entre enrabiada i enrabiada, de les que dono i us donaré, hi poguéssiu pensar... Ja us dic que no corre cap pressa (Arnau, 1999: 13).

El corpus de cuentos publicados está formado por los dieciséis relatos, recogidos y clasificados, según los criterios expuestos en el capítulo cuatro, en la siguiente tabla.

| TITULO | FECHA | CLASIFICACIÓN |
|----------------------------------|---------------------------|--------------------------|
| L'HIVERN I LES FORMIGUES | 11/08/1935 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| LES TRES GRANOTES I EL ROSSINYOL | 01/09/1935 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| EL VAIXELLET | 22/09/1935 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| LA DARRERA BRUIXA | 06/10/1935 | PARCIALMENTE FANTÁSTICO |
| LA NOIETA DAURADA | 20/10/1935 | PARCIALMENTE FANTÁSTICO |
| L'ORENETA | 27/10/1935 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| EL NOIET I LA CASONA | 03/11/1935 | PARCIALMENTE FANTÁSTICO |
| LA GUARDIOLA | 01/03/1936- 08/03/1936 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| LES FADES | 29/03/1936 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| L'ESTRELLA QUE VA MORIR | 05/04/1936 | PARCIALMENTE FANTÁSTICO |
| LES POMES TRAPASSERES | 12/04/1936 | PARCIALMENTE FANTÁSTICO |
| EL NOIET ROGER | 19/04/1936 | PARCIALMENTE FANTÁSTICO |
| EL RODACAMINS | 24/05/1936- 07/06/1936 | PARCIALMENTE FANTÁSTICO |
| LA FULLA | 14/06/1936- 21/06/1936 | COMPLETAMENTE FANTÁSTICO |
| LA TRUITA | 28/06/1936 | PARCIALMENTE FANTÁSTICO |
| EL BRUIXOT I LA SARGANTANA | 12/07/1936 | PARCIALMENTE FANTÁSTICO |

TABLA 16 CUENTOS DE MERCÈ RODOREDA EN LA PUBLICITAT

El primer elemento que llama la atención en estos cuentos es la entidad de sus protagonistas, frente a la narrativa analizada anteriormente. Solo un cuento de los dieciséis está completamente protagonizado por seres humanos (*El rodacamins*), sin que ello signifique que este asuma convicciones de carácter realista. Tres cuentos presentan seres que pertenecen al cuento de hadas (*La darrera bruixa*, *Les Fades* y *El bruixot i la sargantana*) aunque tampoco esto supone que se adscriban a las convenciones macrotextuales del mismo. El resto de relatos expresa la convivencia de humanos con realidades humanizadas o el protagonismo de animales y objetos antropomorfizados que manifiesta la convivencia e interrelación entre el universo del lector y el de seres no humanizados en un mismo plano; como plantea Rosa Campra la categoría de lo fantástico «puede limitarse a tres ejes opositivos [...] concreto/no concreto; animado/inanimado; humano/no humano» (Campra, 2008: 40).

La distancia respecto al cuento tradicional se muestra ya en el primer relato publicado, *L'hivern i les formigues*. En él se cuenta la historia de unas hormigas cuya plácida vida se ve alterada por la llegada de don Invierno. Por mediación de la luna, los insectos se presentan ante él cantando una serenata en la que le ruegan que abandone sus tierras. El invierno se conmueve al saber que no es grata su presencia e inicia su retiro. Las hormigas, compadecidas, le ruegan que venga a aquel lugar periódicamente, pero que antes les conceda tiempo para aprovisionarse puesto que su visita les impide salir en busca de su alimento. La fábula (que recuerda la de la cigarra y la hormiga) se ve modificada en varios aspectos. Desaparece la dualidad previsoras/descuidadas, trabajadoras/perezosas de las protagonistas. Las hormigas son al mismo tiempo los seres divertidos, capaces de cantar, como las cigarras, y de recaudar víveres para soportar las inclemencias del invierno. Desaparece el tono moral para vivir en un lugar ameno –«Tot hi somreia: els enciams naixen cantant, els fruits dansaven a les branques polides i els pit-roigs no coneixien la hibernada, que era tan càlida com la més dolça primavera» (Rodoreda, 1935a)– en donde el placer convive con el trabajo. El lector, capaz de identificar inicialmente parte de la historia, es sorprendido porque esta gira hacia lo inesperado en una cronología en la se entremezcla el tiempo de la naturaleza con el histórico pues la narradora se encarga de recordarnos que las hormigas «formaven la seua república» (Rodoreda, 1935a).

La transformación de la vida sencilla, sin derroches ni pretensiones, por una vida ajetreada, ruidosa, movida por el dinero y alejada de una naturaleza idílica aparece como trasfondo en *La Guardiola*. Las palabras iniciales del relato nos presentan el lamento de una hucha que no quiere abandonar la cacharrería cuando es adquirida por un pequeño. La humilde alcancía, que apartada del resto de los barroes es agitada constantemente o forzada a devolver por una estrecha hendidura las monedas arrojadas en su interior, decide regresar a su antigua tienda, pero allí ya no queda ninguno de sus antiguos compañeros. La narradora muestra a la hucha caminando por la ciudad con el tintineo de las monedas en su interior; la presenta con desenfado en su deseo de huir como una anacoreta: «Va pensar d'anar-se'n a la muntanya, talment com un pelegri sense petxines» (Rodoreda, 1936a). Allí convive con algunos vegetales: «...en aquell moment les cols cantaven *La cançó de l'olla que bull*, on hom deia que cal créixer amb tendror i ufanía per tal que els bràquils no facin la competència i envaeixin el mercat» (Rodoreda, 1936a). Pero la vida en el campo no resulta ser tan plácida como sospechaba, pues se adentra en su interior una oruga y comienza a remover la calderilla, lo que provoca que la hucha inicie una carrera que acaba estrellándola contra un lavadero. La comicidad del personaje, yendo de acá para allá, agitada por el cosquilleo de las orugas y el retañir de las monedas, contrasta con el abrupto final, una muerte trágica, que pone fin al relato.

Las historias relatadas en esta colección construyen universos propios del cuento fantástico como podemos apreciar en el análisis de las mismas y que plantea un nuevo modelo de cuento para la infancia.¹⁴⁴ La descripción del mundo referencial que se produce en estos cuentos nos presenta unas situaciones que correspondan a una ficción realista. Sin embargo, el tratamiento que a estas se le da se insertan en tramas que referencian un mundo paralelo e incluso concomitante con el del lector, lo que motiva un tratamiento cercano al modelo parcialmente fantástico. Esta situación se produce mediante varios procedimientos que a continuación señalamos:

¹⁴⁴ A propósito de la teoría de los mundos posibles y la construcción del universo roderiano, véase: Arizteta i Abad, Margarida, «Mons possibles i narrativa breu». en Alonso, V., Bernal, A., Gregori, C. (Coords.) *Simposi Internacional de Narrativa Breu. 1. Al voltant de la brevetat. 2. Mercè Rodoreda* Barcelona, L'Abadía de Montserrat, 1998, pp. 105-128.

- . La convivencia e interrelación entre el universo infantil y el de seres humanizados.
- . Referencias tempo-espaciales en el plano de la historia próxima al lector.
- . La intertextualidad manifiesta de algunos textos que obligan al lector al lector a incorporar la narración a su competencia enciclopédica y por lo tanto real.
- . El reconocimiento de un lector implícito que tiene expresión textual en el relato.

La confrontación entre la vigilia y el sueño ha sido puesta de manifiesto como constitutivo del género. Herrero Cecilia lo plantea dentro de su enfoque temático en lo que él denomina lo *fantástico interior*, anexo a una percepción inquieta de la que el personaje toma conciencia en el momento de experimentarla (Herrero Cecilia, 2000: 130). En el relato de *Les pomes trapasseres* un manzano cobra vida mientras el niño que habita en la casa aneja a este duerme. En tanto que se relatan los sueños del pequeño «va començar de somiar amb en Menjanaps, que era un gegant d'un conte que li havien explicat i al qual el duia simpatia» las manzanas que saltaban del árbol «acordarem de jugar mentre no vingúes el dia [...] xisclaven que es divertien» (Rodoreda, 1936d: 8). Ambas realidades funcionan paralelamente, el niño sueña que «les pomes eren confits de vigilant amb gust d'anís, que totes se les cruspia» (Rodoreda, 1936d: 8) mientras estas saltaban y jugaban. Con la llegada del alba, las ramas del árbol elevan las manzanas hasta su copa, mientras el niño observa que están magulladas y sucias y al preguntarse quién las ha bastoneado, la voz narradora comenta: «Li ho voleu explicar?» (Rodoreda, 1936d), puesto que únicamente el lector conoce lo ocurrido y es capaz de explicar la convivencia de esferas y mundos diferentes entretejidos en la noche.

Algo semejante ocurre en el relato de *La truita*. En él los mundos confrontados pertenecen a esferas sociales diferentes que quedan entrelazadas por el devenir de una tortilla de alcachofas. Las dos esferas sociales, la alta nobleza y el poeta, son focalizados por un narrador que, claramente, muestra sus preferencias. La nobleza se presenta caricaturizada por sus propios nombres: el marqués de Para-solblanc, el comte del Bell-llucar, el duc de Blanajeia, el baró Nasmarcit son los convidados de una esperpéntica anfitriona que: «Duu un pentinat a base de rínxols, que talment sembla un bé dels més arrissats. Per culpa de les sabates estretes, camina com aquells gossos de circ que ho fan amb dues potes: les mans estirades endavant per por de la gran caiguda i

la tràgica topada». El poeta, que vive en la casa de enfrente de la mansión en la que se celebra la velada de los nobles, es caracterizado con trazos arquetípicos, «era bru, bell. Bon xicot. En els seus versos cantava [...] tot el que vivia dins de la seva imaginació que, certament, era acollidora» (Rodoreda, 1936g: 8). Su riqueza imaginativa contrastaba con su pobreza, pero esto no le impedía compadecerse de sus vecinos: «Que risc, aquesta gent! I que pobres sense somnis!» (Rodoreda, 1936g: 8).

El mundo descrito se altera cuando la tortilla que se va a servir a los nobles, en un gesto algo *chic*, sale literalmente *por piernas* para escapar de esa voraz nobleza. La persecución es ridícula –«La marquesa feia peu coix que n'era tota sacsejada. Els nobles, al darrere, semblaven mig tocats» (Rodoreda, 1936g: 8)– sin que nadie se sorprenda de ir tras una tortilla alzada sobre cuatro patitas. La prosa se acomoda en una ambientación fantástica distorsionada por los ridículos nobles: «Els llums, a les parets, tremolaven: les ombres eren allargades. Al primer replà la marquesa es va treure les sabates i les va llançar per l'ull de l'escala, que van caure al cap del duc de la Blanajeia, que anava a la cua» (Rodoreda, 1936g: 8). La tortilla llama a la puerta del poeta que con naturalidad explica que la tortilla «ha entrat, m'ha dit 'Hola, què tal, com estàs...'» (Rodoreda, 1936g: 8). La narración se focaliza entonces hacia el deseo de la tortilla de ofrecerse como alimento para el poeta e incluso exige por dónde ha de ser mordida, como frase final del cuento: «–Menja'm per aquest costat!» (Rodoreda, 1936g: 8).

Los niños y niñas participan de este mundo anómalo. *L'estrella que va morir* ofrece la historia de una humilde y alejada estrella, cercana a Orión: Petita, a la que nadie ha visto nunca, y a quien le gusta mirarse en el charco que una pequeña niña de «carola pàl·lida i un somriure trist» (Rodoreda, 1936c: 8) escancia con una lata de tomates. La narradora transcribe los pensamientos de la estrella y, a través de estos, conocemos a la niña: «Si jo fos poderosa, faria que aquesta mosseta tingués de tot. Joguines, vestits per presumir, flors... i que la seva mare pogués estimar-la sempre i no hagués de deixar la al carrer tanta d'estona ja que un dia bé li pot pasar una desgracia» (Rodoreda, 1936c: 8).

La identificación de la estrella y la niña viene a confirmarse en el nombre de la pequeña, Alba (único relato en el que el protagonista es individualizado mediante el nombre propio). La historia de ambas se entrelaza mediante el juego con una cometa

que un día la madre trae a la niña, y cuyo nombre en catalán, *estel*, redonda en las referencias léxicas con las que juega el texto. La persecución del volantín precipita a la niña al vacío, al tiempo que la estrella se arroja a su rescate cayendo en el charco: «L'estrella que d'estona ho preveía, es precipità a salvar-la; no hi fou a temps i anà a parar al toll, on s'ofegà amb cua i tot» (Rodoreda, 1936c: 8). El título del cuento avanzaba la muerte de la estrella mientras que la muerte de una niña, de la que apenas conocemos el aire de tristeza que refleja su rostro y las apreciaciones que de ella hace la estrella, se intuye a partir de la simbiosis entre ambas, difícil de delimitar y de interpretar por el joven lector poco avezado.

La cita explícita o implícita de un texto literario como materia sobre la que se construye un nuevo relato es una de las constantes de estos cuentos, y cabe señalarlo como uno de los rasgos conformadores de la escritura infantil de Mercè Rodoreda.

La jove Rodoreda està absolutament impregnada de literatura: és una autodidacta que es forma a partir de la lectura – és una devoradora de llibres des de la infantesa– perquè vol ser escriptora i absorbeix totes les lectures i materials que li proporciona el seu entorn cultural i a partir d'aquí ella crea els seus textos. Les quatre primeres novel·les de l'autora tenen el seu origen en la literatura; sorgeixen a partir de la paròdia, de la imitació. Seguint la terminologia de Gerard Genette, són fruit d'una relació d'hipertextualitat amb obres literàries ja existents que Rodoreda transforma a la seva manera, uns cops serioses i uns altres a base de la deformació humorística. Sigui com sigui l'operació, la presència de la literatura en l'obra de joventut de Rodoreda és aclaparadora (Porta, 2007: 19-20).

Real Mercadal ha identificado algunas de estas referencias en los cuentos infantiles señalando que estas vuelven a «demostrar d'importància de la referencialitat literariocultural i d'uns determinats models en la creació rodorediana del període» (Real Mercadal, 2005: 351).

La autora señala como modelo literario básico el de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll.

És sens dubte, el referent essencial del corpus; però se n'hi detecten també d'altres. Hans Christian Andersen i Oscar Wilde, en especial, conformen els punts de mira que, seguint un fil continuat en la tradició, destaquen paral·lelament. A banda de l'obra carrolliana (en què fan pensar molt, concretament, «La Noieta Daurada», «El noiet-roger» o «La truita» i, en general, el to que presideix tots els relats on predominen l'humor i la caricatura sociocultural, algunes narracions de l'autor danès i de l'irlandès –«El soldat de plom» i «El príncep feliç» entre altres – forneixen la base, en diferents nivells, de textos específics, com «El vaixellet» o «L'oreneta». (Real Mercadal, 2005: 360).

Estos intertextos nos muestran un modelo de escritura emergente en estos años que pretende, por una parte, aproximarse al lector infantil, mediante las huellas textuales

que este identifica y sobre las que se construyen nuevas historias; por otra, garantizar la vinculación de esa escritura a un modelo literario ya reconocido dentro del sistema que actúa, por lo tanto, como aval en la construcción de una producción literaria deseosa de gozar de reconocimiento; desea distanciarse de esta narrativa para mostrar un yo creador, novedoso, sorprendente, reclamado por la literatura de vanguardia.

En el relato de *El vaixellet*¹⁴⁵ la profesora Real Mercadal señala la influencia de *El soldadito de plomo* de Andersen, aunque, debemos añadir que la cita explícita de Suecia como origen del viaje a nosotros nos evoca *El maravilloso viaje de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf.¹⁴⁶ En este relato las referencias espaciales se realizan sobre una ruta trazada como una lección escolar de geografía. El itinerario que realiza el barquito del cuento homónimo, se inicia en la costa báltica de Suecia para poner rumbo hacia el Pacífico. En el transcurso se amontonan referencias mediterráneas y atlánticas, ciudades como Jerusalén y Alejandría, el estrecho de Ba-el-Mandeb y el golfo de Omán. Las islas Comores, Madagascar, Micronesia..., hasta que decide poner rumbo de nuevo a Suecia. La historia está marcada por un tiempo concreto y real. Comienza el día que un joven pescador talla en un trozo de madera un barco pequeño de juguete para el hijo que espera y finaliza cuando un niño «Acabava de néixer sota el repòs del capvespre» (Rodoreda, 1935c: 8), de manera que ambas coordenadas son aprehensibles.

El tratamiento del viaje en el tiempo y en el espacio aparece de forma semejante en un cuento de *Rosafría patinadora de la nieve* obra publicada un año antes por María Teresa León. En *El ladrón de islas* se cuenta el viaje de un muchacho que un día de escuela decide adentrarse en el negro encerado de la pizarra y surcar mares en busca de aventura. «Con tizas blancas, sobre la pizarra, en la fila de luces de un velero, escribió *Florinda*, y desde el banco de la escuela, de un salto, mientras el maestro explicaba geografía, el muchacho traspasó el espeso mar negro de la pizarra y se encontró en medio de las olas» (León, 1990: 106). El mundo inanimado despierta y el cuento es

¹⁴⁵ Un pescador de Suecia talla un pequeño barco como juguete para el hijo que espera. Un envidioso pingüino de trapo le anima a partir surcando mares, intentando así que este no lo desplace cuando nazca el bebe. El barco navega por los mares del norte hasta Australia. Es recatado de las fauces de un tiburón por un pescador de perlas que lo entrega como juguete a sus hijos. Decide volver a la casa de su creador. El regreso coincide con el nacimiento del bebé.

¹⁴⁶ Traducido al castellano por Carlos Antonio Talavera y Vicente Clavel para la editorial Cervantes, propiedad de este último, en 1928. La difusión fue amplia ya que en 1933 conocía una 4ª edición.

protagonizado por seres como la noche y sus perros, las ventanas de una casa y otros personajes tomados de los cuentos, como los cuarenta y un ladrones que ayudan al protagonista a robar islas hasta encontrar la de Celicoral en donde habita la bordadora cantada «bordadora de lana y seda/ échame tus trenzas para subir sin escalera» (León, 1990: 111). Se intercalan versos que aluden a la lírica popular: «—Señorita que riega la albahaca / ¿Cuántas hojitas tiene la mata?» (León, 1990: 111) y motivos del cuento folclórico.¹⁴⁷ Cuando la noche acaba el muchacho va dejando una a una las islas sobre el mapa de la escuela para volver de nuevo al mundo escolar.

La explicitación de sus fuentes podemos hallarlas en cuentos como *El rodacamins* en el que se citan títulos como *Sampo Lepelill* de Zacarías Topelius (1818-1898), autor conocido como el Andersen finlandés.¹⁴⁸ Se cita también en este relato a Wilde como uno de los orígenes de sus historias:

És un conte d'un poeta irlandès d'un poeta irlandès que es deia... Es deia Òscar.
—Òscar?

I un altre nom que ara no em ve al cap... Doncs en aquell país es van maridar el rossinyol i la rosa perquè allà tot el que ha estat torna a ésser vivent. També hi havia l'oreneta que va morir de fred perquè era la millor amiga del príncep feliç (Rodoreda, 1936g).

En efecto, en algunos de sus cuentos veremos reproducidas historias de ruiseñores cuyo prodigioso canto no tiñe las rosas, sino que comparte su trino con ruidosas ranas que, a cambio, refrescan su nido. O la pequeña golondrina que no es capaz de arrancar su vuelo y en su intrépido intento, un niño ciego (trasunto de la estatua del príncipe feliz) intuye la caída y muerte de la golondrina. Son, por tanto, historias que recuerdan otros textos; lejos del motivo popular, en una apuesta por una literatura infantil de tradición escrita de evocación nórdica que acaba siendo un posicionamiento como escritora junto a la proyección sobre un modelo cultural que le aproximaba a Carner:

No sembla forassenyat, per tant, relacionar la importància dels referents anglosaxons en la producció de Rodoreda amb la seva admiració per l'escriptor. Es clar que altres personalitats de

¹⁴⁷ Y también historias pertenecientes a los cuentos populares como el chico listo que roba por engaño recogido en el ATU 1525D «El robo por distraer la atención». Con motivos como el sombrero mágico (D1067.1) y el transporte mágico mediante zapatos (D1520.10.) o confundir la luna con un queso de bola recordando el ATU 1336. Se alude a otros cuentos populares como la *Liebre Pensativa* recogido por Aurelio Espinosa en su colección. «La liebre pensativa». Cuento 97 recogido por Aurelio M. Espinosa, (Espinosa, 2009).

¹⁴⁸ En 1935 se había publicado en catalán *Una història d'hivern*, Quaderns Literaris, Barcelona, 1935.

la cultura catalana –en un corrent creixent– en foren també adeptes i seguidors, i els contactes amb diferents personatges i els atzars vitals hi devien influir igualment. Des de aquesta perspectiva, l'obra rodorediana de preguerra esdevé un signe clar (un signe més) de la rellevància progressiva que el mon anglòfon occidental va adquirir a Catalunya, com a model literariocultural, des del tombant de segle fins als anys de l'enfrontament armat (Real Mercadal, 2005: 363-364).

Precisamente la explicitación de Josep Carner (1884-1970) como paratexto expresado en la dedicatoria de un cuento *La fulla* ha sido entendida por las estudiosas citadas como la declaración de Rodoreda de sus referentes literarios. El cuento parte del poema homónimo de Carner publicado en *L'Oreig entre les Canyes* (1920) que se presenta como una respuesta a la pregunta formulada en el poema *D'on va venir?* referida a la hoja que acompaña al yo poético.

Así sucede en los cuentos de *Rosafría patinadora de la luna* de María Teresa León, publicados un año antes y que manifiestan las relaciones de la vanguardia artística y la literatura infantil en este periodo¹⁴⁹. Así, por ejemplo, en el relato de «La Flor del Norte» se toma como intertexto *Madrigal de Blanca-Nieve* de Rafael Alberti. La narración responde a la pregunta central del poema: «¿Por qué te fuiste a la mar/ para tu cuerpo bañar?» (Alberti, 1987: 140). El relato reinventará el cuento de los hermanos Grimm para darle respuesta. La bella niña ya no será la víctima de la malvada madrastra, sino que logrará apresar a esta y arrastrarla enjaulada, como un personaje de feria, hasta el sur. Pero a cambio de esta victoria Blanca Nieves perecerá derretida sobre un charco libado por el perro lazarillo de ambas mujeres.¹⁵⁰

En el relato de *El noi et roger* de Rodoreda encontramos referencias a Ramon Llull: «Llavors retrunyí un crit ferotge i aparegué el tauró disfressat de Ramon Llull. Les sardines fugiren gronxant el caparró, i ell es va posar a recitar els trossos més triats d' Amic i Amat» (Rodoreda, 1936e). Esta referencia es planteada por nuestra autora

¹⁴⁹ Ambas autoras publican cuentos infantiles tras una circunstancia biográfica común: la separación matrimonial que se ha vivido a una edad muy temprana y con personas ajenas al universo intelectual en el que desean moverse y la experiencia dolorosa de la maternidad en estas circunstancias de ruptura que nos hace plantearnos la ruptura con el modelo anterior como un proceso de afirmación. Por otra parte, ambas intentarán entroncar su producción con la literatura canónica o con poetas reconocidos como Carner o Alberti.

¹⁵⁰ Nuestra protagonista se aleja del personaje ingenuo y servicial del cuento tradicional. Una niña traviesa, irreverente, aventurera que gritará al ser encerrada en la torre que ha sido mandada pintar: «¡Ay!, que quiero mi raqueta, y mis patines, y mi traje de baño y mis libros» (León, 1990: 93) la reemplazará. De nuevo esa imagen moderna se conformará a través de nueva referencia al mundo del cine: «Una compañía de cine les quiso contratar» (León, 1990: 95).

desde una perspectiva humorística que, por el ámbito infantil en el que se produce, parece no ser disonante en su entorno. Como recuerda Roser Porta, en 1934 se había celebrado el séptimo centenario de Ramon Llull y Rodoreda se siente obligada a introducir estas referencias culturales en su producción (Porta, 2007: 21).

En casi todos los relatos que forman parte de este corpus podemos hallar muestras de la voz enunciativa de estas historias y de la participación que se requiere del lector. El narrador heterodiegético ~~que~~ dirige sus comentarios sobre hechos narrados a un lector próximo a quien interpela. Sus apostillas, en ocasiones, se producen mediante fórmulas coloquiales que provocan esa cercanía: «ja que res no és etern» (Rodoreda, 1935a: 8); otras son apreciaciones de carácter moral: «així tothom fos tan generós» (Rodoreda, 1935b: 8) o bien como ratificación, como testigo, de lo que acaba de presentar: «Això fa anys que fou tractat, però que encara existeix, no és certament mentida» (Rodoreda, 1935a: 8). Algunas afirmaciones del narrador se formulan como incisos aclaratorios que permiten salvar la distancia entre el mundo inanimado y el del lector («a la seva manera, és clar») (Rodoreda, 1935d: 8) mientras que otros permiten aflorar el carácter humorístico de su escritura: «(patia bronquitis per culpa de la humitat de la cova)» (Rodoreda, 1936h: 8). Esta función degradadora de la realidad que asume el narrador viene a coincidir con una focalización cercana a la de un narrador testigo: «Però, oh!, la marquesa parla, i, de dins el seu coll rabassut, surt una veu com un xiulet de tren: li sembla que és triple d'òpera i sempre ho fa així» (Rodoreda, 1936g: h). Una focalización que le permite transcribir en estilo directo muchos de los diálogos sostenidos por los personajes:

De la casa dels homes magres que no dormien comptant moneda, fugí amb corda i tot. Es presentà:

—Ja sóc aquí. Sóc la senyora galleda més servicial de la contornada (Rodoreda, 1935e: 8).

Pero que incluso le estimula a usar técnicas más arriesgadas como es la inclusión de algunas secuencias de estilo indirecto libre, así en *La noieta daurada* en donde se relata la historia de una niña de cabellos dorados que se aleja de su casa en busca de un río escondidizo. Pronto cae la noche y un jabalí le entrega un nido y le pide que suba a su lomo para huir. Al llegar a la ciudad se encuentra de nuevo sola con el nido en sus manos. Relata la aventura a su madre, que añora, su lejano país, mientras el ruido de la tormenta que azotaba la noche nos impide escuchar lo que la niña le dice... el recorrido

que el personaje realiza en busca del río transcribe tanto las conversaciones que la protagonista mantiene los diferentes seres que encuentra: «Digues-me, señor Cuc de la gran reverència: on és el riu?» (Rodoreda, 1935e:8), mientras que en otras ocasiones son sus pensamientos los transcritos: «Pensava: els rius d'allà són amples i tenen noms estranys» (Rodoreda, 1935e: 8). Pero esa omnisciencia poco a poco se va disipando cuando la niña refiere a su madre la experiencia vivida en la que apenas nos quedamos con una parte de esa conversación, sin que podamos conocer el final de su relato:

–Mare–cridà–. He anat dalt d'una muntanya, he vist el riu [...] Jo penso que...
Llavors la tempesta que venia damunt la ciutat féu que els trons eixordessin i la veu de la noieta daurada es va perdre per a nosaltres.
Quin doldre! (Rodoreda, 1935e: 8).

Resulta significativo que sea una niña que se distancia de la ciudad (la civilización) en busca de nuevo del origen (el agua) sea devuelta a esta con la función de cuidar el nido (género) un relato de la experiencia que se niega y se anula mediante la pérdida del lenguaje que lo narre.

Un lector al que constantemente se apela en los relatos; bien porque se hace explícito como receptor de la historia: «Us ho explicaré» (Rodoreda, 1936b: 8) anota el relator cuando desea recordarnos cómo nacieron las hadas, o cuando lo utiliza como fórmula inicial del relato: «Es cert, jo voldria explicar-vos una historia bonica. No sé si aquesta ho serà. Ja ho veurem» (Rodoreda, 1936e: 8). O incluso en la que la propia narración comienza colocando al lector en el espacio de la historia para poder presenciar lo que allí acontece: «Quina meravellosa truita... Espereu-vos, abans de parlar-ne, veureu, entreu en aquesta cambra. Manoi! Això és la cambra d'un palau! Què us sembla? Quins velluts!» (Rodoreda, 1936g: 8).

En ocasiones incluso la intervención del lector puede cuestionar la narración: «Potser direu, que per mirall de la nit i de la lluina, no hi ha com el mar [...] Doncs a ella, no!» (Rodoreda, 1936c: 8).

En otras se trata de un lector que puede colarse en la historia hasta saber más de lo acontecido que el protagonista de la misma. Así, ante la sorpresa por las magulladuras de las manzanas en *Les pomes trapasseres*: «–Revatua!...–va dir el vailet– Qui me les ha bastonejades? Revatua que no ho entenc... Li ho voleu explicar? (Rodoreda, 1936d: 8).

Estamos ante un modelo literario que conscientemente rompe con el arquetipo anterior. Un modelo, que como ya se ha dicho, se orienta hacia la escritura distanciada del cuento folclórico. Un modelo que cuestiona al narrador y que aporta al lector una función diferente a la de ser moralmente instruido. Un lector que construye el relato a partir de referencias literarias, semejantes al papel jugado por el niño que escucha las aventuras del *Rodacamin*. El único adulto protagonista de los relatos, protagonista del cuento homónimo, que se muestra detalladamente descrito:

A primer cop d'ull, l'home que caminava semblava malcarat. Per bé que li havien colrat el rostre el sol i el vent, i anava esfilagarsat de roba, tenia claror als ulls quan mirava fit a fit: la qual cosa no s'esqueia tothora. Uns llargs bigotis li penjaven als costats de la boca mústiga i a dintre de la butxaca del gec duia un flabiol cantador, únic company de llargues caminades (Rodoreda, 1936e: 8).

Pronto su carácter ensoñador aparece en el relato: «li bullen quimeres al cap» al tiempo que se recuerda la maldad de su estereotipo: «Fugim, que ve el rodacamins que roba les criatures» (Rodoreda, 1936e: 8). La conversación con el pequeño, que no ha huido y que da pie al relato, rompe la presuposición en la que se fundamente la relación entre el menor y el extraño adulto. Lo anómalo pierde su fuerza al someterse a la lógica del lenguaje, un lenguaje que al propio tiempo es el fundamento de la trama narrativa ya que esta consiste en la descripción del mundo trazada por el vagabundo.

– La mare diu que no m'escolti els homens que van de camí.
– Té raó, la teva mare; però ara jo m'aturo per parlar amb tu. Ja no sóc un home que va de camí (Rodoreda, 1936e: 8)

Un lenguaje que permitirá relatar múltiples historias reconocibles por el ávido lector. La cita de los cuentos de Wilde, el intertexto, como más adelante comentaremos, fundamentará la construcción de la historia. El *rodacamins*, no es más que un narrador y su humanidad una voz ajena a cualquier otra identidad, tal vez porque es un lector inmediato con el que semanalmente se tiene una cita, que frecuentemente tiene que aplazar el final de la historia hasta la entrega siguiente, y fundamentalmente porque tiene una entidad propia, porque forma parte del sistema literario como quiere formarlo la escritura hecha por mujeres en este periodo literario.

Nuestro objetivo ha sido estudiar cómo la renovación literaria infantil acompaña el proceso de modernización sujeto a unas estructuras económicas, como es el desarrollo industrial de los medios de comunicación y la edición, y en los que la escritura femenina alcanza un peso notable y se distancia del mensaje que el propio

sistema le encomienda, como sucede en el caso del modelo novecentista catalán. Por otra parte, la concepción narrativa que enmarcamos en el género parcialmente fantástico, nos permite hablar de un modelo productivo en esta narrativa vinculado a la modernidad de la década estudiada.

7.3 CONCLUSIONES

El análisis de las propuestas de Lola Anglada y Mercè Rodoreda nos han permitido confirmar que la contribución femenina al desarrollo de la literatura infantil y juvenil con anterioridad a la Guerra Civil presenta un variado y ecléctico tratamiento que afecta tanto a la intencionalidad como al modelo narrativo empleado. La literatura con mayor expresión ideológica, próxima al valor instructivo se asienta en códigos realistas o simbolistas, como se ha visto en los textos de *La Nuri*, mientras que el género fantástico se utiliza con mayor pretensión de aproximarse a referentes literarios.

