



Universidad  
de Alcalá

COMISIÓN DE ESTUDIOS OFICIALES  
DE POSGRADO Y DOCTORADO

ACTA DE EVALUACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL

Año académico 2016/17

DOCTORANDO: **RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, MARÍA REMEDIOS**

PROGRAMA DE DOCTORADO: **D401 ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y TEATRALES**  
DEPARTAMENTO DE: **FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN Y DOCUMENTACIÓN**  
TITULACIÓN DE DOCTOR EN: **DOCTOR/A POR LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ**

En el día de hoy 29/09/17, reunido el tribunal de evaluación nombrado por la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado y Doctorado de la Universidad y constituido por los miembros que suscriben la presente Acta, el aspirante defendió su Tesis Doctoral, elaborada bajo la dirección de MANUEL PÉREZ JIMÉNEZ.

Sobre el siguiente tema: *EL TEATRO INFANTIL EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS*

Finalizada la defensa y discusión de la tesis, el tribunal acordó otorgar la CALIFICACIÓN GLOBAL<sup>11</sup> de (no apto, aprobado, notable y sobresaliente): SOBRESALIENTE

Alcalá de Henares, 29 de sept. de 2017

EL PRESIDENTE

Fdo.: Alfredo Rodríguez López-Veja

EL SECRETARIO

Fdo.: Max Rebollo

EL VOCAL

Fdo.: Margarita Piñero

Con fecha 4 de octubre de 2017 la Comisión Delegada de la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado, a la vista de los votos emitidos de manera anónima por el tribunal que ha juzgado la tesis, resuelve:

- Conceder la Mención de "Cum Laude"  
 No conceder la Mención de "Cum Laude"

FIRMA DEL ALUMNO,

Fdo.: MARÍA REMEDIOS RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

La Secretaria de la Comisión Delegada

<sup>11</sup> La calificación podrá ser "no apto" "aprobado" "notable" y "sobresaliente". El tribunal podrá otorgar la mención de "cum laude" si la calificación global es de sobresaliente y se emite en tal sentido el voto secreto positivo por unanimidad.

INCIDENCIAS / OBSERVACIONES:

En aplicación del art. 14.7 del RD. 99/2011 y el art. 14 del Reglamento de Elaboración, Autorización y Defensa de la Tesis Doctoral, la Comisión Delegada de la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado y Doctorado, en sesión pública de fecha 4 de octubre, procedió al escrutinio de los votos emitidos por los miembros del tribunal de la tesis defendida por *RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, MARÍA REMEDIOS*, el día 29 de septiembre de 2017, titulada *EL TEATRO INFANTIL EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS*, para determinar, si a la misma, se le concede la mención “cum laude”, arrojando como resultado el voto favorable de todos los miembros del tribunal.

Por lo tanto, la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado **resuelve otorgar** a dicha tesis la

**MENCIÓN “CUM LAUDE”**

Alcalá de Henares, 10 de octubre de 2017  
EL PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE ESTUDIOS  
OFICIALES DE POSGRADO Y DOCTORADO



  
Juan Ramón Velasco Pérez

**Copia por e-mail a:**

Doctorando: RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, MARÍA REMEDIOS

Secretario del Tribunal: MARÍA DEL MAR REBOLLO CALZADA.

Director de Tesis: MANUEL PÉREZ JIMÉNEZ



Universidad  
de Alcalá

ESCUELA DE DOCTORADO  
Servicio de Estudios Oficiales de  
Posgrado

DILIGENCIA DE DEPÓSITO DE TESIS.

Comprobado que el expediente académico de D./D<sup>a</sup> \_\_\_\_\_  
reúne los requisitos exigidos para la presentación de la Tesis, de acuerdo a la normativa vigente, y habiendo  
presentado la misma en formato:  soporte electrónico  impreso en papel, para el depósito de la  
misma, en el Servicio de Estudios Oficiales de Posgrado, con el nº de páginas: \_\_\_\_\_ se procede, con  
fecha de hoy a registrar el depósito de la tesis.

