

Eva Llergo Ojalvo

ellergo@nebrija.es

<https://orcid.org/0000-0003-3822-4969>

Universidad Nebrija y Universidad Camilo José Cela

Ignacio Ceballos Viro

iceballos@ucjc.edu

<https://orcid.org/0000-0002-8617-2588>

Universidad Camilo José Cela

MOTIVACIONES Y CONSECUENCIAS DE LAS ADAPTACIONES DEL CUENTO TRADICIONAL EN EL TEATRO INFANTIL CONTEMPORÁNEO¹

*MOTIVATIONS AND CONSEQUENCES OF FOLKTALES'
ADAPTATIONS IN CONTEMPORARY CHILDREN'S
THEATER*

(Recibido: 2 junio 2021/ Received: 2nd June 2021)

(Aceptado: 1 octubre 2021 / Accepted: 1st October 2021)

Resumen

¿Qué vínculos existen entre el cuento tradicional y el teatro infantil contemporáneo? A partir de un análisis de la cartelera infantil en España desde el año 2006, complementado con la información proporcionada por las mismas compañías teatrales, se estudia el tratamiento del cuento tradicional como materia argumental de las obras. Las distintas miradas de los creadores de teatro para niños hacia el cuento recorren actualmente un arco de posibilidades que va desde el rescate del folclore hasta la reescritura con fin educativo. En este artículo se ofrece un listado completo de las obras españolas de teatro infantil de los últimos quince años que se han basado en cuentos tradicionales de orígenes diversos, y estudiamos, a través de ejemplos concretos, las estrategias de reciclaje y adaptación llevadas a cabo por las compañías.

Palabras clave: Teatro infantil; Folclore; Cuento tradicional; Adaptación; Reciclaje cultural.

Abstract

Which are the links between folktale and contemporary children's theatre? Based on an analysis of the children's programmes in Spain since 2006, complemented with the information provided by the theatre companies themselves, we aim to study how folktales are used as raw material for plays. The authors' different views on the story go from the rescue of folklore to rewriting for educational purposes. This article offers a complete list of Spanish children's theatre plays of the last fifteen years that are based on folktales from diverse origins, and it studies by means of concrete examples, the recycling and adaptation strategies carried out by companies.

Key words: Children's Theatre; Folklore; Folktale; Adaptation; Recycling Culture.

1 Este estudio ha sido elaborado en el marco del Proyecto de Investigación REC-LIT. Reciclajes culturales: transliteraturas en la era postdigital (Referencia RTI2018-094607-B-I00), financiado por FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación – Agencia Estatal de Investigación.

1. Introducción

“El teatro para niños se surte, en un porcentaje elevadísimo, de adaptaciones de cuentos de hadas. Sería muy interesante estudiar las características de esas adaptaciones, en lo ideológico y en los aspectos formales de su puesta en escena”.

Herans (2001: 184), fundador de las Semanas Internacionales de Acción Educativa, director de teatro y dramaturgo de textos dirigidos a la infancia, lanzó este reclamo hace veinte años y aunque en España tenemos un panorama de creación teatral para la infancia consolidado y cada vez más fortalecido por el apoyo del público, en el ámbito académico no se había recogido el guante de este reto hasta el momento. La intuición de Herans se vuelve certeza a través del estudio que Muñoz Cáliz dedica al panorama de libros teatrales para niños publicados en España entre 1985 y 2006, donde confirma que:

Una estrategia común a la mayoría de los autores de textos teatrales para niños es que suelen partir de referentes ficcionales que el niño ya conoce con anterioridad: cuentos maravillosos, películas y novelas de aventuras que responden a moldes genéricos comunes, son los modelos más recurrentes. Recreaciones de Caperucita, de Pulgarcito, o del Gato con botas, junto con argumentos de espías y detectives, de intriga policiaca, de ciencia-ficción o de piratas se repiten en las obras teatrales para niños desde principios del pasado siglo y continúan originando numerosas creaciones, que pueden ser desde sencillas escenificaciones sin apenas variación en la trama argumental hasta novedosas relecturas que proponen cambios esenciales en la forma de entender la historia, los personajes y la propia estructura de la obra. (2006: 37-38)

Esta apreciación se avala con el análisis de Tejerina para la totalidad del siglo XX (Tejerina Lobo, 1993, especialmente 19-22 y 42-71; y también 1998): los textos dramáticos publicados para la infancia hasta los años 1990 confirman a los cuentos tradicionales como una de las fuentes principales de argumentos directos y de estructuras internas de las obras. Por supuesto, esta conclusión no es privativa del escenario español; en otras tradiciones de diferentes países europeos, sin ir más lejos, también es frecuente desde el siglo XIX, al menos, el peso del cuento tradicional como materia prima de las obras para niños, el teatro callejero, la *pantomime* navideña británica, etc. (Russell, 1981: 3).

En estas páginas pretendemos mostrar que, en años recientes, los cuentos tradicionales siguen siendo hoy en día fuente constante para la elaboración de obras teatrales para la infancia; aunque en este caso, no nos centraremos en las obras publicadas (como en los estudios mencionados), sino en las obras representadas, a partir de la cartelera española.

Esta cuentística de tradición oral a la que aludimos es un concepto preciso que comprende todos aquellos relatos que originariamente circularon de boca en boca, por tradición oral, si bien han podido llegar hasta nosotros hoy en día mayoritariamente a través de diversas compilaciones. Siguiendo la clásica definición de Thompson, el cuento tradicional en prosa es “the story which has been handed down from generation to generation either in writing or by word of mouth” (Thompson, 1946: 4)²; estos cuentos se caracterizan también por ser anónimos en su origen, aunque puede que no en sus versiones y adaptaciones posteriores. Por anticipar los casos que analizaremos a continuación, nos estamos refiriendo a los conocidos testimonios de los cuentos orales de origen europeo (recogidos

2 “El relato que ha sido transmitido de generación en generación, ya sea de forma escrita o de boca en boca” (traducción a nuestra).

por Perrault, Afanásiev o los hermanos Grimm), oriental (*Las mil y una noches*) o concretamente hispánico (recogidos o reinterpretados por Aurelio M. Espinosa, Antonio Rodríguez Almodóvar o Fernán Caballero), entre otros.

Así pues, el presente estudio, recogiendo el testigo de Herans, trata de recolectar, analizar y contrastar la presencia de los cuentos de tradición oral en el teatro para niños en España, a partir de 2006 y hasta 2020, partiendo, como se ha dicho, de las puestas en escena. Partimos de dicho año al ser en el que finaliza el estudio precedente de Muñoz Cáliz (2006). El análisis se realizará a través de tres fuentes: la información de las carteleras de los principales ciclos y festivales de teatro infantil en España, las respuestas de las propias compañías sobre su trabajo con las fuentes cuentísticas en sus montajes y, en caso de no haber recibido la respuesta de las compañías, los materiales alojados en sus webs (vídeos, dossieres, sinopsis).

2 Antecedentes en el estudio de la presencia del cuento de tradición oral en el teatro infantil

El fenómeno que aquí tratamos, claro está, podría ser categorizado dentro de lo que Genette (1989 [1962]) llamó "hipertextualidad" (si bien ese término hoy en día se suele aplicar al estudio de los textos digitales e hipermedia): la vinculación de un texto con otro texto anterior, de tal modo que aquel no podría haber existido sin este. Genette analizó algunas de sus formas: la parodia, el pastiche, el travestimiento, la imitación (seria o satírica) y la transposición, que pueden utilizar diferentes mecanismos para relacionar el hipertexto (la obra posterior) con su hipotexto (la anterior).

En su forma más amplia, este fenómeno se conoce, fuera de la teoría genettiana, como intertextualidad, y ha ido adquiriendo diferentes matices con los desarrollos de Kristeva, Todorov, Barthes, etc. (Allen, 2000; Martínez Fernández, 2001). No obstante, el fenómeno que miramos aquí, dado que supone la reconversión explícita de un cuento previo en una obra teatral, a través de un proceso de dramaturgia, no concuerda exactamente con la noción de intertextualidad basada en el dialogismo bajtiniano, sino que se reconduce hacia otros términos como los de adaptación, apropiación y todas sus variantes (Sanders, 2006).

Ya desde los años 1990 (Panzeri, 1996, citado en Gómez Alonso, 2017), se viene señalando como central en la literatura el reciclaje de temas y materiales, traspasando géneros literarios. Así, no es infrecuente considerar hoy, en el panorama literario y artístico actual, una tendencia al reciclaje cultural y a la adaptación literaria (que puede llevarnos incluso a un concepto como transmedialidad y remediación en otros productos culturales). Estos términos ganan prestigio y uso, y añaden unos matices a la intertextualidad que parecen acordes con la perspectiva posmoderna (Llamas Ubieto y Vollmeyer, en prensa).