El contraste de ambas autoras muestra en diez años de diferencia una situación lingüística diferente. Una manifestación de identidad en el caso de Anglada frente a una normalización en el uso de una lengua para su producción literaria. En el primer caso se selecciona a la lectora, al hacerla depositaria de esa identidad y, en el segundo caso, no hay identidad genérica del lector, si bien los personajes femeninos sucumben en los mundos descritos.

En la escritura de Rodoreda y la de María Teresa León se establecen algunas coincidencias vitales que, si bien fortuitas, pueden hablarnos de circunstancias sociales que convulsionaron el periodo estudiado y que construyeron su trayectoria como escritoras iniciadas por los mismos años.

La construcción literaria se fundamenta en una relación intertextual con otros textos como ha quedado probado. La ficción narrativa se fundamenta en un pacto con una realidad, existente en el lector como intertexto, desde este se desvía las presuposiciones de la historia hacia otros mundos posibles. Los relatos de nuestras autoras pasan a ser la ficción de lo no contado en el hipertexto de Alberti o Carner como hemos visto en relatos como *El pescador sin dinero* de María Teresa León o *La Fulla* de Mercè Rodoreda.

El humor, la hilaridad, lo onírico, junto a la evocación de espacios hibernales recrean un pretendido acercamiento al modelo cultural anglosajón y nórdico. Una reivindicación de esta cultura como modelo más depurado y pretendido. Como recuerdan las palabras de Luis García Montero en el prólogo a *Cien años de cuentos nórdicos*:

Cuando Rafael Alberti afirmó, en el torbellino infantil de las vanguardias, que él era en realidad un escritor noruego, estaba apostando por muchas cosas. Se distanciaba del neopopularismo [...] de cualquier solución localista [...] Abría su voluntad de estilo a la distancia, a la fantasía de lo desconocido; encarnaba el papel del otro, del extranjero en su propia tierra (García Montero, 1995: 8).

La trayectoria de dos escritoras que tras esta etapa inicial se proyectaría únicamente hacia un lector adulto, pero sobre el que se evoca constantemente el mundo perdido, evocado. Una escritura atravesada por el exilio, no solo político sino familiar al que se vieron obligadas a dejar aquí a sus hijos. Tras ellos solo quedó el silencio de esa escritura infantil y la indagación en otros géneros literarios.

La escritura, para ambas, se vive como proyección vital y profesional. Las redacciones de los periódicos y revistas, además de aportarles una remuneración pecuniaria, las pone en contacto con el ambiente intelectual de Barcelona y Madrid, y con las figuras masculinas señeras de este ambiente proclive a las tertulias ya la participación en asociaciones como el *Lyceum Club* con sede tanto en la capital española como en la ciudad condal.

Los relatos de estas dos autoras vienen a mostrar que las diferencias señalada por Mainer (2000: 229-263) en torno a 1914 en la literatura castellana y catalana parecen estar sorteadas en los años previos a la Guerra Civil. Ya no es una escritura programática, postulada para la educación lingüística y literaria de una élite social, sino la expresión de una escritura menos encorsetada en su función didáctica que posibilitara la comunión del texto infantil con la literatura adulta recibida en los círculos intelectuales en esos mismos años.

8 CONCLUSIONES

En el preámbulo de este trabajo planteábamos la escasa visibilidad de las escritoras de literatura infantil en los estudios sobre escritura femenina en nuestro país. A lo largo de esta investigación hemos podido mostrar un importante número de autoras de literatura para niños entre 1880, fecha en la que hemos situado el inicio de una producción editorial de textos para niños, y 1939, con el cambio político de la dictadura franquista.

Contrastado el volumen de autoras mediante los datos obtenidos de las diferentes historias de la literatura infantil, los catálogos y las bases de datos de escritura femenina consultados y la revisión de las páginas infantiles de la prensa seleccionada en el corpus, nos propusimos estudiar qué aporta esta producción a la literatura infantil, en primer lugar, desde una perspectiva de género y en segundo, desde el cambio de paradigma cultural reclamado desde principios de siglo que conduce a la renovación social y cultural de los años veinte y treinta en nuestro país. Revisaremos a continuación las conclusiones extraídas de los objetivos presentados en el inicio de la investigación y que complementan a las conclusiones planteadas al final de cada capítulo.

Como señalamos al principio de este trabajo, nos propusimos en una primera parte (capítulo cuatro) organizar el material documentado tras el laborioso proceso de búsqueda descrito en el apartado 3.4 y analizarlo en relación a los objetivos descritos en 3.1. Mostramos a continuación las conclusiones extraídas del análisis de los datos localizados sobre la participación femenina en la construcción del campo de la literatura infantil en el cambio de paradigma del siglo XIX al XX.

En primer lugar, podemos señalar que la aportación de las escritoras y maestras al debate en torno a la necesidad de contar con una literatura infantil de calidad en nuestro país muestra un primer momento, situado alrededor de la primera década del siglo XX, en el seno de las revistas pedagógicas centrada en la selección de lecturas para la escuela. En esta primera etapa se descarta la tradición del cuento maravilloso sea

apropiado para la formación del niño, apostando por una literatura de carácter costumbrista o novelesco.

Un segundo momento, centrado en la segunda década del siglo, iniciado por Carmen de Burgos, se traslada a la prensa diaria la reflexión sobre cómo deben ser los libros infantiles. Este debate es seguido tanto por maestras (Magdalena Fuentes) como por escritoras (Pardo Bazán). Se encamina hacia la necesidad de desvincular la literatura infantil del ámbito escolar y de la participación de estas autoras se centra en reclamar la implicación de autores ya consagrados en la escritura infantil. Estas autoras reclaman que el texto para niños se distancie del realismo costumbrista reivindicando la esencia del cuento de hadas en el imaginario infantil.

Finalmente, al tiempo que el desarrollo editorial ofrece un amplio catálogo de producciones infantiles, la crítica literaria publicada en la prensa de ocio y conducida fundamentalmente por voces masculinas (Cansinos Assens y Largo Caballero) reconoce esta escritura como género y lo circunscribe al sistema literario en el que nace. Por una parte, se vincula al humorismo que desde finales de los años veinte ha inaugurado una corriente literaria mientras que, por otra, el mundo mágico de la infancia se une al discurso irracional de la vanguardia con el que entabla un discurso intertextual. Apenas se reconoce en estas reseñas la autoría femenina en nuestro país, si bien se reivindica la figura de autoras hispanoamericanas.

En segundo lugar, hemos comprobado cómo se produce el acceso femenino al campo literario infantil desde el ámbito escolar y desde el ámbito periodístico que permite la incorporación de la mujer a un campo profesional. La integración de las mujeres a las redacciones periodísticas muestra la confluencia de dos líneas editoriales que van adquiriendo peso en los periódicos, las páginas dirigidas a las lectoras y las páginas dirigidas a los niños y que en muchos casos recaen en una misma autora. María de Perales y Magda Donato son dos muestras de ello. En un primer momento existe una notable vinculación familiar en el acceso a la prensa, situación que vemos ya superada en las colaboraciones femeninas de la primera etapa de *Gente Menuda* (1906-1914) y que se consolida a partir de los años veinte. La escritura para niños no se asume como una labor discreta y aislada, sino que hemos detectado una importante participación en asociaciones femeninas, religiosas, políticas, de las escritoras localizadas y reseñas de

sus actividades en la prensa que muestran su presencia en la esfera pública. El estudio de estas autoras nos ha mostrado que la escritura infantil supuso, para algunas de ellas, su iniciación en la escritura, como sucede con Luisa Carrés, mientras que en otros casos este fue un género tardío en su producción, según hemos visto en la poetisa Gloria de la Prada, que viene a renovar sus colaboraciones periodísticas, cuando sus coplas populares representan un género decadente en los años treinta, asumiendo que la narrativa infantil ocupaba un nuevo espacio en la prensa periódica.

La cuantificación de los cuentos de cada autora nos muestra dos tipos de profesionalización de esta escritura. Por una parte, algunos semanarios cuentan con colaboradoras fijas, como sucede con Elena Fortún, Aurelia Ramos y Gloria de la Prada en *Gente Menuda*, Magda Donato o Berta Quintero en *El Imparcial*, Elena Fortún, Piti Bartolozzi en *Crónica*, mientras que por otra, se opta por la presencia de diferentes colaboradoras de acuerdo con la línea editorial marcada, como sucede con *Estampa*. En el caso de *La Publicitat* hemos comprobado cómo poco a poco se va apostando por una contribución fija que recaer en Mercè Rodoreda. La reiteración de la firma supone la indagación en diferentes modelos narrativos a fin de procurar una producción diversa.

En tercer lugar, la revisión de las publicaciones de las autoras ofrece diferentes proyecciones en esta escritura, en la que hemos prestado especial atención a la que se dirige fundamentalmente a un lector femenino. En la heterogeneidad de textos localizados se han analizados diferentes autoras modelos:

La educadora para el hogar. El libro de lectura escolar ofrece un modelo que descansa mayoritariamente sobre una trama fundamentalmente costumbrista alrededor de la familia, las instituciones religiosas, la vida rural, en el que predomina un carácter prescriptivo. Se trata de narraciones episódicas, protagonizadas por niñas en edad escolar, que en muchos casos han de ir remplazando poco a poco a la figura materna, pericia sobre la que se desarrolla la educación y evolución del personaje. Los textos mantienen un tono lacrimógeno superado por la voluntad y firmeza del carácter femenino y la asunción de la responsabilidad de la protagonista frente a su familia

La educadora de la mujer moderna. A finales de siglo XIX localizamos los manuales escolares de Rosario de Acuña en la que se narra un modelo de convivencia

de niño y niña igualitario, que propugna un nuevo modelo social con un profundo protagonismo femenino. Sin embargo, la revisión de los relatos editados en la prensa, fundamentalmente de los años veinte y treinta, coinciden en mostrar a las niñas contemporáneas a las lectoras como chicas modernas en relación a la moda, al ocio, al estudio..., pero el discurso que emerge de sus afanes por ser independientes, por no asumir los roles en los juegos, por escapar de su mundo..., son censurados por la voz narrativa o por el final de los relatos. Hemos comprobado que solo en el caso de la fábula, se sugiere un mundo más autónomo para los personajes femeninos.

La educadora en valores. En estos cuentos se proyecta la transmisión de unos valores (que de por sí ya están presentes en cualquier texto), pero que se constituyen en motivo central del cuento. Hemos analizado, siguiendo la propuesta de Santiago Yubero (2009) cómo se detectan determinados valores en estos cuentos. También aquí hemos observado la diferencia de valores trabajados en relación al género del personaje. Los valores asociados al logro solo aparecen en personajes masculinos mientras que los valores asociados a las niñas son la conformidad y la benevolencia, según hemos analizado en los cuentos publicados entre 1888 y 1911 por Antonia Opisso y de María de Perales. En los cuentos publicados desde finales de los años veinte, se incorporan, en el caso de los protagonistas masculinos, valores como la autodirección, la estimulación, la seguridad y el universalismo.

Hemos comprobado cómo la literatura infantil no fue ajena a la convulsión política vivida en nuestro país en la tercera década del siglo XX. En algunos relatos de este periodo hemos podido anotar las referencias al momento político a través de las alusiones a la República realizadas en algunos de los relatos de la revista *Crónica*, menciones trasladadas incluso al montaje de un belén, como sucede en uno de los relatos de Piti Bartolozzi. Las referencias a la guerra, en los relatos de Fortún y Bartolozzi, publicados en 1937-38, aparecen como telón de fondo hacia un discurso antibelicista. Esta escritura rechaza la estética realista en favor de lo fantástico en donde se recurre a lo simbólico. El humor es la clave para mostrar los nuevos tiempos, como sucede en relatos como *Los dientes de la Luna* de Elena Fortún o los reyes republicanos en el relato navideño de Piti Bartolozzi o las hijas de reyes casadas con industriales norteamericanos en los relatos de Magda Donato.

La educadora desde lo biográfico Este modelo ha sido analizado a través de la recreación de biografías reales o ficticias de personajes femeninos que se proponen como referentes para las lectoras en los libros de texto. Se trata de un modelo que por la extensión requerida no siempre encaja en el suplemento infantil, y cuando lo hace, como ocurre en *Gente Menuda*, se trata siempre de personajes masculinos.

La educadora literaria. En la escritura femenina detectamos la necesidad de explicitar referentes literarios en sus textos que sancionen esta escritura. Este fenómeno lo hemos apreciado en la narrativa de los años veinte y treinta, en un deseo de mostrar las referencias intertextuales de su producción o la deuda del cuento con el relato folclórico.

La educadora de identidad nacional. Comprobamos la decisión de muchas mujeres de producir textos dirigidos a la infancia desde la reivindicación de su identidad lingüística y cultural. Este objetivo convierte a algunas de ellas en pioneras en la publicación de materiales escolares en gallego o en euskera o de su concienciación a través de artículos en los medios de comunicación escritos. Su vínculo con la escuela les hace militar en asociaciones que asumen la edición de materiales didácticos como son las *Irmandades da Fala* en la que participan Elvira Bao o el compromiso pedagógico de Xosefa Iglesias Vilarelle con la enseñanza en gallego, situación que también hemos visto alrededor de la edición de la narrativa folclórica en euskera de Mayi Ariztia pensada como texto escolar. En el caso de la literatura catalana, la labor emprendida por el *noucentisme* es asumida, principalmente, por autores consagrados del campo literario y, en el caso de autoras, de la ilustración (Lola Anglada).

En cuarto lugar, el análisis de los cuentos publicados en la prensa, revisados en el apartado 4.4, nos permite comprobar qué modelos narrativos emplean estas autoras y cómo contribuyen estas a la renovación del género. Del costumbrismo decimonónico, en el que se recrea una ambientación mísera en el que se subraya la pobreza, pasamos a cuadros de costumbres de familias burguesas, de vidas marcadas por calendarios festivos como las vacaciones estivales, las fiestas navideñas, o la propia fiesta de San José, etc. En ellas los niños no sufren por no poder tener acceso a una vida cómoda, sino por no comprender los ritos y costumbres de los adultos, tal y como hemos podido

observa, principalmente, en la escritura de Aurelia Ramos, cuya producción detalla el calendario y las costumbres de la España de los años treinta.

El género folclórico se reescribe a través de la aportación de la obra de Elena Fortún. La autora, no parte de los *tipos* del cuento popular, como pueda hacerlo Magda Donato, pero sí de una tradición oral asentada en personajes, dichos, fiestas que la llevan a crear situaciones narrativas alrededor de la cultura de los duendes, de los santos o de personajes de la cultura popular. La escritura a partir de la antropomorfización de animales y objetos presenta una evolución notable acorde a la renovación de la fábula solicitada en los textos teóricos analizados. Desaparece un discurso moral para centrarse en algunos casos en la distancia entre palabras y sentidos figurados que el lenguaje humano ofrece, observable en textos de Elena Fortún y Josefina Bolinaga. Esta última logra dinamizar este género a partir de la construcción del diálogo como discurso directo en la narración que aporta vivacidad y ritmo a la prosa ficcional. El trabajo sobre el punto de vista llega a anular al narrador heterodiegético, tan frecuente en esta narrativa para centrar el episodio a partir de la voz y el pensamiento del protagonista, según recrea Aurelia Ramos en un modelo realista.

La renovación narrativa de este periodo se produce en la incorporación del cuento parcialmente fantástico y lúdico a la literatura infantil como sucede en la narrativa breve literatura para adultos de esta época. La experiencia de lo anómalo que viven algunos personajes manifiesta el extrañamiento del niño ante el mundo adulto, en el que es incapaz de reconocer identificar sus principios y normas y cuyas experiencias rompen la lógica del lector traspasando los límites del realismo.

Es en este género donde se incorpora el discurso formal de lo literario a través de la incorporación de lo intertextual ya de carácter folclórico, ya de textos contemporáneos, ya de modelos instaurados como canon para la formación cultural infantil. Junto a la cita, la presuposición de referencias identificadas por el niño se incorpora el humor, como un rasgo propio de la generación literaria en la que surge esta escritura y del que hemos dado cuenta en muchas de las autoras analizadas, Magda Donato, Piti Bartolozzi o Graciella.

En la segunda parte de esta investigación, se ha revisado la producción de cuatro autoras que contribuyen a la identificación de los modelos de autoría y a la renovación del género narrativo.

En primer lugar, en el estudio de la narrativa de Carmen Eva Nelken hemos podido identificar los tipos del catálogo de Aarne Thompson que subyacen en sus cuentos y conocer las estrategias empleadas para la modernización de este. La identificación de estos rasgos, junto al análisis paratextual de su producción nos ha permitido atribuirle la autoría de los cuentos firmados como Pinocho y El Gato con Botas en *Los Lunes de El Imparcial*.

La revisión de la escritura para niñas nos revela diferentes discursos de acuerdo al medio en el que estos cuentos son publicados. Se trata de un discurso que va desde la imitación de las páginas femeninas de la prensa periódica a la parodia y caricaturización del cuento de hadas, insertando a sus protagonistas en un mundo moderno en el que los valores de estos cuentos se ven transformados y en el que las protagonistas niegan el rol asignado en el género.

El análisis de María Luz Morales se ha centrado, en primer lugar, en el análisis de su ensayo periodístico sobre la literatura infantil. Hemos podido mostrar que parte de sus argumentos están ya expresados en las autoras analizadas como precedentes, pero que lo importante en ella es el reconocimiento social que adquiere ese discurso refrendado desde el ámbito editorial para el que la mujer y niños es reconocido como un nuevo mercado. La posición que María Luz Morales ocupa en este campo que se ve acompañado por una importante labor como conferenciante en el que divulga la relación de la mujer con el niño y el libro.

El estudio de la colección Araluce ha mostrado la dependencia de este editor con la casa Nelson, hemos identificado el nacimiento de esta colección en 1912 y el empuje que entre 1923 a 1927 María Luz Morales da a este sello, sobre todo con las adaptaciones del canon de la literatura española de la Edad Media y el Siglo de Oro destinada al mercado nacional e hispanoamericano. Hemos analizado el proceso de adaptación e identificado las fuentes empleadas.

Alrededor de 1930 situamos su incorporación a la escritura de libros de texto en castellano, paralelo al desarrollo de estas publicaciones en catalán. Selecciona inicialmente, una destinataria femenina para la que escribe un libro de biografías en las que se destacan la figura de mujeres pioneras, intelectuales, guías espirituales, humanitarias... que ofrece como modelo a las jóvenes sin que se vislumbren rasgos de contemporaneidad en ese discurso. Su producción ficcional se sitúa tras la Guerra Civil y su exclusión de la esfera pública, con unas novelas destinadas a las niñas en las que descubrimos un discurso con claras referencias personales.

Por último, el análisis de dos autoras de la literatura catalana nos ha permitido mostrar el recorrido en apenas diez años de un modelo comprometido con el proyecto del *noucentisme*, con el reconocimiento de la figura de la mujer como un ser clave en ese proceso, a las escritoras de la República. El análisis de Mercè Rodoreda muestra el interés de ciertas autoras por distanciarse del cuento infantil tradicional y establecer los vínculos que este tiene con la literatura de los adultos. Esta misma orientación se produce un año antes en la obra de María Teresa León *Rosafría patinadora de la luna* a partir de la creación de un texto polifónico en el que emergen otros intertextos.

En conclusión el estudio de *La narración para niños: autoras, circuitos y textos en el cambio del siglo XIX al XX* muestra que durante los años veinte y treinta las mujeres lograron incorporarse al campo cultural que ellas mismas habían reclamado, el de la literatura para niños, transformándolo en un campo profesional que les permitió ser agentes del proceso y que no las limitó como escritoras, pues muchas de ellas compatibilizaron esta literatura con otros géneros como la traducción, novela o el teatro cuya visibilidad no era tan inmediata. Una generación que compartió no solo los espacios de las redacciones de prensa, sino el de las asociaciones de mujeres y sobre todo los espacios propios. Los acontecimientos históricos devenidos del cambio de régimen impuesto en 1939 clausuraron esta etapa, que supuso la renuncia a la escritura para niños, en el caso de las autoras en catalán y el silencio; el nacimiento de aventuras editoriales, como en el caso de María Luz, en los que muestra su literatura infantil más personal percibida a través de un lenguaje simbólico o es el tiempo de la escritura para niños en el exilio que supone una sustitución del lenguaje. En definitiva, la pérdida o búsqueda de un lenguaje desde donde buscar un nuevo espacio.

9 APÉNDICE

9.1 CATÁLOGO DE AUTORAS Y CUENTOS PARA NIÑOS EN LA PRENSA ANALIZADA

Como se expuso en el capítulo tercero de esta investigación seleccionamos tres suplementos infantiles de la prensa familiar (*Los Lunes de El Imparcial*, *Estampa y Crónica*) con el objetivo de estudiar la presencia de escritoras para niños en estas páginas. Una vez localizadas, se buscaron referencias en las diferentes bases de datos consultadas atendiendo a los descriptores expuestos en el punto 3.4. Cuando la revisión de la prensa contemporánea nos ha ofrecido datos que no habíamos visto localizados en las diferentes fuentes consultadas, se han comentado. Presentar algunos nombres que realizan una incursión en la escritura sin que hayamos podido hallar datos sobre estos. La información que presentamos en este apéndice nos muestra, además de las fechas vitales para su ubicación cronológica, el campo relativo al campo o campos desde los que accede a la escritura para niños.

De los datos biográficos hemos tenido presente tres aspectos. El origen de su formación intelectual, su condición laboral y su participación en la esfera pública a través de su participación en asociaciones femeninas, políticas, religiosas..., o actividades socioculturales no profesionales.

Se ha catalogado también los cuentos publicados en estas revistas y se han clasificado atendiendo a los criterios expuestos en el apartado 4.3 del capítulo cuarto. Finalmente, debemos señalar que no se han catalogado los cuentos de Elena Fortún al haber sido realizada esta labor en los estudios ya señalados.

ÁLVAREZ-INSÚA ESCOBAR, SARA
(1903-1992)
CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

Sara Insúa, Remigio Andrés. Delafón, Próspero Merimé.

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN: Educada en el seno de una familia culta de periodistas y escritores.

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Periodista y escritora. Colabora en *La voz* (1920-1939), *Alrededor del mundo* (1899-1930), *El Imparcial* (1867-) *Estampa* (1928-1938) y en la prensa gallega: *El Compostelano* (1920-1946), *El Diario de Pontevedra* (1887- 1939) *El Orzán:* diario independiente (La Coruña 1918-1932).

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL: Hemos localizado diversos artículos en los que se nos muestra su faceta de soprano y concertista.

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | PUBLICACIÓN | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|-------------------------------|---------------------------|------------|-----------------|-----------------|
| MARIANÍN ESCARMIENTA | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 01/07/1923 | REALISTA | BARTOLOZZI |
| EL TROVADOR ERRANTE | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 16/09/1923 | NOVELESCO | BARTOLOZZI |
| LA NIÑA QUE QUISO SER MUJER | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 11/11/1923 | FANTÁSTICO | BARTOLOZZI |
| COMO CASTIGABA CORAZÓN DE ORO | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 29/06/1924 | (SIN CONSULTA) | |
| LA PRINCESA ALEGRÍA | ESTAMPA | 31/01/1928 | CUENTO DE HADAS | L. LINARES |
| EL POLLO AVENTURERO | ESTAMPA | 10/07/1928 | FÁBULA | XIMÉNEZ HERRAIZ |
| LA TRAVESURA DE MELCHOR | CRÓNICA | 11/01/1931 | NOVELESCO | DELHY TEJERO |

Sara Álvarez-Insúa Escobar (Madrid 1903- Caracas 1992) colabora desde los veinte años en múltiples publicaciones con la firma Sara Insúa. Hermana del también escritor Alberto Insúa (La Habana 1885-Madrid 1963) e hija de Waldo Álvarez-Insúa (1856-1938), periodista y destacado defensor de la cultura gallega en La Habana, en

donde residió como emigrante. Transmitió a sus hijos su amor a esta lengua y a las figuras del *rexurdimento* como reflejan las memorias de Alberto Insúa y algunos de los artículos de nuestra autora.

Su actividad como escritora fue prolífica durante la década de los años veinte y treinta, según hemos podido comprobar. Hemos localizado a partir de 1924 colaboraciones asiduas en la prensa nacional: *La voz* (1920-1939), *Alrededor del mundo* (1899 -1930), *Estampa y prensa gallega: El Compostelano* (1920-1946), *El diario de Pontevedra* (1887- 1939) *El Orzán: diario independiente* (La Coruña 1918- 1932).

En sus artículos podemos observar su preocupación por el mundo de la moda, a veces desde un análisis cultural,¹⁵¹ su defensa del trabajo e independencia de la mujer pero su defensa también del papel que esta juega en el hogar su denuncia de las injusticias y el hambre en las clases más humildes, la vida de los niños.¹⁵²

Además de su actividad periodística nuestra autora destacó como novelista en diversas colecciones de novela blanca.¹⁵³ Su primera publicación *Cuentos de los veinte años*,¹⁵⁴ fue bien acogida por la crítica como podemos leer en algunas de las reseñas a la obra.¹⁵⁵ Junto a su actividad periodística y escritora hemos encontrado, a partir de 1933 diferentes reseñas de conciertos ofrecidos como soprano. Según leemos en una nota breve el ABC el 15 de junio de 1936 ofreció un concierto en el Hogar Americano junto al recital poético ofrecido por D. Gonzalo Carnevali, consejero de la Legación de

¹⁵¹ Insúa, S. «El bolchevismo de la moda» *La prensa: diario republicano*, 19 de mayo de 1925.

¹⁵² –.«Vida Femenina. Los niños», *La Libertad*, 8 de enero de 1931.

¹⁵³ –*Felisa salva su casa*. Madrid, Atlántida., Insúa, S. (1927).

–, *La mujer que defendió su felicidad*. Madrid: La Novela Mundial, 1927.

–, *Muy siglo XX*. Madrid, Atlántida, 1927.

–, *La dura verdad*. Madrid, Rivadeneyra, 1928.

–, *Salomé de hoy*. Madrid, Atlántida, 1929.

–, *La señorita enciclopedia*. Madrid, Renacimiento, 1930.

–, *Llama de bengala*. Madrid, Atlántida, 1930.

–, *Mala vida y buena muerte*. Madrid, Atlántida, 1931.

¹⁵⁴ –, *Cuentos de los veinte años*. Madrid, Renacimiento, 1924.

¹⁵⁵ En Sara Insúa todo es intuitivo. Aparte de la instrucción superficial corriente en jóvenes bien educadas, su cultura literaria es casi nula: lo que piensa es suyo, lo que dice es suyo; se puso a escribir un día, y sus primeros palotes fueron esos cuentos. Así empieza el genio, sin estudio, sin dirección, sin maestro. Todo esto viene después, no sé si decir por suerte o por desgracia, porque el pensamiento ajeno desnaturaliza casi siempre el pensamiento propio. (Fernández Caro, Ángel, «Sara Insúa», *La Voz*, 19 de julio de 1924, p. 4).

Venezuela en España Su nombre aparece, además, vinculado a la traducción de novelas francesas para las que en ocasiones utiliza el pseudónimo Próspero Miranda. En enero de 1928 contrae matrimonio con Manuel Castelló y Mediero, Jefe del Cuerpo de Correos y que tras la guerra civil se exilia en Hispanoamérica en donde le perdemos la pista. Fallece en 1992 en Caracas.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Su sobrina nieta la escritora cubana Uva de Aragón nos confirma que esta rama de la familia se instaló en Caracas.

**ASTRAY REGUERA, MARGARITA
(1885-1936)
CUENTO EN PRENSA**

SEUDÓNIMOS

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN: Educación privada en el seno de una familia culta. Recibió una esmerada educación en música y literatura.

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Dramaturga, articulista e intérprete musical. Colabora en *El Día* (Madrid, 1916), *Alrededor del Mundo* (1899-1930), *Ilustración Española y Americana* (1869- 1921), *La Moda Elegante* (1861-1923) y *Blanco y Negro*. Durante la década de los años veinte se convierte en redactora de *Informaciones* (1920-1983), *La Tribuna* (1912-1924), *La Libertad* (1919-1939). Colabora con la prensa gallega: *Diario de Vigo* (1922-), en la sección «Con pluma ajena» de *El Regional: diario de Lugo* (1884-) y en *Marineda: revista semanal ilustrada* (1922-1923), *Eco de Galicia* (La Habana, 1917-1936) y la *Revista del Centro Gallego de Montevideo* (1925-1929). Escribe en la revista neoyorkina *Pictorial Review* (1889-1939) y ser la directora de *Ideales* según aparece en la publicidad inserta en la prensa. No hemos podido localizar ninguna referencia en el catálogo colectivo de publicaciones periódicas de la Biblioteca Nacional.

Como dramaturga estrena: *Otro beso: comedia dramática en dos actos y en prosa* (1920), *Pasión de moro* (1925) publicada por Los Contemporáneos. El 9 de octubre de 1934 estrena en el Teatro Rosalía de Castro (La Coruña) *Santiña* y en 1935 leemos diferentes notas de su estreno por la geografía peninsular de *Alma de mujer*.

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TITULO | PUBLICACION | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|--------------|---------------------|------------|---------------|--------------|
| MENDRUGUILLO | <i>GENTE MENUDA</i> | 09/04/1933 | REALISTA | DELHY TEJERO |

Sus biógrafos datan su nacimiento en Orense en 1885. Sin embargo, las referencias a su boda con el ingeniero agrónomo Salvador Luccini en 1894 (*El regional: diario de Lugo*, 3 de marzo de 1894) nos hacen presuponer que debió nacer con anterioridad. La nota necrológica aparecida el 16 de abril de 1936 en diferentes periódicos testimonia su fama como escritora en el periodo estudiado. De los diferentes artículos localizados nos ha llamado la atención su participación en la sección del periódico *La Libertad* en la que hallamos algunos trabajos sobre la infancia que

muestran la preocupación de nuestra autora por el tema. Desconocemos el origen de esta escritura si bien, es notable la frecuente el tratamiento de este tema en los artículos firmados por su segundo esposo el suizo Enrique Loup.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

AYALA, ROSARIO

CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

DATOS AUTORAS

No se han localizado datos

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TITULO | PUBLICACION | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|---------|----------------|------------|---------------|--------------|
| Gaviota | <i>Crónica</i> | 23/03/1930 | Realista | Delhy Tejero |

BARTOLOZZI, FRANCISCA
(1908-2004)
CUENTO EN PRENSA
ILUSTRADORA

SEUDÓNIMOS

Piti Bartolozzi

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN: Estudia en el Instituto Escuela de Madrid. Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Ilustra para *Blanco y Negro*, *Gente Menuda* y *Crónica*. Trabaja en la editorial Calleja Escenógrafa y muralista.

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL: Participa en las Misiones Pedagógicas. Altavoz del Frente, organización dependiente del Ministerio de Prensa y Propaganda de la República, en donde se crea una sección de cuento infantil con el que educar a los niños protegidos por la República. Realiza dibujos y grabados sobre la Guerra Civil y escenas de retaguardia el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París con la serie de grabados titulada «Pesadillas infantiles». Trabaja para la editorial Estrella para la que dirige la revista *Sidrín*, aunque este cómic solo llegó a conocer el número 0.