Alcalá de Henares a \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20 \_\_\_\_\_



Fdo. El Funcionario



**Programa de Doctorado en Edición e interpretación de  
textos**

# **EL TEATRO INFANTIL EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS**

**Tesis Doctoral presentada por  
MARÍA REMEDIOS RODRÍGUEZ GONZÁLEZ**

**Director:  
DR. MANUEL PÉREZ JIMÉNEZ**

**Alcalá de Henares, 2017**

**D. Manuel PÉREZ JIMÉNEZ**  
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN Y  
DOCUMENTACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ,

**H A C E   C O N S T A R**

Que la Tesis Doctoral presentada por **D<sup>a</sup>. María Remedios Rodríguez González**, titulada **“EL TEATRO INFANTIL EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS”** bajo la dirección del Doctor D. Manuel Pérez Jiménez, reúne las condiciones científicas necesarias para su presentación y defensa en este Departamento de Filología, Comunicación y Documentación de la Universidad de Alcalá.

Y para que conste donde convenga, a los efectos oportunos, firmo el presente en Alcalá de Henares, a veintisiete de abril de dos mil diecisiete.



Fdo.: Manuel Pérez Jiménez

**D. Manuel PÉREZ JIMÉNEZ**  
PROFESOR TITULAR DE LITERATURA ESPAÑOLA DE LA UNIVERSIDAD DE  
ALCALÁ

**H A C E    C O N S T A R**

Como Director de la Tesis Doctoral de **D<sup>a</sup>. María Remedios Rodríguez González**, titulada "**EL TEATRO INFANTIL EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS**", que este Trabajo de Investigación reúne las condiciones científicas necesarias para su presentación y defensa en el Departamento de Filología, Comunicación y Documentación.

Y para que conste donde convenga, a los efectos oportunos, firmamos el presente en Alcalá de Henares, a veintisiete de abril de dos mil diecisiete

Fdo. Manuel Pérez Jiménez



*A José Luis y Manuel.*



## RESUMEN

El estudio de una obra dramática nos plantea la complejidad de analizar los múltiples planos de significado y no sólo el literal como podría ser el caso de otro género literario. En una obra dramática nos encontramos con un texto terminado, destinado a un lector, que contiene un conjunto de modelos de significados propios de la puesta en escena, y que convierten al lector en espectador, porque estos niveles de significación funcionan como una partitura escénica, y le hacen poner en acción lo que lee al mismo tiempo que lo hace, en los términos teatrales que contiene el propio texto, y que le acercan más a la contemplación del espectáculo que a la lectura de la obra.

Nuestro objetivo es desentrañar el proceso de creación dramática del teatro infantil en José Luis Alonso de Santos para su análisis, compararlo con el proceso de creación del resto de su producción dramática para determinar los rasgos que definen su escritura dramática en general, y establecer correlaciones con su obra infantil en particular. Para dilucidar el proceso de creación en Alonso de Santos nos acercaremos a las fuentes de su formación como hombre de teatro, a su experiencia profesional, y analizaremos los elementos recurrentes en sus obras.

Queremos demostrar hasta qué punto la relevancia del teatro infantil de José Luis Alonso de Santos es comparable a la que en el plano del teatro general tiene la magna obra de nuestro autor; que la construcción dramática de su obra infantil también se sustenta en una poética y en una técnica que son el engranaje de toda su producción dramática.

## **ABSTRACT**

The study of a dramatic work raises the complexity of analyzing the multiple planes of meaning and not just the textual as could be the case of another literary genre. In a play we found a finished text, intended for a reader, containing a set of models of meanings typical of the staging, which turns the reader into a viewer, since these levels of meaning function as a music sheet. This would make them put into action what they read at the same time as performing, in the theatrical terms contained in the text itself, which brings them closer to contemplating the spectacle than reading of the work.

Our objective is to unravel the process of dramatic creation of children's theater in José Luis Alonso de Santos for analysis, to compare it with the process of creating the rest of his dramatic production, to determine the traits that define his dramatic writing in general, and to establish correlations with his children's work in particular. To clarify the process of creation in Alonso de Santos, we will approach the sources of his training as a theater man, his professional experience, and we will analyze the recurring themes in his works.

We want to demonstrate to what extent the relevance of the children's theater of José Luis Alonso de Santos is comparable to that in the general theater, has the great work of our author. Furthermore, we will demonstrate the extent that the dramatic construction of his children's work is also based on a poetic and a technique that are the driving force of all his dramatic production.