En nuestro ámbito concreto, Muñoz Cáliz (2006: 54–75) nos ofrece un primer marco de análisis para la reutilización de los cuentos tradicionales en el teatro infantil, proponiendo cinco vías en las que los textos teatrales se imbrican con los cuentos de tradición oral³:

3 Hay que aclarar que Muñoz Cáliz habla de "cuentos maravillosos" en el sentido que le da Propp, que es solo una parte del conjunto de cuentos tradicionales, los clasificados entre ATU 300 y ATU 749 (Propp, 2006 [1928]: 31), si bien luego en su análisis se refiere también a cuentos que no son de esta clase, como *La ratita presumida*, *La niña que regaba las albahacas*, *El pastor mentiroso*, *El traje nuevo del emperador*, etc. Nosotros usamos el término "cuentos tradicionales" como equivalente de "cuentos folclóricos" o "cuentos populares", incluyendo todos los subtipos del mismo.

- A. Dramatizaciones que conservan el sentido original de los cuentos
- B. Dramatizaciones que atenúan los conflictos de la obra original
- C. Dramatizaciones que introducen contenidos críticos en la obra original (generalmente para los niños de mayor edad).
- D. Otras formas de aproximación los cuentos tradicionales, normalmente con una intención instrumentalizadora (Cervera, 2003: 342; Cerrillo, 2007: 52-53), donde la dramatización de un cuento conocido se subordina a la transmisión de unos contenidos didácticos.
- E. Obras que incorporan elementos de los cuentos tradicionales (ya sea en su estructura, personajes, ambientación fantástica, etc.) y cuya similitud con el género es evidente aunque la obra no represente ningún cuento en concreto. A veces incluyen la inversión de roles, o una perspectiva social.

De estos tipos, el tipo C es destacado por Muñoz Cáliz como el más interesante, en tanto que está "recuperando la mejor tradición de teatro para niños anterior a la guerra civil" (64). Según la autora, "las obras incluidas en este apartado suponen una auténtica relectura del texto original con modificaciones que afectan a su propia estructura y a la enseñanza que de la historia se desprende" (64). Así pues, desde el punto de vista de los modos de intertextualidad y de reinterpretación de los cuentos, esta categoría resulta muy pertinente para nuestro trabajo.

En su completo estudio sobre la reescritura de cuentos tradicionales en el contexto norteamericano, Doughty (2006) nos ofrece otra clasificación que podemos superponer a esta. Tendríamos, por un lado, los *retellings*, que supondrían republicaciones o versiones con cambios menores (de adaptación de estilo o adaptación lingüística, por ejemplo) y que se corresponderían con el tipo A de Muñoz Cáliz; y, por otro, las *revisions*, que implican una más elaborada transformación del cuento tradicional. Dentro de estas "revisiones", nos interesa destacar la distinción de tres tipos que podrían aplicarse al caso del teatro infantil: revisiones en clave de humor, revisiones feministas y revisiones posmodernas (que afectan a actantes y punto de vista del relato). El humor en la transformación de cuentos suele darse, según la autora, en forma de juego verbal y lingüístico, como la transformación de nombres, así como en la inversión de roles (Doughty, 2006: 35). Las transformaciones en clave feminista, con el fin de reducir el machismo percibido en los cuentos⁴, se manifiestan: en la recuperación de cuentos tradicionales menos canónicos y conocidos, como *El pájaro del brujo* (número 46 de la colección de los Grimm, ATU 331) o versiones alternativas de *Caperucita Roja* (ATU 333); también en la creación de obras nuevas con alusiones a cuentos pero con personajes femeninos activos y de importancia (que sería el tipo E de Muñoz Cáliz); en la inversión de roles de género; y finalmente, de un modo mayoritario, con el reforzamiento de los personajes femeninos de los cuentos conocidos, o un añadido que explique su tradicional debilidad. Finalmente, en cuanto a las revisiones posmodernas, lo más habitual, según Doughty, es el cambio de punto de vista o la transformación de actantes, contando el cuento, por ejemplo, desde la perspectiva del antagonista o de un ayudante, o convirtiendo al protagonista en enemigo (80-93). Vamos a encontrar paralelos interesantes de estas maneras de afrontar el cuento tradicional en nuestro análisis de las obras teatrales españolas.

4 La propia Doughty es conocedora de que la consideración de los cuentos tradicionales como machistas es sesgada y seguramente errónea, tal y como estudiaron Lurie (1998) o Rodríguez Almodóvar (2010), pero no por ello deja de dar relevancia al hecho de que muchos creadores consideran que lo son (Doughty, 2006: 65-66).

3. Primera fase: inventario

La primera fase de nuestra investigación consistió en el inventariado de espectáculos teatrales que habían trabajado como punto de partida con cuentos de tradición oral del 2006 al 2020. Como ya hemos comentado, acotamos las fechas de nuestro rastreo a partir de 2006 al considerar que el trabajo de Muñoz (2006), aun analizando textos y no espectáculos, podía servir como antecedente del nuestro. Por otro lado, hemos considerado cuentos de tradición oral todos aquellos relatos que se encuentran inventariados en Uther (2011): *The Types of International Folktales*, clasificación basada en la clásica de Aarne y Thompson, que otorga un código ATU a cada cuento.

Para hacer abarcable dicho corpus entre todas las obras que las compañías españolas han puesto sobre las tablas, se tomaron como muestra los programas de los principales festivales y ciclos de teatro para niños en España. Acceder a las obras a través de los festivales no solo hace tangible el corpus de estudio, sino que nos garantiza unos estándares de calidad en las obras seleccionadas.

En la Tabla 1 puede verse el listado completo de festivales y el modo de acceso a sus programas donde, a partir del título y la sinopsis de los centenares de obras representadas, pudo confirmarse esta vinculación de los textos de tradición oral al teatro.

Tabla 1: Festivales y ciclos de teatro infantil

Festival/Ciclo	Descripción	Acceso a la información	Años revisados
Abecedaria	Programa de artes escénicas (música, teatro y danza) que la Consejería de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía lleva a cabo anualmente.	https://www.juntadeandalucia.es/educacion/portals/web/ced/novedades/-/contenidos/detalle/programa-abecedaria-2020-periodo-octubre-diciembre ⁵	2013 (inicio) - 2020
Certamen Internacional Barroco Infantil, del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro	Nace en 2012 y está dedicado a espectáculos de teatro familiar con un lenguaje accesible. Se inserta dentro del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro que pone en marcha anualmente la Fundación Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro	https://www.festivaldealmagro.com/el-festival/#pasadas-ediciones	2012 - 2020 ⁶

5 A modo de ejemplo ofrecemos la información que aporta la web de Junta de Andalucía sobre el segundo periodo del programa Abecedaria del 2020 (octubre-diciembre); para acceder a cada periodo hay que realizar búsquedas concretas. No hemos encontrado una web que centralice el acceso a todos los programas de Abecedaria, pero agradecemos a Rocío Sánchez Oliveira, y a todos los responsables del proyecto, el que nos facilitaran amablemente un listado.

6 Anteriormente al certamen infantil, el Festival de Almagro programó esporádicamente algunas obras destinadas a niños que también rastreamos (en concreto, cumple los requisitos Dragoncio, de los Titiriteros de Binéfar, 2010).