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TITULO | PUBLICACIÓN | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|-------------------------------------|-------------|------------|---------------|-----------------|
| LA VENGANZA DE DON WENCESLAO | CRÓNICA | 14/09/1930 | FANTÁSTICO | PITI BARTOLOZZI |
| TRES ERAN TRES LAS MUÑECAS DE ELENA | CRÓNICA | 12/10/1930 | FANTÁSTICO | PITI BARTOLOZZI |
| CHONÍN Y SU SOMBRA | CRÓNICA | 17/05/1931 | FANTÁSTICO | PITI BARTOLOZZI |
| LA RANITA SABIA | CRÓNICA | 27/07/1931 | FANTÁSTICO | PITI BARTOLOZZI |
| AMPARITO Y LA COMETA | CRÓNICA | 04/10/1931 | COSTUMBRISTA | PITI BARTOLOZZI |
| LA ESTRELLA Y EL CAPITÁN TROMPÓN. | CRÓNICA | 01/12/1931 | FANTÁSTICO | PITI BARTOLOZZI |
| EL NACIMIENTO. | CRÓNICA | 20/12/1931 | FANTÁSTICO | PITI BARTOLOZZI |
| LA APUESTA | CRÓNICA | 03/04/1932 | COSTUMBRISTA | PITI BARTOLOZZI |
| CHUCA Y LA GOLONDRINA | CRÓNICA | 12/06/1932 | REALISTA | PITI BARTOLOZZI |
| EL CUENTO DEL REY BALTASAR | CRÓNICA | 01/01/1933 | FANTÁSTICO | PITI BARTOLOZZI |

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

| | | | | |
|-------------------------------------|---------|------------|------------|-----------------|
| EL DRAGÓN | CRÓNICA | 29/01/1933 | REALISTA | PITI BARTOLOZZI |
| LA VACA PEPA. PEPÍN Y LA HORMIGA | CRÓNICA | 13/08/1933 | FÁBULA | PITI BARTOLOZZI |
| MARYTÉ Y EL LEÓN TELESFORO | CRÓNICA | 01/09/1935 | FANTÁSTICO | PITI BARTOLOZZI |
| CHONÍN BUSCA UN HERMANO | CRÓNICA | 23/02/1936 | FANTÁSTICO | PITI BARTOLOZZI |
| EL CAÑÓN DE DON PÁNFILO | CRÓNICA | 06/09/1936 | FANTÁSTICO | PITI BARTOLOZZI |
| EL CAMINO DE LA FELICIDAD | CRÓNICA | 17/01/1937 | NOVELESCO | PITI BARTOLOZZI |
| PEPÍN VENCE A LA GUERRA | CRÓNICA | 26/09/1937 | NOVELESCO | PITI BARTOLOZZI |

BOLINAGA, JOSEFINA
(1888- post. 1966)
LIBRO INFANTIL
CUENTO EN PRENSA
LIBRO ESCOLAR

SEUDÓNIMOS

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN: Exámenes por libre para la obtención del título de maestra en 1904.

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Escritora. Hemos localizado algunos textos, publicados en diarios provinciales como *La montaña: Diario de Cáceres*, (1916-), *La Victoria: Semanario de Béjar* (1897-), *El defensor de Córdoba* (1899-), *El Telegrama del Rif* (1902-1962).

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL: Premiada en el Concurso Nacional de Literatura (1932). Colabora en *Revista Mujeres Españolas: revista bisemanal exclusivamente patriótica* (1929-1931), Órgano de la asociación Agrupación Nacional de Mujeres Españolas (ANME)

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TITULO | PUBLICACIÓN | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|-------------------------------|--------------|------------|---------------|--------------|
| NARCISÍN | CRÓNICA | 04/09/1932 | LÚDICO | MIMI LOZANO |
| LA MARIPOSA AZUL | CRÓNICA | 06/11/1932 | FANTÁSTICO | ¿ALMA TAPIA? |
| CHON Y TITI | CRÓNICA | 15/01/1933 | FÁBULA | ALMA TAPIA |
| EL GLOBO FUGITIVO | GENTE MENUDA | 13/08/1933 | LÚDICO | VIERA SPARZA |
| EL DIABLILLO BLANCO | GENTE MENUDA | 21/01/1934 | FANTÁSTICO | ROBLADANO |
| EL RATÓN ENCANTADO | GENTE MENUDA | 10/06/1934 | FANTÁSTICO | SIN FIRMA |
| PITIMINÍ | GENTE MENUDA | 30/09/1934 | FANTÁSTICO | SIN FIRMA |
| BARBA DE ORO | GENTE MENUDA | 27/01/1935 | MARAVILLOSO | SIN FIRMA |
| EL CERDITO SABIO | GENTE MENUDA | 02/06/1935 | FANTÁSTICO | MASBERGER |
| LA RANA CON ALAS | GENTE MENUDA | 28/07/1935 | FANTÁSTICO | SIN FIRMA |
| CARACOL DE LUNA | GENTE MENUDA | 08/09/1935 | FANTÁSTICO | SIN FIRMA |
| EL PALACIO DE LAS GOLONDRINAS | GENTE MENUDA | 20/10/1935 | FANTÁSTICO | SIN FIRMA |
| EL ZAPATERO | GENTE MENUDA | 23/02/1936 | REALISTA | MASBERGER |

| | | | | |
|---|---------|------------|------------|---------|
| AMBICIOSO | | | | |
| ENCUENTRO CON DON TIGRE. NARCISÍN Y SUS AVENTURAS | CRÓNICA | 26/04/1936 | FANTÁSTICO | MONTERO |

Las referencias halladas sobre Josefina Bolinaga apenas cruzan algunas líneas en las que se indica que en 1932 fue premio en el Concurso Nacional de Literatura junto a Alejandro Casona y Fernando José de Larra además del accésit concedido a Antoniorrobles.

Carolina Toral señala de ella que: «Recrea con su estilo sencillo y poético, muy apropiado para los niños, en la colección de cuentos que titula *La liebre corneta* y *El polichinela rojo*, todos ellos ensalzan los buenos sentimientos» (Toral, 1957, I: 161) Carmen Bravo-Villasante la menciona como antigua colaboradora de *Gente Menuda*, añade que gran parte de sus libros han sido dedicados a sus alumnos, «el estilo es bueno y la narración animada». (Bravo-Villasante, 1985: 251). Pepa Merlo la incluye dentro de su antología *Peces en la Tierra* (Merlo, 2010) sin que pueda aportar ningún dato de su biografía. Por su parte Inmaculada Plaza Agudo en su estudio sobre *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900- 1936)* la incorpora en la trayectoria de una lírica popular junto a otras escritoras como Carmen de Burgos, Gloria de la Prada, Casilda de Antón del Olmet, Josefina Bolinaga, María Luisa Muñoz de Buendía y María Teresa Roca de Togores (en su segundo poemario) y Marina Romero.

Precisamente estas referencias en prensa nos han puesto sobre algún pequeño detalle de su biografía. En una de las recensiones de su obra, Martín Asúa la titula «Una gran poesía valmasedana»

Cuanto redunde en gloria de mi patria chica, encuentra siempre en mí, extraordinarios devotos fervores, y ellos han sido los motores principales para devorar el libro en rápida ojeada [...] La poetisa valmasedana, fluida, armoniosa y fácil copia la realidad [...] Alma Rural que ha de gustar a todos y alabarán en justicia los doctos, quienes fervientemente anhelarán, que no sea esta la última producción de la señorita Josefina Bolinaga. (Asúa, 1925)

A partir de este dato hemos podido identificar algunas referencias familiares. Su padre, Valentín Bolinaga Fernández, es abogado asentado en esta localidad y casado con Inés de Ugarte Gutiérrez Vega. El matrimonio tuvo cuatro hijos. Las dos chicas tienen como primer nombre Josefa. María Josefa Purificación Bolinaga Ugarte,

bautizada el 28 de mayo 1880 y Josefa María Beatriz Bolinaga Ugarte, bautizada el 5 de abril de 1888 en la parroquia de San Severino Abad de Balmaseda.¹⁵⁷ Esta última es la que identificamos como nuestra autora.

En 1904 hallamos una nota periodística en la que aparecen diferentes notas de examen libre para la obtención del título de maestra en el que encontramos las calificaciones firmadas por Beatriz Bolinaga en algunas materias y otras Josefa Bolinaga que presuponemos corresponden al expediente de nuestra autora que podría contar por entonces dieciséis años y que mostrarían sus inicios en su larga carrera en el magisterio.

La producción literaria de Josefina Bolinaga se desarrolla alrededor de tres géneros, colaboraciones líricas, narraciones infantiles y libros de lectura escolar. Las primeras colaboraciones documentadas en prensa son poéticas. Los primeros datan de 1919 y posiblemente sean el origen de su libro *Alma Rural* publicado en 1925 y prologado por Wenceslao Fernández Flórez.

Su prólogo nos habla de «una marcada preferencia bucólica» (Bolinaga, 1925) pero más allá de esta para Fernández Flórez observa la deuda de la autora con el alma infantil, sin que sea esta la orientación fundamental de su escritura en este momento:

Las poesías mejor tratadas y en las que existe mayor emoción son aquellas en que, de muy varias maneras, juega el sentimiento de la maternidad [...] Inclineda sobre su propio corazón, la autora de estas poesías ha escuchado el balbuceo conmovedor, y a él debe lo mejor de su inspiración de poetisa (Bolinaga, 1925).

No siempre esta línea poética fue reconocida como mérito entre la crítica contemporánea como podemos leer tras la publicación de *Flores de amor* (1927).

Casi todas las composiciones de este libro—el segundo de su autora— están inspiradas por una deliberada conducta temática: el hijo, [...] Son las composiciones, pues, a manera de melopeas de ritmo blando y de color blanco, intrascendentes siempre, y como si la musa, atenta sólo a procurar halago al motivo infantil, descuidara las perfecciones con que un espíritu exigente habría de revestir tales melopeas. [...] No es precisamente la incorrección sintáctica, ni la lírica inclusive, lo- que convierte "Flores do amor" en un libro pobre, sino la monótona y reducida actuación del tema infantil, sin vuelos altos, sin intentos imprefijados. Antes bien, el tema se pavonea sobre tópicos vulgares, para donar al lector la impresión exacta de que es una

¹⁵⁷ <http://freepages.genealogy.rootsweb.ancestry.com/~herediasittig/pp/d0004/I22843.html> [consultado 7 julio 2013]

Nuestra consulta sobre estos datos a la historiadora Julia Gómez Prieto, especialista en la historia de la localidad ha sido infructuosa, sin que podamos, hasta el momento, aportar más datos.

maternidad teatral, sentimental y estéril la que canta. [...] De otra parte, en el libro, mecido simbólicamente por un rítmico vaivén de cuna, no vibra ni una imagen, ni una metáfora que alumbren las domésticas sombras de su lirismo (Rodríguez de León, 1927).

En los primeros meses de posguerra, antes de iniciar su carrera como autora de manuales escolares para las escuelas de los años cuarenta, hemos localizado algunos anuncios en prensa ofreciendo clases a domicilio. A partir de 1940 Josefina Bolinaga se convierte en una de las más prolíficas autoras de libros de lectura escolar.

Bolinaga, Josefina, *Flores de amor*, Madrid, Pueyo, 1927.

–, *Candor: Niños y flores*. Madrid, Yagües, 1934.

–, *Nueva raza: lecturas para niñas*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1940.

–, *Yo tendré un hogar: Economía, higiene, arte, felicidad*, Madrid, Victoriano Suárez, 1943.

–, *Cuévano de enseñanza, antes, cuévano de aventuras: Reformado y aum.*, Madrid, Victoriano Suárez, 1944.

–, *Rosas de juventud*. Madrid, Saturnino Calleja. [¿1945?]

–, *El polichinela rojo: [El nogal. Don Gurriatín...]*, Madrid, Saturnino Calleja, [¿1946?]

–, *Mi costurero: Libro de lectura para niñas*, Plasencia, Sánchez Rodrigo, 1951.

–, *Mi patria es del mar*, Madrid, Boris Bureba, 1951

–, *Las buenas mariposas*, Vigo, "Clies", 1954.

–, *Cuentos primorosos*. Madrid, Borís Burela, 1955.

–, *Cuentos de ilusión en Tardes del Hogar*, Vigo, Cies, 1956.

–, *Cuentos de mi abuelita*. Vigo, Cies, 1957.

–, *Ven a mi jardín: Lecturas para niñas*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1962.

–, *En mi camino hay sol*. Valencia, Aitana, 1964.

–, *La Escuela musical*. Madrid, Dalmau Carles, 1966.

CARNÉS, LUISA
(1905-1964)

CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN: Autodidacta.

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Mecnógrafa, periodista en *La Voz*, *El Imparcial* y en las revistas *Crónica* y *La Esfera*, y, posteriormente, en *El Sol*, *Mundo Obrero*, *Frente Rojo* y en la revista *Estampa*, de la que fue redactora desde 1930.

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL: Afiliada a la Agrupación Profesional de Periodistas, vinculada a la Unión General de Trabajadores (UGT). Su vinculación a la escena se realiza a través del teatro de urgencia auspiciado por Altavoz del Frente, órgano cultural de la resistencia.

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TITULO | PUBLICACIÓN | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|--------------------------|---------------------------|------------|---------------|------------|
| FLOR DE MARÍA | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 21/09/1924 | MARAVILLOSO | SIN FIRMA |
| LAS JOYAS DE LUCINDA | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 16/11/1924 | REALISTA | SIN FIRMA |
| EL CASTIGO A LA AMBICIÓN | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 03/03/1925 | REALISTA | SIN FIRMA |

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

CASTILLA, AUREA
CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

DATOS AUTORAS

No se han localizado datos.

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | PUBLICACION | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|--------------------------|----------------|------------|---------------|------------|
| LA VENGANZA DE LOS GATOS | <i>CRÓNICA</i> | 02/04/1933 | FANTÁSTICO | ARTECHE |

CRUZ- LÓPEZ, ELENA
(1907-1980)
CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN: Nace en el seno de una familia vasca vinculada al periodismo¹⁵⁸. Formación en el Instituto-Escuela de Madrid.¹⁵⁹

ACTIVIDAD PROFESIONAL:

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL: Participa en diferentes certámenes deportivos nacionales. Realiza reseñas en el diario *El Sol*.¹⁶⁰

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | PUBLICACION | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|------------------|-------------|------------|---------------|------------|
| EL GATITO BLANCO | CRÓNICA | 01/05/1928 | FANTÁSTICO | |

Hija de José Cruz-López consejero del periódico *El Sol*, publicaba en esas páginas reseñas literarias

¹⁵⁸ Hija de José Cruz-López consejero del periódico *El Sol*, publicaba en esas páginas reseñas literarias

¹⁵⁹ La prensa recoge innumerables testimonios de actividad deportiva, de los que dan cuenta su clasificación junto a Alma Tapia, en el equipo alpino nacional y sus diferentes premios nacionales (Deportes.1933: 14). Su formación en el Instituto-Escuela aparece también referida en las páginas de la prensa contemporánea. De esta manera, un redactor de *El Sol* elogia su papel en la representación de *El príncipe que todo lo aprendió en los cuentos* de Jacinto Benavente (Una fiesta en el Instituto-Escuela.1922: 4).

¹⁶⁰ La edición moderna de su poesía deja constancia del silencio poético en el que se sumerge tras a partir de 1934, año de su matrimonio con el profesor Ricardo Vinos Santos (1888-1959) distinguido renovador de la enseñanza profesional en España y fiel al gobierno de la República. El estallido de la guerra se produce meses después del nacimiento de su hija, situación que provoca la separación forzosa de la pareja hasta su encuentro en México. Su salida según, hemos localizado en los Archivos de Movimientos Iberoamericanos se orienta inicialmente desde Cuba isla de la que sale el 29 de noviembre de 1941 para reencontrarse con su esposo en México. En los datos personales se hace constar su condición de no exiliada. Sus familiares describen la dureza del exilio, y también así lo hace el discípulo su es esposo, Isidoro Enríquez Calleja, en las notas que escribe para la revista *Ciencia*. Revista hispano-americana de Ciencias puras y aplicadas quien señala la tenacidad de su espíritu para asentar, sin recursos, la Academia Hispano-Mexicana. Tras la muerte de este en los inicios de la década de los años sesenta, Elena Cruz-López regresa a España en donde reside hasta su muerte acaecida el 4 de diciembre de 1980.

La prensa recoge innumerables testimonios de actividad deportiva, de los que dan cuenta su clasificación junto a Alma Tapia, en el equipo alpino nacional y sus diferentes premios nacionales. Su formación en el Instituto-Escuela aparece también referida en las páginas de la prensa contemporánea. De esta manera, un redactor de *El Sol* elogia su papel en la representación de *El príncipe que todo lo aprendió en los cuentos* de Jacinto Benavente.

La edición moderna de su poesía deja constancia del silencio poético en el que se sumerge tras a partir de 1934, año de su matrimonio con el profesor Ricardo Vinos Santos (1888-1959) distinguido renovador de la enseñanza profesional en España y fiel al gobierno de la República. El estallido de la guerra se produce meses después del nacimiento de su hija, situación que provoca la separación forzosa de la pareja hasta su encuentro en México. Su salida según, hemos localizado en los Archivos de Movimientos Iberoamericanos se orienta inicialmente desde Cuba isla de la que sale el 29 de noviembre de 1941 para reencontrarse con su esposo en México. En los datos personales se hace constar su condición de no exiliada. Aunque los testimonios familiares describen la dureza del exilio, y también así lo hace el discípulo su esposo, Isidoro Enríquez Calleja, en las notas que escribe para la revista *Ciencia*. Revista hispano-americana de Ciencias puras y aplicadas quien señala la tenacidad de su espíritu para asentar, sin recursos, la Academia Hispano-Mexicana. Tras la muerte de este en los inicios de la década de los años sesenta, Elena Cruz-López regresa a España en donde reside hasta su muerte acaecida el 4 de diciembre de 1980.

ECHARRI MARTÍNEZ, MARÍA DE
(1878-1955)
LIBRO INFANTIL

SEUDÓNIMOS

María

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN: Academia universitaria católica bajo la dirección del rector Enrique Reig.

ACTIVIDAD PROFESIONAL:

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL: Teresina Discípula del Padre Poveda. Promovió los derechos de la mujer trabajador como representante del sindicalismo católico español. En 1927 es nombrada concejala del Ayuntamiento de Madrid. María de Echarrí publicó su primer artículo periodístico en *El Universo*, de Madrid.

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | PUBLICACIÓN | FECHA | CLASIFICACIÓN |
|--|--------------|------------|---------------|
| PAJARITO | GENTE MENUDA | 30/03/1907 | COSTUMBRISTAS |
| MARÍA O LA NIÑA DESOBEDIENTE | GENTE MENUDA | 20/07/1907 | COSTUMBRISTAS |
| LA PALOMITA BLANCA | GENTE MENUDA | 22/03/1908 | NOVELESCO |
| JUANITO, O UNA CARTA A LA SANTÍSIMA VIRGEN | GENTE MENUDA | 28/06/1908 | NOVELESCO |

Narraciones para niños, Madrid, E. Teodoro, 1909.

La palomita azul; ilustraciones de Camins, Barcelona, Librería de Perelló y Vergés, ca. 1930.

ESPARZA DE PÉREZ PINTO, DOLORES**(1908- ¿?)****CUENTO EN PRENSA****SEUDÓNIMOS**

Viera Sparza

DATOS AUTORAS**ESTUDIOS:** Academia de Bellas Artes de San Fernando.**ACTIVIDAD PROFESIONAL:** ilustradora.**ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL:** fue miembro del Lyceum Club**NARRACIONES PARA NIÑOS**

| TÍTULO | PUBLICACIÓN | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|------------------------------------|--------------|------------|-----------------|--------------|
| LA MARAVILLOSA HISTORIA DE COLIBRÍ | ESTAMPA | 04/09/1928 | CUENTO DE HADAS | VIERA |
| LA CIGÜEÑA SOBRE EL MAR | GENTE MENUDA | 10/12/1933 | FÁBULA | VIERA SPARZA |
| EL MOVIMIENTO DE LOS JUGUETES | GENTE MENUDA | 07/01/1934 | FANTÁSTICO | VIERA SPARZA |
| LOS GNOMOS EN HUELGA | GENTE MENUDA | 29/07/1934 | CUENTO DE HADAS | VIERA SPARZA |
| LA PELOTA EN EL TEJADO | GENTE MENUDA | 07/10/1934 | FÁBULA | VIERA SPARZA |
| EL TIEMPO DEL PEÓN | GENTE MENUDA | 24/03/1935 | FÁBULA | VIERA SPARZA |
| EL SAPO DESESPERADO | GENTE MENUDA | 27/10/1935 | FÁBULA | VIERA SPARZA |
| EL VIENTO NORTE EN EL JARDÍN | GENTE MENUDA | 01/12/1935 | FANTÁSTICO | VIERA SPARZA |
| EL DÍA DE FRÍO | CRÓNICA | 26/01/1936 | FÁBULA | VIERA SPARZA |

FERNÁNDEZ DE LARA, CARMEN

CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN: *Jossefinum Academy* de Nueva York.

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Periodista, Directora de la revista *Aspiraciones* (1932-35). Editora de narrativa,¹⁶¹ reportajes,¹⁶² teatro¹⁶³ y obras infantiles.

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL: Presidenta de la asociación femenina *Aspiraciones*. Encarcelada en 1932 por su pronunciamiento a favor del golpe de Estado del general Sanjurjo. Su actividad en la LIJ se acrecienta durante las primeras décadas de la dictadura.¹⁶⁴

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | PUBLICACION | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|---------------------|-------------|------------|-----------------|------------|
| LA PRINCESITA CRUEL | CRÓNICA | 11/10/1931 | CUENTO DE HADAS | EDUARDO |

La biografía de Carmen Fernández de Lara aparece estrechamente vinculada a la de su madre, la activista defensora de los derechos de la mujer, Carmen Velacoracho (1880? -1960) emigrada a principios de siglo a Cuba en donde desarrolla diferentes actividades editoriales a favor de la difusión de sus principios ideológicos. Allí nació nuestra autora Carmen Fernández de Lara (1903?). La familia mantiene estrechas relaciones con Estados Unidos y Carmen se educa en el selecto colegio *Jossefinum Academy* de Nueva York, dirigido por religiosas alemanas, que debieron marcar su profundo antisemitismo.

¹⁶¹ –, *Alberto*, Madrid, [Imprenta Hijos de T. Minuesa], 1932

–, *La amada de la luna [y otros cuentos]*. Madrid, *Aspiraciones*, 1940.

¹⁶² –, *Lo que ví en Fontainebleau: apuntes e impresiones*. S.l.; Gráf. Carrozas: s.n.], 1933.

¹⁶³ – *La leyenda de las flores*. Madrid: *Aspiraciones*.

– *Forjadores de España: Comedia patriótica*. Madrid, *Aspiraciones*, 1939.

– *Amor de caridad: comedia en prosa*. Madrid, *Aspiraciones*, 1950.

¹⁶⁴ En 1931 publica un relato en Blanco y Negro «Una madre» (1 de febrero de 1931) el texto no aparece en el suplemento infantil sino en la sección «Letras, artes y ciencias» de la revista que, evidentemente, se dirige a un lector adulto. Este relato volvió a ser publicado en la Semana de la Madre celebrada en junio de 1940 pero esta vez con el paratexto de «cuento infantil» y encuadernado con «El niño héroe» y «Bendito seas, árbol» según la descripción bibliográfica del registro de la Biblioteca Nacional.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

Fernández de Lara, Carmen, *La amada de la luna [y otros cuentos]*. Madrid, Aspiraciones, 1940.

– La leyenda de las flores, Madrid, Aspiraciones, s.f.

– *Forjadores de España: Comedia patriótica*. Madrid, Aspiraciones, 1939.

– *Amor de caridad: comedia en prosa*. Madrid, Aspiraciones, 1950.

–, *Historia de un niño pobre: cuento infantil*, Madrid, Aspiraciones, 1940.

–, *Leyenda china. El hijo del aguador*, Madrid, Aspiraciones, 1940.

En 1931 publica un relato en Blanco y Negro «Una madre» (1 de febrero de 1931) el texto no aparece en el suplemento infantil sino en la sección «Letras, artes y ciencias» de la revista que, evidentemente, se dirige a un lector adulto. Este relato volvió a ser publicado en la Semana de la Madre celebrada en junio de 1940 pero esta vez con el paratexto de «cuento infantil» y encuadrado con «El niño héroe» y «Bendito seas, árbol» según la descripción bibliográfica del registro de la Biblioteca Nacional.

GARCÍA GÓMEZ, ETHERIA¹⁶⁵
CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

Etheria Artay

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN:

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Periodista, locutora de radio.

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL:

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | PUBLICACIÓN | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|---------------------------------|-------------|------------|---------------|-----------------|
| EL ENCANTO DE SER NIÑA | CRÓNICA | 08/12/1935 | REALISTA | VÁZQUEZ CALLEJA |
| LOS JUGUETES DEL NIÑO EMBUSTERO | CRÓNICA | 12/01/1936 | REALISTA | VÁZQUEZ CALLEJA |

¹⁶⁵ Desconocemos los datos de nacimiento y muerte de la autora que bajo tal firma oculta el nombre de Etheria García Gómez. Las primeras referencias localizadas la sitúan como reportera en la revista Crónica y en Mi revista, esta última publicación se definía como una revista de «combate antifascista y no partidaria» en donde hemos encontrado varios reportajes a propósito de la participación de las guerrilleras en la Guerra Civil o el auxilio a los niños madrileños albergados en la residencia de Puigcerdà. En ella hemos localizado un cuento de la autora que viene a sumarse a los relatos infantiles en los que se trata de manera alegórica de explicar el conflicto bélico que los envuelve. Sin embargo, su orientación ideológica debió cambiar tras la guerra, si nos atenemos a algunas publicaciones en las que encontramos su firma como ocurre en Ofensiva, Órgano de F.E.T. y de las J.O.N.S. Cuenca (1942 - 1960).

Las primeras referencias en los que hemos hallado su nombre la sitúan en Cataluña. Sin embargo, su ligazón a La Mancha la llevan a ser durante los años sesenta, según documenta ABC, vocal de la junta directiva de la Casa de Castilla-La Mancha de Madrid, en la que participa como poeta en algunos de sus actos.

Son las décadas cincuenta y sesenta en las que hemos encontrado sus publicaciones tanto para adultos como para niños. En 1953 sale a la luz su libro de poemas Azares, posteriormente los cuentos recogidos en, La hoguera (1954) y en 1958 la novela Cuando surge la duda

Sus entregas infantiles, Las aventuras de Cuquita y Tolín: cuento para niños y Las travesuras de Cuquita y Tolín ambas con ilustraciones de Mairata fueron publicadas en Madrid por la Librería y Casa Editorial Hernando en 1953. En las Navidades de 1954 participa junto a Carolina Toral, Montserrat del Amo, Pura Vázquez, y Pilar Ramírez en la Exposición del libro infantil.

En 1967 estrena y posteriormente publica una obra de teatro para niños Don Pispo y Poli a la luna.

| | | | | |
|----------------------------|------------|------------|------------|-----------------|
| UN DETECTIVE AVENTAJADO | CRÓNICA | 22/03/1936 | REALISTA | VÁZQUEZ CALLEJA |
| CATCH AS CATCH CAN | CRÓNICA | 21/06/1936 | REALISTA | VÁZQUEZ CALLEJA |
| GUERRA EN DULCILANDIA | MI REVISTA | 15/02/1937 | FANTÁSTICO | SIN FIRMA |

Desconocemos los datos de nacimiento y muerte de la autora que bajo tal firma oculta el nombre de Etheria García Gómez. Las primeras referencias localizadas la sitúan como reportera en la revista Crónica y en Mi revista, esta última publicación se definía como una revista de «combate antifascista y no partidaria» en donde hemos encontrado varios reportajes a propósito de la participación de las guerrilleras en la Guerra Civil o el auxilio a los niños madrileños albergados en la residencia de Puigcerdà. En ella hemos localizado un cuento de la autora que viene a sumarse a los relatos infantiles en los que se trata de manera alegórica de explicar el conflicto bélico que los envuelve. Sin embargo, su orientación ideológica debió cambiar tras la guerra, si nos atenemos a algunas publicaciones en las que encontramos su firma como ocurre en Ofensiva, Órgano de F.E.T. y de las J.O.N.S. Cuenca (1942 - 1960).

Las primeras referencias en los que hemos hallado su nombre la sitúan en Cataluña. Sin embargo, su ligazón a La Mancha la llevan a ser durante los años sesenta, según documenta ABC, vocal de la junta directiva de la Casa de Castilla-La Mancha de Madrid, en la que participa como poeta en algunos de sus actos. Son las décadas cincuenta y sesenta en las que hemos encontrado sus publicaciones tanto para adultos como para niños. En 1953 sale a la luz su libro de poemas Azares, posteriormente los cuentos recogidos en, La hoguera (1954) y en 1958 la novela Cuando surge la duda

Sus entregas infantiles, Las aventuras de Cuquita y Tolín: cuento para niños y Las travesuras de Cuquita y Tolín ambas con ilustraciones de Mairata fueron publicadas en Madrid por la Librería y Casa Editorial Hernando en 1953. En las Navidades de 1954 participa junto a Carolina Toral, Montserrat del Amo, Pura Vázquez, y Pilar Ramírez en la Exposición del libro infantil. En 1967 estrena y posteriormente publica una obra de teatro para niños Don Pispo y Poli a la luna.

HERRERO, MELCHORA
(18¿?-1933)
CUENTO INFANTIL

SEUDÓNIMOS

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN: Maestra superior y profesora mercantil.

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Maestra en Madrid, periodista.

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL:

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TITULO | PUBLICACION | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|---------------|--------------|------------|---------------|------------|
| EL REYEZUELO | GENTE MENUDA | 11/10/1911 | FÁBULA | SIN FIRMA |
| EL IMPACIENTE | GENTE MENUDA | 15/10/1911 | REALISTA | SIN FIRMA |

Cuentos de la aldea. Las cuatro estaciones, Casa editorial Perlado, Páez y C* (Sucesores de Hernando), 1907.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

LOZANO, MARUJA
CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

DATOS AUTORAS

Datos sin localizar.

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | FECHA | PUBLICACIÓN | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|---|------------|----------------------------------|---------------|------------|
| EL LEÓN Y EL ESCLAVO | 23/03/1930 | <i>LOS LUNES DE EL IMPARCIAL</i> | FOLCLÓRICO | NO HAY |
| LAS ÁNIMAS | 25/05/1930 | <i>LOS LUNES DE EL IMPARCIAL</i> | FOLCLÓRICO | NO HAY |
| LA NIÑA DE NIEVE. CUENTO POPULAR RUSO | 07/07/1930 | <i>LOS LUNES DE EL IMPARCIAL</i> | FOLCLÓRICO | NO HAY |

MACHÓN, CELIA
CUENTO EN PRENSA**SEUDÓNIMOS****DATOS AUTORAS**

Datos sin localizar.

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | FECHA | PUBLICACIÓN | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|-----------|------------|--------------|---------------|------------|
| MARÍA LUZ | 19/01/1936 | GENTE MENUDA | COSTUMBRISTA | MASBERGER |

MAYER, ROMILDA
(- post. 1965)

SEUDÓNIMOS

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN:

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Periodista.

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL Escritora italiana, según leemos en algunos de los paratextos que publicitan su obra. Hemos documentado su presencia en revistas catalanas de los años veinte con textos como «La Ciència de l'amistat femenina» (Mayer, 1924); «L'escèptic» (Mayer, 1926) en la revista *D'ací d'allà* o «La Renúncia» (Mayer, 1925) en *Bella Terra*. Escribe en la colección La novela Ideal *La hija del banquero* (1926). En italiano solo hemos localizado la publicación de *Il gorgo*, (Palermo, Ed. Kalsa, 1921) que se publicará en catalán como *El Gorg* (1926) en La novel.la d'ara, y algunas referencias a artículos publicados en *Il Corriere delle Puglie*, (Bari).

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TITULO | FECHA | PUBLICACIÓN | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|-------------------|------------|-------------|-----------------|-----------------|
| LA ROSA ENCANTADA | 28/02/1928 | ESTAMPA | COSTUMBRISTA | VÁZQUEZ CALLEJA |
| LA TIERRA SIN PAZ | 15/05/1928 | ESTAMPA | CUENTO DE HADAS | ECHEA |
| LA MARIPOSA REINA | 16/10/1928 | ESTAMPA | FANTÁSTICO | ECHEA |

**MONZÓN, ENGRACIA
CUENTO EN PRENSA****SEUDÓNIMOS****DATOS AUTORAS**

Datos sin localizar.

