



Juan Cervera. *Historia crítica del teatro infantil*.  
Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.



Juan Cervera nos ofrece un artículo largo basado en lo que fue su tesis doctoral, del mismo título, que presentó en Valencia en el año 1976 y que la Editora Nacional publicó en 1982. Cervera ha dedicado su vida académica al estudio de este tipo de teatro que, en determinados momentos históricos, se consideró género menor; así como al estudio del teatro juvenil, de escasa producción en el ámbito europeo. El autor era un habitual en la publicación *Educadores*, se encargó de la colección *Bambalinas* o, en colaboración con Guirau, de *Teatro y educación*, además colaboró con diferentes revistas de ámbito nacional.

En este artículo, Cervera comienza planteándonos qué entendemos por teatro infantil. Este lo podemos dividir en tres tipos: teatro de los niños – que estaría hecho por ellos mismos–, teatro para los niños –elaborado por adultos– y, lo que denomina, teatro mixto –con adultos dirigentes y niños colaboradores–. Esta definición es el prisma con el que va construyendo su historia crítica del teatro infantil español, que divide en dos partes: los orígenes y los siglos XIX y XX, en los que se produce el nacimiento y desarrollo del teatro infantil español propiamente dicho.

En la primera parte de su estudio, dedicado, como hemos señalado, a los orígenes del teatro infantil, aparece una cronología del teatro que se realizaba en España y en el que intervenían niños, pero que estaba organizado por adultos y, por tanto, atiende al modelo mixto, aunque en ocasiones el reparto podía estar formado íntegramente por niños. Es un teatro cultivado, sobre todo, en la Edad Media y en el Renacimiento y que, en ocasiones, ha pervivido hasta nuestros días. Ejemplo de ello son el *Misterio de Elche* y los *Milagros, milacres, de Sant Vicent Ferrer* en Valencia. El teatro realizado en esta época es de tipo religioso y hagiográfico, donde los niños se irían incorporando progresivamente en las piezas litúrgicas como el *Quom quaeritis pastores?* o en los *Milacres de Sant Vicent*, en los cuales

los niños fueron sustituyendo a bultos y autómatas; al principio, compartiendo escena con ellos y, posteriormente, ocupando todos los papeles de estas singulares representaciones didácticas y proselitistas de la vida del santo dominico.

Como puente entre este período y la llegada del teatro didáctico-moral del siglo XIX, surge el teatro infantil y juvenil que practican los jesuitas en sus colegios. Son estos religiosos los primeros en sacar el teatro de la universidad y ponerlo al alcance de los niños menores de doce años. Cervera identifica las características de este tipo de teatro, que podemos resumir de la siguiente forma: abandono de los clásicos latinos en favor de temas de exaltación religiosa y debates de corte académico al estilo de las controversias medievales, fastuosidad de la representación, participación de niños cada vez menores con una preponderancia de escenas de música y danza, participación de niños como actores con papeles propios y de niños o adolescentes como sustitutos de la mujer. Este último punto nos interesa especialmente porque es algo sintomático del teatro infantil, ya que la incorporación de la niña como actriz no se producirá hasta el siglo XX.

La segunda parte historia la tradición infantil española desde el siglo XIX hasta el final del tardofranquismo (1970). El teatro de principios del XIX está sujeto a la mentalidad burguesa y busca didactismo y diversión. El teatro infantil debe transmitir las virtudes de la nueva clase dominante. Por ello estas piezas destilan prudencia, laboriosidad, espíritu de ahorro, honradez e incluso prevención. Tendremos que esperar hasta 1940 para que se produzca un nuevo cambio de paradigma donde el teatro penetra en la escuela y se utiliza como elemento didáctico, pero más al servicio de la cultura que de la moral. Cervera señala también la importancia de ciertas iniciativas al margen del *stablishment* como el *Teatro de los niños* de Benavente (1909), el uso de la radio a partir de 1940 como promotora de la actividad teatral infantil, la labor teatral de los salesianos y los intentos de la Generación del 27 por acercarse al teatro infantil en las figuras de Lorca, Alberti y Casona, este último fue el que mayor éxito obtuvo, en este campo, de los tres. A partir de 1940, considera el autor, se produce la institucionalización del teatro infantil por parte de la Sección Femenina y el Frente de Juventudes que realizan diversas iniciativas para desarrollar un teatro para niños hecho por adultos. En 1958 aparece el Teatro Popular Infantil creado por Pilar Enciso y Lauro Olmo que tuvo una pervivencia intermitente a causa de la censura y el control franquista. Las piezas de la pareja denunciaban la injusticia social y la opresión del régimen.