Fetén	Feria europea de artes escénicas para niños y niñas del Ayuntamiento de Gijón. Lleva en marcha desde 1998.	https://www.gijon.es/es/ eventos/feten	2006 - 2020
Te Veo	Festival de Artes escénicas para la infancia y la juventud de Castilla y León. Lleva activo desde 1998.	https://teveo.es/festival-encuentros-teveo/	2006 - 2020
Teatralia	Festival de artes escénicas para todos los públicos de la Comunidad de Madrid. Comenzó su andadura en 1997.	https://www.madrid.org/teatralia/2021/index.html	2008 - 2020
Titerescena	Programa regular del Centro Dramático Nacional que, en su sede del Teatro Valle Inclán; representa teatro de títeres y objetos durante todo el año.	https://dramatico.mcu.es/inicio/titerescena/	2014 (inicio) - 2020
Titirijai	Festival Internacional de Titeres de Tolosa. Lleva en marcha desde 1992.	https://www.cittolosa.com/titirijai/	2006 - 2020
Titirimundi	Festival internacional de teatro de títeres de la ciudad de Segovia. Lleva activo desde 1985.	https://www.titirimundi.es/historico/ ⁷	2018 - 2019 (no ha sido posible recuperar el resto)
Semanas Internacionales de Teatro para niños y niñas de Acción Educativa	Asociación plural que reúne a profesionales de todos los ámbitos de la educación desde 1975. Sus semanas de muestras teatrales llevan vigentes desde 1985. Fueron interrumpidas en 2017 ⁸ .	http://accioneducativa-mrp.org/2014/09/20/29-semanas-internacionales-de-teatro-par-ninos-y-ninas/	2014 - 2017 (programas disponibles)

Cada vez que, durante el cribado, se localizó una compañía que había sido programada en uno de los festivales con una obra vinculada a un cuento de tradición oral, se revisó su dossier de la obra (si estaba accesible online) y también la web completa de la compañía para añadir otras posibles obras de

7 En su "histórico" aparecen solo los nombres de las compañías que formaron parte del programa de cada año. Obviamente, es insuficiente para localizar las obras que puedan estar vinculadas a cuentos de tradición oral, de modo que se buscó otra manera de acceder a un contenido más completos de los programas de cada edición. Después de muchos rastreos en internet solo se encontraron los programas completos de la edición de 2018 (<https://www.titirimundi.es/festival-2018/>) y de 2019 (<http://www.turismodesegovia.com/download/titirimundi-2019-programa/>).

8 Las Semanas Internacionales de Teatro de Acción Educativa renacieron en 2019 con un nuevo enfoque: más dedicadas a la investigación teatral y a su transferencia que a las obras y montajes teatrales destinados a la infancia.

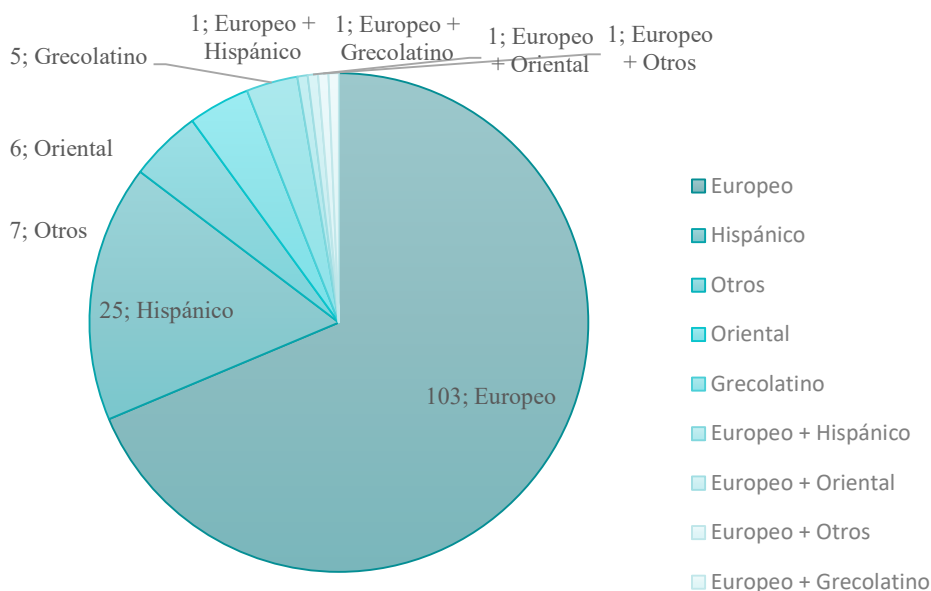
su repertorio que cumplieran con las características de nuestra investigación. Tras este doble rastreo se obtuvo un listado que consta de 150 obras de 77 compañías (ver Anexo).

A continuación, clasificamos las obras bajo el criterio del origen de sus intertextos (o hipotextos) en el cuento tradicional. Aun siendo conscientes de la simplificación que supone esta clasificación, puesto que los tipos del cuento popular no conocen fronteras de países, hemos establecido cinco categorías de origen, que pensamos que pueden coincidir con las que un creador teatral pudiera aceptar, sin ser especialista en cuentística tradicional (hemos tomado, digámoslo así, una perspectiva "emic" para la clasificación):

- Europeo: de la tradición europea, excluyendo la hispánica.
- Hispánico: de la tradición recogida específicamente en España, en cualquiera de sus lenguas.
- Oriental: de la tradición que, grosso modo, se origina entre Arabia e India.
- Grecolatino: de la tradición clásica.
- Otros: en caso de que no coincidan con las anteriores.

Así pues, en cuanto a la procedencia de las fuentes de tradición oral observadas por las compañías en sus montajes, se arrojan los siguientes datos:

Figura 1: Origen de los cuentos en que se basan las obras



Para la práctica totalidad de los textos de origen europeo, que son aplastante mayoría (68,7%), hallamos como fuente las compilaciones de Perrault (*Los cuentos de mamá Oca*) y los hermanos Grimm (*Cuentos de los niños y del hogar*). Por otra parte, la tradición oral hispánica (16,7%) que aparece bebe de las compilaciones de Fernán Caballero o de cuentos y leyendas de tradición oral todavía presentes en el folclore local o recogidos por estudiosos como Antonio Rodríguez Almodóvar.

La tradición oriental (4%) se limita a dos cuentos de *Las mil y una noches* (Ali Babá y los 40 ladrones y Aladino y la lámpara maravillosa). La fuente grecolatina (3,3%) detectada es Esopo, para las fábulas⁹. Por último, en el apartado que hemos denominado como "Otros" entran otras tradiciones como la africana, la rusa, la armenia y la de la Norteamérica negra. Al ser frecuente mezclar varios cuentos de tradición oral en un mismo espectáculo encontramos cuatro híbridos: un espectáculo que mezcla tradición europea e hispánica (*Titirifauna* de Calamar Teatro, al juntar cuentos de Perrault y los Grimm con otro de Alfonso X El Sabio); otro que mezcla europea y oriental (*El guardián de los cuentos* de La Tartana Teatro, que alude a Ali Babá, La bella durmiente y Caperucita Roja¹⁰); un tercero que mezcla europea y grecolatina (*Caperucita y otros lobos*, de Teatro La Estrella, con Caperucita Roja y la fábula esópica de El pastor mentiroso); y, finalmente, un cuarto caso que une europea con otras (*Habla, no estás sola* de La Mar de Marionetas que imbrica Piel de Asno de Perrault con el cuento tradicional africano La niña mono).

4. Segunda fase: cuestionario

Una vez realizado el inventario, se procedió a contactar por correo electrónico con todas las compañías. En ese correo, se les envió un sencillo cuestionario con una pregunta de opción múltiple y dos preguntas de respuesta abierta (Tabla 2).

-
- 9 Las fábulas grecolatinas ilustran bien el principal problema con el que topa cualquier investigador que se adentra en los orígenes de los cuentos, desde Jacob y Wilhelm Grimm en adelante. Tal y como Propp (2006 [1928]: 19-25) ya argumentaba, tomando distancia con la escuela histórico-geográfica de Aarne, la unidad esencial del cuento es el motivo, y este viaja demasiado libremente como para poder aprehenderlo. Asimismo, que un cuento no haya sido recogido en una tradición antigua, no quiere decir que no existiera; aún hoy se siguen descubriendo fuentes o paralelos de cuentos de los hermanos Grimm en, por ejemplo, la poesía latina medieval (Ziolkowski, 2009). Relatos como La gallina de los huevos de oro, así pues, lo incluimos en la categoría de origen grecolatino, aun sabiendo la problemática que esto entraña, al haberse relanzado su tradición en España con las *Fábulas* de Samaniego, quien a su vez lo tomaba de La Fontaine.
- 10 Con carácter general, en este artículo hemos optado por distinguir los títulos de los cuentos, que llevan solo mayúscula inicial, de los títulos de las obras de teatro, que van en cursiva.