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | FECHA | PUBLICACIÓN | ILUSTRADOR | CLASIFICACIÓN |
|--------------------------|------------|--------------|------------|---------------|
| LA BICICLETA DE TOMASITO | 16/12/1934 | GENTE MENUDA | SIN FIRMA | REALISTA |

MUÑOZ, MATILDE
(1895-1954)
CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

Madame de Lys

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN: Educada en una familia vinculada al periodismo.

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Periodista y escritora. Sustituye a su padre cuando este enfermo en las crónicas que este redacta para *El Imparcial*. Además de crítica musical, asume las páginas femeninas de *El Imparcial*, *La Voz* (1920-1939), colabora en *La moda elegante* (1861-1923), *Raza Española* (1919-1930) y *Cosmópolis* (1927-1931) y Estampa. Asumirá también el periodismo radiofónico y será la conductora de un programa radiofónico desde 1931 sobre mujeres: «La mujer», por Matilde Muñoz de Unión Radio e «Interviú de Actualidad: ¿Qué piensan las mujeres?». En 1948 se exilia en Cuba

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL: *Liga Internacional* y *Cruzada de Mujeres Españolas* en 1931 y a colaborar junto a María Lejárraga en la Asociación Femenina de Educación Cívica y junto a Clara Campoamor en la Unión Republicana Femenina.

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | FECHA | PUBLICACIÓN | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|--|------------|-------------|---------------|------------|
| PERIQUÍN, EL PÁJARO VERDE, EL GATO NEGRO | 08/07/1934 | CRÓNICA | REALISTA | ASERÉ |

ORTIZ DE CASTRO, PRESENTACIÓN CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN: Educada en una familia vinculada al periodismo, sobrina de Cristóbal de Castro.

ACTIVIDAD PROFESIONAL: En 1925 oposita al cuerpo de Hacienda.

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL:

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | FECHA | PUBLICACIÓN | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|----------------|------------|-------------|---------------|-----------------|
| EL PERRO FLACO | 09/02/1936 | CRÓNICA | COSTUMBRISTA | VÁZQUEZ CALLEJA |

OSSORIO Y GALLARDO, M^a ATOCHA
(1876- 1938)
CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN: Educación en el seno de una familia vinculada al periodismo.

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Redactora única de *La Elegancia*. Colaboró en *El Globo*, *El Gráfico*, *ABC*, *Diario Español de Buenos Aires*, *El Imparcial*, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* de Madrid, *El Eco de la Moda*, de Barcelona, *La última hora* de Palma, *La Prensa* de Buenos Aires.

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL: Primera Mujer admitida en la Asociación de la Prensa de Madrid, Pertenebió a la Sociedad de Escritores y Artistas.

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | FECHA | PUBLICACIÓN | CLASIFICACIÓN |
|--------------------------|---------------------------|--------------|---------------|
| LOS QUEHACERES DE SARITA | 09/02/1907- 24/08/1907 | GENTE MENUDA | REALISTA |
| LAS TRAVESURAS DE JUANA | 31/08/1907- 28/09/1907 | GENTE MENUDA | REALISTA |
| MONÓLOGO DE UNA AVISPA | 05/10/1907 | GENTE MENUDA | FÁBULA |
| SOLILOQUIO DE UNA MUÑECA | 30/11/1907 | GENTE MENUDA | FANTÁSTICO |
| EL MEJOR CAMINO | 14/12/1907 | GENTE MENUDA | NOVELESCO |
| LAS ILUSIONES DE PURITA | 05/01/1908 | GENTE MENUDA | REALISTA |
| CÓMO SE EDUCÓ PILUCA | 19/01/1908- 18/10/1908 | GENTE MENUDA | REALISTA |
| LAS AFICIONES DE CLARA | 01/11/1908 | GENTE MENUDA | REALISTA |
| ANITA, LA GLORIOSA | 08/11/1908 | GENTE MENUDA | REALISTA |
| LAS BONDADES DE NINI | 15/11/1908- 12/12/1909 | GENTE MENUDA | REALISTA |
| UN ENCANTAMIENTO | 19/12/1909 | GENTE MENUDA | FANTÁSTICO |

Las hijas bien educadas, Barcelona, Sociedad General de Publicaciones, [ca. 1906].

PALMA, ANGÉLICA
(1878-1935)
CUENTO EN PRENSA
LIBRO INFANTIL

SEUDÓNIMOS

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN Vinculada a una familia culta. Su padre fue el escritor peruano Ricardo Palma.

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Una de las primeras mujeres periodistas de Lima cuyo trabajo le permite vivir de manera independiente

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL: Encargada de la edición de las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma (Madrid 1921-1925). En 1929 es nombrada delegada a la Exposición Internacional de Sevilla por el Gobierno del Perú.

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | FECHA | PUBLICACIÓN | ILUSTRADOR | CLASIFICACIÓN |
|----------------------------|------------|---------------------------|------------|---------------|
| EL NIÑO QUE QUERÍA SER REY | 15/07/1923 | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | SIN FIRMA | COSTUMBRISTA |

Palma, Angélica, *Contando Cuentos*. Burgos, Rodríguez, 1930.

**PRADA, GLORIA de la
(1886-1951)**

CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN:

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Periodista y escritora. Colabora en Su experiencia en las redacciones de los periódicos la muestran colaboradora de *El Heraldo de Madrid, El liberal, Nuevo Mundo La Correspondencia de Orihuela, Blanco y Negro* fundamentalmente con la inserción de coplas.

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL:

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TITULO | FECHA | CLASIFICACIÓN |
|--|-------------|---------------|
| "MIRRIMIMÍ", PALADÍN DE LA BONDAD | 24/07/1932- | CICLO |
| CORONACIÓN DE "MIMIRIMÍ", PALADÍN DE LA AMISTAD | 31/07/1932 | CICLO |
| "MIRRIMIMÍ" PALADÍN DE LA BONDAD | 20/11/1932 | CICLO |
| MIRRIMIMÍ" PALADÍN DE LA BONDAD. MIMIRIMÍ SE SIENTE ALEGRE | 27/11/1932 | CICLO |
| MIRRIMIMÍ" PALADÍN DE LA BONDAD. MIMIRIMÍ, PREDICA LA PAZ | 04/12/1932 | CICLO |
| MIRRIMIMÍ ES CANTADO POR LOS POETAS | 11/12/1932 | CICLO |
| MIRRIMIMÍ PALADÍN DE LA VERDAD | 18/12/1932 | CICLO |
| HISTORIA DE RAYO DE SOL | 08/01/1933 | CICLO |
| RAYO DE SOL CREE SOÑAR | 22/01/1933 | CICLO |
| LA MONA DE RAYO DE SOL JUEGA AL BALÓN | 26/02/1933 | CICLO |
| RAYO DE SOL NO PERDONA LA LUCHA DE SU MONA | 05/03/1933 | CICLO |
| RAYO DE SOL Y SU MONA VUELAN MUY ALTO | 26/03/1933 | CICLO |
| ÚLTIMA PRUEBA DE RAYO DE SOL | 23/04/1933 | CICLO |
| EL SUEÑO DE RAYO DE SOL | 30/04/1933 | CICLO |
| RAYO DE SOL SE MARCHA CON MIMIRIMÍ | 07/05/1933 | CICLO |
| MIMIRIMÍ, RATÓN PÉREZ Y RAYO DE SOL | 14/05/1933 | CICLO |
| PRIMERA SALIDA DE MIMIRIMÍ Y SUS COMPAÑEROS | 28/05/1933 | CICLO |
| NUESTROS AMIGOS EN EL FONDO DEL MAR | 04/06/1933 | CICLO |

FRANCISCA SÁNCHEZ PINILLA

| | | |
|---|------------|-----------------|
| MIMIRRIMÍ Y RAYO DE SOL ENTRE PERLAS | 11/06/1933 | CICLO |
| HISTORIA DEL HADA CRISTALINA | 02/07/1933 | CICLO |
| NUESTROS AMIGOS SALEN DE LAS AGUAS | 23/07/1933 | CICLO |
| CONCHITA SE QUEDA SIN SOL AL PERDER A RAYO DE SOL | 13/08/1933 | CICLO |
| CONCHITA EN LA CASA DE LOS SIETE PÁJAROS | 27/08/1933 | CICLO |
| CONCHITA EN EL BOSQUE | 10/09/1933 | CICLO |
| RAYO DE SOL TIEMBLA DE ANGUSTIA | 17/09/1933 | CICLO |
| EN BUSCA DE CONCHITA | 01/10/1933 | CICLO |
| MIMIRRIMÍ. SEGUNDA AVENTURA EN LA AERONAVE | 22/10/1933 | CICLO |
| LA CASA DEL PAPAGAYO | 29/10/1933 | CICLO |
| UNA COMIDA EN PEKÍN | 12/11/1933 | CICLO |
| EL PAPAGAYO DEL BIOMBO | 03/12/1933 | CICLO |
| "MIRRIMIMÍ", PALADÍN DE LA BONDAD | 07/01/1934 | CICLO |
| MIMIRRIMÍ, PALADÍN DE LA BONDAD. LAS FLORES ROJAS | 04/02/1934 | CICLO |
| EL TULIPÁN AZUL | 18/02/1934 | CICLO |
| MIMIRRIMÍ TERMINA SUS ANDANZAS | 22/04/1934 | CICLO |
| PERIQUÍN CASCAMIGAS | 29/04/1934 | CICLO |
| PERIQUÍN CASCAMIGAS | 13/05/1934 | CICLO |
| EL SUEÑO DE PERIQUÍN CASCAMIGAS | 27/05/1934 | CICLO |
| EL PERRO "FORTUNA" LE DA ESTA A SU AMO | 17/06/1934 | CICLO |
| PERIQUÍN CASCAMIGAS | 24/06/1934 | CICLO |
| EL CUENTO DE PERIQUÍN CASCAMIGAS | 01/07/1934 | CICLO |
| LA PRINCESA TONTA | 22/07/1934 | CUENTO DE HADAS |
| ROSITA DE PITIMINÍ. EL ÁRBOL DE FRUTO AMARGO | 12/08/1934 | NOVELESCO |
| EL QUE QUISO SER FELIZ | 09/09/1934 | NOVELESCO |
| BUENOS CONSEJOS | 30/09/1934 | CICLO |
| A JULITA LE GUSTA GUIJAR | 21/10/1934 | CICLO |
| JULITA TIENE MIEDO | 04/11/1934 | CICLO |
| JULITA SE ENFRENTA CON EL MAL | 09/12/1934 | CICLO |
| JULITA NO AGRADECE EL REGALO DE DOÑA EXPERIENCIA | 16/12/1934 | CICLO |
| JULITA PIERDE LAS ILUSIONES | 20/01/1935 | CICLO |
| PITOCHE ES POETA Y EMILÍN NO | 24/02/1935 | CICLO |
| JULITA EMPIEZA A CONOCER MUNDO | 07/04/1935 | CICLO |
| AVENTURAS Y DESVENTURAS DE JULITA Y PIM PIM | 12/05/1935 | CICLO |
| PIM PIM Y JULITA EMPRENDE SUS AVENTURAS | 02/06/1935 | CICLO |

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

| | | |
|--|------------|-----------------|
| LA PRINCESA FLOR DEL AIRE | 30/06/1935 | CUENTO DE HADAS |
| EL SUEÑO DE JULITA Y LA RISA DE PIM PIM | 07/07/1935 | CICLO |
| LA LUNA QUIERE BAJAR A LA TIERRA | 11/08/1935 | FANTÁSTICO |
| PAMPLINOPOLIS DEJA DE SERLO | 22/09/1935 | CICLO |
| EL HADA DE CRISTAL | 13/10/1935 | CUENTO DE HADAS |
| LA BRUJA ZAPITO | 10/11/1935 | CUENTO DE HADAS |
| LAS TRES PETICIONES DE MAMÁ ANGÉLICA | 17/11/1935 | FANTÁSTICO |
| EL PUEBLO QUIERE LA PAZ | 24/11/1935 | CICLO |
| JULITA LOGRA SUS DESEOS | 05/01/1936 | CICLO |
| LA CLÍNICA DE JULITA | 26/01/1936 | CICLO |
| CUCURUCHETE, LAZO DE UNIÓN | 02/02/1936 | CICLO |
| EL SUEÑO DE SERAFÍN CASCAMIGAS | 23/02/1936 | NOVELESCO |
| ROSA LINDA | 08/03/1936 | NOVELESCO |
| ÁFRICA, HADA DE LUZ AZUL | 15/03/1936 | CUENTO DE HADAS |
| LA PAJARITA PINTA | 26/04/1936 | FOLCLÓRICO |
| LA SEMILLA DEL ENCANTO | 03/05/1936 | CUENTO DE HADAS |
| EL HERMANO LOBO | 17/05/1936 | CICLO |
| PERIQUÍN, EL VAGO, FUERA DE SU PUEBLO ES SABIO | 12/07/1936 | CICLO |

PERALES Y GONZÁLEZ BRAVO, MARÍA DE
(¿-1963)
CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

Condesa d'Armonville

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN:

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Colaboradora de las páginas femeninas de *Blanco y Negro*, traductora.

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL: Formó parte de las primeras mujeres que acceden al ayuntamiento de Madrid como concejalas en 1927 durante la dictadura de Primo de Rivera.

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | PUBLICACIÓN | FECHA | CLASIFICACIÓN |
|----------------------------------|-------------|--------------|---------------|
| LOS DE VILLACAN | 12/01/1908 | GENTE MENUDA | COSTUMBRISTA |
| LA NIÑA DESOBEDIENTE | 05/04/1908 | GENTE MENUDA | NOVELESCO |
| EL REGALO DE BODAS | 26/07/1908 | GENTE MENUDA | COSTUMBRISTA |
| MORITO | 20/09/1908 | GENTE MENUDA | REALISTA |
| ¿QUÉ ES AMISTAD? | 08/11/1908 | GENTE MENUDA | NOVELESCO |
| LUISITO | 22/11/1908 | GENTE MENUDA | COSTUMBRISTA |
| LOS CEREZOS DE FEDERICO II | 11/07/1909 | GENTE MENUDA | COSTUMBRISTA |
| LOS CUISANTES (POR GUISANTES) | 25/07/1909 | GENTE MENUDA | FÁBULA |
| EL BUEN EJEMPLO | 31/10/1909 | GENTE MENUDA | NOVELESCO |
| LOS ZAPATOS DEL GENERAL | 12/12/1909 | GENTE MENUDA | NOVELESCO |
| ¿DÓNDE ESTÁN LOS MUERTOS? | 09/10/1910 | GENTE MENUDA | REALISTA |
| LA INTREPIDEZ NO BASTA | 30/10/1910 | GENTE MENUDA | NOVELESCO |
| TRAS LA FALTA VA EL CASTIGO | 04/12/1910 | GENTE MENUDA | NOVELESCO |
| EL CASTILLO ILUMINADO | 18/12/1910 | GENTE MENUDA | NOVELESCO |
| LA POSADA | 15/01/1911 | GENTE MENUDA | NOVELESCO |
| FOT Y FIT | 22/01/1911 | GENTE MENUDA | FÁBULA |
| NITUCA | 26/02/1911 | GENTE MENUDA | NOVELESCO |
| UN AMATI | 12/03/1911 | GENTE MENUDA | NOVELESCO |
| EL TESTAMENTO DE BEBE | 09/07/1911 | GENTE MENUDA | FANTÁSTICO |

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

| | | | |
|------------------------------|----------------------------------|--------------|-----------------|
| LOS CACHORRITOS DE "CHISPA" | 30/07/1911 | GENTE MENUDA | FÁNTÁSTICO |
| NARCISO Y MIRTILA | 06/08/1911 | GENTE MENUDA | CUENTO DE HADAS |
| LA ESCAPATORIA DE PURITA | 05/11/1911 | GENTE MENUDA | NOVELESCO |
| POR ESCAPARSE | 13/11/1911 | GENTE MENUDA | CUENTO DE HADAS |
| POR UNA AGUJA | 24/12/1911 | GENTE MENUDA | NOVELESCO |
| EL GORRIÓN Y LA AVISPA | 11/6/1911 | GENTE MENUDA | FÁBULA |
| EL PREMIO NO SE HIZO ESPERAR | 25/6/ 1911 | GENTE MENUDA | NOVELESCO |
| ¡A PORTUCHO! | 2/12-1911 CONCLUYE 10-12-1911 | GENTE MENUDA | NOVELESCO |

PÉREZ CASANOVA, SOFÍA
(1861-1958)
CUENTO INFANTIL
CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

Sofía Casanova

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN: Su madre se trasladada desde Galicia a Madrid para educar a sus hijos en la corte tras la Restauración. El Marqués de Valmar la introduce en los círculos literarios de la capital

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Colaboradora en las páginas de *ABC*, *El Debate*, *Blanco y Negro*, *La Época*, *El Liberal*, *El Mundo*, *El Imparcial de Madrid*, *Galicia*, la *Gaceta Polska* o el *New York Times*. Corresponsal de guerra.

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL: Académica de la Real Academia Gallega en 1906; propuesta en 1923 candidata al Premio Nobel de Literatura. Académica de Honor de la Academia Gallega en 1952.

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | PUBLICACIÓN | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|------------------------|--------------|------------|---------------|------------------------|
| CUENTO INFANTIL | GENTE MENUDA | 10/03/1929 | REALISTA | MÁXIMO RAMOS |
| AVENTURAS DE UN GRILLO | GENTE MENUDA | 07/07/1929 | FÁBULA | HUERTAS |
| BURRERÍA | GENTE MENUDA | 09/03/1930 | REALISTA | FOTOGRAFÍAS PERSONALES |

POMES, CARMEN**(1909-1971)****CUENTO INFANTIL****CUENTO EN PRENSA****SEUDÓNIMOS****DATOS AUTORAS****FORMACIÓN:** Vinculada a un ambiente familiar culto**ACTIVIDAD PROFESIONAL:** Actriz, traductora.**ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL:** Reina de la belleza madrileña y madrina del Real Madrid F. C. en 1930.**NARRACIONES PARA NIÑOS**

| TÍTULO | PUBLICACIÓN | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|---------------------|-------------|------------|---------------|------------|
| EL RAPTO DE POCHOLA | CRÓNICA | 18/03/1934 | REALISTA | ARTECHE |

Nacida en 1909 se muestra desde su juventud como una mujer lectora y culta. En una entrevista concedida tras ser proclamada en 1930 reina de la belleza madrileña y madrina del Real Madrid F. C. confiesa que es una lectora empedernida citando a Fernández Flores y a Alberto Insúa, como autores destacados del presente del que confiesa una adscripción política muy definida. Al ser preguntada sobre qué deseo tiene, confiesa: –Pues que se celebre pronto un gran concurso nacional para proclamar «la reina de la belleza política española». Vamos, la República... Ya ve usted cómo yo también ‘me defino’, para estar a la moda» (G. Olmedilla, 1930).

Su labor como autora y, fundamentalmente, como traductora infantil la localizamos en su exilio argentino en donde escribe, además, como periodista especializada en cine, teatro y arte. Desde 1938 tanto ella como su esposo colaboran en las colecciones infantiles del editor Juan Ballesta. En su labor como adaptadora, según aparece en la edición, encontramos títulos como *Cuentos de Grimm*, *Las mil y una noches: adaptadas para niños*, (1938), *Cuentos de Andersen*, *Cuentos de Schmid*, *Hernán Cortés*, (1944), Buenos Aires: Atlántida, o *La cabaña del tío Tom*. Versión

compendiada por Carmen Pomes Buenos Aires, Atlántida (1953). Como autora escribe *Cuentos de la abuela*, en el que aparece adaptado y original de Carmen Pomes, también editado por José Ballesta.

QUINTERO, BERTA
(1895-post. 1958)
CUENTO INFANTIL
CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN: Pertenece a una familia culta relacionada con la prensa

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Su repertorio bibliográfico se formula a partir de relatos en publicaciones periódicas como *La Ilustración española y americana*, (Madrid, 1869-1921), *La Correspondencia de España*, (Madrid, 1859-1925) *Estampa*, (Madrid, 1928-1938), *El Bien público*, (Mahón, 1873-1939), *La Cruz: diario católico* (Tarragona 1901-), *Pensamiento Alavés* (Vitoria, 1932-1967), *El Eco de Gerona: Semanario de Acción Católica*, (Gerona, 1923).

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL: Recluida durante tres meses en la cárcel de mujeres de Madrid acusada de desafección al régimen; será juzgada por los Juzgados y Tribunales Populares como elemento ultraderechista, colaboradora de *El siglo futuro*, *La Nación*, *La Mañana*, y de haber escondido en su casa a un miembro de Falange, su sobrino, Eloy Guerra Ballepín.¹⁶⁶

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | PUBLICACIÓN | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|---|---------------------------|------------|-----------------|------------|
| EL PALACIO ENCANTADO | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 22/05/1921 | CUENTO DE HADAS | SIN FIRMA |
| SIN TÍTULO | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 14/08/1921 | CUENTO DE HADAS | ROBLEDANO |
| LA NIÑA ENVIDIOSA | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 11/09/1921 | CUENTO DE HADAS | PUIG |
| LAS TRES BRUJAS | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 04/12/1921 | CUENTO DE HADAS | PUIG |
| LA HECHICERA CHIN FU Y EL PÁJARO PI-RULLI | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 12/02/1922 | CUENTO DE HADAS | SIN FIRMA |
| POR QUÉ SE ENMENDÓ ELENITA | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 25/06/1922 | FANTÁSTICO | AGUSTIN |

¹⁶⁶ Expte. nº 119 instruido contra Quintero Escudero, Berta por el delito/s de Desafección al Régimen. Archivo Histórico Nacional, FC-CAUSA_GENERAL,222,Exp.32 - <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ImageServlet> [consultado 22 junio de 2013]

FRANCISCA SÁNCHEZ PINILLA

| | | | | |
|--------------------------------------|---------------------------|------------|-----------------|------------|
| AVENTURAS DE TOLITO Y LULU | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 17/09/1922 | CUENTO DE HADAS | SIN FIRMA |
| LOS TRES PRÍNCIPES | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 10/12/1922 | CUENTO DE HADAS | BARTOLOZZI |
| LAS DOS HADAS | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 21/01/1923 | CUENTO DE HADAS | SIN FIRMA |
| DESPUÉS DE LA PENA, EL GOZO | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 01/04/1923 | CUENTO DE HADAS | BARTOLOZZI |
| LA VARITA DE LA VIRTUD. | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 17/06/1923 | CUENTO DE HADAS | BARTOLOZZI |
| LA DISPUTA DE LAS FLORES | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 07/10/1923 | CUENTO DE HADAS | SIN FIRMA |
| EL BRAZALETE DE LA PRINCESA CORALINA | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 16/12/1923 | NOVELESCO | BARTOLOZZI |
| LAS HADAS SIN REINA | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 22/06/1924 | CUENTO DE HADAS | SIN FIRMA |
| LA PERLA MARAVILLOSA | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 20/07/1924 | NOVELESCO | ILEGIBLE |
| LAS NUECES MÁGICAS | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 24/08/1924 | CUENTO DE HADAS | SIN FIRMA |
| EL MONARCA Y LA SIBILA | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 07/09/1924 | NOVELESCO | SIN FIRMA |
| EL TESORO IGNORADO | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 28/09/1924 | COSTUMBRISTA | SIN FIRMA |
| LA HORMIGUITA Y EL PERRO | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 12/10/1924 | FÁBULA | SIN FIRMA |
| EL ÁRBOL DE LA FELICIDAD | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 26/10/1924 | NOVELESCO | SIN FIRMA |
| ROSA, LA HUERFANITA | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 09/11/1924 | NOVELESCO | SIN FIRMA |
| LA ÚLTIMA TRAVESURA | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 21/12/1924 | NOVELESCO | SIN FIRMA |
| LA CARTA DE LOS REYES | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 04/01/1925 | COSTUMBRISTA | SIN FIRMA |
| LA BOLITA DE CRISTAL | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 25/01/1925 | CUENTO DE HADAS | SIN FIRMA |
| EL PRÍNCIPE QUE NO QUERÍA SER REY | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 15/02/1925 | NOVELESCO | SIN FIRMA |
| SOL , LUNA Y ESTRELLA | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 01/03/1925 | NOVELESCO | AGUSTÍN |
| LOS SUEÑOS DE BLANQUITA | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 23/03/1925 | REALISTA | SIN FIRMA |
| HAY TANTOS | LOS LUNES DE EL | 12/04/1925 | COSTUMBRISTA | SIN FIRMA |

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

| | | | | |
|-----------------------------------|---------------------------|------------|-----------------|-----------|
| POBRECITOS | IMPARCIAL | | | |
| ¿CENICIENTA? | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 17/05/1925 | COSTUMBRISTA | SIN FIRMA |
| EL VESTIDO MANCHADO | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 21/06/1925 | COSTUMBRISTA | SIN FIRMA |
| LA HERENCIA DE FEDOR | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 30/08/1925 | CUENTO DE HADAS | SIN FIRMA |
| LA SORTIJA DE LILI | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 25/10/1925 | COSTUMBRISTA | AGUSTÍN |
| CUENTO DE NAVIDADE | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 20/12/1925 | COSTUMBRISTA | AGUSTÍN |
| EL COLLAR DE PERLAS | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 27/12/1925 | NOVELESCO | SIN FIRMA |
| LA MUÑECA QUE LLORA Y RÍE | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 01/08/1926 | REALISTA | SIN FIRMA |
| EL CABALLO DE CARTÓN | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 29/08/1926 | FANTÁSTICO | NO HAY |
| EL GIGANTE, LAS ABEJAS Y EL RATÓN | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 12/09/1926 | FÁBULA | NO HAY |
| JUANIN Y KIRIKI | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 24/10/1926 | COSTUMBRISTA | NO HAY |
| LA MONTAÑA DORADA | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 14/11/1926 | CUENTO DE HADAS | SIN FIRMA |
| TI-TIN Y SU COLETA | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 19/12/1926 | NOVELESCO | NO HAY |
| EL CABALLO DEL REY BALTASAR. | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 09/01/1927 | CUENTO DE HADAS | NO HAY |
| LA BRUJA DEL CANDIL | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 06/02/1927 | COSTUMBRISTA | SIN FIRMA |
| EL BORRICO CANTANTE | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 06/03/1927 | FANTÁSTICO | NO HAY |
| EL ARO FANTÁSTICO | EL IMPARCIAL | 07/04/1927 | FANTÁSTICO | ROBLES |
| ENTRE LAS RUINAS DEL CASTILLO | EL IMPARCIAL | 05/05/1927 | NOVELESCO | SIN FIRMA |
| EL NIÑO CRUEL, CASTIGADO | EL IMPARCIAL | 02/06/1927 | CUENTO DE HADAS | NO HAY |
| ERNESTO Y PERIQUITO | EL IMPARCIAL | 20/06/1927 | NOVELESCO | SIN FIRMA |
| LOS DOS ZAGALES | EL IMPARCIAL | 14/07/1927 | NOVELESCO | SIN FIRMA |
| MARUCHI, LULU Y LILI | EL IMPARCIAL | 28/07/1927 | COSTUMBRISTA | SIN FIRMA |
| EL TÍO DIMAS | EL IMPARCIAL | 18/08/1927 | COSTUMBRISTA | SIN FIRMA |
| ZALAMERÍA | EL IMPARCIAL | 15/09/1927 | COSTUMBRISTA | SIN FIRMA |
| LOS TRES CORAZONES | ESTAMPA | 08/05/1928 | CUENTO DE HADAS | VÍCTOR |

Hija de Ramón Quintero y Martínez, abogado y periodista que escribe para diferentes publicaciones católicas y dirigente de la agencia *Las Regiones*. Es reseñable su precocidad como autora. Hemos localizado un cuento publicado en Las primeras referencias muestran en la reseña de su obra *Veladas del hogar. Cuentos morales* (1908) que a la edad de ocho años había comenzado a escribir para la prensa. Hemos localizado en *El Correo de Alicante* una publicación de 1904 (*¡Castigo del cielo!*) firmado por nuestra autora. Además de las diferentes recensiones a su obra en la prensa católica, no hemos encontrado otras noticias de carácter biográfico reseñables a excepción del expediente instruido durante la Guerra Civil en el que, además de confirmar la edad, cuarenta y un años en enero de 1937 se añade que es natural de Madrid.

Quintero, Berta, *Santa Rosa de Viterbo* Madrid, Tipografía del Sagrado Corazón, 1914

- , *Alma de apóstol*. Barcelona: Librería Salesiana, 1926.
- , *La castellana de Rose Blanche* (2ª ed. ed.). Barcelona: Librería Salesiana, 1929.
- , *Los dos huerfanitos*, Barcelona, Tipografía La Educación, 1929.
- , *La esclavita mártir*, Barcelona, La hormiga de oro, 1931.
- , *Rosa entre abrojos*, Barcelona, Pax, 1936.
- , *La lucecita rosada*, Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas, 1935.