En definitiva, la *Historia del teatro crítico español* trata de periodizar y analizar las diferentes manifestaciones teatrales que se han producido en el territorio español a lo largo del tiempo y que han tenido en su epicentro

al infante, ya sea como miembro activo dentro del teatro o como espectador. Sin embargo, consideramos que el texto se queda a medio camino entre la historia y la mera cronología. Es necesario, en nuestra opinión, una profundización en los períodos que señala Juan Cervera y un análisis histórico de los mismos desde diferentes perspectivas: la socioeconómica, la cultural, incluso la giro lingüista en la línea que marca Hayden White. ¿Qué discursos de poder se transmiten a los niños? ¿Qué se esconde tras las historias de los «milacres» de San Vicent? ¿Estamos ante una primera manifestación del incipiente poder de la burguesía valenciana a través de un teatro infantil de corte popular? ¿Cuál es el grado de incidencia del teatro de los niños de Benavente? ¿Podemos establecer una comparativa de la iniciativa del premio Nobel con otros países europeos? ¿Cuál fue la fuerza de Enciso y Olmo? ¿Qué representó el Teatro Popular Infantil para ese teatro institucionalizado que controlaba la Sección Femenina? ¿Cuál es el papel de la mujer en las piezas franquistas? Estas son algunas de las cuestiones que no plantea este artículo y que consideramos que los historiadores deben hacer suyas. Sin embargo, el texto de Cervera sirve como estímulo y sienta una primera periodización, totalmente necesaria, sobre la que el historiador puede comenzar a trabajar y, a su vez, es el detonante de muchas hipótesis que deben ser investigadas, procesadas y, posteriormente, ofrecidas a la sociedad actual.

*Javier Sabuquillo*



Berta Muñoz Cáliz, *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes*.  
Madrid: ASSITEJ ESPAÑA, 2006.

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



El interés de esta monografía sobre el teatro para la infancia y la juventud reside, precisamente, en su carácter panorámico. No pretende analizar la trayectoria de sus dramaturgos ni profundizar en las piezas más emblemáticas, sino presentar el estado actual de la literatura dramática para niños y jóvenes. En palabras de su autora, «el propósito de este trabajo no es otro que el de dar a conocer los títulos que existen actualmente en el mercado editorial y facilitar los recursos necesarios para acceder a estos libros, además de orientar sobre los temas tratados y las formas de abordarlos». Avalada por el premio Juan Cervera, autor de la *Historia Crítica del Teatro Infantil Español de 1982*, pionera y referente principal en los estudios sobre esta materia, la obra de Berta Muñoz toma el testigo en la investigación de una dramaturgia a la que no se le ha dispensado la atención que merece, y cuyo conocimiento resulta de gran utilidad para la formación educativa de lectores y espectadores.