Tabla 2. Cuestionario a las compañías

Indicador	Pregunta
Propósito de la adaptación.	1. ¿La idea de la compañía en esta obra, con respecto al cuento en que se basa, era...? (Podéis indicar más de una opción)
<i>Con el fin de discernir si se encuadran en lo que Doughty (2006) llamó retelling, es decir, concierne a un grado mínimo de transformación.</i>	a) <i>Conservar y transmitir el argumento del cuento original, con las variaciones y modificaciones necesarias de la puesta en escena, y/o con ligeras actualizaciones en la trama.</i>
<i>Si, tratándose de una revisión (Doughty, 2006) o transformación/reciclaje, se cambiaba el final, lo que nos pareció a priori una manera sencilla de explicar la inserción de contenidos críticos (tipo C en Muñoz Cáliz, 2006).</i>	b) <i>Transformar el cuento cambiando el final.</i>
<i>Englobar, según se use, un propósito feminista, humorístico o posmoderno (Doughty, 2006)</i>	c) <i>Transformar el cuento alterando sustancialmente los roles de algunos/los personajes</i>
<i>Señalar la mezcla de varios cuentos, que no existía como posibilidad en los estudios de Doughty y Muñoz Cáliz (aunque en esta se podría englobar en el tipo E de Muñoz Cáliz).</i>	d) <i>Entremezclar varios cuentos por cierta conexión en sus argumentos</i>
Fuente concreta del cuento tradicional usado en la dramaturgia.	2. Si lo recordáis, ¿qué libro o fuente tomasteis como punto de partida del cuento?
Ampliación del corpus/inventario.	3. Asimismo, si consideráis que habéis puesto en escena alguna otra obra que se base en cuentos tradicionales, aparte de la(s) que hemos indicado arriba, nos encantaría que nos lo pudierais precisar.

De 77 compañías a las que enviamos el cuestionario por correo electrónico, respondieron 23. En el Anexo con el listado de compañías y obras se han marcado aquellas que lo hicieron, y a las cuales les agradecemos sinceramente su contestación.

Además de estos espectáculos y de estas compañías, somos conscientes (y así lo hemos recabado en ocasiones en respuestas a la pregunta 3) de que se han representado muchos más durante estos años de estudio (funciones teatrales, pasacalles, visitas teatralizadas, etc.) en los que se presentaron personajes típicos de cuentos, o se aludía a cuentos concretos o bien de palabra o bien por la escena representada. Quedan fuera de nuestro criterio de selección basado en la presencia de las compañías en festivales y ciclos de alcance nacional, pero demuestran que el panorama es enorme y variadísimo.

Las respuestas a los cuestionarios poseían diferente grado de extensión, y manifestaban asimismo una desigual profundidad. Somos conscientes de que el tiempo empleado para respondernos no ha sido el mismo en todos los casos, y es evidente que no todas las compañías interpeladas han acogido con la misma motivación nuestra investigación (cosa que es perfectamente disculpable). Eso dificulta en cierta medida la comparabilidad de los datos recogidos, más aún por los numerosos casos de compañías que no respondieron (54). Y sin embargo sí podemos advertir que la utilización como materia argumental de los cuentos tradicionales era, para algunas compañías, un objeto de reflexión e indagación y una apuesta estética declarada. Tal es el caso, por ejemplo, de Tyl Tyl y de La Machina. Son compañías que han teorizado sobre la aplicabilidad de los cuentos para el público actual, y que

conocen y citan la obra de Propp, de Rodríguez Almodóvar, etc. En el caso de Tyl Tyl, además, ofrecen guías didácticas de sus obras, con explicaciones sobre el tratamiento y la función del cuento del que parten.

4.1. Propósitos de uso de las fuentes cuentísticas

En la primera pregunta del cuestionario, sobre la idea de la utilización de los cuentos de tradición oral en los montajes, se han señalado de forma bastante homogénea las cuatro intenciones propuestas (a, b, c y d). En la primera opción, conservar y transmitir el argumento del cuento original, con las variaciones y modificaciones necesarias de la puesta en escena, y/o con ligeras actualizaciones en la trama, se han encuadrado las compañías Nacho Vilar Producciones, Tyl Tyl, Companyia B, Teatre Nu (en su obra *La liebre y la tortuga*), Teatro Paraíso (en sus obras *El flautista mágico* y *Los músicos de Bremen*), La Tartana, Ultramarinos de Lucas, Xip Xap (en *Los músicos de Bremen*, *El cuento de la lechera*, *La cigarra y la hormiga*, *El lobo y las siete cabritillas*), La Gotera de Lazotea, L'estaquiroit Teatre, y Teatro La Estrella (en *La bella durmiente*). A la opción de transformar el final del cuento en la obra, se han adscrito las compañías La Canela, Xip Xap (*El traje nuevo del emperador* y *Hamelin*), La Machina (*El niño erizo*), La Gotera de Lazotea (*El gato con botas*, *Garbancito en la barriga del buey*, *La boda de la pulga y el piojo*), Borobil, y Teloncillo. En la opción de transformar los roles de personajes, se sitúan las compañías La Canela (en *Basilisa la Sabia*, que también cambia el final de la fuente cuentística), Teatre Nu (*Garbancito y sus padres*), Teatro Paraíso (*Pulgarcito*), Xip Xap (*La verdadera historia de los tres cerditos*), Teloncillo (en *Caperucita, lo que nunca se contó*, que también cambia el final), Elfo Teatro (*La crónica del lobo*), y Laboratoria (*Dentro de los cuentos*). Finalmente, la opción de entremezclar los argumentos de varios cuentos, la encontramos en Tyl Tyl (*La magia de la vida*), Companyia B (*El rápido*), Teatre Nu (*La Cenicienta tal vez sí, tal vez no*), y Laboratoria (*Dentro de los cuentos*).

Las propias compañías que respondieron esbozaban a veces otras categorías donde enclavar sus espectáculos. Es el caso de LaSal Teatro con su espectáculo *La vieja durmiente* donde la base cuentística, afirman, es más bien de tipo simbólico y el título es simplemente un guiño al cuento por algunas resonancias a un personaje que es besado mientras duerme. Otros casos llamativos son la mezcla de argumentos de cuentos con otros géneros, como sucede con la compañía Imaginary Landscape y su obra *Los cerditos esperando a Feroz*, que fusiona *Los tres cerditos* con *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.

Hay que precisar que, aunque la conservación del argumento sea fiel (opción 1), es sentir general de las compañías que la puesta en escena de un cuento tradicional implica *per se* la realización de cambios y adaptaciones, que van desde la ampliación del argumento con nuevas escenas, la inclusión de todo tipo de detalles y sorpresas, la introducción de personajes secundarios, etc. Como afirman desde La Gotera de Lazotea, "reescribimos un cuento en su forma dramática, para ello son necesarios ciertos cambios que afectan, obviamente, a la forma pero no a la sustancia del cuento: la línea argumental se mantiene inalterable". Todos estos enfoques coexisten, además, con la utilización del "juego teatral" como base para la creación y, en ocasiones, la puesta en escena (como en el caso de la compañía Artello, o la compañía Laboratoria), que conduce hacia terrenos no siempre previsibles la transformación de la fuente cuentística. En estos casos, suelen considerar que no es esencial el trabajo sobre una publicación en particular.

En algunas respuestas, si bien son escasas, como la de Borobil Teatro, encontramos lo que Muñoz Cáliz (2006) llamaba intención instrumentalizadora (tipo D); por ejemplo, con la reorientación de un cuento como Hansel y Gretel para trabajar la alimentación con los niños. Cuando la obra

resulta así usada como pretexto para una educación socializadora, reactualizando conscientemente el sentido, pero valiéndose del hipotexto (fuente original) como reclamo, pensamos que podría aplicarse acertadamente el concepto de reciclaje literario, es decir, que la adaptación se enclava en otro contexto y con otros fines.

En otros casos, se aprecia cierta confusión sobre qué es un cuento de tradición oral o tradicional (remitiéndonos alguna compañía a representaciones de cuentos o novelas de autor, como *Pinocho* de Carlo Collodi), o se percibe un desapego por la fiabilidad folclorística-literaria de la fuente, no pudiendo precisar un texto base concreto, o cuál sea el original de una versión que han utilizado (por ejemplo, declarando que procede de "la cultura popular"). Es cierto que bucear en la búsqueda de las fuentes más antiguas de un texto no siempre es tarea sencilla: por ejemplo, *El traje nuevo del emperador*, reescrito por Andersen, coexistía y coexiste con versiones más orales, como consigna el catálogo de Uther (2011) con el código ATU 1620. Hemos recogido también alguna respuesta, por ejemplo, de Elfo Teatro, que, tras valorar los relatos originales de base, indican también que "no soportamos el papel que se le daba a la princesa en la historia". Volveremos sobre esta idea más adelante.

4.2. Fuentes de los cuentos

En sus respuestas a nuestro cuestionario, las compañías han mencionado con bastante frecuencia como fuentes las siguientes colecciones de cuentos, normalmente citándolas por el nombre del recopilador: *Cuentos de niños y del hogar*, de los hermanos Grimm (Tyl Tyl, Teatro Paraíso, Xip Xap, Borobil, Teloncillo, Disset Teatre); *Cuentos de mamá Oca*, de Charles Perrault (Teatre Nu, Ultramarinos de Lucas, Artello, Teloncillo); *Cuentos populares rusos*, de Alexander Afanásiev (La Canela); de Andersen¹¹ (Xip Xap). También se han mencionado colecciones de fábulas: Esopo (Teatre Nu, Xip Xap), Samaniego y La Fontaine (Xip Xap). No es frecuente que las compañías hayan indicado una edición concreta de estas colecciones de relatos (exceptuamos la mención de *El libro de hadas*, con cuentos de los Grimm y de Perrault ilustrados por Arthur Rackham de Companyia B), si bien pensamos que el uso de una edición u otra, con su traducción y posibles adaptaciones textuales, pueda tener más consecuencias de las que las propias compañías imaginan.