## AGRADECIMIENTOS

La primera vez que me acerqué al mundo del teatro fue a través de la obra *La Verdadera y Singular Historia de la Princesa y el Dragón*, de José Luis Alonso de Santos; desde entonces mi vida quedó definitivamente ligada al Arte Dramático. Es un texto que he estudiado, adaptado, dirigido y representado en múltiples ocasiones con actores de todas las edades y objetivos artísticos diferentes. Fue de la mano de su autor que realicé también aproximaciones en los campos de la Dramaturgia, la Dirección Escénica y la Pedagogía Teatral. Y finalmente incorporo su estudio a esta tesis doctoral.

Quiero dar las gracias:

A José Luis Alonso de Santos por su escritura teatral en general y por su teatro infantil en particular; por contagiar su amor y respeto por este arte; por ser tan generoso en su cátedra.

Al Dr. Manuel Pérez por su magisterio y la ayuda prestada que ha sido fundamental para la consecución de esta tesis doctoral.

A Lola Rodríguez por su ayuda técnica y su apoyo incondicional sin los que no hubiese sido posible alcanzar el final de este trabajo.

A las bibliotecas especializadas consultadas: Biblioteca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, Centro de Documentación Teatral, y Bibliotecas de la Universidad de Alcalá de Henares.

A la Fundación Jorge Guillen por facilitarme el acceso al fondo documental personal de José Luis Alonso de Santos.

## SUMARIO

<b>I INTRODUCCIÓN</b>	12
I.1. Objetivos. Hipótesis inicial	12
I.2. Organización de los apartados de esta tesis	14
I.3. Estado de la cuestión	15
I.4. Métodos de investigación	17
<b>II. JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS. UN HOMBRE DE TEATRO. LA GÉNESIS DEL DRAMATURGO.</b>	20
II.1. El alcance de la formación	20
II.2. El dramaturgo.	30
II.3. Constantes en la obra dramática	36
II.3.1. El conflicto dramático. Fuerzas en pugna	36
II.3.2. La investigación sobre el lenguaje. La palabra escrita para la escena	38
II.3.3. Ejes temáticos	46
II.3.3.1. El individuo insertado en el mundo	47
II.3.3.2. El amor en sus diversas formas	55
II.3.3.3. Metateatralidad	70
<b>III. ESCRITURA DRAMÁTICA INFANTIL DE JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS</b>	79
III.1. Consideraciones generales sobre el teatro infantil	79

III.2. Introducción	90
III.3. Génesis de las obras	93
III.4. <i>La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón y Besos para la bella durmiente</i> . La fábula y la ruptura del mito	101
III.5. Estudio de <i>La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón</i>	104
III.5.1. Argumento.	109
III.5.2. Estructura.	112
III.5.3. El conflicto	120
III.5.4. Influencias	122
III.5.5. Personajes	127
III.5.6. Estilo	143
III.5.7. El texto espectacular	147
III.6. Estudio de <i>Besos para la bella durmiente</i>	152
III.6.1. Argumento	156
III.6.2. Estructura	163
III.6.3. El conflicto	166
III.6.4. Influencias	169
III.6.5. Personajes	172
III.6.6. Estilo.	181
III.6.7. El texto espectacular	184
III.7. Estudio de <i>¡Viva el teatro!</i>	184
III.7.1. Argumento	185
III.7.2. Estructura	190
III.7.3. La adaptación de <i>¡Una de piratas!</i>	200
III.7.4. Conflicto	210
III.7.5. Personajes	211

III.7.6. Estilo	215
III.8. Recepción de las obras infantiles de José Luis Alonso de Santos	218
<b>IV. CONCLUSIONES</b>	223
<b>V. BIBLIOGRAFÍA</b>	230
V.1 Bibliografía de José Luis Alonso de Santos	230
V.1.1. Obra Dramática	230
V.1.2 Obra Narrativa	236
V.1.3. Obra Teórica	236
V.2. Bibliografía fundamental sobre José Luis Alonso de Santos	236
V.2.1. Monografías	236
V.2.2. Estudios en libros de conjunto	237
V.2.3. Prólogos a ediciones	239
V.2.4. Publicaciones	242
V.3. Bibliografía general	247
V.4. Páginas web	252
<b>VI. ANEXOS</b>	254
VI.1. Manuscritos originales del autor	254
VI.1.1. Fragmentos en edición facsimilar de <i>La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón</i>	254
VI.1.2. Fragmentos en edición facsimilar de <i>Besos para la bella durmiente</i>	260
VI.2. Documentación y material gráfico.	266
VI.2.1. Fichas artístico-técnicas de los estrenos	266
VI.2.2. Programas de mano	269
VI.2.3. Fotografías de representaciones	278