El volumen se estructura en tres capítulos: el primero, «La precariedad de un sector editorial»; el segundo, «Los textos teatrales y la lectura»; y el tercero, «Características de las principales colecciones actuales de teatro infantil y juvenil». Tratan de la situación del libro teatral destinado a niños y jóvenes en el panorama editorial español, y se ocupan de señalar las distintas colecciones que reúnen libros teatrales para la lectura, para la representación o con ambos perfiles. Dedicamos los capítulos cuatro, cinco y seis a enumerar algunos de los rasgos temáticos (motivos, estrategias en la creación teatral para niños y jóvenes, referentes de la ficción teatral y modelos de relación con la sociedad, con la naturaleza o con el mismo niño) y, finalmente, plantea distintas maneras de escenificar los textos teatrales editados para este sector. Completa su análisis una lúcida reflexión sobre la finalidad con que estas piezas son trazadas, que oscila entre los objetivos

pedagógicos, más cercanos a una dramaturgia conservadora como ocurrió durante la dictadura franquista con el teatro de signo religioso, o con las llamadas «enseñanzas transversales» incluidas en la LOGSE, esta vez de signo progresista. Una visión contraria asignaría al teatro para la infancia y la juventud la máxima común de la mayoría del corpus, la de enseñar deleitando. En este sentido, Berta Muñoz asigna a estos dramas la capacidad de *mostrar* para favorecer las interrogantes sobre su entorno al espectador joven. Un apartado de sumo interés en este capítulo es el viaje histórico por las colecciones de teatro pedagógico y/o lúdico desde principios de siglo, lo cual nos permite conocer facetas menos difundidas de autores consagrados como Valle-Inclán (*La cabeza del dragón*), Lorca (*Los títeres de Cachiporra*) o Benavente (*El príncipe que todo lo aprendió en los libros*), así como la incursión en el teatro para la infancia y la juventud de la generación realista (Lauro Olmo y Pilar Enciso; Alfonso Sastre, Armando López Salinas, Carlos Muñiz...) que publicaron en la década de los sesenta y que continuaron escribiendo o reeditando en las colecciones de los ochenta como Fuente Dorada, Escuela Española, Edebé...

El ensayo indaga en las circunstancias –*mediaciones*, dice su autora– históricas, psicosociales y estéticas, que determinan el desarrollo y la naturaleza de esta dramaturgia, y que explican el distinto tratamiento de la materia ficcional, así como la investigación en los distintos campos formales. Esta dramaturgia se ha ido nutriendo de fenómenos como el teatro *underground* o simbolista de los setenta con su gusto por las parábolas, del éxito editorial de las novelas de aventuras dirigidas al público infantil y juvenil, del cine y la ficción televisiva, e incluso de la comedia musical, que han ido enriqueciendo el compromiso artístico del autor con su obra.

Las últimas sesenta y cinco páginas del libro, es decir, un tercio del ensayo, están dedicadas a los tres anexos que contienen las referencias bibliográficas, las colecciones actuales de obras teatrales para niños y jóvenes (Anexo I), las ediciones para jóvenes de obras concebidas inicialmente para adultos (Anexo II) y los recursos para localizar libros de teatro para niños y jóvenes (Anexo III), con una descripción exhaustiva de sus contenidos, objetivos principales y carácter formal de sus presentaciones, lo cual resulta de suma utilidad para el lector, el investigador o el profesional de las artes escénicas.

El ensayo contribuye a paliar el vacío informativo sobre esta dramaturgia, presentando «textos teatrales valiosos», desaprovechados «por la dificultad de su acceso a librerías o por simple desconocimiento de los mediadores».

Yolanda Mancebo



JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS. *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón / Besos para la Bella Durmiente. Teatro fantástico*. Edición de Francisco Corrales. Notas preliminares de José Luis Alonso de Santos. Madrid: Editorial Castalia, 2006.



Existen pocos autores en el panorama del teatro español contemporáneo tan originales y polifacéticos como José Luis Alonso de Santos. Actor, director, dramaturgo, gestor, docente e investigador. Sus obras dramáticas – una treintena de piezas – forman ya parte de los nuevos clásicos de nuestro teatro. Este consagrado autor vallisoletano, licenciado en Filosofía y Letras y en Ciencias de la Información, inició su formación actoral de la mano de maestros como William Layton o Miguel Narros. Más tarde, se revelaría como una de las figuras clave del teatro independiente en España, al fundar los grupos TEI (Teatro Experimental Independiente, 1968), Tábano (junto a Juan Margallo, 1969) y Teatro Libre (1971). Ha ocupado el cargo de Director de la RESAD y de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y su labor dramática ha sido reconocida con varios galardones importantes, entre ellos el Premio Nacional de Teatro (1986).