Ultramarinos de Lucas también mencionan haber usado "el cuento original" de Caperucita Roja; probablemente se refieren a *Le conte de la mère-grand*, recogido por el folclorista Achille Millien, ca. 1870 (publicado en 1951 por Delarue y Tenèze: *Le conte populaire français*, y hoy ampliamente divulgado en internet)¹².

En ocasiones, las compañías se sirven de adaptaciones previas. Hay varios casos significativos: La Tartana se basa en el libreto de Adelheide Wette de la ópera de Humperdinck *Hansel y Gretel*. La Machina usa la obra de Michel Van Loo y Pierre Richards traducida-adaptada por Carlos Herans sobre La bella durmiente: *La danza del sapo* (cf. Herans 2001). También Tyl Tyl usa la versión dramática de Caperucita Roja de Jaroslaw Antoniuk, basada en el texto del poeta polaco Jan Brzechwa. Para su final

11 Al ser los cuentos de Andersen, en su mayoría, creaciones originales que incluyen elementos del folclore literario danés, solo hemos considerado cuentos tradicionales en esa colección los que forman parte como tales del catálogo ATU (Uther, 2011). Como se aludía más arriba, para el presente estudio, solo hemos encontrado adaptado *El traje nuevo del emperador* (ATU 1620).

12 Es significativo el interés que ha suscitado esta versión. En el contexto británico, la compañía Kneehigh Theatre también explica que su espectáculo *Cry Wolf* "is based on an ancient oral telling of Red Riding Hood"; también, por cierto, la mezcla con ideas de Angela Carter (Lilley, 2012).

de *Basilisa la Sabia*, La Canela afirma haber usado la versión narrada en el libro jungiano *Mujeres que corren con los lobos*, de Clarissa Pinkola Estés.

Nos ha parecido muy significativo que un buen número de montajes se hayan basado en libros concretos de versiones recientes de cuentos tradicionales. Cuando estos libros eran álbumes ilustrados o contenían ilustraciones, han sido varios los casos que han referido que esas imágenes les han servido para el decorado o la escenografía. La compañía Xip Xap menciona *La verdadera historia de los tres cerditos*, de Jon Scieszka & Lane Smith (ed. Thule); Teatro Paraíso se sirve de *El flautista de Hamelin*, ilustrado por Iñaki Echeverría (ed. Manuscrita), de *El diario secreto de Pulgarcito*, de Philippe Lechermeier y Rébecca Dautremer (ed. Edelvives), y del proyecto de la diseñadora Marta Sisón Barrero *Los músicos de Bremen*; Elfo Teatro habla de *Cuentos clásicos ilustrados* por Elisa Arguilé (ed. Anaya); Borobil menciona *Ali Baba eta berrogei lapurrak* de Patxi Zubizarreta (ed. Pamiela); y Farrés Brothers señalan *Hamelin*, de Margarita del Mazo, ilustrado por Ángela Cabrera (ed. La Fragatina).

Por otra parte, hay una mención al programa de televisión El cuentacuentos, de Jim Herson, por el episodio 5 "Hans, mi erizo", utilizado por la compañía La Machina para su obra *El niño erizo*, escrita por Diana Luque.

En cuanto a la tradición oral de cuentos hispánicos, nos ha llegado la mención del libro de Antonio Rodríguez Almodóvar *La niña que riega las albahacas* (ed. De la Torre), para la obra de La Gotera de Lazotea, *La mata de albahaca*. También la compañía Teatre Nu, para su obra *La señora de Tous*, se basa en el libro *Tous: mil anys d'història* (ed. L'Abadia de Montserrat) y el poema de Jacinto Verdguer inspirado en la leyenda.

Hemos encontrado dos únicas menciones a los recuerdos de la propia tradición oral familiar, abuela y padres, en sendos casos: La Gotera de Lazotea para su *Garbancito en la barriga del buey*, y la compañía Imaginary Landscape con Factoría Los Sánchez para *Los cerditos esperando a Feroz*, quienes indican, explícitamente, que no suelen usar cuentos populares publicados. De forma más general, Farrés Brothers menciona "la tradición oral" como fuente para su obra *El Cau del Tabalet* ("tradición oral").

5. Motivaciones y consecuencias de las adaptaciones

Tal y como se ha podido ir constatando, en el teatro infantil español contemporáneo muchas veces los cuentos tradicionales son mediados por otras versiones de autor más cercanas en el tiempo, lo que demuestra una vez más que estas narrativas tradicionales se encuentran ubicuamente inmersas en nuestra cultura. Siendo exactos, tampoco podemos afirmar hoy en día que los Grimm o Fernán Caballero, y mucho menos Perrault, recogieran fidedignamente (en el sentido etnográfico) versiones "puras" de los cuentos orales, como es bien sabido ya.

Y pese a todo, la conversión de estos relatos en montaje teatral supone un cambio de medio que inevitablemente genera una nueva adaptación, y en muchos casos reinterpretación, del cuento. A veces estos cambios se producen por motivos técnicos o de lenguaje teatral: "Me vi en la necesidad de cambiar parte de la narración porque dramáticamente no funcionaba para poder llegar al mismo final que el cuento ofrece", nos dice Juan Manuel Benito, desde La Gotera de Lazotea. Y otras veces, hay casos en que es el público el que acaba forzando una modificación: "Tuvimos que cambiar el final [en *La Boda de la Pulga y el Piojo*] porque el hecho de que el gato se comiera al padrino producía en las niñas y los niños un efecto desolador, así que el ratón emigra a otro país", nos dice el mismo dramaturgo. Desde Artello Teatro, con una perspectiva de trabajo bien diferente, coinciden, sin embargo, en la

apertura a variaciones: "Hay que aclarar que nuestras obras, en el sentido literario del término, solo existen una vez que se ha estrenado el espectáculo (e incluso después de muchas funciones), ya que solo entonces registramos por escrito el trabajo dramático".

Cuando las compañías tratan con tanta libertad las fuentes de los cuentos tradicionales, se advierte un deseo de adaptar los valores que ellas mismas perciben en el cuento original. "El final de la versión tradicional no nos interesaba", dicen La Canela Teatro sobre su *Basilisa la Sabia*. Ese final, en la versión publicada por Afanásiev en el siglo XIX, relataba cómo el zar se enamoraba de Basilisa "la Hermosa" por lo bien que tejía lino para sus camisas. Diana Luque, de La Machina, reflexiona en general: "Si de transmitir valores se trata ¿dónde tienen cabida en nuestra sociedad de hoy la pasividad de las princesas o los casamientos incondicionales?". En Elfo Teatro también son tajantes sobre su obra *Historia de Aladino*: "[Quisimos] conservar el aire de cuento popular con su lenguaje y su gusto por lo épico, pero no soportamos el papel que se le daba a la princesa en la historia, y decidimos cambiar el final". Y un último testimonio recogido en nuestro cuestionario, en esta línea: la compañía Imaginary Landscape con Factoría Los Sánchez, en *Los cerditos esperando a Feroz*, deciden, entre muchos otros cambios, convertir al cerdito responsable de la historia conocida en la cerdita "más responsable y lista".

Todos estos ejemplos vienen a ilustrar cómo la perspectiva feminista de muchas de estas compañías "se apropia" de los cuentos para transformarlos, repensando totalmente los términos del original en un sentido análogo al que se tuvo con la reivindicación postcolonial del "writing back"¹³.

Además del campo de la representación de los géneros en estas historias, se han registrado también algunos casos de interés por actualizar el contexto social de las historias. Así, se puede intentar evitar ratificar sociedades desiguales: "el Marqués de Carabás renuncia a su calidad de noble y al nombre que le corresponde y decide volver a llamarse como al principio de la historia", nos dice Juan Manuel Benito, de la compañía de títeres La Gotera de Lazotea sobre su obra *El gato con botas*. Otras veces esta actualización se presenta de un modo menos invasivo con el argumento original, y se limita a su reubicación en contextos actuales: L'Estaquirot Teatre hacen que los tres cerditos vayan a la playa, que la ratita presumida trabaje en una fábrica (de quesos, claro), o que la abuela enferma de Caperucita vaya al médico. ¿Qué efecto se logra? Bien pudiera ser lo que dice Landesbergis (1973: 691), aplicado al teatro basado en folclore lituano: "the constant contemporary allusions [...] serve [...] to desensitize the overly familiar story, to create by means of irony, a distance between it and our modern selves and needs"¹⁴.