VI.2.4. Diseños escenográficos	285
VI.2.5. Figurines	286
VI.2.6. Diseños de caracterización.	287

## **I. INTRODUCCIÓN**

### **I.1. Objetivos e hipótesis inicial**

La obra de José Luis Alonso de Santos ha sido profundamente estudiada; investigadores, estudiosos y crítica le consideran como uno de los dramaturgos contemporáneos más importantes y representativos que se iniciaron en la escritura después del franquismo. Son más de cuatro décadas dedicadas a la escritura dramática y a la práctica teatral, destacando también como teórico y pedagogo.

En esta Tesis Doctoral queremos demostrar hasta qué punto la relevancia del teatro infantil de José Luis Alonso de Santos es comparable a la que en el plano del teatro general tiene la magna obra de nuestro autor. Entendemos que la construcción dramática de su obra infantil también se sustenta en una poética y en una técnica que son el engranaje de su producción dramática, y que lo único que diferencia la elaboración del teatro para niños del resto de su obra es la adecuación al público al que va dirigida.

Vamos a afrontar el estudio de la escritura teatral infantil de José Luis Alonso de Santos considerándola como un conjunto de textos nacidos para su puesta en escena, porque el autor entiende la escritura dramática siempre vinculada al escenario. Este autor escribe para la escena y en ella la deposita antes de llevarla a imprenta. Es un hábito en Alonso de Santos la de poner en escena el texto antes de darlo por definitivo y publicarlo. Después de una primera versión le suelen suceder otras. La confrontación con los diferentes creadores que intervienen en la puesta en escena y con el público puede ser el detonante de la revisión, que da como resultado una nueva versión. En otras ocasiones el autor guarda el texto en un cajón, y allí se queda hasta que una nueva revisión le hace dar por terminada la obra y considerarla lista para su publicación. Esto pone de manifiesto que la representación no sólo puede coronar el texto sino además puede favorecer su elaboración, porque de todos los creadores que participan de la puesta en escena se puede recoger aportaciones que quedarán de alguna manera reflejadas en el texto. Alonso de Santos recoge la labor de los distintos creadores encargados de las diferentes disciplinas artísticas y que intervienen en el proceso de



creación de la puesta en escena de un texto teatral. Los hallazgos de la puesta en escena ayudan sin ninguna duda al autor en el crecimiento dramático de su obra.

Esta práctica de revisión y corrección se extiende a años después del estreno y publicación de una obra; en posteriores ediciones también podemos hallar este trabajo de revisión que es una necesidad de agregar, cambiar, corregir y renovar, en mayor o en menor medida, por motivos que van desde hallazgos en el proceso de creación del montaje a actualizaciones y adecuaciones. El autor dramático se diferencia de otros escritores por su posibilidad de trasladar al escenario la realidad del texto, que en el caso del autor que nos ocupa es un camino de ida y vuelta del texto al escenario, y del escenario al texto, desde la primera versión hasta que llega a la publicación del texto definitivo.

Por otro lado entendemos que la base espectacular de la escritura dramática no excluye la reivindicación del teatro como género literario, que puede ser disfrutado y analizado en el acto de la lectura aunque el sentido pleno del texto sea el espectacular. La obra dramática, como texto escrito, tiene siempre como posibles receptores a lectores. La diferencia entonces con el resto de géneros literarios es la intención expresa de que se escribe para ser representada, encontrándose mucho de los elementos de la representación presentes ya en el texto. Siendo un público lector antes que espectador se puede buscar en la palabra escrita cómo el autor dramático organiza los elementos de la obra, que están sujetos a las normas del lenguaje literario, que se potenciarán con la ayuda de otros sistemas semióticos en el momento de la representación. En un texto dramático prima la acción que reside en la palabra; que cargada de valor semántico y sacada del espacio coloquial produce en el lector la ilusión de la presencia en la representación. Puede considerarse el texto teatral como una “partitura” de la puesta en escena, potencial de múltiples lecturas en distintos niveles cuyo producto final es la representación escénica destinada a un público espectador preparado para la contemplación del espectáculo.