Desde que en 1975 Alonso de Santos se estrenara como dramaturgo con su tragicomedia *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, ha cultivado múltiples estilos y géneros: tragedias modernas, como *Trampa para pájaros*, comedias como *Pares y Nines* o *Cuadros de humor y amor al fresco*. *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro* constituyen su «teatro de la experiencia», y *La sombra del Tenorio* da muestras de su destreza en el monólogo escénico; ha abordado el drama simbólico o poético en *En el oscuro corazón del bosque*, y el teatro del absurdo y psicológico en *Fuera de quicio*, por citar solo algunos títulos. Alonso de Santos se ha acercado también al público infantil con piezas como estas dos que Castalia reedita conjuntamente: *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* y *Besos para la Bella Durmiente*. Ambas se publicaron por separado en 1981 y 1994, respectivamente<sup>1</sup>; sin embargo, esta

reedición nos resulta pertinente, ya que evidencia rasgos comunes entre ambas obras y favorece un análisis comparativo.

El autor parte de los elementos de los cuentos tradicionales, aunque les confiere una visión moderna y peculiar. *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, estrenada en 1982 por el grupo Teatro Libre, bajo la dirección del propio Alonso de Santos, gira en torno a la historia de amor entre el Dragón Regaliz y la Princesa Peladilla. La obra está plagada de peripecias y transformaciones sorprendentes que, sin embargo, resultan verosímiles en la mágica atmósfera concebida por el autor. *Besos para la Bella Durmiente*, estrenada en 1984 en la Sala San Pol de Madrid, es una adaptación del famoso cuento popular, en la que los pretendientes se tornan bufones ridículos, enzarzados en una absurda lucha de modales, mientras un modesto paje se convierte en el protagonista de la trama.

Como vemos, no faltan en estas obras los personajes «tipo» de los relatos populares –los reyes, las princesas, las hadas o los dragones–, sin embargo, como viene siendo característico en la producción dramática de Alonso de Santos, el autor se inclina por los seres marginados e inconformistas, enfrentados al sistema y a las normas sociales imperantes. Por este motivo, los héroes de estas dos comedias infantiles son precisamente los tradicionales antagonistas y los personajes secundarios de los cuentos de hadas, que desafían las normas establecidas movidos por el amor. Asimismo, las princesas se deshacen de su tradicional rol pasivo y se revelan como seres audaces y obstinados, que se atreven a enfrentarse al autoritarismo del rey. Alonso de Santos favorece el beneplácito del lector y espectador ante la rebeldía de los protagonistas caricaturizando la figura del soberano; en *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, lo presenta como un glotón insaciable y en *Besos para la Bella Durmiente* como un gracioso simplón. Ambos reyes son personajes grotescos que acatan y hacen obedecer las normas sin cuestionamiento alguno, hecho que lleva al público a poner en duda la vigencia y practicidad de las mismas.

Una figura común en ambas piezas es el trovador, que narra y «dirige» el desarrollo de las tramas, personaje que se convierte en guía del viaje hacia la madurez y la liberación que Alonso de Santos nos propone en estas dos obras. Diestramente, el autor pone de relieve valores universales como el amor y la dignidad humana por medio de un juego de contrastes, enfrentando la sencillez del bosque a la opulencia de palacio, los valores morales a los materiales, y el amor a las condiciones sociales. También es destacable el ejercicio metateatral con que el dramaturgo rompe la ilusión escénica; recurso que será clave en *Besos para la Bella Durmiente*, donde la conciencia de los personajes sobre su naturaleza ficticia sirve

para solventar la trama, revelando la absurda potestad de las normas y de los prejuicios sociales.