La alteración o inversión de roles de los personajes, que hemos visto que era frecuente en muchas de las respuestas de las compañías, puede tener como consecuencia esa perspectiva posmoderna de la que hablábamos antes (Doughty, 2006), ofreciendo el punto de vista del antagonista: Elfo Teatro indican acerca de su obra *La crónica del lobo*, que "nuestra idea era que un personaje siempre maltratado tuviera la opción de dar su opinión y explicara el porqué de su comportamiento".

En menor medida, hemos encontrado otras motivaciones para la adaptación, como la evitación de la violencia explícita: "Hicimos una versión cómica del original, rebajando el lado más sangriento", dicen Borobil Teatro sobre su adaptación de la obra *Ali Babá y los 40 ladrones*.

Para todos estos casos de transformaciones, se cuenta necesariamente con que el espectador debe conocer las versiones estándares de estos cuentos, porque, si no, no se entendería el juego (cf.

13 Agradecemos esta idea a las jornadas de reflexión conjunta con otros miembros del proyecto REC-LIT de la Universidad Complutense de Madrid.

14 "Las constantes alusiones contemporáneas [...] sirven [...] para desentimentar la historia de sobra conocida, para crear, por medio de la ironía, una distancia entre esta y nosotros mismos y nuestras necesidades" (traducción nuestra).

Doughty, 2006: 165). Tener en mente los paralelos tradicionales "originales" (es un decir) resulta vital. En una obra de Teloncillo (*Caperucita, lo que nunca se contó*), el salto metadieгético se materializa completamente y se contrastan dos visiones en escena: la del lobo, que respeta a rajatabla el cuento de Grimm/Perrault, y la de Caperucita, que "es una valiente que pasa de todo, tiene novio, no le tiene miedo al lobo", según nos comunicaron desde la compañía. El juego está servido.

6. Conclusiones desde el comparatismo y hacia el folclore

La importante presencia de los cuentos tradicionales como materia para el teatro infantil en España nos lleva a la inevitable pregunta: ¿por qué se acude a ellos?

Julie Sanders (2006) explica que la facilidad para su adaptación, no solo en el teatro, reside en "their essential abstraction from a specific context [...]. The castles, towers, villages, forests, monsters, beasts, ogres, and princesses of fairy tale exist seemingly nowhere and yet everywhere in terms of applicability and relevance" (84)¹⁵. Sin embargo, esto no aclararía la corriente de actualización contextual a la sociedad contemporánea que hemos advertido en nuestras obras. Tampoco parece explicar su abundante uso, o al menos no más que otros factores como la libertad de derechos de autor de los textos folclóricos, o el hecho de que los cuentos tradicionales son, probablemente, lo primero que se nos viene a la cabeza cuando pensamos en literatura para niños.

Se ha analizado que en otros casos (Lilley, 2012) el uso de cuentos populares como fuente logra impulsar el éxito de una compañía: "adapting wellknown stories has contributed to each company's success in forming a strong sense of connection with their audiences"¹⁶. Partir de cuentos y fuentes conocidas, no es tanto, para esta autora, una manera de andar sobre seguro, sino (si se hace deliberadamente) una forma de provocar "a shared sense of 'cultural memory'" (Lilley, 2012)¹⁷, que vincula al horizonte de expectativas definido por Jauss. Las compañías británicas Kneehigh Theatre y Cartoon de Salvo también usan sus adaptaciones para inquirir en temas contemporáneos: lo individual y lo social y el bien común frente al capitalismo. Además, en los procesos creativos los miembros de la compañía expresan sus recuerdos y sus vínculos con el relato que van a adaptar, combinando memoria y reescritura. En todo nos resultan reconocibles estas actitudes de las compañías británicas, tras analizar nuestros resultados de los cuestionarios a compañías españolas.

Por el contrario, Lilley (2012) también expone que las compañías adaptadoras británicas que ella estudia, siguiendo las teorías de Bettelheim (2009 [1975]), evitan el adaptar edulcorando los argumentos, con el fin de que no se pierdan los contenidos profundos implícitos. Así, la tendencia es a respetar los momentos oscuros, violentos y polémicos. Esto contrasta con algunas de nuestras compañías, en las que hemos visto que, entre las numerosas formas de adaptación, había algún caso de supresión de contenidos potencialmente duros o controvertidos para el público infantil.

Esta tensión sobre lo apropiado o no de los contenidos de tipo dramático la habíamos encontrado también en el teatro para la primerísima infancia (0-3 años), si bien las principales compañías dedicadas a esta franja de edad en España y en nuestro entorno europeo parecían estar

15 "Su abstracción frente a un contexto determinado [...]. Los castillos, torres, pueblos, bosques, monstruos, bestias, ogros y princesas de cuento de hadas no existen aparentemente en ningún lugar y, sin embargo, en términos de aplicabilidad y relevancia, existen en todas partes" (traducción nuestra).

16 "Adaptar historias conocidas ha contribuido a que las compañías logren una conexión muy intensa con sus públicos" (traducción nuestra).

17 "Un sentimiento compartido de memoria cultural" (traducción nuestra).

más abiertas a los contenidos trágicos y provocadores y a una exploración menos limitada por los supuestos gustos de la infancia (Autores, 2019). En cualquier caso, la hipotética percepción por parte de las compañías teatrales de truculencia, machismo, clasismo y otros ismos en el cuento tradicional, no parece ser un obstáculo para que su vigencia en las tablas se mantenga. Esos contenidos, según manifiestan, pueden alterarse o suprimirse, llegado el caso.

El hecho es que los cuentos tradicionales (así fijados en versiones escritas, de las cuales no se valoran muchas más que las de Grimm y Perrault de siglos pasados) son percibidos como necesitados de una revisión que los actualice, nos guste o no: "clearly there is something missing in the tales that compels the authors to write these versions" (Doughty, 2006: 4)¹⁸. Tal vez sería diferente si existiera una aproximación más consciente y completa a los cuentos de tradición oral, conociendo un repertorio más amplio de las diferentes tradiciones, para ponerlas en escena.

Así, un aspecto poderosamente llamativo es la baja proporción de fuentes cuentísticas de origen hispánico entre los cuentos adaptados por las compañías (un 16,7%). Más de dos tercios de las obras de las compañías que trabajan con cuentos tradicionales lo hacen sobre bases francesas o germánicas, que son además del siglo XVII y del XIX. La ignorancia de la tradición hispánica y reciente es similar a la que recordaba Russell (1981: 3) para el teatro en Reino Unido en relación con su tradición oral británica: "British folktales remained a closed book to me"¹⁹. Por poner un caso significativo, es relevante que algunas compañías hayan mirado hacia la versión de Andersen de El traje nuevo del emperador, y ninguna refiera haber usado la versión de ese mismo relato, cinco siglos anterior, de *El conde Lucanor* (libro del que, por otra parte, todo individuo habrá oído hablar durante su escolarización en España): el cuento 32, "De lo que aconteció a un rey con los burladores que hicieron el traje". Menos aún podemos suponer, por poner otros ejemplos, que las compañías que han adaptado Los tres cerditos o Blancanieves conocieran sendas versiones recogidas por Aurelio Espinosa en Cuenca y Toledo (titulada Blanca Flor) en el siglo XX, entre otras muchas.

Hay excepciones, como hemos visto, y compañías que profundizan en los cuentos que usan como fuente, llegando a consultar y contrastar diferentes versiones del mismo relato. Y hay más: el uso de canciones populares combinadas dentro del argumento del cuento, en las compañías más comprometidas con la recuperación del folclore hispánico (Compañía Juan Catalina, La Gotera de Lazotea, etc.) van a crear una especie de espectáculo totalizante de cara a las tradiciones orales, alegre y participativo. Esta recuperación del folclore hispánico parece ser también una motivación interesante, aunque minoritaria, en el panorama ofrecido.

Ciento cincuenta obras en quince años de estudio dan una media de diez obras al año basadas en cuentos tradicionales, para público infantil y entre las mejor valoradas y más difundidas, con presencia en los principales festivales. No es poco. Dejando de lado la cerrada variedad de títulos y tradiciones (en la que no insistiremos más), la enorme variedad de propuestas revela que para las compañías los cuentos tradicionales son una fuente sugestiva que despierta su creatividad dramática, sobre todo en lo concerniente a la posibilidad de crear sobre una base segura para tender hacia el humor, hacia la crítica, hacia la fantasía o hacia la aventura.