RAMOS, AURELIA**(1892- 1971)****CUENTO EN PRENSA****SEUDÓNIMOS**

Carmela

DATOS AUTORAS**FORMACIÓN:** Pertenece a una familia culta relacionada con la prensa.**ACTIVIDAD PROFESIONAL:** Colaboró en publicaciones como *La Correspondencia de Alicante* (1883-), *El Día*, (1915-1937), *El Tiempo*, (1916-1931) *Destellos*, (1930-1931).En la prensa nacional escribió para *ABC*, *Blanco y Negro*, *Lecturas* y *La Esfera***ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL:** Se localiza su participación en los círculos literarios de Orihuela y Valencia de los años veinte.**NARRACIONES PARA NIÑOS**

| TÍTULO | FECHA | ILUSTRADOR | CLASIFICACIÓN |
|--------------------------------|------------|-----------------|-----------------|
| EL PALACIO DE CRISTAL | 26/05/1929 | HUERTAS | CUENTO DE HADAS |
| LA SABIDURÍA DE ALBERTO | 18/08/1929 | BRÁÑEZ | FANTÁSTICO |
| ROSABLANCA Y FLORSILVESTRE | 20/10/1929 | MANCHÓN | NOVELESCO |
| MONÓLOGO DE UN NIÑO TESTARUDO | 10/11/1929 | SIN FIRMA | REALISTA |
| MONÓLOGO DE UN NIÑO TESTARUDO | 24/11/1929 | SIN FIRMA | REALISTA |
| MONÓLOGOS DE UN NIÑO TESTARUDO | 29/12/1929 | SIN ILUSTRACIÓN | REALISTA |
| MONÓLOGOS DE UN NIÑO TESTARUDO | 30/03/1930 | MÁXIMO RAMOS | REALISTA |
| EL REGALO DE LOS REYES | 06/04/1930 | BRÁÑEZ | FANTÁSTICO |
| MONÓLOGOS DE UN NIÑO TESTARUDO | 20/04/1930 | MÁXIMO RAMOS | REALISTA |
| MONÓLOGOS DE UN NIÑO TESTARUDO | 01/06/1930 | MÁXIMO RAMOS | REALISTA |
| LA SUERTE DE JUANITO | 03/08/1930 | BARBERO | FANTÁSTICO |
| RESTITUTO X Y GASPARÍN | 28/09/1930 | VIERA SPARZA | NOVELESCO |
| PEPE PEPÍN Y "PEPÓN" | 09/11/1930 | TAULER | REALISTA |
| LA EXCURSIÓN DE JUANITO | 14/12/1930 | ALONSO | FANTÁSTICO |

FRANCISCA SÁNCHEZ PINILLA

| | | | |
|--|------------|---------------------|-----------------|
| LA PERDIZ | 08/02/1931 | REGIDOR | FÁBULA |
| EL PAÍS DE LA FANTASÍA | 05/04/1931 | REGIDOR | FANTÁSTICO |
| DOÑA GOLONDRINA | 04/06/1931 | MASBERGER | FÁBULA |
| LAS IRAS DE CAMANDUNGO | 19/07/1931 | MASBERGER | CUENTO DE HADAS |
| PERIQUÍN EN EL CIELO | 09/08/1931 | ALONSO | FANTÁSTICO |
| LOS DUENDECILLOS ENEMIGOS DEL SOL | 20/09/1931 | MASBERGER | CUENTO DE HADAS |
| EL RAYO DE LUNA | 08/11/1931 | TAULER | CUENTO DE HADAS |
| EL COLUMPIO GIGANTE | 15/11/1931 | HIDALGO DE CAVIEDES | FANTÁSTICO |
| CUENTO DE INVIERNO | 20/12/1931 | ESPLANDIU | CUENTO DE HADAS |
| EL SANATORIO DE MUÑECAS | 06/03/1932 | MASBERGER | FANTÁSTICO |
| LA CASA ENCANTADA | 03/04/1932 | MASBERGER | FANTÁSTICO |
| EN EL FONDO DEL POZO | 29/05/1932 | PITI BARTOLOZZI | FANTÁSTICO |
| EL VERANEIO DE LOS DUENDES | 05/06/1932 | SIN FIRMA | FANTÁSTICO |
| LA FLOR DEL BUEN DESEO | 10/07/1932 | SIN FIRMA | CUENTO DE HADAS |
| PASCUALÍN PESCADOR | 17/07/1932 | SIN FIRMA | REALISTA |
| EN EL PAÍS DE LAS FLORES | 18/09/1932 | PITI BARTOLOZZI | FANTÁSTICO |
| HUELGA DE HADAS | 13/11/1932 | PITI BARTOLOZZI | CUENTO DE HADAS |
| CAPITÁN GENERAL DE MAR Y TIERRA | 27/11/1932 | PITI BARTOLOZZI | FANTÁSTICO |
| MEMORIAS DE CANUTO | 04/12/1932 | MASBERGER | REALISTA |
| EL HADA DE LAS TRES CABEZAS | 11/12/1932 | PITI BARTOLOZZI | CUENTO DE HADAS |
| EL PERRO QUE NO SABÍA MORDER | 18/12/1932 | PITI BARTOLOZZI | FANTÁSTICO |
| CUENTO DE NAVIDAD 32 | 25/12/1932 | MASBERGER | REALISTA |
| LAS UVAS DE LA FELICIDAD. CUENTO DE AÑO NUEVO | 01/01/1933 | SIN FIRMA | COSTUMBRISTA |
| LA OMISIÓN DE LOS REYES MAGOS | 08/01/1933 | PITI BARTOLOZZI | REALISTA |
| GNOMOS Y DUENDES | 15/01/1933 | MASBERGER | REALISTA |
| EL VIAJE DEL SOL | 22/01/1933 | PITI BARTOLOZZI | FÁBULA |
| LA GOLONDRINA BUENA | 05/02/1933 | PITI BARTOLOZZI | FANTÁSTICO |
| EL JUGUETE DE MODA | 12/02/1933 | PITI BARTOLOZZI | FANTÁSTICO |
| LOS PALACIOS DE CARLITOS | 19/02/1933 | MASBERGER | REALISTA |
| EL ARREPENTIMIENTO DE PAQUITO | 26/02/1933 | MASBERGER | FANTÁSTICO |

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

| | | | |
|---------------------------------|------------|-----------------|-----------------|
| EL DÍA DE SAN JOSÉ | 19/03/1933 | MASBERGER | COSTUMBRISTA |
| LA MUÑECA DE ROSITA | 26/03/1933 | PITI BARTOLOZZI | FANTÁSTICO |
| EL MAGO RATAPLAM Y SU "BOTONES" | 02/04/1933 | SIN FIRMA | FANTÁSTICO |
| EL HIJO DE LAS NUBES | 16/04/1933 | MASBERGER | FANTÁSTICO |
| LA CHIMENEA DE LAS CHISTERAS | 23/04/1933 | | SIN CONSULTAR |
| NOCHE DE DUENDES | 30/04/1933 | PITI BARTOLOZZI | FANTÁSTICO |
| EL EJÉRCITO DE PINOS | 07/05/1933 | VIERA SPARZA | FANTÁSTICO |
| LOS CASTILLOS DE CARLITOS | 14/05/1933 | VIERA SPARZA | REALISTA |
| EL EXAMEN DE QUÍMICA | 21/05/1933 | ROBLEDANO | FANTÁSTICO |
| EL ENEMIGO DE LAS HORMIGAS | 28/05/1933 | PITI BARTOLOZZI | FANTÁSTICO |
| VIAJE A LA LUNA | 04/06/1933 | SANCHA | FANTÁSTICO |
| BAILE DE TRAJES | 18/06/1933 | MASBERGER | COSTUMBRISTA |
| EL SUEÑO DE ROSITA | 02/07/1933 | HORTELANO | FANTÁSTICO |
| LA SANDÍA ENCANTADA | 09/07/1933 | ROBLEDANO | FANTÁSTICO |
| LA GATA DE ANGORA | 16/07/1933 | VIERA SPARZA | REALISTA |
| EN LA ANTESALA DEL ABOGADO | 23/07/1933 | PITI BARTOLOZZI | REALISTA |
| LA NIÑA QUE SE VISTIÓ DE ROSA | 03/09/1933 | SIN FIRMA | FANTÁSTICO |
| EL DIABLO VERDE | 10/09/1933 | HORTELANO | FANTÁSTICO |
| EL TESORO DE JUANITO | 17/09/1933 | TAULER | CUENTO DE HADAS |
| SANTIAGO CLAVEL | 24/09/1933 | MASBERGER | FANTÁSTICO |
| LA FLAUTA MÁGICA | 01/10/1933 | SIN FIRMA | FANTÁSTICO |
| EL PAJE DORMILÓN | 08/10/1933 | SIN FIRMA | NOVELESCO |
| PEDRITO Y AGUSTÍN | 15/10/1933 | MASBERGER | REALISTA |
| LA TEMPESTAD | 22/10/1933 | TAULER | REALISTA |
| LA POMPA DE JABÓN | 05/11/1933 | SIN FIRMA | FANTÁSTICO |
| EL COLUMPIO MÁGICO | 19/11/1933 | HORTELANO | FANTÁSTICO |
| LOS RAYOS X | 26/11/1933 | ROBLEDANO | REALISTA |
| PEPITÍN FOTÓGRAFO | 03/12/1933 | MASBERGER | REALISTA |
| LOS DOS HERMANITOS Y EL ROSAL | 10/12/1933 | F.A.G. | NOVELESCO |
| LA PASTORCITA DE BELÉN | 24/12/1933 | FAG | NOVELESCO |
| AÑO NUEVO, VIDA NUEVA | 31/12/1933 | MASBERGER | COSTUMBRISTA |

FRANCISCA SÁNCHEZ PINILLA

| | | | |
|---------------------------------------|------------|-------------|-----------------|
| EL REGALO DE LOS REYES MAGOS | 07/01/1934 | MESEBERG | REALISTA |
| CONCIERTO POR RADIO | 14/01/1934 | FAG | COSTUMBRISTA |
| LA CASTAÑA ENCANTADA | 28/01/1934 | AREUGER | FANTÁSTICO |
| MADAGASQUÍN I Y LAS MOSCAS | 11/02/1934 | ALONSO | NOVELESCO |
| EL ENANO PIM | 04/03/1934 | SIN FIRMA | FANTÁSTICO |
| LA INSIGNIFICANCIA DE MANOLÍN | 11/03/1934 | ALONSO | FANTÁSTICO |
| LA NIÑA QUE LO SABÍA TODO | 22/04/1934 | MASBERGER | REALISTA |
| RIÑA DE ONDAS | 29/04/1934 | AREUGER | FANTÁSTICO |
| LA TRISTEZA DEL PRÍNCIPE | 13/05/1934 | MASBERGER | NOVELESCO |
| EL PÁJARO DE LAS SIETE PLUMAS | 27/05/1934 | MASBERGER | CUENTO DE HADAS |
| LA ROCA ENCANTADA | 03/06/1934 | AREUGER | CUENTO DE HADAS |
| EL GUSANO QUE QUISO VOLAR | 17/06/1934 | SIN FIRMA | FÁBULA |
| LA PELOTA DE PAQUITO | 24/06/1934 | SIN FIRMA | FANTÁSTICO |
| LOS PANTALONES DE BARTOLO | 01/07/1934 | MASBERGER | FANTÁSTICO |
| EL CRISTAL QUE NO QUERÍA ESTAR LIMPIO | 08/07/1934 | MASBERGER | FANTÁSTICO |
| PEDRÍN Y EL CUADRO DE LOS BORRACHOS | 15/07/1934 | AREUGER | FANTÁSTICO |
| LOS SUEÑOS DE MANOLÍN | 05/08/1934 | SOLÍS ÁVILA | FANTÁSTICO |
| LA NIÑA QUE ERA MEDIO BOBA | 12/08/1934 | MASBERGER | NOVELESCO |
| LA CAMPANA ANARQUISTA | 19/08/1934 | MASBERGER | FANTÁSTICO |
| LAS GAFAS DEL TÍO EUFRASIO | 26/08/1934 | AREUGER | FANTÁSTICO |
| JUANITO EN CANTAGRILLERA | 02/09/1934 | SIN FIRMA | FANTÁSTICO |
| EL NIÑO Y EL ÁRBOL | 09/09/1934 | MESEBERG | FANTÁSTICO |
| EL TAMBOR MARAVILLOSO | 16/09/1934 | MASBERGER | FANTÁSTICO |
| EL VERANO EN EL INFIERNO | 23/09/1934 | SIN FIRMA | FANTÁSTICO |
| LA CUEVA ENCANTADA | 14/10/1934 | SIN FIRMA | REALISTA |
| EL POLLITO HUÉRFANO | 21/10/1934 | AREUGER | FÁBULA |
| LA NOCHE DE ÁNIMAS | 04/11/1934 | SIN FIRMA | COSTUMBRISTA |
| LAS PRIMERAS CASTAÑAS | 11/11/1934 | AREUGER | COSTUMBRISTA |
| EL PECADO DE JUANITO | 18/11/1934 | MASBERGER | REALISTA |

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

| | | | |
|----------------------------|------------|-----------|-----------------|
| EL HOMBRE DEL SACO | 25/11/1934 | AREUGER | REALISTA |
| EL CUENTO DE PEPITETA | 02/12/1934 | MASBERGER | REALISTA |
| ARTURITO EL DISTRADO | 09/12/1934 | FIDIAS | REALISTA |
| LAS NAVIDADES DE BARTOLÍN | 23/12/1934 | SIN FIRMA | REALISTA |
| AÑO NUEVO | 30/12/1934 | AREUGER | COSTUMBRISTA |
| EL REGALO DE REYES | 06/01/1935 | AREUGER | REALISTA |
| LA ZAPATILLA MARAVILLOSA | 13/01/1935 | SIN FIRMA | NOVELESCO |
| LA ESTRELLA | 20/01/1935 | SIN FIRMA | FANTÁSTICO |
| LOS SIETE PELOS DEL DIABLO | 27/01/1935 | AREUGER | REALISTA |
| EL PÁJARO AMAESTRADO | 03/02/1935 | MASBERGER | NOVELESCO |
| EL DUENDE DESGRACIADO | 10/02/1935 | SIN FIRMA | CUENTO DE HADAS |
| LA PIERNA CORTADA | 17/02/1935 | AREUGER | FANTÁSTICO |
| CARNAVAL | 03/03/1935 | AREUGER | REALISTA |
| LA VIEJA AVARA | 10/03/1935 | FIDIAS | COSTUMBRISTA |
| LOS BUÑUELOS DE SAN JOSE | 17/03/1935 | MASBERGER | COSTUMBRISTA |
| LA BRUJA TUERTA | 31/03/1935 | SIN FIRMA | FANTÁSTICO |
| MALVARROSA Y EL ENANITO | 07/04/1935 | MASBERGER | CUENTO DE HADAS |
| EXCURSIÓN EN AUTOMOVIL | 21/04/1935 | MASBERGER | FANTÁSTICO |
| Y EL MAR SE SECÓ | 21/04/1935 | AREUGER | FANTÁSTICO |
| LA GORRA PRODIGIOSA | 05/05/1935 | AREUGER | FANTÁSTICO |
| LA PRINCESA DE LOS BOSQUES | 12/05/1935 | MASBERGER | CUENTO DE HADAS |
| BARTOLÍN EL SALTIMBANQUI | 19/05/1935 | CID | REALISTA |
| LA PERLA DEL ASILO | 26/05/1935 | AREUGER | REALISTA |
| LAS HOGUERAS DE SAN JUAN | 23/06/1935 | AREUGER | COSTUMBRISTA |
| EL VERANEO DE CARLITOS | 30/06/1935 | CID | COSTUMBRISTA |
| NUBES DE VERANO | 07/07/1935 | MASBERGER | REALISTA |
| LOS OJOS DE LOS MUERTOS | 14/07/1935 | SIN FIRMA | REALISTA |
| LAS NARICES DEL BOTICARIO | 21/07/1935 | SIN FIRMA | COSTUMBRISTA |
| EL ALMA DE LAS COSAS | 28/07/1935 | AREUGER | REALISTA |
| COSAS DE PITUSO | 18/08/1935 | AREUGER | REALISTA |
| EL HADA DE LOS SIETE TULES | 25/08/1935 | AREUGER | FANTÁSTICO |
| LA CAMA DE PAQUITO | 01/09/1935 | SIN FIRMA | FANTÁSTICO |
| LA GALLINITA SABIA | 08/09/1935 | AREUGER | FÁBULA |

FRANCISCA SÁNCHEZ PINILLA

| | | | |
|---|------------|-----------|-----------------|
| MIZIZIFU | 15/09/1935 | SIN FIRMA | FÁBULA |
| RECUERDOS DEL VERANEO | 29/09/1935 | AREUGER | COSTUMBRISTA |
| EL HOMBRE QUE TODO LO PUEDE | 06/10/1935 | SIN FIRMA | REALISTA |
| LAS TRAVESURAS DE TONÍN | 20/10/1935 | AREUGER | REALISTA |
| LA PRINCESA CAMELO | 27/10/1935 | SIN FIRMA | CUENTO DE HADAS |
| LOS DUENDES DE VILLAPERALES | 03/11/1935 | SIN FIRMA | FANTÁSTICO |
| EL DUENDECILLO QUE LO SABÍA TODO | 10/11/1935 | SIN FIRMA | FANTÁSTICO |
| AVENTURAS | 15/12/1935 | AREUGER | REALISTA |
| LAS NAVIDADES DEL RATONCITO PÉREZ | 22/12/1935 | SIN FIRMA | FANTÁSTICO |
| LAS UVAS DE CABO DE AÑO | 29/12/1935 | SIN FIRMA | COSTUMBRISTA |
| LOS REYES DE ALFREDITO | 05/01/1936 | AREUGER | REALISTA |
| LA PRINCESA QUE SABÍA QUERER | 12/01/1936 | | SIN CONSULTAR |
| EL PASTORCITO POETA | 19/01/1936 | SIN FIRMA | NOVELESCO |
| EL PASTOR AVARO | 26/01/1936 | ALONSO | CUENTO DE HADAS |
| EL NIÑO PRODIGIO | 02/02/1936 | AREUGER | COSTUMBRISTA |
| EL LADRÓN QUE NO SABÍA ROBAR | 09/02/1936 | AREUGER | COSTUMBRISTA |
| LAS TRAVESURAS DE TONÍN. | 16/02/1936 | MASBERGER | REALISTA |
| AVENTURAS DE PEPE, PEPÍN Y PEPÓN. DOTES DE POLICÍA | 01/03/1936 | AREUGER | REALISTA |
| AVENTURAS DE PEPE, PEPÍN Y PEPÓN. EL COLLAR DE PERLAS | 08/03/1936 | AREUGER | REALISTA |
| EL REGALO DE SAN JOSÉ | 15/03/1936 | SIN FIRMA | REALISTA |
| UNA NOCHE EN EL JARDÍN | 22/03/1936 | AREUGER | FANTÁSTICO |
| EL ESPEJO MARAVILLOSO | 29/03/1936 | MASBERGER | FANTÁSTICO |
| EL DOMINGO DE RAMOS | 05/04/1936 | ESTEBITA | REALISTA |
| LA ADQUISICIÓN DE UN PERRO | 12/04/1936 | SIN FIRMA | REALISTA |
| AVENTURAS DE PEPE, PEPÍN Y PEPÓN. EL GRITO ANGUSTIOSO | 19/04/1936 | AREUGER | REALISTA |
| AVENTURAS DE PEPE, PEPÍN Y PEPÓN. UNA HAZAÑA DE | 26/04/1936 | AREUGER | REALISTA |

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

| | | | |
|--|------------|-----------|------------|
| "LEAL" | | | |
| DADO A TODOS LOS DEMONIOS | 03/05/1936 | MASBERGER | FANTÁSTICO |
| AVENTURAS DE PEPE, PEPÍN Y PEPÓN. PEPÍN QUIERE SER ÚTIL | 10/05/1936 | AREUGER | REALISTA |
| AVENTURAS DE PEPE, PEPÍN Y PEPÓN. EL RAPTO DE PEPÓN | 17/05/1936 | AREUGER | REALISTA |
| AVENTURAS DE PEPE, PEPÍN Y PEPÓN. PERSIGUIENDO A UN RATERO | 24/05/1936 | AREUGER | REALISTA |
| AVENTURAS DE PEPE, PEPÍN Y PEPÓN. EN BUSCA DE UN LADRÓN | 31/05/1936 | AREUGER | REALISTA |
| AVENTURAS DE PEPE. PEPÍN Y PEPÓN. LAS PREOCUPACIONES DE PEPE | 07/06/1936 | AREUGER | REALISTA |
| AVENTURAS DE PEPE, PEPÍN Y PEPÓN. UNA PLANCHA | 14/06/1936 | AREUGER | REALISTA |
| AVENTURAS DE PEPE, PEPÍN Y PEPÓN. ¡QUE SE AHOGA PEPÓN! | 21/06/1936 | AREUGER | REALISTA |
| AVENTURAS DE PEPE, PEPÍN Y PEPÓN. LOS AMIGUITOS DE LOS DETECTIVES | 28/06/1936 | AREUGER | REALISTA |
| AVENTURAS DE PEPE, PEPÍN Y PEPÓN. AGRADECIMIENTO DE ROSITA | 05/07/1936 | AREUGER | REALISTA |
| AVENTURAS DE PEPE, PEPÍN Y PEPÓN. PEPÓN A MEDIA DIETA (ANUNCIADO) | 19/07/1936 | AREUGER | REALISTA |

Escasos son los datos que la bibliografía alicantina aporta de Aurelia Ramos. Nació en Alicante el 25 de septiembre de 1892, según recoge Vicente Martínez Morella (Martínez Morellá, 1963: 93). Colaboró en publicaciones como *La Correspondencia de Alicante* (1883-), *El Día*, (1915-1937), *El Tiempo*, (1916-1931) *Destellos*, (1930-

1931)¹⁶⁷ en las que en ocasiones firmó con el seudónimo de *Carmela*. En la prensa nacional escribió para *ABC*, *Blanco y Negro*, *Lecturas* y *La Esfera*. Murió en 1971.

Hija del decano del Colegio de Procuradores de Alicante, don Enrique Ramos Botella y hermana de Enrique Ramos, administrador de *El Diario de Alicante*, pronto la prensa reseña su participación en múltiples actividades de la vida cultural, deportiva y religiosa alicantina. Así encontramos su nombre en clubes de tiro, su colaboración como postulante, o la participación en alguna fiesta benéfica la información recogida en la edición del 6 de septiembre de 1913 del *Periódico para todos* en el que se anota su actuación en un sainete cómico, *Lanceros*, de Mariano Chancel. Afición teatral que le permitirá en 1924 entablar una fructífera relación con Torcuato Luca de Tena quien le abrirá las puertas de la revista *Blanco y Negro* y posteriormente las de *Gente Menuda*.

Su activa vida queda recogida en la crónica publicada en ABC a propósito de su participación en 1935 en una velada organizada en La Casa de Valencia. La reseña del acto recoge las palabras que Rodolfo de Salazar, que actuó como presentador del acto, pronunciara sobre ella: «...en la poetisa Aurelia Ramos[...] reuníanse otras virtudes bien manifiestas en diversas actividades del trabajo, que si no salían a la superficie cual éstas aficiones periodísticas, denotaban en ella la fortaleza de su espíritu y un alto sentido del cumplimiento del deber, siguiendo el ejemplo que tan austeramente le trazara su padre y maestro».(Recital de poesías en la casa de valencia.1935)

Como hemos señalado Aurelia Ramos conoce a Torcuato Luca de Tena cuando esta prepara unas representaciones infantiles en las fiestas celebradas en el Balneario de Busot en homenaje a la visita que el director de *Blanco y Negro* realiza junto a su hija Pilar según recoge en la prensa del momento. En la reseña podemos leer:

Se presentó en el escenario del Casino del Balneario la compañía infantil Baby, conjunto de niñas y niños organizado por la señorita Aurelia Ramos, joven y distinguida escritora, muy estimada en la Prensa alicantina y D. Enrique Icardo, administrador del hotel.

Comenzó la fiesta con la representación de la zarzuela infantil, libro de la señorita Aurelia Ramos y partitura del Sr. Icardo *La princesa triste*, un cuento de niños, admirablemente desarrollado, [...] El domingo por la tarde repitióse la fiesta teatral organizada [...] De la dirección escénica estaban encargados la distinguida escritora alicantina que firma sus trabajos

167 Para una descripción de la prensa alicantina de este periodo véase Santacreu Soler, J. M. (1995). «Prensa, sociedad y política provinciana (1902-1939): el caso de Alicante.» *Anales de Historia Contemporánea*, 11.

con el seudónimo de Carmela y el administrador del balneario D. Enrique Icardo. [...] En primer término se representó el entremés de los Quintero, *Lo que tú quieras*, interpretado por la señorita Aurelia Ramos y la niña Elvirita Sapena y don Enrique Sapena que fueron calurosamente aplaudidos. (Agasajo al señor Luca de Tena. 1924).

En 1927 volvemos a encontrar otra crónica de las dotes dramáticas de nuestra autora a propósito del estreno en el balneario de Busot de su zarzuela infantil *La niña judía* con música de Enrique Icardo.¹⁶⁸

Precisamente el teatro infantil será la actividad que desarrolle nuestra autora recién acabada la Guerra Civil como recoge una reseña de Veladita de Navidad (Juventud femenina de acción católica. III).

Durante los años de 1925 a 1936 la autora desempeña una amplia actividad como poetisa que se ve reconocida con la publicación en 1932 de su libro *Del corazón a la pluma*¹⁶⁹ prologada por Wenceslao Fernández Flórez. Su reseña en la prensa nos permite conocer los rasgos de su escritura poética, de tono melancólico y romántico alejado de cualquier amago de vanguardia:

Amor y dolor constituyen el *leit motiv* de estos versos de Aurelia Ramos. [...] la señorita Ramos no acude para su expresión al estilo huero que rebusca el símil y retuerce la imagen. Sino que hace florecer su honda raigambre poética en un lenguaje sencillo con el que habla a Dios y a las gentes, con el que relata el ápice doloroso o comenta la escena triste [...] El libro de Aurelia Ramos es en fin un fino deleite y un remanso inesperado en la inquieta zarabanda de la publicación actual. (Del corazón a la pluma. 1932)

Una visión de la delicadez y de lo femenino que es destacada por A. Montoro en la reseña que del poemario realiza en el periódico *El Luchador*: «¿Quién es esta mujer que así asiente, y así escribe del amor sin ir a parar al erotismo de las actuales poetisas de aquí y de allá del otro lado del Océano? amor novecentista: romanticismos aún» (Montoro, 1932). El libro conoce una segunda edición ampliada en 1951.

En 1939 publica *Impresiones de Guerra*,¹⁷⁰ cuyo título y fecha de publicación nos sugieren la reflexión sobre esa experiencia que, sin duda, debió estar marcada por el asesinato el 18 de agosto de 1936 de su hermano Enrique.

¹⁶⁸ «Fiesta de caridad» *Diario de Alicante*, 18 junio de 1927.

¹⁶⁹ Ramos, Aurelia, *Del corazón a la pluma*, Madrid, Imprenta Sáez Hermanos, 1932.

¹⁷⁰ *Impresiones de la guerra*, Pórtico de Luis Fernández Ardavin, II. Calvo-Yuste, Alicante, Imprenta Comercial, 1939.

En 1946 edita *Cuentos y prosas poéticas*,¹⁷¹ en que podemos leer: «Cosas que dormían en el viejo arcón de los recuerdos y que al volver al mundo que un día dejaron llevar, además de su fragancia, el perfume arcaico de los tiempos viejos». Coincidimos con el anónimo comentarista en el comentario sobre su estilo cuando señala: «la evidente gracia narrativa».¹⁷² Finalmente en 1964 sale *Cuentos para niños. (Apto para mayores)* que incluye seis relatos publicados en su etapa en *Gente Menuda*.¹⁷³

¹⁷¹ —, *Cuentos y prosas poéticas*: Alicante, 1944.

¹⁷² «Crítica y noticias de libros», *ABC*, 13 mayo de 1945, p. 37.

¹⁷³ *Cuentos para niños. (Apto para mayores)*, Alicante, Caritas Diocesana de Alicante, 1964. Incluye los siguientes cuentos: El regalo de Reyes.- Huelga de Hadas.- El rayo de Luna.- La perla del Asilo.- Los palacios de Carlitos.- Los castillos de Carlitos.

RAS, MATILDE
(1881-1969)
LIBRO INFANTIL
CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN: Vinculada a un ambiente familiar culto, becada por la Junta de Ampliación de Estudios (1923-1925).

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Grafóloga, traductora, periodista. Colabora en *Por esos mundos*, *La moda elegante*, *El Heraldo*, *Estampa...* y desde 1922 hasta poco antes de su muerte en *Blanco y Negro* y *ABC* o en revistas como *Ideas y Figuras*, *Estudio*, *Buen Humor*, *Mundo Femenino*. Dramaturga.

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL:

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | PUBLICACIÓN | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|--|--------------|------------|-----------------|------------|
| LA TIENDA DE LAS COSAS RARAS | ESTAMPA | 19/06/1928 | CUENTO DE HADAS | PENAGÓS |
| SI YO FUERA REY | ESTAMPA | 30/10/1928 | FÁBULA | ECHEA |
| LA HERMOSA HILANDERA Y SUS SIETE PRETENDIENTES | ESTAMPA | 11/06/1929 | NOVELESCO | MERLO |
| LAS TRES SORTIJAS ENCANTADAS | GENTE MENUDA | 20/05/1934 | CUENTO DE HADAS | AREUGER |
| LA MUJER DEL MARINERO | GENTE MENUDA | 28/10/1934 | CUENTO DE HADAS | SIN FIRMA |
| EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE INVIERNO | GENTE MENUDA | 09/06/1935 | CUENTO DE HADAS | AREUGER |

Ras, Matilde, *Charito y sus hermanas*, Madrid, Edit. Aguilar, 1936

RODRÍGUEZ DE CASTRO Y BUENO, ISABEL
(1888- ¿?)
CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN: Vinculada a la alta sociedad andaluza

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Colabora en *La Correspondencia de España* y en *El Imparcial*

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL: **Actividades**

LENGUA

Castellano

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TÍTULO | PUBLICACIÓN | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|--------------------------|---------------------------|------------|-----------------|------------|
| LA MUERTE DEL PEZ DORADO | LOS LUNES DE EL IMPARCIAL | 22/12/1929 | CUENTO DE HADAS | SIN FIRMA |

FUENTES

Escritora nacida en Sevilla en 1888. Pertenece a la nobleza española en la que ostenta el título de Duquesa viuda de Santa Elena. Colabora en *La Correspondencia de España* y en *El Imparcial*. En este último periódico asume desde el 4 de diciembre de 1929 una sección fija de comentarista de la vida de la corte. No hemos localizado referencias en bibliotecas que avalen su actividad literaria que parecen girar en torno a sus relaciones sociales.

SAN MATEO ESTEVE, SOLEDAD
(1909-1995)
CUENTO EN PRENSA

SEUDÓNIMOS

Graciella

DATOS AUTORAS

FORMACIÓN:

ACTIVIDAD PROFESIONAL: Periodista. Fue redactora de la revista *Gutiérrez*. Crítica de cine.

ACTIVIDAD SOCIAL Y CULTURAL:

NARRACIONES PARA NIÑOS

| TITULO | PUBLICACIÓN | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|---------------------------------------|--------------|------------|-----------------|-----------------|
| POLÍN BANDIDO GENEROSO | GENTE MENUDA | 17/04/1932 | REALISTA | SIN FIRMA |
| EL DRAGÓN DE VILLACABEZOTAS | GENTE MENUDA | 25/09/1932 | CUENTO DE HADAS | PITI BARTOLOZZI |
| EL PRÍNCIPE LLORÓN | GENTE MENUDA | 30/07/1933 | NOVELESCO | HORTELANO |
| PERICO EL TONTO | CRÓNICA | 14/07/1935 | COSTUMBRISTA | PITI BARTOLOZZI |
| DON CIEMPIÉS ENCUENTRA UN BUEN OFICIO | GENTE MENUDA | 04/08/1935 | FÁBULA | SIN FIRMA |
| EL FANTASMA METEMIEDO | GENTE MENUDA | 22/09/1935 | FANTÁSTICO | SIN FIRMA |
| EL PRÍNCIPE Y EL DRAGÓN | GENTE MENUDA | 17/11/1935 | CUENTO DE HADAS | SIN FIRMA |
| LOS CINCO HIJOS DE EOLO | CRÓNICA | 24/11/1935 | FÁBULA | VÁZQUEZ CALLEJA |
| LA PIEL DEL DIABLO | GENTE MENUDA | 01/03/1936 | FOLCLÓRICO | SIN FIRMA |
| LOS VECINOS GENEROSOS | GENTE MENUDA | 22/03/1936 | COSTUMBRISTA | BELLÓN |
| EL LUCERITO TRAVIESO. | GENTE MENUDA | 26/04/1936 | FÁBULA | BELLÓN |
| MARIQUITA SIN MIEDO | GENTE MENUDA | 07/06/1936 | FANTÁSTICO | MASBERGER |
| QUINÍN Y TOMITO | GENTE MENUDA | 19/07/1936 | SIN CONSULTAR | SIN CONSULTAR |

Apenas unas líneas en el diccionario de López de Azuazo (2008) nos han permitido identificar el nombre de Graciela: Soledad San Mateo Esteve, seudónimo que firma algunas de las colaboraciones aparecidas en *Gente Menuda* y en *Crónica*. Los primeros textos los hemos localizado en la revista de humor *Gutiérrez*, dirigida por Ricardo García, K-Hito. A pesar de su prolija intervención en la revista es significativo que en ninguno de los trabajos reseñados a propósito de la publicación (González-Grano de Oro, 2004) se identifica el nombre de la autora. Los trabajos identifican los seudónimos empleados por Mihura, Nevill, Poncela, etc. y se citan los nombres de los redactores, humoristas gráficos, compañeros de su sección, como sucede con A. Dalmau, sin que su nombre aparezca mencionado. En las diferentes publicaciones de la revista en la que se dan cuenta de las excursiones organizadas por K-hito, director de *Gutiérrez*, aparece su nombre como una las más asiduas participantes sin que ello haya suscitado su nombre en las diferentes reseñas actuales sobre el valor generacional de esas excursiones.¹⁷⁴

Sabemos que la autora nace el 9 de abril de 1909 y fallece en Madrid el 15 de enero de 1995, cuidada por sobrinos y hermano, según se anota en la breve información necrológica, lo que nos hace presuponer que fue una mujer de carácter independiente en una sociedad escasamente propiciadora de esos estilos de vida.

Tras la Guerra Civil trabajó en la revista *¿Dígame?* (*Revista de información gráfica*) dirigida también por Ricardo García. Una nota de *ABC* sobre *Las nuevas escritoras* en los años cuarenta, además de mostrarnos su fotografía señala:

Ese arte de preguntar que tiene linaje socrático es lo que da a Graciella su personalidad entre discreta y valerosa. La colección de sus entrevistas, aparte de que sumaría varios volúmenes, es «Silva de varia y curiosa lección». Cada entrevista encierra un «complejo», una batalla «subconsciente». Escritores, artistas, deportistas, toreros, en plena cima de la fama. Olvidados, misántropos, misóginos, en plena sima de la Oscuridad. (De Castro, 1945).