*La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* y *Besos para la Bella Durmiente* son, como todas las obras de Alonso de Santos, un verdadero ejercicio de estilo. Escritas en verso, el autor hace uso de expresiones arcaicas, sin que por ello el lenguaje resulte ostentoso, pues logra virtuosamente que armonice con giros y vocablos muy actuales, con el humor de expresiones infantiles y con la viveza de entretenidas canciones.

Ambas comedias están impregnadas del fuerte sentido ético y social que caracteriza el teatro de Alonso de Santos. Con guiños manifiestos al lector y espectador adulto, aunque sin dejar a un lado la inocencia de situaciones cercanas al público infantil, el autor nos invita a la reflexión con su metáfora amorosa entre seres que pertenecen a esferas sociales distintas, e incluso a especies diferentes. Nos ofrece, en suma, una visión amarga de nuestra sociedad reflejada en el vistoso espejo de los cuentos de hadas.

La edición de los textos se ve enriquecida con numerosas ilustraciones y con anotaciones de Francisco Corrales que facilitan la comprensión de los mismos. Especialmente práctica nos parece la sección final del libro, «Para saber más», un compendio de ejercicios con relación a la trama, los personajes, la estructura y el lenguaje de ambas piezas, que plantea una reflexión sobre aspectos previos a la puesta en escena –el trabajo de mesa que suele realizar una compañía al inicio de los ensayos– o que puede usarse a modo de comentario de texto en las aulas. Además, la edición de Castalia ofrece útiles consejos del editor y del propio autor para la representación de las obras, que llaman la atención sobre aspectos de la puesta en escena, tales como la escenografía, la iluminación, los efectos sonoros, la utilería o el vestuario, y que, muy acertadamente, subrayan la necesidad del trabajo en equipo y la importancia de la labor del personal técnico, además de la del elenco artístico.

*Diana I. Luque*

## ■ NOTAS

1. ALONSO DE SANTOS, J. L. *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*. Madrid: Susaeta, 1981 y ALONSO DE SANTOS, J. L. *Besos para la Bella Durmiente*. Valladolid: Castilla Ediciones, 1994.





JULIA RUIZ CARAZO. *El gran traje*.  
Biblioteca Virtual Cervantes, 2013.



*El gran traje* es un cuento escénico de Julia Ruiz Carazo, para títeres y actriz, dedicado, según nos dice la autora, a niños de tres a seis años. Ha sido editado por la Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ) y coordinado por Lola Lara, quien ha prologado también la obra.

La autora nos señala, desde el primer momento, el carácter íntimo y personal de su escritura, así como la finalidad de comunicación para niños muy pequeños por medio del teatro de títeres y de una actriz. Como ha sido a la vez la directora de la obra en el montaje que ha realizado de la misma la compañía «La Sal», en este texto se mezclan las palabras del cuento que narra la actriz a unos posibles espectadores niños, con las notas escénicas que tratan de comentar los movimientos de los títeres, así como el ámbito, las músicas, el vestuario... y todos los elementos que intervienen en la plasmación escénica de las imágenes.

La autora nos da muchos datos sobre su proceso creativo, tanto al hacer un perfil de sí misma en su relación con la creación escénica, como al tratar de comentar en su nota inicial su proceso de trabajo.

Al hablarnos de sí misma se nos dibuja así:

Limpie y seque bien a una estudiante de medicina. Pártala en juliana (como me llamaba mi madre). Dórela a fuego lento en el teatro universitario. Retírela y mécala en la gran olla a presión de la capital. Ahí, añádale un poquito de escuela teatral, unos granitos de montajes, y déjela cocer a fuego lento durante unos seis años en un buen caldo de aprendizaje e investigación. En una cazuela aparte prepare una salsa con los siguientes ingredientes: niños, talleres de teatro, aulas municipales, más niños... y no olvide los montajes de fin de curso (realmente se puede prescindir de ellos, pero dicen los que no entienden que entonces el sabor no es el mismo)...