Resumiendo, encontramos diferentes motivaciones para la modificación de los roles de los personajes y de los finales de los cuentos. Estas opciones no se dan en todos los casos, ni tampoco son excluyentes entre sí, pero sí tienen en común para las compañías una visión del cuento tradicional

18 "Claramente falta algo en los cuentos que impele a estos autores a escribir sus versiones" (traducción nuestra).

19 "Los cuentos tradicionales británicos seguían siendo como un libro cerrado para mí" (traducción nuestra).

como materia maleable, que puede requerir modificaciones en muchos casos, pero que al mismo tiempo (y por eso se utiliza como fuente) resulta inmensamente atractiva para el público. Como nos dejó escrito en su respuesta la compañía La Gotera de Lazotea: "La historia que vamos a trabajar ha de ser divertida para nosotros. Personalmente creo que un cuento que alguien recuerda (o el recuerdo de ese cuento), si se mantiene vivo en nuestra memoria no es por algo gratuito".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. New York: Routledge.
- Bettelheim, B. (2009 [1975]). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Cerrillo, P. (2007). *Literatura infantil y juvenil y educación literaria*. Barcelona: Octaedro.
- Cervera, J. (2003). *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Mensajero (3ª).
- Doughty, A. A. (2006). *Folktales Retold: A Critical Overview of Stories Updated for Children*. Jefferson (NC) - London: McFarland.
- Genette, G. (1989 [1962]). *Palimpsestos: la literatura en segundo plano*. Madrid: Taurus.
- Gómez Alonso, J. C. (2017). Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, extra 1, 107-115.
- Herans, C. (2001). Los cuentos de hadas en el teatro para niños: Reflexiones a partir del montaje de La danza del sapo con La Machina. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, N° 86, 183-184
- Landsbergis, A. (1973). Folklore and Drama: An Encounter in Lithuania. *Books Abroad*, 47:4, 689-694.
- Lilley, H. (2012). Everyone in the Room Has a Connection to the Story: Fairytale Adaptations in Devised Theatre. *Journal of Adaptation in Film & Performance*, 5:2, 149-166.
- Llamas Ubieta, M. & Vollmeyer, J. (Eds.) (en prensa). *Cultural Recycling In the Postdigital Age*.
- Autores (2019). El teatro para la primerísima infancia en España. *ALLJ: Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 17, 83-100.
- Lurie, A. (1998 [1990]). *No se lo cuenten a los mayores: literatura infantil, espacio subversivo*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra.
- Muñoz Cáliz, B. (2006). *Panorama de los textos teatrales para niños y jóvenes* (Premio Juan Cervera de Investigación) Madrid: ASSITEJ España.
- Panzeri, F. (1996). Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta», en Cardone, R.; Galato, F & Panzeri, F. (Eds.), *Altre storie: inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*. Milán: Assessorato alla Cultura, 15-52.
- Propp, V. (2006 [1928]). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Rodríguez Almodóvar, A. (2010). En busca del cuento perdido. En *La memoria de los cuentos*, pp. 13-21. Madrid: Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales.
- Russell, W. M. S. (1981). Folktales and the Theatre. *Folklore*, 92:1, 3-24.
- Sanders, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*. London - New York: Routledge.
- Tejerina Lobo, I. (1993). *Estudio de los textos teatrales para niños*. Santander: Universidad de Cantabria.

- Tejerina Lobo, I. (1998). Tradición y renovación en el teatro para niños: textos y espectáculos. En VAA, *Homenaje a Juan Cervera* (pp. 101-128). Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil.
- Thompson, S. (1946). *The Folktale*. New York: The Dryden Press.
- Uther, H.-J. (2011). *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*, 3 vols. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Ziolkowski, J. M. (2009). *Fairy Tales from Before Fairy Tales: The Medieval Latin Past of Wonderful Lies*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Anexo. Listado de compañías y obras teatrales con vinculación a cuentos tradicionales

CUENTO ORIGINAL QUE SE REMEDA / TÍTULO DE LA OBRA	COMPAÑÍA ²⁰	FUENTE DEL CUENTO
Varios / Cuentos de pocas luces	A la sombrita	Otros
La bella y la bestia	Achiperre Coop. Teatro	Europeo
Cenicienta	Achiperre Coop. Teatro	Europeo
Aladino	Achiperre Coop. Teatro	Oriental
Caperucita Roja / Caperucita Rock-Ja	Acuario Teatro	Europeo
Hansel y Gretel	Acuario Teatro	Europeo
Juan sin miedo	Anem Anant Teatre	Europeo
Cuentos del mundo – Armenia – Historia del hombre feliz (Cuento armenio)	Aramalikian	Otros
Cenicienta / Cinderela Mix	Artello Teatro *	Europeo
Pulgarcito	Artello Teatro *	Europeo
Caperucita Roja	Bailadera Titeres	Europeo
La niña que riega la albahaca	Bailadera Titeres	Hispánico
La ratita presumida	Bailadera Titeres	Hispánico
Cenicienta	Ballet Carmen Roche	Europeo
La bella durmiente / La bella durmiente, sueña	Ballet Carmen Roche	Europeo
Varios (La bella durmiente, Cenicienta y El patito feo) / Cuentos en danza	Ballet Carmen Roche	Europeo
Hansel y Gretel	Borobil Teatro *	Europeo
Alí Babá y los 40 ladrones	Borobil Teatro *	Oriental
La leyenda del grillo y la hormiga	Búho y Maravillas	Oriental
Varios (Caperucita Roja, Los tres cerditos, El gato con botas) / La verdadera historia de Caperucita Roja	Búho y Maravillas	Europeo
Los músicos de Bremen / Músicos de Bremen	Búho y Maravillas	Europeo
La boda del piojo y la pulga / La pulga y el piojo se quieren casar	Calamar Teatro	Hispánico
Varios (A qué sabe la luna, La dama de la nieve y El origen de la sal en el mar) / Cuentos blancos	Calamar Teatro	Europeo

20 Cuando aparece un asterisco, la compañía contestó al cuestionario.

Varios (Perrault, Grimm y Alfonso X El Sabio) / Titirifauna	Calamar Teatro	Europeo + Hispánico
Juan sin miedo / Juan Soldado	Carlos Alba "Cellero"	Hispánico (usan explícitamente una versión de Fernán Caballero, no la de los Grimm)
La leyenda de la mujer pez	Colectivo Humo	Europeo
Los siete cabritillos y el lobo / Hambre de lobo	Colectivo Humo	Europeo
Caperucita Roja / Taslima, Caperucita Roja de Bangladesh	Colectivo Ópalo	Europeo
La ratita presumida / La ratita que...	Companyia B *	Hispánico
Varios (El gato con botas, Cenicienta, Pulgarcito) / El rápido	Companyia B *	Europeo
Pulgarcito	Companyia d'Espectacles Pa Sucat	Europeo
Pulgarcito y sus hermanos	Compañía Ferroviaria Artes escénicas	Europeo
Varios (Hansel y Gretel y La bella durmiente) / Gretel y Bella	Da Semente Teatro	Europeo
La bella durmiente / Belleza Durmiente	Da.Te Danza	Europeo
Apestosos pero sabrosos	David Acera	Hispánico
La bella durmiente / Las hadas de la Bella Durmiente	Disset Teatre *	Europeo
Juan sin miedo / La verdadera historia de Juan Sinmiedo	Disset Teatre *	Europeo
Juan sin miedo	Egos Petit	Europeo
Varios (africanos) / África en cuentos	El Retablo	Otros
El enamorado y la muerte	El Retal	Hispánico
Aladino / Historia de Aladino	Elfo Teatro *	Oriental
Varios (Los siete cabritillos, Los tres cerditos y Caperucita Roja) / La crónica del lobo	Elfo Teatro *	Europeo
Varios (Los siete cabritillos y Los tres cerditos) / Los siete cabritillos y los tres cerditos (formato pequeño de la obra anterior)	Elfo Teatro *	Europeo
Varios / Cuentos de los Grimm	Escalante Centre Teatral / Anem Anant Teatre	Europeo
Varios / Cuentos de Oro	Escaramuza teatro	Hispánico
Varios (Rumpelstiltskin, Caperucita Roja, Blancanieves, Los siete cabritillos y el lobo) / El desván de los hermanos Grimm	Escenoteca	Europeo
El cau del tabalet	Farrés Brothers *	Hispánico
El flautista de Hamelin / El silencio de Hamelin	Farrés Brothers *	Europeo
Caperucita Roja / Experimento, cambia el cuento	Festuc Teatre	Europeo
Juan y las habichuelas mágicas / La habichuela mágica	Festuc Teatre	Europeo
La princesa y el guisante	Festuc Teatre	Europeo
La ratita presumida	Festuc Teatre	Hispánico
Caperucita Roja / Caperucita Roja y las castañas sabor fresa	Glu-Glu Teatro	Europeo
Varios (Garbancito, El zapatero y los duendes y El ruiseñor) / Titiricuentos	Gorakada Teatro	Europeo