Colaboró para el grupo de La Editorial Católica, en diarios como *Ya*. Su gran pasión por el cine la llevó a firmar muchas de las críticas cinematográficas aparecidas en estos diarios. Hemos encontrado incluso, una breve entrevista en la que, tras su

¹⁷⁴Pérez, C. Los humoristas del 27 (y su visita a Valencia), 2012, en <http://www.monografica.org/Proyectos/4454> [consultado 26 de octubre de 2013]

jubilación, se planteó la producción de cortos cinematográficos, aunque resulte significativo, que la única empresa fuera un reportaje sobre pintores *naif* de los años setenta que sigue de cerca la estética desarrollada en su literatura infantil.

En la entrevista concedida confiesa no haber escrito un libro y añade su incapacidad para escribir un guion, que nos muestra su distanciamiento de la escritura creativa iniciada en los años treinta, tal vez en sintonía con la sensibilidad del grupo de K-Hito hacia la literatura infantil en revistas como *Macaco* (1928-1930) *El perro, el ratón y el gato* (1930-31)¹⁷⁵ y manifiesta otra de las evoluciones de esta escritura infantil de este periodo, la vinculación de su escritura a unos años de efervescencia que revertieron tras la guerra.

¹⁷⁵ Mary, «Graciella treinta años escribiendo sobre estrenos en *Dígame*, acaba de terminar su primer corto», *Hoja Oficial del lunes*. Época 3ª Número 1976, 28 de febrero de 1977.

VIDAL DE AGUIRRE, CARMEN**CUENTO EN PRENSA****SEUDÓNIMOS****DATOS AUTORAS****NARRACIONES PARA NIÑOS**

| TÍTULO | PUBLICACIÓN | FECHA | CLASIFICACIÓN | ILUSTRADOR |
|------------------------|-------------|------------|-----------------|-----------------|
| LA ROSA ENCANTADA | 28/02/1928 | ESTAMPA | COSTUMBRISTA | VÁZQUEZ CALLEJA |
| LA TIERRA SIN PAZ | 15/05/1928 | ESTAMPA | CUENTO DE HADAS | ECHEA |
| LA MARIPOSA REINA | 16/10/1928 | ESTAMPA | FANTÁSTICO | ECHEA |
| EL SOLDADITO DE MADERA | CRÓNICA | 24/05/1936 | FANTÁSTICO | VÁZQUEZ CALLEJA |

10 BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas, (Ejemplar dedicado a Mujeres del 27)*, núm. 557, Madrid, 1993.
- ABAD NEBOT, Francisco, «La 'Edad de Plata' (1868-1936) y las generaciones de la Edad de Plata: cultura y filología», *Epos: Revista de filología*, 23, 2007, pp. 243-56.
- ACUÑA, Rosario de; DÍAZ MARCOS, Aurora (ed.), *La casa de muñecas*, Sevilla, Arcibel Editores, 2006.
- AGUADO, Ana. M., y RAMOS, M^a. Dolores, *La modernización de España (1917-1939): cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2002.
- AGUILAR RÓDENAS, Consol, «Género, LIJ e imágenes: una puerta abierta a la coeducación» en Marco López, Aurora et al. (eds.), *Actas del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la lengua y la literatura*, Coruña: Diputación de A Coruña, 2004, pp. 97-114.
- «La mirada convergente: Identidad, LIJ y género desde la opción crítica», Sancho Rodríguez, María Isabel; Ruiz Solves, Lourdes; Gutiérrez García, Francisco (coords.), *Estudios sobre lengua, literatura y mujer*, Jaén, Universidad de Jaén, 2005, pp. 13-36.
- «Del discurso de la domesticidad a la cultura *queer* en la literatura infantil y juvenil», en Pinyana i Garí, M. Carme (ed.) *¿Todas las mujeres podemos?: Género, desarrollo y multiculturalidad Actas del III Congreso Estatal FIIO sobre igualdad entre mujeres y hombres*. Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2007, pp. 62-69. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10234/56005>.
- AGUILERA SASTRE, Juan. (2011). Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español. *Brocar*, (35), pp. 65-90.
- ALBA, Luis de, «En defensa de la mujer» *El Álbum Iberoamericano*, XXVII, 44, 30 de noviembre de 1909, p.518.
- ALBADALEJO, Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universitat d' Alacant, 1986.
- , *Semántica de la narración. La ficción realista*. Madrid, Taurus, 1992.

- ALBERGHENE, J. M. (1989). «Humor in Children's Literature», en McGhee, Paul E. (ed.), *Humor and children's development: A guide to practical applications*, New York, Haworth Press.
- ALMELA, Margarita; GARCÍA LORENZO, Magdalena; GUZMÁN GARCÍA, Helena; y SANFILIPPO, Marina, *Mujeres a la conquista de espacios*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.
- ALONSO, Cecilio, «La lectura de cada día», en por Infantes de Miguel, Víctor; López, François y Botrel, Jean François (coords), *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003a.
- , «La prensa y el libro», en por Infantes de Miguel, Víctor; López, François y Botrel, Jean François (coords), *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003b.
- , *Índice de los Los Lunes de El Imparcial (1874-1933)*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2006.
- ALONSO SOROA, María Luisa «Estado de la cuestión sobre la perspectiva poscolonial: Subversión de conceptos en literatura infantil y juvenil actual», *Bellaterra: journal of teaching and learning language and literature* 5, 1, 2012, pp. 79-89.
- ALTÉS, Elvira, *Les periodistes del temps de la República*, Barcelona, Col·legi de Periodistes de Catalunya, 2007.
- ÁLVAREZ INSÚA, Sara, «La niña que quiso ser mujer», *Los Lunes de El Imparcial*. El Imparcial, 11 de noviembre de 1923.
- ÁLVAREZ URÍA, Amaia, *Un paseo por la literatura infantil y juvenil vasca escrita por mujeres [recurso electrónico]*. Actas III Congreso Ibérico de Literatura Infantil y Juvenil, Valencia, 2006. Disponible en: <http://www.aepv.net/miniwebs/congresoLiteraturaInfantil/comunicaciones.htm> [consultado 25/abril/2014].
- AMORES, Monserrat, *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*. Madrid, CSIC, 1997.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1996.
- ANDIOC, René. «De la 'Estrella de Sevilla' a 'Sancho Ortiz de las Roelas' (Notas a dos refundiciones o arreglos)», *Criticón*, 72, 1998, pp. 143-164.
- ANDRE, Eloy L., «El libro de las escuelas», *La Educación*, XII, 8, 1908.
- ANDRENIO (vid. Gómez Baquero, Eduardo).
- ANGLADA, Lola, «Salutacions», *La Nuri*, 1, 26 de noviembre de 1925, p. 2.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

–, RIUS VERNET, Nuria y SANZ COLL, Teresa (eds.) *Memòries 1892-1984*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 2015.

ANÓNIMO, «Bibliografía», *Revista General de Enseñanza y de las Bellas Artes*, VII, 180, 1916, p.7.

–, «Cuentos de hadas», *Gedeón*, XVIII, 842, 14 de enero de 1912.

–, « Editorial», *Mujer*, 1, I, 26 de agosto de 1925, p. 5.

–, «Intermedio», *La Unión Católica*, 25 de enero 1894, p. 1.

–, «Gacetilla literaria. Libros de Aguinaldo», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 10 de diciembre de 1906, p. 3.

–, «La primera exposición de bibliotecas infantiles inaugurada en España», *La Libertad*, 4 de mayo 1933, p. 2.

–, «Las cifras del censo», *La Dinastía*, 3 de diciembre 1899, p 2.

–, «Obras de Aurora Lista: Vivir de amor; Los dos amores», *España y América*, XXII, T.1, 1924, p. 385-386.

ARAGONESES URQUIJO, Encarnación, (Elena Fortún), «La noche de san Juan», *Gente Menuda*, 2097, 26 de julio de 1931.

–, «Colasín», *Crónica*, 113, 10 de enero de 1932a.

–, « El mago Corofitos», *Crónica*, 159, 27 de noviembre de 1932b.

–, «El señor Eco», *Crónica*, V, 182, 15 de mayo de 1933a.

–, «Don Diego», *Crónica*, V, 6 de agosto de 1933b.

–, «Las estrellas del cielo», *Crónica*, V, 200, 10 de septiembre de 1933c.

–, «Colección completa», *Crónica*, 214, 17 de diciembre de 1933d.

–, «La gata Pitusina», *Crónica*, VI, 232, 22 de abril de 1934a.

–, «Los hermanos revoltosos», *Crónica*, VI, 253, 16 de septiembre de 1934b.

–, «La varita de la virtud», *Crónica*, VII, 301, 18 agosto de 1935a.

–, «Juanito en el país encantado», *Crónica*, 310, 20 de octubre de 1935b.

–, «La armoniosa amistad», *Crónica*, IX, 386, 4 de abril de 1937.

- , «El frío de Colorín», *La Vanguardia. La Vanguardia de los niños*, 5, 27 de enero de 1938, s. p.
- , (La madrina) «Página de la Madrina. Una Mecedora» *Gente Menuda, Blanco y Negro*, 40, 2057, 19 de octubre de 1930.
- ARAUJO, Fernando de, «La vida literaria en España», *La España Moderna*, 17, 194, 1905, pp.163-166.
- , «Feminismos. notas de una literata sobre la carrera literaria», *La España Moderna*, 23, 271, 1911, pp.178-187.
- ARANGO GONZÁLEZ, María Purificación, *Aspectos iconográficos de la prensa infantil española (1833-1923)*, Madrid, Fundación Universitaria Española/ Seminario de arte Marqués de Lozoya, 1989.
- ARCE PINEDO, Rebeca *Dios, Patria y Hogar: la construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*, Santander, Ed. Universidad de Cantabria, 2008.
- ARESTI ESTEBAN, Nerea, «La mujer bohemia moderna, el tercer sexo y la bohemia en los años veinte», *Dossiers feministes*, 10, 2007, pp. 173-185.
- ARIZTIA, Mayi, *Amattoren uzta (La moisson de grand'mère)* Gure Herria ed. Bayonne, 1934. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10357/706>.
- ARNAU, Carme, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda: el mite de la infantesa*. Barcelona, Edic. 62, 1979.
- , *Mercè Rodoreda*. Barcelona, Edicions 62, 1992.
- ARTAY, Etheria (Vid García Gómez, Etheria).
- ARRIAGA FLÓREZ Mercedes, *Escritoras y figuras femeninas: (literatura en castellano)*, Arcibel, Sevilla, 2009.
- ASÚA, M. de, «Una gran poesía valmasedana», *La Montaña. Diario de Cáceres*, 1 de junio de 1925, p. 7.
- AULESTIA, Gorka, *Estigmatizados por la guerra*, Bilbao, Real Academia de la Lengua Vasca, 2008.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «La Gitanilla», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1, 1-2, 1981, pp. 9-18.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

–, (ed.), *Miguel de Cervantes. Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1987.

AYUSO Victoria, GARCÍA Consuelo y SOLANO, Sagrario, *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid, Ediciones AKAL, 1997.

AZPIAZU, Teresa, «Notabilísima conferencia dada por la señorita Aspiazú, Directora de la Escuela Normal de Málaga, en la Sociedad de Ciencias. Periódicos profesionales y políticos han elogiado este trabajo que publicamos íntegro», *Gaceta de Instrucción pública y Bellas Artes*, XXVIL, 1290, 1915, p.93-101.

BABY, «Hormiguita», *Estampa*, 1, I, 3 de enero de 1928a

–, «El hada mangante», *Estampa*, 2, I, 10 de enero de 1928b.

–, «Las tres hijas del rey», *Estampa*, 6, I, 7 de febrero de 1928 c.

–, «La princesa y el dragón», *Estampa*, 7, I, 14 de febrero de 1928d.

–, «La señorita rellena de crema. Sueño de una noche de día de santo», *Estampa*, 17, I, 24 de abril de 1928e.

–, «La trampa de Marichu», *Estampa*, 23, I, 5 de junio de 1928f.

–, «Doña Dulcita, su marido de mazapán y la mariposa de cristal», *Estampa*, 39, I, 25 de septiembre de 1928g.

–, «El ogro a régimen», *Estampa*, 78, II, 9 de julio de 1929.

BADOS CIRIA, Concepción, «Las escritoras españolas de la primera mitad del siglo XX», Servén Díez, Carmen (coord.), *Voces femeninas: hacia una nueva enseñanza de la literatura*, Madrid, Pliegos, 2008.

BAHRI, Deepika, «Feminism in/and poscolonialism» en. Lazarus, N (ed.), *The Cambridge Encyclopedia of Postcolonial Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 199-220.

BALAGUER, Soledad, «María Luz Morales, premio ‘a la lealtad acrisolada’ La Vanguardia, 16 de junio de 1971, p.35.

BALDÓ, María, «Valor pedagógico del folklore», *Art Jove. Revista quinzenal*, 9, 1906.

BALLARÍN DOMINGO, Pilar, «La educación de la mujer española en el siglo XIX», *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*», núm. 8, 1989, pp. 245-260.

–, *et al*, «Maestras y libros escolares» en Tiana Ferrer, Alejandro *El libro escolar, reflejo de intenciones políticas e influencias pedagógicas*, Madrid, UNED, 2000, pp. 341-375.

BARRENECHEA, Ana. María, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, XXXVII, núm. 80, 1972, pp. 391-403.

BARÓ LLAMBIAS, Mònica, «Les edicions infantils i juvenils de l'Editorial Joventut (1923-1969)» Tesis doctoral, *Barcelona*, Universitat de Barcelona, 2006.
Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/35852>

– *et al.*, *El patrimoni de la imaginació: llibres d'ahir per a lectors d'avui*, Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Baleàrics, 2007.

BARTOLOZZI, Francisca (Piti), «La venganza de don Wenceslao», *Crónica*, 44, 14 de septiembre de 1930.

–, «Amparito y su cometa», *Crónica*, Nº 99. 4 de octubre de 1931a.

–, «El Nacimiento», *Crónica, Número extraordinario de Navidad*, 20 de diciembre de 1931b.

–, «El dragón», *Crónica*, 168, 29 de enero de 1933.

–, «Maryté y el león Telesforo», *Crónica*, 303, 1 de septiembre de 1935.

–, «Chonín busca un hermano», *Crónica*, 238, 23 de febrero de 1936.

–, «Pepín vence a la guerra», *Crónica*, 411, 26 de septiembre de 1937.

BENAVENTE, Jacinto, «De sobremesa», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 1908, 26 de octubre de 1908.

–«De sobremesa», *Los Lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 22 de enero de 1912.

BELLESGUARD, Margarida, «La dona valenta», *La Nuri*, 9, 21 de enero de 1926, pp. 10-11

–, «La mania del cine», *La Nuri*, 11, 4 de febrero de 1926, pp. 10-11.

BELLO, Luis, «Los cuentos para niños», *La Ilustración Española y Americana*, LV, VI, 1911, pp. 94-95.

BELTRÁN LLAVADOR, Rafael y HARO CORTÉS, Marta, *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2006.

BERNARD, Margherita (ed.), *Magda Donato. Reportajes*. Sevilla, Renacimiento, 2009.

–, «Magda Donato y la promoción del trabajo femenino», en Bernard, Margherita y ROTA, Ivana, *En Prensa: escritoras y periodistas en España (1900-1939)*, Bergamo, University Press, 2010.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

- «Contaminaciones literarias en el periodismo de Magda Donato», en Servén, Carmen; Rota, Ivana (Eds.), *Escritoras españolas en los medios de prensa 1868-1936*, Sevilla, Renacimiento, 2013, pp. 35-60
- BESSIÈRE, Irene, «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en Roas, D. (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001, pp 83-106.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica, 1983.
- BLOM, Philipp. *Años de vértigo: cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*. Barcelona, Anagrama, 2011.
- BÖHL DE FABER, Cecilia, (Fernán Caballero), *Cuentos, adivinanzas y refranes populares* Madrid, Sáenz de Jubera, Hermanos, 1921.
- BOLINAGA, Josefina, BOLINAGA, J. «Chon y Titi», *Crónica*, V, 166, 15 de enero de 1933.
- , «El diablillo blanco», *Gente Menuda. Blanco y Negro*, 2223, 21 de enero de 1934.
- BORDA CRESPO, María Isabel, «Niñas De Carne, Hueso y Papel» *Boletín Amigos del Libro* 45, 1999, pp. 9-18.
- BORTOLUSSI, Marisa, *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, Alhambra, 1985.
- BOURDIEU, Pierre, «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», *Revista Criterios*, 25, 1989, pp. 20-42.
- , *Las reglas del arte*», Barcelona, Anagrama, 1995.
- BOTREL, Jean-François, *Libros y lectores en la España del siglo xx*. Rennes, JFB, 2008.
- BRANCIFORTE, Laura. «El feminismo político de Magda Donato de los años veinte», *Cuadernos Kóre* 6, 2012, pp. 12-33.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Escuela Española, 1985.
- *Ensayos de literatura infantil*, Murcia, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1989.
- *et al.*, *Elena Fortún (1886-1952)*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1986.
- BRONWYN, Davies, *Sapos y culebras y cuentos feministas: los niños de preescolar y el género*, Madrid, Cátedra, 1994.
- BRULL, ROSA M. «Els pels roges», *La Publicitat*, 22 de diciembre de 1935, p. 7.

- , «El pessebre», *La Publicitat*, 5 de enero de 1936, p.7.
- BRUM, Luis, «Literatura para niños», *Revista General de Enseñanza*, I, 15, 1910, pp. 5-6.
- BURGOS, Carmen de, «Errores en la enseñanza», *El Globo*, 19 de agosto de 1902, p. 2.
- , «Libros para jovencitas», *Heraldo de Madrid*, 18 de enero de 1907, p.3.
- , «Lyceum club», *Heraldo de Madrid*, 19 de febrero de 1908, p.2.
- , «La muerte de las hadas», *Heraldo de Madrid*, 27 de marzo de 1910, p. 2.
- , «La actualidad infantil» *El Heraldo de Madrid*, 5 de febrero de 1914, p. 2.
- , «Una educadora» *El Heraldo de Madrid*, 18 de mayo de 1923, p. 2.
- BUSSY GENEVOIS, Danièle, «Aproximación metodológica a la prensa para mujeres en España (1931-1936)» en Garitaonandia, C y Tuñón de Lara, M. (eds.), *La prensa de los siglos XIX y XX metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos: I encuentro de historia de la prensa*, Bilbao, Universidad del País Vasco, Servicio de publicaciones, 1996, pp. 99-106.
- , «Por una historia de la sociabilidad femenina: algunas reflexiones», *Hispania*, 63, 214, 2003, pp. 605-620.
- , «La función de directora en los periódicos femeninos (1862-1936) o la ‘sublime misión’», en Desvois, Jean-Michelle (coord.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: Homenaje a Jean-François Botrel*, Bordeaux: Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2005, pp. 193-208.
- , «Feminismo, nacionalismo, lirismo: Lectura de la prensa para mujeres en la España contemporánea», en Mariscal, Beatriz y Miaja de la Peña, María Teresa (coords.), *Actas del XV congreso de la asociación internacional de hispanistas «Las dos orillas »*, Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004, III, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 65-78.
- BUTLER, Judith *et al*; CARBONELL; Neus y TORRAS, Meri (comp. y bibl.) *Feminismos Literarios*, Madrid, Arco-Libros, 1999.
- CAAMAÑO ALEGRE, Beatriz, « ‘¿Comieron perdices?’: La construcción de la feminidad en *La protegida de las flores*, de Magda Donato», *Hispanófila*, 162, 2011, pp. 31-42.
- CALLEJA, Seve y MONASTERIO, Xabier, *La literatura infantil vasca: estudio histórico de los libros infantiles en euskara. Trabajo becado por el Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco (1985-1986)*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1988.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

CAILLOIS, Roger, *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Marcel, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español, Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, 1995.

–, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos y novelas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003a.

–, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos religiosos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003b.

CAMPRA, Rosalba, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

CAÑAMARES TORRIJOS, Cristina; LUJÁN ATIENZA, Angel Luis, «Presencia del cancionero popular infantil en obras de Salvador Bartolozzi y Magda Donato» en Cerrillo, Pedro C., and César Sánchez Ortiz, (eds). *Presencia del cancionero infantil en la lírica hispánica: (homenaje a Margit Frenk): III Jornadas Iberoamericanas de Investigadores de Literatura Popular Infantil «La Palabra y la Memoria»*. Ediciones del Universidad de Castilla-La Mancha, 2013.

CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria. «Elena Fortún (1885-1952) y 'Celia': El 'Bildungsroman' truncado de una escritora moderna», *Lectora*, 11, 2005, pp263-280.

— y FRAGA, María Jesús, (eds.) en Fortún, Elena y Ras, Matilde, *El camino es nuestro*, Madrid, Fundación Banco Santander, 1914.

CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

CARABÍ, Àngels, y SEGARRA, Marta, *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000.

CARBONELL, Neus. «Exilio, escritura y el género fantástico de los cuentos de Mercè Rodoreda», en Aznar Soler, Manuel (ed.) *El exilio literario español de 1939: Actas del primer congreso internacional (Bellaterra, 27 de noviembre- 1 de diciembre de 1995)*, Gexel, 1998, vol 1, pp. 579-586.

CARBONELL SÁNCHEZ, María, *Las hadas modernas*, Imp. Hijo F. Vives Mora, Valencia, 1922?

CARRANZA, Marcela «Algunas consideraciones sobre el humor, el carnaval y los libros para niños», *Imaginaria*, 2011.

<http://www.imaginaria.com.ar/?p=9152>><http://www.imaginaria.com.ar/?p=9152>

[consultado 21 agosto de 2011].

- CARRILLO, Isabel, y COLLELLDEMONT, Eulàlia. «Leonor Serrano i Pablo (1890-1942): feminisme i pedagogia a Diana», *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca* 21, 2010, pp. 423-448.
- CASALS I COUTURIER, Monserrat, *Mercè Rodoreda: contra la vida, la literatura: biografia*. Barcelona, Edicions 62, 1991.
- CASTILLO, Monserrat, *Lola Anglada o la creació del paradís propi*, Barcelona, Meteora, 2000.
- CASTILLO MARTÍN, Marcia, «Contracorriente: memorias de escritoras de los años 20», *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 17, 2001. Disponible en: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero17/memor_20.html [consultado 14 de mayo de 2014].
- CASTRO, Américo (selección, estudio y notas), *Lope de Vega*, Madrid, Instituto Escuela, 1923.
- CAUDET, Francisco, *El parto de la modernidad. La novela española de los siglos XIX y XX*, Madrid, La Torre, 2002.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro C., «Espontánea, preguntona y rebelde (Celia, de Elena Fortún)», *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 133, 2000, pp. 34-35.
- , «Literatura popular de tradición infantil: La palabra viva», en P. C. Cerrillo, P., y J. García Padrino, J (eds.), *Presente y futuro de la literatura infantil* (). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000b, pp. 11-26.
- , *Literatura infantil y juvenil y educación literaria: hacia una nueva enseñanza de la literatura*, Barcelona, Octaedro, 2007.
- , «Las adaptaciones de clásicos en la LIJ: ¿un problema o un recurso?» en Christine Pérès (dir.), *Grands auteurs pour petits lecteurs*, Carnières-Morlanwelz: Lansman Editeur, coll. "Hispania", 2011.
- , «Canon literario, canon escolar y canon oculto», *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 2013, 18, 17-31.
- , LARRAÑAGA, Elisa y YUBERO, Santiago, *Libros, lectores y mediadores: la formación de los hábitos lectores como proceso de aprendizaje*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2002.
- *Valores y Lectura: Estudios multidisciplinares*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- CESERANI, Remo, *Introducción a los estudios literarios*, Barcelona, Crítica, 2004.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

CHABÁS, Juan, *Literatura Española Contemporánea, 1898-1950*. Edición de Javier Pérez Bazo, Madrid, Verbum Editorial, 2001.

CHECA GODOY, Antonio, *Historia de la prensa pedagógica en España*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2002.

CHIVELET VILLARRUEL, Mercedes, *La prensa infantil en España: desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Madrid, Fundación SM, 2009.

–, «El diseño de revistas para los niños, exponente de su evolución en el entorno social» en Pérez Cuadrado, Pedro y Puebla Martínez, Belén (eds.), *Revistas versus magazines*, 2011.

CIXOUS, Helene, *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.

CLAMURRO, William H. «‘El amante liberal’ de Cervantes y las fronteras de la identidad» En *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Asociación Internacional de Hispanistas, 1994. pp. 193-200.

COLOMBINE, (Vid Burgos, Carmen de)

COLOMER MARTÍNEZ, Teresa, *La formación del lector literario*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.

–, *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Barcelona, Síntesis, 1999.

–, *Andar entre libros: la lectura literaria en la escuela. México*, Fondo de cultura económica, 2005.

–, «El llibre per a infants i adolescents. Dels orígens a la desfeta», en Barò, M. Colomer, T y Mañà, T. *El patrimoni de la imaginació: Llibres d'ahir per a lectors d'avui*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 2007, pp. 15-26.

–, (ed.), *La literatura infantil i juvenil catalana: Un segle de canvis*, Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació, 2002.

–, et al., *Siete llaves para valorar las historias infantiles*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.

–, y OLID, Isabel, «Princesitas con tatuaje: Las nuevas caras del sexismo en la ficción juvenil» *Textos de Didáctica de la Lengua y de la Literatura*, 51, 2009, pp. 55-67.

COMIN, María Pilar, «Mirando hacia atrás sin ira», *La Vanguardia*, 26 de enero de 1972, p. 41.

CONNOLLY DE PERNAS, Eduardo, «Araluce: Una pequeña gran editorial», *Hibris*, núm. 48, 2008, pp. 38-74.

- COOPER, Jean. C. *Cuentos de hadas. Alegorías de los mundos internos*, Buenos Aires, Sirio, 1998.
- CORTÉS ORTS, Carles, *Començar a escriure: La construcció dels primers relats de Mercè Rodoreda (1932-1938)*, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil Albert», 2002.
- CRUZ CASADO, Antonio, «El cuento fantástico en España (1900-1936) (Notas de lectura)», *Anthropos: Boletín de Información y Documentación*, 154-155, 1994, pp. 24-31.
- CUESTA, Luisa, «Las bibliotecas infantiles. Implantación en España», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Octubre-Diciembre, 1923 10-12, pp. 610- 612.
- CUESTA, J. R., «Cómo realizan su labor los artistas de altavoz del frente» *Crónica*, 380. 21 febrero de 1937.
- D'ORS, Eugeni, *Obras Completas. Glosari, (1906-1910)*, Biblioteca selecta, Barcelona, 1950.
- DÁVILA BALSERA, Paulí y NAYA GARMENDIA Luis M., *La infancia en la historia: espacios y representaciones: XIII Coloquio de Historia de la Educación, Donostia-San Sebastián, 29 De Junio-1 de Julio de 2005*, Donostia, Erein, 2005.
- DAVIES, Catherine, *Spanish women's writing, 1849-1996*, London, Athlone Press, 1998.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto, y GONZÁLEZ GARCÍA, José Ramón, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002.
- DÍAZ PLAJA TABOADA, Ana, *Claves de análisis de las novelas para niñas: valoración histórica y literaria*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2008.
- , *Escrito y leído en femenino: novelas para niñas*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2011.
- , Lola Anglada i Sarriera: Margarida, en Baró, Mónica, Colomer *et al.* (Eds.), *El patrimoni de la imaginació: Llibres d'ahir per a lectors d'avui*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 2007, pp. 102-109.
- DIDO, Juan Carlos, «Teoría de la Fábula», *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, N° 41, 2009. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/fabula.html> [Consultado 12 de septiembre de 2014]
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España. (1918-1936)*, Madrid, Devenir, 2005.
- DIJK, Teun Adrianus van, *et al.*, *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco-Libros, 1987.

DOESPIRITUSANTO GALLEGO, Marcos, «María Luz Morales», *Festa da palabra silenciada*, 28, 2012, pp. 69-76

–; «Memoria da saudosa desterrada», *El País*, 22 de junio de 2012a, p. 5 <http://search.proquest.com/docview/1021397857?accountid=14777> [consultado 26 de julio de 2015].

–; GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena, «Frente a nosotras y junto a nosotras. Heroínas, mujeres, cine y moda», *Lectora: revista de dones i textualitat*, 18, 2012b, pp. 277-298.

DOMÍNGUEZ, María Alicia, *Qué es la fábula*, Columba, Buenos Aires, 1969.

DOMÍNGUEZ GARCÍA, Beatriz, *Hadas y brujas: La re-escritura de los cuentos de hadas en escritoras contemporáneas en lengua inglesa*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999.

DONATO, Magda, «La ley del pescado frito». *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 25 de julio, 1920a

–, «La princesa Diamantina», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 12 de septiembre de 1920b.

–, «El bloqueo de castillo de Catapún», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 10 de octubre, 1920c.

–, «Al margen del feminismo. Nosotras las periodistas», *España*, 287, VI, 23 de octubre, 1920d, pp. 15-16.

–, «Buby se convierte en pájaro», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 30 de enero de 1921a.

–, «La princesa que no tenía sentido común», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 17 de abril, 1921b.

–, «Los tres pelos del príncipe Ma-ka-ko», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 8 de mayo de 1921c.

–, «Buby quiere ser detective», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial* 29 de mayo de 1921d.

–, «Las píldoras plateadas», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 8 de enero de 1922a.

–, «El renacuajo azul», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 29 de enero de 1922b.

–, «Buby es un goloso», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 26 de febrero de 1922c.

- , «Buby liberta a una princesa» *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 30 de abril de 1922d.
- , «La señorita coliflor» *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 21 de mayo de 1922e.
- , «El señor caracol y su casa», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 2 de julio de 1922f.
- , «Aventuras de hormiguín», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 27 de agosto de 1922g.
- , «El diablo se quiere casar», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 10 de septiembre de 1922h.
- , «Li-Pulgi-Tchin», *Los Lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 15 de octubre de 1922i.
- , «Horrible aventura de Telesforín», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial* 5 de noviembre de 1922j.
- , «El hada mala», *Los Lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 26 de noviembre de 1922k.
- , «El queso y el rayo de luna», *Los Lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 24 de diciembre de 1922l.
- , «La lámpara del soldado», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 14 de enero de 1923a.
- , «Las lechugas», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 18 de febrero de 1923b.
- , «El ratoncito rosa», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 15 de abril de 1923c.
- , «Blanquita y clarita», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 3 de junio de 1923d.
- , «La fuente de la juventud», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 8 de julio de 1923e.
- , «Un drama en el desierto». *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 12 de agosto de 1923f.
- , «El último ogro», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 28 de octubre de 1923g.
- , «La princesita muda», *Los Lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 9 de diciembre de 1923h.
- , «La fantástica aventura de Pocholin», *Gente Menuda. Blanco y Negro*, 7 de diciembre de 1930.
- , «Pamela no tiene lengua» *Gente Menuda. Blanco y Negro*, 4 enero de 1931.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

DORAO, Marisol, *Los mil sueños de Elena Fortún*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1999.

DOTOR, Ángel, «El culto a las celebridades», *El Progreso*, 21 de diciembre de 1928, p. 1.

E.B. y M. «Lecturas Escolares», *La Escuela Moderna*, XIV, 275, 1914, p. 560.

–, «Bibliografía», *La Escuela Moderna*, XV, 282, 1915, pp.156-157.

–, «Bibliografía», *La Escuela Moderna*, XVIII, 206, 1918, pp. 798-799.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula: La cooperacion interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981.

EGOSCOZABAL CARRASCO, Pilar, y MEDIAVILLA HERREROS, María Luisa «La bibliotecaria Luisa Cuesta Gutiérrez (1892-1962)», *Revista general de información y documentación*, 22, 2012, pp.169-187.