Y en la nota sobre su proceso de escritura nos dice:

El Oran Traje surge de la necesidad de continuar trabajando en el teatro, rebelándome contra las personas que ya cantaban el réquiem a la actriz perdida, debido a mi embarazo. Y de la necesidad de escribir, de intentarlo. Nada más. Para mí, al contrario de lo que otras personas pensaban, las puertas se abrían. Tenía tiempo. Solo debía perder el miedo y empezar. La creación del guión. Cuando hacemos un espectáculo para adultos siempre partimos de preguntas trascendentales. Nos interrogamos a nosotros mismos y nos parece fundamental que el tema sobre el que vamos a trabajar y su desarrollo sean, desde un principio, interesantes para los propios creadores. Había una pregunta que me rondaba constantemente la cabeza: ¿por qué no seguimos ese mismo proceso, con ese mismo interés, con esa misma preocupación cuando creamos un espectáculo infantil?...

La autora del prólogo, por su parte, Lola Lara, nos da también pistas sobre la autora y su escritura, con sus palabras:

Una de las cualidades de El Gran Traje es que la autora, Julia Ruiz, habla no tanto de sí misma como desde sí misma. La interpretación psicoanalítica clásica de los sueños dice que la casa simboliza el yo, el ego. En este texto, el traje se torna metáfora de la casa y, por ende, el yo. Pero el asunto no es ni tan simple ni tan matemático, como se derivaría de lo expresado. El Gran Traje está plagado de sugerencias, interpretaciones, insinuaciones, referencias... que no enturbian inútilmente la idea de la obra, pero sí la abren al espectador para que con su mirada no solo complete el ciclo de la comunicación, sino que ponga su granito de arena en acabar el trabajo creativo, incorporando al mismo su propia lectura...

La sensación que tenemos al leer esta obra, al margen de la intencionalidad de su autora, es que emana de su lenguaje un clima de sensibilidad y de dominio del simbólico mundo imaginario de la infancia. Su lenguaje contiene un universo de juego, a la vez que está impregnado de metáforas visuales que crean un espacio sensible y comunicativo. Tiene su creadora capacidad poética para internarse en ese mundo musical de las palabras mágicas. Por eso es tan agradable de leer, como lo será seguramente de escuchar, y de verlo en su plasmación escénica, ya que la poética de «El gran traje» está llena de resonancias plásticas.

Un acierto, pues, para la editora ASSITEJ, por la publicación de este bello y creativo texto.

*Margarita Piñero*



SUZANNE LEBEAU, *El Ogrito*.  
Zapatos de Arena. Madrid: ASSITEJ, 2012.



Si existe en estos momentos un autor que haya marcado un camino a la dramaturgia para la infancia y la adolescencia, ese es Suzanne Lebeau (n. 1948), la autora canadiense en lengua francesa que desde los años setenta ha renovado la escritura de las obras para niños. Desde que en 1975 fundó la compañía *Le Carrouvel*, abandonando su carrera de actriz para dedicarse a la escritura, ha estrenado y publicado más de veinte títulos en donde ha renovado un teatro que demasiadas veces se había quedado anclado en fórmulas tradicionales, cuando no en la plasmación de un universo *dünnegano*, a medio camino entre la comercialidad y la ñoñería.

Las dos obras publicadas en este volumen son un buen ejemplo del quehacer de la autora. En ambos se nos traslada al mundo de los cuentos infantiles para crear fábulas contemporáneas que no evitan los aspectos más turbios de la realidad, como no lo hacían los cuentos tradicionales, en donde el horror, la crueldad y lo macabro se juntan con las fantasías infantiles acerca de un mundo anhelado y temido: el mundo de los adultos. No estamos lejos de los análisis de Bruno Bettelheim y de los cuentos de Gianni Rodari.