Blancanieves / Blancanieves XXI	Guayomín Producciones	Europeo
Hansel y Gretel	Higiénico Papel Teatro	Europeo
Las mil y una noches / 1001 Una odisea en el desierto	Higiénico Papel Teatro	Oriental
Riquete el del Copete	Higiénico Papel Teatro	Europeo
Los tres cerditos / Los cerditos esperando a Feroz	Imaginary Landscape Factory y Factoría Los Sánchez *	Europeo
Varios (La gallina de los huevos de oro, cuentos de tradición oral hispánica) / Torta y leche	Juan Catalina	Hispanico
Ricitos de Oro y los tres osos / Los tres osos	L'estaquirote Teatre *	Europeo
Varios (Caperucita Roja, La Ratita presumida, Los tres cerditos, Garbancito) / Cuentos	L'estaquirote Teatre *	Europeo
Los tres cerditos / Las tres cerditas	L'horta Teatre	Europeo
La bella durmiente	L'horta Teatre	Europeo
Basilisa, la hermosa / Basilisa la Sabia	La Canela Teatro *	Otros
Epaminondas / Vulgarcito	La Chana Teatro	Otros
El gato con botas	La Gotera de Lazotea *	Europeo
El molinillo mágico	La Gotera de Lazotea *	Europeo
Garbancito / Garbancito en la barriga del buey	La Gotera de Lazotea *	Hispanico
Juanaca el de la Vaca	La Gotera de Lazotea *	Hispanico
La niña que riega la albahaca / La mata de albahaca	La Gotera de Lazotea *	Hispanico
La boda del piojo y la pulga / La boda de la pulga y el piojo	La Gotera de Lazotea *	Hispanico
El erizo / El niño erizo	La Machina Teatro *	Europeo
La bella durmiente / La danza del sapo	La Machina Teatro *	Europeo
Varios / El bosque de Grimm	La Maquiné	Europeo
Cenicienta	La Mar de Marionetas	Europeo
Varios (Piel de Asno y La niña mono, africano) / Habla, no estás sola	La Mar de Marionetas	Europeo + Otros
La ratita presumida	La Paca Teatro	Hispanico
Varios (Blancanieves, Los tres cerditos) / Grim, Grim o Lobo nieves y los siete cerditos	La Pera Limonera	Europeo
La bella durmiente / La vieja durmiente	LaSal Teatro *	Europeo
Varios (Ali Babá, La bella durmiente, Caperucita Roja, etc.) / El guardián de los cuentos	La Tartana *	Europeo + Oriental
Hansel y Gretel	La Tartana *	Europeo
Varios (Caperucita Roja, Ricitos de Oro y los tres osos y Los tres cerditos) / Dentro de los cuentos	Laboratoria *	Europeo
Blancanieves	Luna Teatro Danza	Europeo
Cenicienta y las zapatillas de cristal	Luna Teatro Danza	Europeo
La cigarra y la hormiga / Cigarra y hormiga	Markeliñe	Grecolatino

El flautista de Hamelín	Nacho Vilar Producciones *	Europeo
Cenicienta / ¿A qué jugaba Cenicienta?	Olga Cuervo	Europeo
El sastrecillo valiente / Vicentillo, ¡valiente sastrecillo!	Pasadas las 4	Europeo
La liebre y la zorra (ruso) / El pequeño conejo blanco	Pilpira Teatro	Otros
Blancanieves / Los cuentos de Sopa y Juanolo, Hoy Blancanieves	Proyecto Pupaclown	Europeo
Caperucita Roja	Proyecto Pupaclown	Europeo
Los siete cabritillos	Proyecto Pupaclown	Europeo
Los tres cerditos	Proyecto Pupaclown	Europeo
Pulgarcito	Proyecto Pupaclown	Europeo
Blancanieves	Siesta Teatro	Europeo
Juan y las habichuelas mágicas	Siesta Teatro	Europeo
Varios / En la cadiera (cuentos y canciones de ayer)	Viridiana Producciones	Hispánico
Garbancito / Garbancito (y sus padres)	Teatre Nu *	Hispánico
La señora de Tous	Teatre Nu *	Hispánico
La Cenicienta (tal vez sí, tal vez no)	Teatre Nu *	Europeo
La liebre y la tortuga	Teatre Nu *	Grecolatino
La bella durmiente / Leocadia y los ratones	Teatro Arbolé *	Europeo
Los tres cerditos	Teatro Arbolé *	Europeo
Los tres cerditos / Los tres cerditos o cuatro	Teatro de la Luna	Europeo
Cenicienta / La reina escoba	Teatro Los Claveles	Europeo
Juan y las habichuelas mágicas / Las habichuelas mágicas	Teatro Los Claveles	Europeo
Romance del enamorado y la muerte / Clásicos españoles	Teatro Los Claveles	Hispánico
Caperucita Roja	Teatro Los Claveles	Europeo
Los siete cabritillos y el lobo	Teatro Los Claveles	Europeo
Caperucita Roja / Carapuchina no faiado	Teatro del Andamio	Europeo
Cenicienta / A Cenicienta	Teatro del Andamio	Europeo
Los tres cerditos / La verdadera historia de los tres cerditos y el lobo feroz	Teatro del Andamio	Europeo
Blancanieves y los 7 enanitos	Teatro La Estrella *	Europeo
Caperucita Roja y El pastor mentiroso / Caperucita y otros lobos	Teatro La Estrella *	Europeo + Grecolatino
La bella durmiente	Teatro La Estrella *	Europeo
La ratita presumida	Teatro La Estrella *	Hispánico
Los músicos de Bremen	Teatro La Estrella *	Europeo
Los tres cerditos	Teatro La Estrella *	Europeo
Ricitos de Oro y los tres osos	Teatro La Estrella *	Europeo
Cenicienta / Cenicienta siglo XXI	Teatro Malta	Europeo

El flautista de Hamelín / El flautista mágico	Teatro Paraíso *	Europeo
Los músicos de Bremen	Teatro Paraíso *	Europeo
Pulgarcito	Teatro Paraíso *	Europeo
Los músicos de Bremen	Teatro Paraíso *	Europeo
Caperucita Roja / Caperucita, lo que nunca se contó	Teloncillo *	Europeo
Leyenda de san Jorge / La princesa y el dragón	Títeres del Sol y la Tierra	Hispánico
Varios (africanos) / Cuentos diferentes	Títeres del Sol y la Tierra	Otros
El sastrecillo valiente	Títeres Etcétera	Europeo
Leyenda de san Jorge / Dragoncio	Titiriteros de Binéfar	Hispánico
Los tres cerditos / La ópera de los tres cerditos	Tornaveu	Europeo
Aladino / Aladín, un musical genial	Trencadís Producciones	Oriental
Caperucita Roja/ Zergatik bizi da basoan txanogorritxoren amona?	Txotxongillo Taldea	Europeo
Erreka Mari	Txotxongillo Taldea	Hispánico
Galtzagorriak	Txotxongillo Taldea	Hispánico
Caperucita Roja	Tyl Tyl *	Europeo
Pulgarcito	Tyl Tyl *	Europeo
Hansel y Gretel	Tyl Tyl *	Europeo
Varios / La magia de la vida	Tyl Tyl *	Europeo
Caperucita Roja / Little Red Riding Hood	Ultramarinos de Lucas *	Europeo
Varios / En la cadera (cuentos y canciones de ayer)	Viridiana Producciones	Hispánico
El traje nuevo del emperador	Xip Xap *	Europeo
El cuento de la lechera	Xip Xap *	Grecolatino
El flautista de Hamelín / Hamelín	Xip Xap *	Europeo
La cigarra y la hormiga	Xip Xap *	Grecolatino
Los músicos de Bremen	Xip Xap *	Europeo
Los siete cabritillos y el lobo / El lobo y las siete cabritillas	Xip Xap *	Europeo
Los tres cerditos / La verdadera historia de los tres cerditos	Xip Xap *	Europeo
Hansel y Gretel / Gretel y Hansel	Zum-Zum Teatre	Europeo
La gallina de los huevos de oro	Zum-Zum Teatre	Grecolatino