EL GATO CON BOTAS. «Las tres pruebas de Segismundo», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 12 de diciembre de 1920.

–, «Buby encuentra un tesoro», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 4 de diciembre de 1921.

–, «La rueca del hada Pitocha», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 15 de enero de 1922.

–, «Fum, Frit, Fop y Flac», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*. 5 de agosto de 1923.

ELENA FORTÚN (Véase Aragonese, Encarnación)

ENA, Ángela, *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*, Madrid, Castalia, 1990.

ENCINAR, Ángeles, «Mercè Rodoreda: hacia una fantasía liberadora», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 11, 1, 1986, pp. 1-10.

– y VALCÁRCEL, Carmen, *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, Visor Libros, 2009.

ESCOLANO BENITO, Agustín. «Las escuelas normales, siglo y medio de perspectiva histórica», *Revista de educación* 269, 1982, pp 55-76.

ESCUADERO, Luisa, *Cuentos infantiles o primer libro de lectura para las escuelas de ambos sexos*, Madrid, Imp. G. Hernando, 1876.

ESPINA, Concha, «Letras femeninas», *El defensor de Córdoba: diario católico*, 18 de agosto de 1911, p. 2.

–, «Instruir deleitando», *Heraldo Alavés*, 10 de julio de 1912, p. 1

–, «Araluce, poeta y editor», *Diario de Valencia*, 25 de enero de 1914, p. 1.

ESPINA, Antonio, «Bartolozzi», *Salvador Bartolozzi, Monografía de su obra*, México, Editorial Unión, 1951.

ESPINOSA, Aurelio Macedonio, *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*, introducción y revisión de Díaz Viana Luís y Asensio Susana, Madrid, CSIC, 2009.

ESPARZA DE PÉREZ PINTO, M^a Dolores (VIERA SPARZA), «La cigüeña sobre el mar», *Gente Menuda*, 2175, 10 de diciembre de 1933.

–, «Los gnomos en huelga» *Gente Menuda*, N^o 2203, 28 de julio de 1934.

ETHERIA ARTAY (véase, García Gómez, Etheria)

ETXANIZ ERLE, Xabier, «Un recorrido por la literatura infantil y juvenil vasca» *Behinola: haur eta gazte literatura aldizkaria, Extra 1*, 2004, pp. 77-100. Disponible en: <http://www.galtzagorri.org/euskara/behinola/panorama-de-la-literatura-infantil-y-juvenil-vasca-actual?p=3>

–, «La transmisión de valores en la literatura, desde la tradición oral hasta la LIJ actual», *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*, 7, 2011a, pp. 73-83. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.2011/orel.v0i7.211>

–, *Literatura infantil y juvenil vasca contemporánea*, Álava, Diputación Foral de Álava, 2011b.

–, «La Transmisión de valores en la literatura, desde la tradición oral hasta la LIJ actual», *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*, núm. 7, 2001, pp. 73-83.

–, «Hacia la feminización de la literatura infantil», *Ínsula*, 797, 2013, pp.12-14.

EVEN-ZOHAR, Itamar, «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas», en Iglesias Santos, Montserrat (ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 23-52.

EZAMA GIL, Ángeles, *El cuento de la prensa y otros cuentos: Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992.

–, «La vocación pedagógica de Emilia Pardo Bazán», *Moenia: Revista lucense de lingüística y literatura*, n^o18, 2012, 417-437.

–, «Las periodistas españolas pintadas por sí mismas» *Arbor*, 190.767, 2014, a136.

DOI: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.767n3007>

FAGOAGA, Concha. «El Lyceum Club de Madrid, elite latente», en Bussy Genevois, Danièle, *Les espagnoles dans l'histoire. Une sociabilité démocratique (XIXe-XXe siècles)*. Saint Denis, Presse Universitaire de Vincennes 2002.

FALCÓN, Lidia, y SIURANA, Elvira, *Catálogo de escritoras españolas en lengua castellana (1860-1992)*, Madrid, Dirección General de la Mujer, 1992.

FELL, Claude), *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, México, UNAM, 1989.

FERNÁN CABALLERO (véase Böhl de Faber, Cecilia).

FERNÁNDEZ, Esther. «La dama boba y las versiones de los clásicos para el público infantil en la escena actual», *Anagnórisis: Revista de investigación teatral* 5, 2012, pp. 114-132.

FERNÁNDEZ, Pura, y ORTEGA, Marie-Linda, *La mujer de letras o la letraherida: Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 2008.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA y CALLEJA, Enrique, *Saturnino Calleja y su editorial* Ediciones de la Torre, Madrid, 2006.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *Teoría y mercado de la novela en España: Del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982.

FERNÁNDEZ DE CUENCA, Carlos «El profesor Ortega se pregunta qué, pasa en el mundo», *Acción española*, VI, 31, 1933, p. 101.

FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, José Manuel, «Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu» *Papers: revista de sociología*, 98, 2013, pp: 33-60.

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Ángel, «Hacia una clasificación estructural y temática del cuento folclórico», *Revista de literaturas populares*, vol. 6, núm.1, 2006, pp. 153-176. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10391/2699> [consultado 1 de mayo de 2014]

FERNÁNDEZ, RIERA Macrino, *Rosario de Acuña y Villanueva: una heterodoxa en la España del concordato*, Gijón, Zahorí, 2009.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carmen, «Cuentos de hadas y feminismo: A la emancipación por la fantasía», *Platero*, núm. 142, 2004, pp. 17-33.

FERRER DE OTALORA, Micaela *Apólogos y diálogos; obra dedicada á la instrucción*. Madrid, Imprenta de Gregorio Hernáudo, 1881

FILGUEIRA, J.B., «María Luz Morales, pionera de la literatura española infantil», *El libro español: revista mensual del Instituto Nacional del Libro Español*, 155, 1970, pp. 608-610

FLECHA GARCÍA, Consuelo, *Las primeras universitarias en España: 1872-1910*, Madrid, Narcea, 1996.

–, «Los libros escolares para niñas» en Escolano Benito, Agustín (ed.), *Historia ilustrada del libro escolar en España: Del Antiguo Régimen a la Segunda República*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1997, pp. 501-524.

–, «Profesoras y alumnas en los Institutos de Segunda Enseñanza (1910-1940)» *Revista de Educación. Madrid*, núm. Extraordinario, 2000, pp. 269-294.

–, «Mujeres educando a mujeres: autoras de libros escolares para niñas» en Guereña, Jean-Louis; Ossenbach, Gabriela y Pozo, María del Mar (eds.), *Manuales escolares en España, Portugal y América Latina (Siglos XIX y XX)*, Madrid, UNED, Ediciones (Proyecto MANES), 2005, pp. 49-67.

FLOR DE NEU (¿Anglada, Lola?), «Albades», *La Nuri*, 2, 3-diciembre, 1925a.

–, «Albades», *La Nuri*, 3, 10 de diciembre, 1925b.

–, «Albades», *La Nuri*, 4, 17 de diciembre, 1925c.

–, «Albades», *La Nuri*, 5, 24 de diciembre, 1925d.

–, «Albades», *La Nuri*, 6, 31 de diciembre, 1925e.

FRAGA DE AZEVEDO, Fernando, «Ética y estética en la literatura de recepción Infantil», *Ocnos: revista de estudios sobre lectura*, 1, 2005, pp. 7-18.

FRAGA FERNÁNDEZ-CUEVAS, María Jesús, *Elena Fortún, periodista*, Madrid, Pliegos, 2013.

FRANCÉS, José, «Lo que cantan los niños», *Nuevo Mundo*, 155, 4, 14 de octubre de 1914.

FRANCO, Marie. «Para que lean los niños: II República y promoción de la literatura infantil», *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*. Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2005, pp. 251-267.

FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres: escritoras, público y crítica en la España actual*, Barcelona, Destino, 2000.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

- GÁRATE, Arantza, «Niños, niñas y libros», *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 10, 95, 1997, pp. 7-18.
- GARCÍA-ALBÍ, Inés, *Nosotras que contamos: mujeres periodistas en España*, Barcelona, Plaza Janés, 2007.
- GARCÍA GÓMEZ, Etheria, (Etheria Artay), «El encanto de ser niña», *Crónica*, 317, 8 de diciembre de 1935.
- , «Catch as catch can», *Crónica*, 345, 21 de junio de 1936.
- GARCÍA GUAL, Carlos «La fábula esópica: estructura e ideología de un género popular», estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach, 1, 1977, pp. 309-322.
- GARCÍA LARRAÑAGA, María Asunción y ORTIZ DOMINGO, José, *El eco de las voces sinfónicas: escritura y feminismo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.
- GARCÍA PADRINO, Jaime, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992.
- , «Del “Ramayana” a “Trafalgar”: los clásicos al alcance de los niños» en Cerrillo Torremocha, Pedro y García Padrino, Jaime, *Literatura infantil y su didáctica*, Cuenca, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 139-160.
- , «El “Pinocho” de Salvador Bartolozzi: un caso particular de intertextualidad», *Didáctica. Lengua y Literatura*, 14, 2002, pp. 129-144.
- , «La mujer en la creación de la difusión de la literatura infantil y juvenil española» en Sancho Rodríguez, María Isabel; Ruiz Solves, Lourdes; Gutiérrez García, Francisco (coords.), *Lengua, literatura y mujer* Jaén, Universidad de Jaén, 2003, pp. 97-108.
- , *Formas y colores: La ilustración infantil en España*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- , «El canon en la Literatura Infantil o el debate interminable», en Utanda, María del Carmen; Cerrillo, Pedro C y García Padrino, Jaime (eds.) *Literatura Infantil y educación literaria*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 63-83.
- , «La colección Araluce: las obras maestras al alcance de los niños (1914-1955)» en Christine Pérès (dir.), *Grands auteurs pour petits lecteurs*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur, coll. “Hispania”, 2011.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, en Miguel Ángel, Garrido Gallardo, (ed.), *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, Madrid, Síntesis, 2009, pp 597-795.
- GENETTE, Gerad, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

- GIMENO DE FLAQUER, Concepción, «Feminología», *El Álbum ibero americano*. 30 de mayo de 1904, 20, p. 230- 1.
- , «A propósito de una boda», *Gaceta de la Instrucción Pública y las Bellas Artes*, XXII, 1026, 1910, pp. 321-322.
- GILBERT, Sandra M., y GUBAR, Susan, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998.
- GÓMEZ BAQUERO, Eduardo, «Revista literaria», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 25 de marzo de 1912, p. 3-4.
- , «Revista literaria», *Los Lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 24 de marzo de 1913, p. 4.
- , «El progreso del libro español», *La Época*. 13 de junio 1917, p. 4.
- GÓMEZ RAMÍREZ, Carmen, *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- GONZÁLEZ-AGÀPITO, Josep *et ali. Tradició i renovació pedagògica, 1898-1939: història de l'educació: Catalunya, Illes Balears, País Valencià*. Barcelona, Abadia de Montserrat, 2002.
- GONZÁLEZ LEJÁRRAGA, Antonio, *La novela rosa*, Madrid, CSIC, 2011.
- GOYRI, María, *Fábulas y cuentos en verso*, Madrid, Instituto-Escuela, 1922.
- GRACIELLA (véase San Mateo Esteve, Soledad).
- GUAREÑA, Jean-Louis, «Mujeres autoras de libros de texto. El caso de los manuales de urbanidad en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX», *Lectures du genre*, 2, 2007, pp. 24-40.
 Disponible en: http://www.lecturesduggenre.fr/Lectures_du_genre_2/Guerena.html, [consultado 27 de abril de 2014].
- , et al. *Nuevas miradas historiográficas sobre la educación en la España de los siglos XIX y XX*, Madrid, Ministerio de Educación, 2012.
- GÜNTERT Georges, «Discurso social y discurso individual en La Gitanilla», *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1990, pp. 249-257.
- HELD, J., *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*. Barcelona, Paidós, 1987.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel, «Hacia una clasificación estructural y temática del cuento folclórico», *Revista de Literaturas Populares* vol. 6, núm.1, 2006, pp. 153-176. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10391/2699> , [consultado 27 de abril de 2014].

- HERRERO CECILIA, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico: (Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- HESS, Josefina, «La subjetividad femenina en *Aloma*, *La calle de las camelias* y *La Plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda», *Alba de América: Revista Literaria II*, 20-21, 1993, pp. 281-290.
- HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo xx: 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 1995.
- HURTADO DÍAZ, Amparo, «Biografía de una generación: las escritoras del noventa y ocho» en Zavala, Iris. M., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, vol. 5, 1998, pp. 139-154.
- , «El Lyceum club femenino», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 36, 1999, pp. 23-40.
- , «Caterina Albert y María Luz Morales», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 671, 2006, pp. 43-56.
- IBARZ, Mercè, *Mercè Rodoreda*. Barcelona, Empúries, 1991.
- INSÚA, Sara, (véase, Álvarez Insúa, Sara).
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986.
- JAVIERRE y MUR, Aurea, «Las bibliotecas infantiles. Su valor educativo y su organización», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 27. 10-12, 1923, pp. 605-610.
- JIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, «Cuento infantil y vanguardia», *El Sol*, 20 de julio 1930, p. 2.
- JIMÉNEZ CROZAT, M^a Victoria, «Un ensayo de biblioteca infantil». *Revista de Escuelas Normales*, X, 87, febrero de 1932, pp. 89-90.
- JUNTA PARA LA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, *Memoria correspondiente a los cursos 1920 y 1921*, Madrid, 1922, pp. 278-280.
- KIRKPATRICK, Susan, «La tradición femenina de poesía romántica», en Zavala, Iris M. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* 5, 1998, pp., 39-74.
- , *Mujer, modernismo y vanguardia en España*, Madrid, Cátedra, 2003.
- KUSPIT, Donald, *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, AKAL, 2003

La Madrina (Vid. Aragoneses Urquijo)

LAFARGA, Francisco, «Sobre traductoras españolas del siglo XIX», Luis F. Díaz Larios et al. (eds.), *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX). III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona, 23-25 de octubre de 2002, Barcelona, Universitat de Barcelona; PPU, 2005, pp. 185-194 Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf915> [consultado 12 de septiembre de 2015].

LAPARRA, Marceline, «Les adaptateurs de romans, des bienfaiteurs méconnus?» *La revue des livres pour enfants* 170, 1996, pp. 73-80.

LAPEYRE, Karine, «Las páginas infantiles en la prensa republicana durante la guerra civil: crónica y las publicaciones de las JSU», en García Galindo, Juan Antonio y Gregorio, Pierre-Paul (eds.), *Prensa, cultura y sociedad: [Actas de la Jornada de estudios de PILAR, Colegio de España, París, 16-X-2011]*. Pessac: PILAR: Département d'études ibériques, ibéro-américaines y méditerranéennes, UFR Langues et civilisations, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 2012.

LARREULA, Enric, *Les revistes infantils catalanes del 1939 ençà*. Barcelona, Edicions 62, 1985.

LASARTE, Gema, «Feminización del hábito lector», *Ocnos*, núm. 9, 2013, pp. 53-68.

LEÓN, María Teresa, «La narradora», *La Gaceta Literaria*, IV, 85, 1930, p. 8.

–, *Cuentos para soñar*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 2003.

–, ESTÉBANEZ, Juan Carlos (intr.), *Cuentos para soñar*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 2003.

LYPP, María, «The Origin and Function of Laughter in Children's Literature», en Maria Nikolajeva (ed.): *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*, Connecticut, Greenwood Press, 1995, pp.183- 189.

LÓPEZ NAVAJAS, Ana, y LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel «El desconocimiento de la tradición literaria femenina y su repercusión en la falta de autoridad social de las mujeres», *Quaderns de Filologia-Estudis Literaris*, 17, 2012, pp. 27-40.

LÓPEZ VALERO, Amando, «El cuento infantil y su didáctica», en Barcia Mendo, Enrique (ed.) *Cuentos y leyendas de España y Portugal*, Editora Regional de Extremadura, 1997.

LÓPEZ VELASCO, Luisa «Biblioteca Escolar», *Escuelas de España* II, 5, 1934, p.12-20.

LOZANO ÚRIZ, Pedro Luis, *Un matrimonio de artistas, vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2007.

LLUCH CRESPO, Gemma, *El lector model en la narrativa per a infants i joves*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.

– *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

– «Dades per a l'anàlisi de narratives per al lector infantil i juvenil», *Caplletra*, 46 Monogràfic La literatura per a infants i joves: una proposta d'anàlisi, 2009, pp. 121-158.

Disponible en http://www.gemmalluch.com/esp/actividad/dades-per-a-analisi-de-narratives-per-al-lector-infantil-juvenil/?taxonomy=mtphr_gallery_categoryyterms=publicaciones-cientificas [consultado 26 de mayo de 2014].

– «Las nuevas lecturas deslocalizadas de la escuela», en Gil Calvo, E; J. Martín-Barbero, R. Morduchowicz, G. Antonio Arellano y P. Cerrillo, *Las lecturas de los jóvenes (un nuevo lector para un nuevo siglo)*, Madrid, Anthropos, 2010.

– *Cómo seleccionar libros para niños y jóvenes, Los comités de valoración en las bibliotecas escolares y públicas*, Gijón, Editorial, Trea, 2010.

–, «El sexismo en la literatura para niños», *Denken Pensée Thought Mysl...*, *Criterios, La Habana*, 30, 15 de septiembre de 2012, pp. 494-507. Disponible en www.criterios.es/denken/articulos/denken30.pdf [consultado 28 de mayo de 2014].

–, *La lectura en català per a infants i adolescents. Història, investigació i polítiques*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2013.

– y VALRIU, Caterina, *La literatura per a infants i joves en català: anàlisi, gèneres i història*, Alzira, Bromera, 2013.

MADRENAS TINOCO, Dolors, NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ, M. Victoria y RIBERA LLOPIS, José, «Dos escritoras del novecientos: Matilde Ras y Rosa M. Arquimbau», *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 13, 2008, pp. 111-129.

MAEZTU, María de, «Libros para niños», *Nuevo Mundo*, XIX, 961, 6 de junio de 1912.

MCGILLIS, Roderick, *Voices of the Other: Children's Literature and the Postcolonial Context*. Routledge, 2013.

MAINER, José-Carlos, *La edad de plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981.

–, «Sobre el canon de la literatura española del siglo XX» en *Historia, literatura, sociedad y una coda: literatura nacional española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 229-263.

–, *La escritura desatada: El mundo de las novelas*, Madrid, Temas de Hoy, 2001.

–, *Historia de la Literatura Española*, 6, Barcelona, Crítica, 2010.

- MANGINI GONZÁLEZ, Susan, *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2001.
- «El Lyceum Club de Madrid: Un refugio feminista en una capital hostil», *Asparkia*, 17, 2006, pp. 125-140.
- «Relaciones de género y el papel de las republicanas en la sociedad madrileña» en Gómez Blesa, Mercedes (ed.), *Las intelectuales republicanas: la conquista de la ciudadanía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 54-64.
- MAQUEDA ABREU, Fabiola. *Del folletín y de la novela corta en femenino 1850-1950: lo público en la sala de estar y lo privado en el kiosco*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- MARCO, Aurora, «A difícil dramaturxia feminina, ‘Romance de media noche’ de María Luz Morales e Elisabeth Mulder», en López Criado, Fidel y García Freire, Ana María (eds.), *Wenceslao Fernández Flórez y su tiempo: Evasión y compromiso en la literatura española de la 1ª mitad del S. XX*, A Coruña, Concello de A Coruña, 2002, pp. 421-428.
- MARÍN ECED, Teresa. *Innovadores de la educación en España: (becarios de la Junta Para Ampliación de Estudios*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1991.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Trabajos y días cervantinos*, Madrid, Centro Estudios Cervantinos, 1995.
- MARQUINA, Rafael, «El caso de Magda Donato. La imposibilidad de contratarse», *El Heraldo de Madrid*, 28 de noviembre de 1928, p. 5.
- MARTÍN CASAMITJANA, Rosa M.^a *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid, Gredos, 1996.
- MARTÍN CRIADO, Enrique, «Hábitus», en Reyes, Román (dir) *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, Universidad Complutense, Madrid, 2009. (<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/H/habitus.htm>). [Consultado el 25 de mayo de 2014].
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Pido la palabra*, Madrid, Anagrama, 2002.
- MARTÍN MARTY, Laia, *La imatge literaria de la dona al Novecentisme català*, Rafael Dalmau, Barcelona, 1984.
- MARTÍN y ORTIZ DE LA TABLA, Soledad, «Lolina» *El Camarada*, 146, 16 de agosto de 1890, pp. 666-668.
- , «Flor sin aroma» *El Camarada*, IV, 187, 30 de mayo de 1891, pp. 492-494.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

MARTÍNEZ CACHERO, José María. *Antología del cuento español 1900-1939*. Madrid, Castalia. 1994.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A, *Vivir de la pluma: La profesionalización del escritor, 1836-1936*. Madrid, Marcial Pons, 2009.

MARTÍNEZ MECHÉN, Antonio, *Narraciones infantiles y cambio social*. Madrid, Taurus, 1971.

MARTÍNEZ RUS, Ana, «El comercio de libros: Los mercados americanos», en Jesús A. Martínez Martín ed. *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Madrid, Marcial Pons, 2001. p. 269-305.

–, «La industria editorial española ante los mercados americanos del libro 1892-1936», *Hispania. Revista Española de Historia*, 62, 212, 2002, pp. 1021-58.

MATASSI, Laura M., «Literatura infantil», *La Escuela Moderna*, XLII, 489, 1932, pp. 251-258.

MATILLA QUIZA, M. Jesús, «María Lejárraga y el asociacionismo femenino. 1900-1936», en Aguilera Sastre, J. (ed.), *María Martínez Sierra y la República: Ilusión y compromiso*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2002, pp. 83-101.

MECKE, Jochen, «Literatura española y literatura europea. Aspectos historiográficos y estéticos de una relación problemática», *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Walter de Gruyter, 1998, pp. 1-17.

MENDOZA FILLOLA, Antonio, (2001): «La renovación del canon escolar. La integración de la LIJ en la formación literaria», en AA. VV., *El reto de la lectura en el siglo XXI*, Granada, Universidad de Granada, pp. 30-32.

–, *Textos entre textos: Las conexiones textuales en la formación del lector*, Barcelona, Horsori, 2008.

– y CERRILLO TORREMOCHA, Pedro C., *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

MERLO, Pepa (ed.) *Peces en la tierra: antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2010.

MEZZADRA, Sandro *et al.* *Estudios postcoloniales: ensayos fundamentales*, Madrid, Traficantes de sueños, 2008.

MILÁ y FONTANLAS, Manuel, *Romancero selecto del Cid*, Barcelona, 1884.

- MIRAVITLLES, Jaume, «La justícia de la feminitat», *Avui*, martes, 23 de septiembre de 1980. Consultado en <http://culturagalega.gal/album/detalleextra.php?id=975> [fecha de consulta 28 de julio de 2015]
- MIRÓ, Emilio, *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Castalia, 1999.
- MISTRAL Gabriela, «Contar», *La Escuela Moderna*, XXXIX, 455, 1929, pp. 337-349.
- MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1998.
- MOLINA, José L. «Las cien invenciones de 'Demetrio': reivindicación de un dibujante olvidado», *Boletín - Asociación Española de Amigos del IBBY*. V, 8, diciembre 1987, pp. 21-23.
- MOLINER, María, «Una reflexión acerca de la psique de la mujer contemporánea a través de la voz femenina en la literatura. Las mujeres de Mercè Rodoreda." *Asparkia: investigació feminista*, 4, 1994, pp. 87-100.
- MOLINERO DE MARTÍNEZ, Ana. *Conversaciones instructivas y morales: libro de lectura para las escuelas de ambos sexos*. Bilbao, s.n., 1896.
- MONREAL, DE LOZANO, Luciana C. *La educación de las niñas por la historia de españolas ilustres*, Madrid, s.n., 1873.
- MONSERRAT, S, «Les confidencies de Rosó i Anneta», *La Nuri*, 12, 11 de febrero de 1926, p. 4.
- MONTERO ALONSO, José, «Magda Donato actriz, periodista y creadora de cuentos infantiles», *Crónica*, 133, 29 de mayo de 1932, pp. 13-14.
- MONTES, Graciela. *El corral de la infancia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MORALES GODOY, María Luz, «El teatro para los niños. Las hadas vuelven», *La Vanguardia*, 5 de julio 1921, p. 10.
- , «Los cuentos», *La Vanguardia*, 7 de marzo de 1922, p. 16.
- , «La lección del títere», *La Vanguardia*, 6 de mayo 1925, p. 6.
- , «El calumnado» [sic], *La Vanguardia* 17 de enero de 1926, p. 19.
- , «Libros para niños», *El Sol*, 9 de noviembre de 1926, 1.
- , «El Espejo Literario», *El Sol*, 2 de abril de 1927a, p. 9.
- , «¿Qué leen las mujeres», *El Sol*, 11 de junio de 1927b, p. 9.
- , «Glosa de una defensa», *El Sol*, 9 de octubre 1927c, p. 9.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

- , *Libros, mujeres y niños*, Barcelona, Cámara Oficial del libro, 1928a.
- , «La Ruta De Julio Verne», *El Sol*, 18 de marzo 1928b, p. 9.
- , «La de España», *El Sol*, 30 de diciembre de 1928c, p. 10.
- , «Las hadas aterrizan», *El Sol*, 30 de junio 1929, p. 10.
- , «Lengua Materna», *El Sol*, 1 de julio 1930a, p. 9.
- , «La hora del cuento II», *El Sol*, 30 de noviembre 1930b, p. 9.
- , «La hora del cuento III», *El Sol*, 11 diciembre 1930c, p. 9.
- , «las tres verdades», *El Sol*, 26 de mayo de 1931, p. 8.
- , «La vida del niño. Los Cuentos», *La Vanguardia*, 7 de marzo 1932, p. 1.
- , «‘Las Escritoras Españolas’, por Margarita Nelken», *El Sol*, 8 de febrero 1934, p. 9.
- , «El centenario de Lope. El Fénix de los Ingenios y la renovación del teatro», *La Vanguardia*, 9 de marzo de 1935a, p. 1.
- , «La Dama Boba», por la Compañía de Margarita Xirgu, *La Vanguardia*, 12 de septiembre de 1935b, p. 9.
- , «Una varita de virtud», *La Vanguardia*, 1 de enero de 1936, p. 1.
- , *Historias de Goethe*, Barcelona, Araluce, ca, 1924a.
- , *Hazañas del Cid*, Barcelona, Araluce, ca, 1924b.
- , *Historias de Ruiz Alarcón*, Barcelona, Araluce, ca, 1924d.
- , *La Ilíada o El sitio de Troya*, Barcelona, Araluce, ca, 1925a.
- , *La Gitanilla*, Barcelona, Araluce, ca, 1925b.
- , *Aventuras de Gil Blas de Santillana*, Barcelona, Araluce, ca, 1925c.
- , *Algunas Mujeres*, Gerona, Dalmáu Carles, Pla, 1932.
- , *Rosalinda en la ventana*. Barcelona, Hymosa, 1945.
- , *Aventuras de Lope de Vega*, Madrid, Anaya, 1998.
- , *Aventuras de Amadís de Gaula*, Madrid, Anaya, 1999.
- , (trad. e intr.), RICHARDS LANDERS, Olivia. *El libro de las niñas: guía para las mujercitas de 8 a 18 años*. María Luz Morales Barcelona, Juventud, 1935.

- MORET, Zulema, «Invirtiendo los espejos de los viejos cuentos», en García Larrañaga, María Asunción, y Ortiz, José (eds.) *El eco de las voces sinfónicas: escritura y feminismo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp.487-496.
- MUÑOZ OLIVARES, Carmen, *Los rincones de la vida: Mujeres comprometidas: Magdalena de Santiago-Fuentes*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2004.
- NAVARRO DURÁN, Rosa «La salvación de los clásicos: las adaptaciones fieles al original», *Quaderns de Filologia-Estudis Literaris*, XVIII, 2013, pp. 63-75.
- NASH, Mary, «Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina», *Revista CIDOB d'afers internacionals*, Nº, 73-74, 2006, pp. 39-57.
- NERVO, Amado, «Libros de niños. Los niños en la vida y en el arte», *Boletín Institución Libre de Enseñanza*, LI, 1927, pp.199-202.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: texto y representación*, Madrid, Editorial CSIC-CSIC Press, 1993a.
- , «Las escritoras españolas en el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez», *Revista de Literatura*, 55, 1993b, pp. 113-129.
- , *Narradoras españolas en la transición política: textos y contextos*, Madrid, Fundamentos, 2004.
- , «Voz autobiográfica e identidad profesional: Las escritoras españolas de la generación del 27» *Hispania*, 89, 2006, pp. 20-26.
- , *et al. Mujer, literatura y esfera pública: España, 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008.
- NIETO MARTÍN, Santiago y GONZÁLEZ PÉREZ, Josefa, *Los valores en la literatura infantil: estudio empírico, técnicas y procedimientos de análisis*, Valladolid, Aral, 2002.
- NODELMAN, Perry, «Children's literature as women's writing», *Children's Literature Association Quarterly*, núm. 13, 1988, pp. 31-34.
- NULEMÁ, V.P. Revistas, *La Ilustración Católica*, Época 2, IV, III, 43, p. 1.
- NÚÑEZ RUIZ, Gabriel, «Las historias de la literatura y la enseñanza pública», *Revista de literatura*, 66, 2004, pp.77-85.
- , «Lecturas canónicas, clásicos y lecturas periféricas», en Cerrillo, Pedro y Cañamares Torrijos, Cristina, *Literatura infantil: nuevas lecturas y nuevos lectores*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 227-238

- , CAMPOS FERNÁNDEZ-FÍGARES, y RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan C., *Cómo nos enseñaron a leer*, Madrid, Ediciones Akal, 2005.
- OLAZIREGI ALUSTIZA, María José, «El universo literario de Mariasun Landa: la grandeza de lo pequeño», *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, 2000, pp. 425- 448.
- , «Evolución y actualidad de la literatura infantil y juvenil en lengua vasca» *Lapurdum.Euskal ikerketen aldizkaria/ Revue d'études basques/ Revista de estudios vascos/ Basque studies review*, núm.10, 2005, pp. 137-152.
- , «Literatura infantil e ideología. Propuestas de análisis», *Caplletra: Revista Internacional de Filología*, núm. 46, 2009, pp. 207-217.
- OLEZA, Joan, «La traza y los textos. A propósito del autor de 'La Estrella de Sevilla'», *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Münster, Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 42-68.
- OLIVARES, Carmen, *La protagonista femenina en la literatura infantil*, Madrid, C.C.E.I. Secretariado de Prensa y Literatura, 1973.
- ONTAÑÓN, Elvira «El Instituto-Escuela, una experiencia educativa ejemplar», *Circunstancia: revista de ciencias sociales del Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset*, 14, 2007, Disponible en: <http://www.ortegaygasset.edu/fog/ver/223/circunstancia/ano-v---n--14---septiembre-2007/ensayos/el-instituto-escuela--una-experiencia-educativa-ejemplar> [Consultado 18 de agosto de 2014]
- OÑATE, Pilar, *Victoria: Libro de lectura para niñas*, Madrid: Imp. de El Magisterio Español, 1913.
- OPISSO, Antonia, «El potro y la paloma», *El Camarada*, 51, 20 de octubre de 1888.
- «La mejor corona», *El Camarada*, IV, 201, 5 de septiembre de 1891, pp. 708-714.
- ORQUÍN, Felicidad. «Literatura infantil e ideología patriarcal o supremacía del reino del padre. *Nuevas perspectivas sobre la mujer*», *Actas de las primeras jornadas de investigación interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Seminario de Estudios de la Mujer, 1982.
- «La nueva imagen de la mujer», *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, vol. 2, núm. 11, 1989, pp. 14-19.
- OSSORIO, M.^a Atocha, «Los quehaceres de Sarita», *Gente Menuda*, II,7, 9 de febrero de 1907a.
- , «Los quehaceres de Sarita», *Gente Menuda*, II, 8 16 de febrero de 1907b.