En *El Ogrito (L'ogrelet)* se nos presenta la historia de Simón, un niño excesivamente grande: a los seis años tiene la altura y la corpulencia de un hombre. Su madre lo envía por primera vez a la escuela, para lo que tiene que atravesar el bosque en donde viven. Todo parece ir bien, incluso cuando Simón descubre que es diferente de los demás niños: pero hay un oscuro secreto que poco a poco irá saliendo a la luz, primero cuando ve por primera vez el color rojo, más tarde cuando un compañero sangra por la nariz y Simón descubre el olor de la sangre, que se convierte en una obsesión para él. La madre se ve obligada a contarle la verdad que ha estado pesando como una losa sombría sobre la vida de los dos: Simón es hijo de un ogro que quizás se comió a sus seis hermanas, muertas todas de forma misteriosa al cumplir los dos años. Cuando la

madre se quedó embarazada de Simón, el padre la abandonó, dejándole una carta en donde le explicaba la forma en que un ogro puede librarse de su maldición: debe pasar tres pruebas en donde controle su ansia de sangre. Simón decide pasar las tres pruebas y conseguir lo que no pudo hacer su padre...

La terrible figura del ogro, el gigante devorador de niños de cuentos infantiles como *Pulgarcito*, es el eje central de la obra de Suzanne Lebeau, pero aquí el niño héroe no debe luchar contra él, sino contra la terrible herencia que le ha dejado. Porque, como bien saben los estudiosos de los cuentos infantiles, el ogro es la figura del padre. La solución entra también dentro de los esquemas del cuento popular (aquí son Propp e incluso Campbell quienes ejercen su influencia sobre la autora) en la forma de tres pruebas que debe pasar el protagonista para conseguir su premio.

Con un lenguaje de fuerte impronta poética, *El Ogrito* es una buena muestra de cómo se puede crear una historia para niños que se aleje de la moralina pacata a que nos tenía acostumbrados una cierta tradición de teatro infantil. Los elementos míticos, la estructura de cuento popular y una fina ironía impregnan este drama de tintes sombríos con final feliz (o quizás no tan feliz: el Ogrito pasa las tres pruebas, pero guarda de la última de ellas un recuerdo no precisamente tranquilizador).

*Zapatos de arena* (*Souliers de sable*) parte de premisas semejantes: sus protagonistas, Leo y Elisa, son dos nuevos Hansel y Gretel que deben salir a enfrentarse al mundo, ese gran lugar amenazante donde se esconde el Hombre del Saco y los niños se pueden perder y no volver a encontrarse. Afortunadamente, Elisa tiene una guía, el Gran Libro del Afuera, donde se describen todos los peligros que esconde ese mundo. Pero ¡ay! el Gran Libro no sirve de mucho cuando uno tiene que salir en busca de los zapatos que se han marchado solos, cuando descubre el agua del río, cuando debe buscar a un hermano que se ha perdido...

Marcada por el inexorable paso del tiempo (la obra se subtitula «El mundo en doce vueltas del reloj de arena»), *Zapatos de arena* es una poética recreación del despertar a la vida en la figura de los niños que están a punto de abandonar el refugio de la infancia y afrontar los riesgos que supone salir al mundo adulto. Un mundo en donde ya no caben las certezas del Gran Libro, donde se instala la duda (la obra termina significativamente con la pregunta de Elisa: «¿Y si el Hombre del saco no existiera?»), pero donde precisamente por ello la vida se convierte en experiencia gozosa.

Con este libro ASSITEJ inaugura una nueva colección, que viene a sumarse a las ya existentes: el Boletín Iberoamericano, la Colección de Textos Teatrales y la de Ensayos. La Colección Internacional de Teatro

para la infancia, que se dedicará a la publicación de obras para la infancia y la juventud de autores de todo el mundo, viene, con ello, a cubrir un aspecto muy descuidado dentro de la ya escasa edición de libros de teatro en España. Bienvenida sea y mucha suerte en la andadura.

*Fernando Doménech*