- , «Los quehaceres de Sarita», *Gente Menuda*, II, 30 de marzo de 1907c.
- , «Los quehaceres de Sarita», *Gente Menuda*, II, 29, 1 de junio de 1907d.
- , «Cómo se educó Piluca», *Gente Menuda*, III, 3, 19 de enero de 1908a.
- , «Cómo se educó Piluca», *Gente Menuda*, III, 40, 4 de octubre de 1908b.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, «Conversación familiar», *El Mundo de los Niños*, III, 10, 10 de abril de 1889, p. 146.
- , «Apuntes para un diccionario de escritoras españolas del siglo XIX», *La España Moderna*, IX (Septiembre, 1889), X (Octubre, 1889), XIV (Febrero, 1890) y XVII (Mayo, 1890).
- P. DONOSTIA (véase Zulaika, José Gonzalo)
- P.C., «Revistas». *Revista de Escuelas Normales*, vol. XIII, núm. 108, 1935.
- PABÓN, Christine A. «El simbolismo animal en *La gitanilla*: el entierro de la mula con sus alhajas.» *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Ayuntamiento de El Toboso, 1999, pp. 393-401.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *La dama joven*, Barcelona, Biblioteca Arte y Letras, 1907.
- , «Vida contemporánea», *La Ilustración artística*, XXXII, 1645, 1913, p. 442.
- PARDO de NEYRA, Xulio, *As orixes da literatura infantil galega: (1918-1936), unha nova forma de entender a literatura*, Santiago de Compostela, Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2006.
- PARDO, Lidia y RENTERO, Elena, «La figura de la mujer en la literatura infantil», *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, vol. 10, núm. 96, 1997, pp. 30-36.
- PASCUA FEBLES, Isabel, *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*, Fundación MAPFRE: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, 1998.
- PASCUAL, Emilio, «Araluce y los libros», *Diario de león*. 12/12/2010. Disponible en http://www.diariodeleon.es/noticias/filandon/araluce-libros_570953.html [consultado 28 de julio de 2015]
- PAUL, Lissa, «Enigma variations: What feminist theory knows about children's literature», *Signal*, núm. 54, 1987, pp. 186-202.
- «From sex-role stereotyping to subjectivity: Feminist criticism», en Hunt, Peter (ed.) *Understanding Children's Literature: Key Essays from the International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London, Routledge, 1999, pp. 112-123.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

– «Feminism revisited», en Hunt, Peter (ed.), *International companion encyclopedia of children's literature*, London, Routledge, 2004. pp. 114-127.

PELEGRÍN, Ana, *La aventura de oír: Cuentos tradicionales y literatura infantil*, Madrid, Anaya. 2004.

PERALES, María de, «La escapatoria de Purita», *Gente Menuda*. 5 de noviembre de 1911.

PÉREZ, Janet, y IHRIE, Maureen, *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature* Connecticut, Greenwood Publishing Group, 2002.

PÉREZ ALEMÁN, Regina, «La enseñanza de la lengua nacional en las escuelas», *Nuestro Tiempo*, XI, 147, 1911, pp. 290-324.

PÉREZ DÍAZ, Emilio, «Estética del discurso femenino», *Alacena*, 32, 1998, pp. 54-56.

PÉREZ LUCAS, Paula, «Mujeres, liberalismo y espacio público en el siglo XIX», en Capel, Rosa María (ed.), *Presencia y visibilidad de las mujeres: Recuperando historia*, Madrid, Abada Editores, 2013, pp. 259-281.

PERROT, Jean «Triumphed de l'écriture-femme». *Revue des Livres pour Enfants*, n. 151-152, 1993a, 61-68.

–, «Triomphe de l'écriture-femme II» *Revue des Livres pour Enfants*, núm.153, 1993b, 60-70.

–, y HADENGUE, Véronique, *Ecriture féminine et littérature de jeunesse: Actes du colloque d'Eaubonne, Eaubonne, Mars 1994*, Genève, Eaubonne: La Nacelle Institut International Charles Perrault, 1996.

PINOCHO, «La mosca», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 16 de abril de 1922a.

–, «Los tres limones», *Los lunes de El Imparcial. El Imparcia*, 13 de agosto de 1922b.

–, «La nariz de su majestad», *La nariz de su majestad*, 23 de diciembre de 1923.

PIRULA, «Sección Pirula», *Pinocho*, 1, I, 22 de febrero de 1925a.

–, «Pirula bordadora», *Pinocho*, 45, I, 27 de diciembre de 1925b.

–, «La niña que se mordía las uñas», *Pinocho*, 52, II, 14 de febrero de 1926a.

–, «Charlas de Pirula», *Pinocho*, 63, II 2 de mayo de 1926b.

–, «Cuentos de Pirula», *Pinocho*, 89, II, 31 de octubre de 1926c.

–, «Pepin y los Reyes», *Pinocho*, 98, III, 2 de enero de 1927a.

- , «La ingratitud de Fernandito», *Pinocho*, 110, III, 27 de marzo de 1927b.
- , «La leyenda de los cinco hermanos», *Pinocho*, 118, III, 22 de mayo de 1927c.
- , «La pelota de “tennis” y la rana de los ojos de oro», *Pinocho*, 134, III, 11 de septiembre de 1927d.
- , «El príncipe aburrido y los peces de colores», *Pinocho*, 139, III, 16 de octubre de 1927e.
- , «La nieve y la flor», *Pinocho*, 141, III, 30 de octubre de 1927f.
- , «Las aventuras de Liruli», *Pinocho*, 143, III, 13 de noviembre de 1927g.
- , «Charlas de Pirula, repostera», *Pinocho*, 145, III, 27 de noviembre de 1927g.
- , «Los pajarillos voladores», *Pinocho*, 153, IV, 15 de enero de 1928a.
- , «El diván de la Bella Durmiente», *Pinocho*, 160, IV, 11 de marzo de 1928b.
- , «Charlas de Pirula, cestera», *Pinocho*, 164, IV, 8 de abril de 1928c.
- , «Pirula, modista y bordadora», *Pinocho* 170, IV, 20 de mayo de 1928d.
- , «Cabrillor y los tres huevos de águila», *Pinocho*, 215, V, 31 de marzo de 1929.
- , «Sección de Pirula», *Pinocho*, 267, VI, 30 de marzo de 1930a.
- , «Sección de Pirula», *Pinocho*, 268, VI, 6 de abril de 1930b.
- , «¡Pobre corderito!», *Pinocho*, 270, VI, 22 de junio de 1930c.
- , « Monserrat y los cisnes», *Pinocho*, 309, VII, 18 de enero de 1931a.
- , « Pirula. Finita cose y canta», *Pinocho*, 336, VII, 26 de julio de 1931b.
- , «Sección de Pirula», *Pinocho*, 340, VII, 23 de agosto de 1931c.

PITMAN, Thea «Viajeras mexicanas en la España republicana y el discurso de la fraternidad: Blanca Lydia Trejo y Elena Garro», *Lejana: Revista Crítica de Narrativa Breve*, 5, 2013. Disponible en

http://lejana.elte.hu/PDF_5_viaje/Thea_%20Pitman.pdf [consultado 30 de junio de 2014]

PLAZA AGUDO, Inmaculada, *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra:(1900-1936)*, Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de

Salamanca 2011. Disponible en <http://hdl.handle.net/10366/83310> [consultado 20 de febrero de 2014].

PLAZA PLAZA, Antonio, «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 25, 2010, pp. 91-118.

PORTA, Roser, «Novela y periodismo marcados por el humor», en Arnau, Carmen (ed.), *Mercè Rodoreda, una poètica de la memòria*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2002.

– *Mercè Rodoreda i l'humor (1931- 1936): Les primeres novel·les, el periodisme i polèmica*. Barcelona; Institut d'Estudis Catalans, 2007.

PRADA, Gloria de la «La princesa tonta de», *Gente Menuda*, 22 de julio de 1934.

PUCHE GUTIÉRREZ, Teresa, «El feminismo más crítico de los años 20 en España: los 'peligrosos' artículos de Magda Donato», *Sociocriticism*, 27, 1, 2012, pp. 127-146.

PUERTA, Javier de la y GARZÓN, Jacobo Israel, «Carmen Eva Nelken (Magda Donato), esa desconocida» *Raíces: Revista Judía de Cultura*, núm. 43, 2000, pp. 45-50.

QUINTERO, Berta, «La varita de la virtud», *Los Lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 17 de junio de 1923.

–, «La hormiguita y el perro», *Los Lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 12 de octubre de 1924.

–, «La sortija de Lili», *Los Lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 25 de octubre de 1925a.

–, «Los sueños de Blanquita», *Los Lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 22 de marzo de 1925b.

–, «La muñeca que llora y ríe», *Los Lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 1 de agosto de 1926a.

–, «Ti-tin y su coleta», *Los Lunes de El Imparcial. El Imparcial*, 19 de diciembre de 1926b.

R. G. «Condiciones y uso de los libros escolares de lectura», *La Escuela Moderna*, XXX, 350, 1920, pp. 737-746.

RAMAS VARO, María Luisa, *La protección legal de la infancia en España: orígenes y aplicación en Madrid (1900-1914)*, Madrid, Consejo Económico y Social de España, 2001.

RAMÓN DÍAZ, M^a DEL CARMEN, «Las hadas modernas en el cuento clásico francés escrito por mujeres: ¿personaje o autor? »*Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 16, 2001, pp. 95-110.

RAMOS, Aurelia, «Monólogo de un niño testarudo», *Gente Menuda* 10 de noviembre de 1929a.

–, «Monólogo de un niño testarudo», *Gente Menuda*, 24 de noviembre 1929b

–, «Monólogo de un niño testarudo», *Gente Menuda*, 30 marzo de 1930a

–, «Monólogo de un niño testarudo», *Gente Menuda*, 1 junio de 1930b.

–, «Pepe Pepín y Pepón», *Gente Menuda*, 9 de noviembre de 1930c.

–, «Huelga de hadas», *Gente Menuda*, 2120, 13 de noviembre de 1932a.

–, «Memorias de Canuto», *Gente Menuda*, 2123, 4 de diciembre de 1932b.

–, «La niña que lo sabía todo», *Gente Menuda*, 2189, 22 de abril de 1934a.

–, «El cuento de Pepiteta», *Gente Menuda*, 2221, 2 de diciembre de 1934b.

–, «Año Nuevo», *Gente Menuda*, 2225, 30 de diciembre de 1934c.

–, «La perla del asilo», *Gente Menuda*, 2246, 26 de mayo de 1935a.

–, «Nubes de verano», *Gente Menuda*, 2252, 7 de julio de 1935b.

–, «El alma de las cosas», *Gente Menuda*, 2251, 28 de julio de 1935c.

– «Cosas de Pituso», *Gente Menuda*, N° 2258, 18 de agosto de 1935d.

–, « Aventuras de Pepe. Pepín y Pepón. Los amiguitos de los detectives», *Gente Menuda*, N° 2303, 28 de junio de 1936.

RAMOS, María Dolores, «Magda Donato, una mujer moderna. Su labor como articulista en la prensa española (1917-1936)», *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 17, 2010, pp.177-196.

RAS, Matilde, «Si yo fuera Rey», *Estampa*, I, 44,30 de octubre de 1928.

–, «La hermosa hilandera y sus siete pretendientes», *Estampa*, 74, 11 de junio de 1929.

–, «El sueño de una noche de invierno», *Gente Menuda. Blanco y Negro*, 2248, 9 de junio de 1935.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

RAYNIE, Florence. «La dama boba de Lope de Vega adaptée aux enfants», Christine Pérès (dir.) *Grands auteurs pour petits lecteurs*, langue espagnole, Feb 2010, Toulouse, France, Lansman, pp.43-55, <hal-00952339>

REAL MERCADAL, Neus, *El Club Femení i d'Esports de Barcelona, Plataforma d'acció cultural*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1998.

–, *Mercè Rodoreda, l'obra de preguerra*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 2005.

–, *Les novellistes dels anys trenta: obra narrativa i recepció crítica*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia, *Mujeres y narrativa: Otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2009.

REYNOLDS, Kimberley, *Girl only? Gender and popular children's fiction in Britain, 1880-1910*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1990.

RIERA, Carme, *Azorín y el concepto de clásico*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007.

RISCO, Manuel, *La Castilla y el más famoso castellano*. Madrid, En la oficina de B. Román, 1792.

ROAS, David, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001.

RODOREDA, M. «L'hivern i les formigues» *Una estona amb els infants. La Publicitat*, 29y 30, 11 de agosto de 1935a, p.8.

–, «Les tres granotes y el rossinyol», *Una estona amb els infants, La Publicitat*, 1 de septiembre de 1935b, p.8.

–, «El vaixellet» *Una estona amb els infants. La Publicitat*, 22 y 29 de septiembre de 1935c, p.8.

–, «La darrera bruixa», *Una estona amb els infants. La Publicitat*, 6 y 13 de octubre de 1935d, p.8.

–, «La noieta daurada», *Una estona amb els infants. La Publicitat*, 20 de octubre de 1935e

–, «L'oreneta», *Una estona amb els infants. La Publicitat*, 20 de octubre de 1935e, p.8.

–, «La El noiet i la casona », *Una estona amb els infants. La Publicitat*, 10 de noviembre de 1935f, p.8.

–, «La guardiola », *Una estona amb els infants. La Publicitat*, 1 y 8 de marzo de 1936a, p.8.

- , « Les fades », *Una estona amb els infants. La Publicitat*, 29 de marzo de 1936b.
- , « L'estrella que va morir », *Una estona amb els infants. La Publicitat*, 5 de abril de 1936c, p.8.
- , « Les pomes trapasseres », *Una estona amb els infants. La Publicitat*, 12 de abril de 1936d, p.8.
- , « El noi et roger », *Una estona amb els infants. La Publicitat*, 19 de abril de 1936e, p.8.
- , « El rodacamins », *Una estona amb els infants. La Publicitat*, 24 de mayo y 7 de junio de 1936e, p.8.
- , « La fulla », *Una estona amb els infants. La Publicitat*, 14 de junio y 21 de junio de 1936f, p.8.
- , « La truita », *Una estona amb els infants. La Publicitat*, 28 de junio de 1936g, p.8.
- , « La El bruixot i la sargantana », *Una estona amb els infants. La Publicitat*, 12 de julio de 1936h, p.8.
- ARNAU, Carme (ed), *Un cafè i altres narracions*, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda, 1999.
- RODOREDA, Mercè; PESSARRODONA, Marta (ed.) y ALTISENT, Aurora (il.), *La noieta daurada i altres contes*, Barcelona, RqueR Editorial, 2005.
- RODRÍGUEZ.CUADROS, Evangelina «‘Si no a dar voto, a dar voces’: Mujer y poder en el Siglo de Oro», en M. Pilar. Celma y Mercedes Rodríguez, (eds.), *Vivir al margen: mujer, poder e institución literaria*, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009, pp. 97-136.
- , « Novela cortesana, novela barroca, novela corta: de la incertidumbre al canon », *Edad de Oro*, 33, 2014, pp. 9-2.
- RODRÍGUEZ de LEÓN, A. « Revista de libros. Poesías » *El Sol*, 27 de mayo de 1927, p. 2.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, « Eco solemne de la multitud: José Zorrilla, poeta popular », en Thion-Soriano, Dolores, et al. *Tradición e interculturalidad: las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX-XX)*. Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 183-189.
- RODRÍGUEZ, LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (ed.), *Andrés Claramonte, La Estrella de Sevilla; El gran rey de los desiertos*, Madrid, Cátedra, 2010.
- RODRIGO, Antonina, *Mujeres de España. Las silenciadas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988.

–*Mujer y exilio, 1939*, Madrid, Compañía Literaria, 1999.

RODRÍGUEZ ESPINOSA, Marcos y ACUÑA PARTAL, Carmen «Traducción, represión y malditismo: las lecturas de ‘Peter Pan’ de María Luz Morales, Terenci Moix y Leopoldo María Panero», en Hernández Guerrero, María José, Peña Martín, Salvador (eds.) *La traducción factor de cambio*, Peter Lang, 2008, pp. 59-76.

ROIG RECHOU, Blanca Ana, *Literatura galega infantil: perspectiva diacrónica, descripción e análise da actualidade*, Tesis en microfichas, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996.

–, «A literatura infantil e xuvenil en galego dende 1900-1950», *Boletín Galego de Literatura*, núm.15-16, 1996, pp. 77-105, Disponible en:

<http://hdl.handle.net/10347/1870> [Consultado 20/4/2014].

–, y Neira Rodríguez, Marta, «El papel de la mujer en la literatura infantil y juvenil gallega hasta el año 2006» en Vázquez, Celia (Ed.), *Diálogos intertextuais 3: En busca de la voz femenina. Temas de género en la literatura infantil y juvenil de la Península Ibérica y Latinoamérica*, Frankfurt, Peter Lang, 2010, pp. 329-348.

–, «Educación literaria. Literatura Infantil y Juvenil. Una propuesta multicultural», en *Educação, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Faculdade de Educação)*, 35, 3, pp. 362-370. Disponible en:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/viewFile/11769/8393>

ROVIRA, Teresa, y RIBÉ, María del Carmen, *Bibliografía histórica del libro infantil en catalán*. Madrid, Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1972.

–, «La literatura infantil i juvenil», en Riquer, Martí de, Comas, Antoni y Molas, Joaquim, *Historia de la literatura catalana*, 11, Barcelona, Ariel, 1988, pp. 460-461.

RUBIO CREMADES, Enrique, *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, Madrid, Castalia, 2001.

RUHE, Cornelia, «Sin poder, pero con armas. Esclavitud y cognición en el amante liberal, de Miguel de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 43. 2011. p. 205-220.

RUIZ, Blasa, «La vida y la personalidad de Magdalena S. Fuentes», *Revista de Escuelas Normales*, vol. VI núm. 55, 1928, pp. 202-208.

RUIZ BERRIO, Julio *et al.* *La editorial Calleja, un agente de modernización educativa en la restauración*, Madrid, UNED, 2002.

RUIZ RODRIGO, Cándido, *Protección a la infancia en España: reforma social y educación*, Valencia, Universitat de València, 2004.

- SAIZ GARCÍA, M^a. Dolores y SEOANE COUCEIRO, M^a. Cruz, *Historia del periodismo en España, 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza, 1998.
- SAIZ, OTERO Concepción, *Lecturas escolares: notas históricas y páginas selectas de literatura castellan*, Madrid, Victoriano Suárez, 1913.
- *La Revolución del 68 y la cultura femenina: (apuntes del natural)*. Madrid, Lib. Gral. de Victoriano Suárez, 1929.
- SAMBLANCAT MIRANDA, Neus, «Los derechos de la mujer moderna», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 671, 2006, pp.7-20.
- SAN MATEO ESTEVE, Soledad, (Graciella) «Mariquita sin miedo», *Gente Menuda*, 2300, 7 de junio de 1936.
- , «Perico el tonto», *Crónica*, 296, 14 de julio de 1935.
- SÁNCHEZ CORRAL, Luís, «Discurso literario y comunicación infantil», en Mendoza Fillola, Antonio; Cerrillo Torremocha, Pedro C. y Garcia Padrino, Jaime (eds.), *Literatura infantil y su didáctica*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 89-16.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Fernanda, «Evolución de las publicaciones femeninas en España. Localización y análisis», *Documentación de las ciencias de la información*, 32, 2009, pp. 217-244.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo, *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra, 2000.
- SÁNCHEZ PINILLA, Francisca, «El regreso de las hadas o el primer sueño de María Teresa León», *Lazarillo: Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil*, 20, 2008, pp. 6-16.
- «Lope de Vega para niños: adaptaciones literarias en las primeras décadas del siglo XX», en Vega García-Luengos, Germán, Urzáiz Tortajada, Héctor (Eds.), *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, T. II, 2010a, pp. 967–976.
- «María Luz Morales y la escritura para niñas». *32 Congreso Internacional de IBBY. As forza das minorías*, Santiago de Compostela, 8-12 septiembre 2010b. Disponible en <http://www.ibbycompostela2010.org/organization/organizing-committee?lang=es> [consultado 18 de agosto de 2014]
- «Modernidad y vanguardia. Nuestras escritoras infantiles». *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 24(239), 2011a, pp. 7-15.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

– «Todos los otros en el teatro de Concha Méndez», en Arroita, I., Olaziregi, M. J. y Zubirarreta, I. (Eds.), *El libro infantil y Juvenil desde la diversidad cultural*. [CD-rom], Donostia-San Sebastián, Erein Argitaletxea, 2011b.

– «Análisis de la narrativa infantil escrita por mujeres (1920-1939)» *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*, n.8, 2012, pp. 57-66.

– y MILLÓN VILLENA, Juan A., *Cuentos de casi ayer*, Valencia, Sansy, 2011.

SÁNCHEZ ROJAS, José «La Gitanilla», *La Esfera: ilustración mundial*, XI, 538, p. 13.

SANTA-MARIA, Gloria y TUR, Pilar «María Luz Morales i el periodisme cultural dels anys 30: modernitat, cinema, pedagogia». *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm.18, 2012, pp. 241-254.

SANTIAGO FUENTES, Magdalena, «Páginas Selectas», *El defensor del magisterio*, X, 25, 1904, p. 412.

– «La mujer en el teatro de Rojas», *Vida Intelectual*, II, 1907, pp. 123-129.

– «La educación femenina. La hermosa durmiente», *Nuevo Mundo*, XVI, 826, 1909a.

– «La educación y la sátira», *La Escuela Moderna*, XIX, 216, 1909b, pp. 561-564.

– «Mentalidades Nuevas», *Prometeo*, III, 13, 1910, p. 86.

– «Labor educativa», *La Escuela Moderna*, XXI, 235, 1911, pp.161-163.

– «Las mujeres en el Quijote», *La Escuela Moderna*, XV, 283, 1915, pp. 193-200.

– «Lecturas infantiles», *La Escuela Moderna*, XVI, 296, 1916, pp. 201-209.

SCHIAFINO, G. «Lectura para los niños», *La Escuela Moderna*, XLIV, 507, 1933, pp. 556-561.

SEGARRA, Marta, *Repensar la comunidad: desde la literatura y el género*, Barcelona, Icaria, 2012.

SEGOVIA, Alberto de, «La conquista del ensueño», *La Correspondencia*. 8 de enero 1913, p. 1.

SEGOVIA, Gertrudis, *Mientras la nieve cae*. Madrid, Librería de Fernando Fé, 1912a.

–, *Para los niños. Cuentos de hadas*. Madrid, Librería de Fernando Fé. 1912b

SENDÍN, MARÍA J. y MARTÍNEZ J. BRIONES. *Lectura reflexiva y reformadora Mary: libro para uso de las escuelas de niñas*, Madrid, s.n., 1935.

- SERRANO, Leonor. *Diana, o, la educación de una niña: libro de lectura dividido en tres grados*, Barcelona, Imp. Elzeveriana y Librería Camí, 1933.
- SERVÉN DÍEZ, Carmen, «Las escritoras españolas en la prensa infantil hacia 1870» en Fernández, Pura y Ortega, Marie-Linda (eds.), *La mujer de letras o La 'tetraherida'. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 2008a, pp. 409-426.
- , «Canon literario, educación y escritura femenina», *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*, núm. 4, 2008b, pp. 7-20.
- , «La labor de Mari Luz Morales en 'El hogar y la moda' (1921-1936), en Bernard, Margherita (ed.), *En prensa: escritoras y periodistas en España (1900-1939)*, Bergamo, Sestante, 2010, pp. 87-108.
- , «María Luz Morales y la promoción de la lectura infantil», *Álabe*, 5, junio de 2012, Disponible en <http://www.ual.es/alabe> [Consultado 20/abril/2014].
- , «Literatura, periodismo y cine: María Luz Morales en 'La Vanguardia' en Servén, C. y Rota, I, (coord.), *Escritoras españolas en los medios de prensa, 1868-1936*, Sevilla, Renacimiento, 2013.
- , ROTA, Ivana y BADOS CIRIA, Concepción, *Escritoras españolas en los medios de prensa, 1868-1936*. Sevilla, Renacimiento, 2013.
- SELA, Josefina (ed.), *Cervantes. Novelas y Teatro*, Madrid, Instituto-Escuela, 1922.
- SEVILLA, Florencio; REY, Antonio, (eds.) *Miguel de Cervantes: La Gitanilla. El Amante Liberal, Obra Completa*, VI, Madrid, 1996.
- SEVILLA MUÑOZ, J. «La cigüeña en las literaturas populares francesa y española», *Culturas Populares*, 4, 2007. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10017/19691> [Consultado 20 de agosto de 2014]
- SHAVIT, Zohar, «La posición ambivalente de los textos: el caso de la literatura para niños», en Iglesias Santos, Montserrat (ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 147-182.
- SHOWALTER, Elaine, *A literature of their own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*, London, Virago, 1991.
- SILVA OLARTE, Renan, «El libro popular en Colombia, 1930-1948: Estrategias editoriales, formas textuales y sentidos propuestos al lector» *Revista de Estudios Sociales* 30, 2008, pp. 20-37.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, *Escritoras españolas del siglo XIX: Manual bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991.

- , «Mil estudios actuales sobre escritoras del siglo XX. Bibliografía», *Arbor*, 182, 721, 2006, pp. 661-703.
- , «Vivir de la literatura. Los inicios de la escritora profesional», en Fernández, Pura y Ortega Marie-Linda, *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Editorial CSIC, 2008, p. 389-408.
- SMITH, L., «Real gardens with imaginary toads: Domestic fantasy» en Hunt, P. (ed.), *International companion Encyclopedia of Children's Literature* (pp. 293-300) Routledge, 1999, 293-300.
- SORIANO, Marc, *La literatura para niños y jóvenes: Guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires, Colihue, 1995.
- SOTO Y CORRO, Carolina, «Asta Regia», *Asta Regia*, 26 de enero 1880, p. 1.
- SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria, «Lenguaje literario, géneros y literatura infantil», en Cerrillo Torremocha, Pedro, C. y García Padrino, Jaime (eds.), *Presente y futuro de la literatura infantil*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 27-65.
- «Lectura y libros para niños en la Institución Libre de Enseñanza». *BILE*, núm. 49-50, 2003a, pp. 111- 124.
- , «Una vida para el teatro [Magda Donato] *Lazarillo: Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil*, núm.10, 2003b, p. 78.
- , «Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias», *Revista de educación* 1 2005, pp. 217-238.
- , « El humor en la literatura infantil del franquismo», *Anales de Literatura Española*, 2007, 1, pp. 237-252.
- , «Memoria de la escena. El teatro infantil de los exiliados», en Pelegrín, Ana, Sotomayor, Victoria y Urdiales, Alberto (eds.), Madrid, Ministerio de Educación, Política social y Deporte, 2008, pp. 113-124.
- y RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, María Amelia, *El 'Quijote' para niños y jóvenes, 1905-2008: historia, análisis y documentación*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, 2009.
- «Reescrituras del relato histórico galdosiano. Trafalgar». *Quaderns de Filologia- Estudis Literaris*, XVIII, 2014, pp. 77-98.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz «Feminismos: qué son y para qué nos sirven», en Zavala Iris María (ed.), *Feminismos, cuerpos, escrituras*, La Laguna, La Página, 2000a, pp. 35-48.

- SUÁREZ BRIONES, Beatriz; LUCAS MARTÍN, María Belén y FARIÑA BUSTO, María Jesús, *Escribir en femenino: poéticas y políticas*, Barcelona, Icaria Editorial, 2000b.
- SUZ RUIZ, M. A. «El discurso humorístico de Antonio Robles Soler» *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 23, 2005 pp. 195-201.
- TABERNERO SALA, Rosa, *Nuevas y viejas formas de contar: el discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005.
- TEJERINA LOBO, M. Isabel, «Los cien libros del siglo XX: El canon literario y la literatura infantil y juvenil», *Lazarillo: Revista de la Asociación de Amigos del Libro infantil y juvenil*, 12, 2004, pp. 17-25.
- THOMPSON, Stith, *El cuento folclórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972.
- , *Motif-index of folk literature*. Disponible en: <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/> [consultado 28 de mayo de 2014]
- TÍA ROSER, «Epistolari», *La Nuri*, 5, 24 de diciembre, 1925.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1980.
- TOLEDANO BUENDÍA, Carmen, «Traducción y adecuación de la literatura para adultos a un público infantil y juvenil», *Cuadernos de investigación filológica* 27, 2001, pp. 103-120.
- TORAL, Carolina, *Literatura infantil española (apuntes para su historia)*, Madrid, Cocolsa, 1957.
- TORRALBA DE MARTÍ, Luisa (Aurora Lista). *Luisita, lecturas morales e instructivas dedicadas a las niñas* Barcelona: Imp. y Librería de Montserrat, ca. 1910.
- TORNAFOCH YUSTE, Xavier, «Los debates del Estatuto de Autonomía de Cataluña en las cortes republicanas (mayo-agosto de 1932). El idioma catalán y el sistema escolar». *Historia Actual Online*, 4, 2008, pp. 35-42.
- TRANCÓN LAGUNAS, Monserrat, *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2000.
- TREJO, Blanca Lidia de, «Problemas de la revolución constructiva», *Mi Revista*, II, 28,1 de diciembre de 1937
- , «El cuento infantil revolucionario», *Mi Revista*, II, 29,15 de diciembre de 1937.
- TRIGUEROS, Cándido María, Sancho Ortiz de las Roelas, Madrid, En la imprenta de Vega y compañía, 1814.

LA NARRACIÓN PARA NIÑOS: AUTORAS, CIRCUITOS Y TEXTOS EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

TURIN, Adela, *Los cuentos siguen contando: Algunas reflexiones sobre los estereotipos*. Madrid, Horas y Horas, 1995.

ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma, *Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas*, Mondadori, Barcelona, 1990.

URDIALES VALIENTE, Alberto, *Creatividad y comunicación de la ilustración infantil en la narrativa en castellano (1900-1936)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2005. Disponible en <http://eprints.ucm.es/tesis/bba/ucm-t28332.pdf>

URRUELA, María Cristina, «El 'ángel del hogar': María Pilar Sinués y la cuestión de la mujer», en Vollendorf, Lisa (ed), *Literatura y feminismo en España*. (s. XV-XXI), Icaria, 2005, pp. 155-169.

URRUTIA CÁRDENAS, Hernán, «La Edad de Plata de la literatura española (1868-1936)», *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, 22, 1999, pp. 581-595.

VALRIU I LLINÀS, Caterina, *Història de la literatura infantil y juvenil catalana*, Barcelona, Pirene educació/ La Galera, 1998a.

– *Influències de les rondalles en la literatura infantil i juvenil catalana actual: (1975-1985)*, Palma de Mallorca, Moll, 1998b.

VÁZQUEZ, Celia, *Diálogos intertextuales 3: en busca de la voz femenina: temas de género en la literatura infantil y juvenil de la Península Ibérica y Latinoamérica*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010.

VELA, CERVERA, David, *Salvador Bartolozzi (1881-1950): ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños* [1996]. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Filosofía Española. Universidad de Zaragoza. Tres volúmenes. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, URI: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf1986> [Consultado 18 de septiembre de 2015].

VICENTE HERNANDO, César de (ed.), *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo; Pinocho en el País de los Cuentos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

VIERA SPARZA (Véase Esparza de Pérez Pinto, M^a Dolores).

VILAR, Ricardo, «La enseñanza de la lengua nacional en las escuelas», *Nuestro Tiempo*, XI, 146, 1911, pp. 146-182.

VILLANUEVA, Darío. *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

VOLLENDORF, Lisa, *Literatura y feminismo en España: (s. XV-XXI)*, Barcelona, Icaria, 2005.

YUBERO, Santiago, CARIDE, José A. y LARRAÑAGA, Elisa, *Sociedad Educadora, Sociedad Lectora*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

ZAPATA RUIZ, Teresita, *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2007.

ZIMIC, Stanislav *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI, 1996, pp. 37-38.

ZIPES, Jack, *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

ZORRILLA, José, *La leyenda del Cid*, Barcelona, Montañer y Simón, 1882.

ZULAIKA, José Gonzalo, (P. Donostia), «Amattoren utza», *El Día*, 20 de julio de 1934, p. 1.