La creación dramática de Alonso de Santos es un camino de ida y vuelta del libreto a la escena y viceversa, siguiendo el precepto aristotélico de colocar la palabra en el espacio; de imaginar la escritura dramática sobre la escena. La teatralidad que subyace

en los textos de Alonso de Santos le garantiza la inmediatez con el trabajo interpretativo, de escenografía, utilería etc. y lo alejan del inmovilismo literario.

Alonso de Santos afronta de igual manera la elaboración de los textos teatrales para niños; asume con normalidad el universo infantil y recupera los viejos mitos de la tradición oral acercándonos a sus personajes, a sus conflictos, invitándonos a espectadores de todas las edades a superar las fronteras del escenario y sumergirnos en la mágica fantasía de la ilusión teatral. Desde muy pequeño el niño acepta la convención teatral, no se deja embaucar, sabe lo que es real y lo que es fantasía, pero se deja llevar por ese mundo donde lo que acontece no es verdad pero es verosímil, donde las cosas que hay no son ciertas pero estaría encantado que lo fuesen.

Ha sabido Alonso de Santos combinar ese profundo conocimiento de la maquinaria teatral con las necesidades que el teatro para niños requería. Ha sabido ver como los niños, son seres inteligentes que necesitan sólo estímulos para que su imaginación maneje lo que la convención teatral les propone. No hace distinción en el proceso de escritura entre teatro infantil y teatro para adultos, ya que desde sus comienzos va a ir concretando una formulación general para toda su escritura dramática con el compromiso de escribir para el escenario.

## I.2. Organización de los apartados de esta tesis

La tesis que nos ocupa se estructura, después de una breve introducción, en dos grandes bloques o apartados.

En el primero de ellos nos propondremos determinar las bases de la escritura dramática de José Luis Alonso de Santos. Para ello comenzaremos con un preámbulo sobre la formación y la práctica teatral, aspectos fundamentales para el acercamiento de José Luis Alonso de Santos a la escritura dramática. Después analizaremos las constantes en su obra que determinan su creación dramática, y que nos servirán de base para analizar su producción dramática infantil y compararla con el resto de su obra.

En el segundo de los grandes bloques de los que consta esta tesis, afrontaremos el estudio de sus tres, y únicas hasta el momento, obras infantiles: *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, *Besos para la bella durmiente*, y *¡Viva el teatro!*

Finalizaremos la tesis con las conclusiones, que del estudio de la producción infantil, y de la comparación con el resto de su obra dramática nos permita la posibilidad de equiparar al mismo nivel ambas escrituras.

### I. 3. Estado de la cuestión

La producción dramática de José Luis Alonso de Santos (Valladolid 1942) ha sido objeto de numerosos estudios. Su figura y su trayectoria han sido destacadas por prestigiosos investigadores y especialistas, Fermín Tamayo, Eugenia Popeanga, Andrés Amorós, Miguel Medina Vicario, Cesar Oliva, Cristina Santolaria, Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo, José Ramón Fernández, Marga Piñero y José Gabriel López Antuñano, entre otros. Es considerado una de las figuras más importantes de la historia teatral española del posfranquismo, y constituye por si mismo un capítulo en la dramaturgia contemporánea. Abarcado desde la práctica escénica a la investigación teatral, lo que le ha llevado al reto de formalizar de una manera teórica los presupuestos de su creación, y fruto del diálogo entre lo teórico y lo práctico y de los muchos años de ejercicio de la enseñanza teatral nace *La escritura dramática* (1998), y *Manual de Teoría y Práctica teatral* (2007), desde donde aspira a descubrir los mecanismos de construcción del “hecho teatral”, y donde comparte los materiales que bajo su experiencia le parecen más útiles para llegar al conocimiento, y posteriormente a la práctica de los diferentes oficios que forman parte del Arte Dramático, desde un saber abierto, sin límites, que ofrezca un punto de partida desde el que el actor, el director de escena, el dramaturgo..., pueda canalizar y orientar el desarrollo de su formación.

Alonso de Santos es autor fecundo, que desde que irrumpe en la historia del teatro contemporáneo no ha parado de producir, y ha logrado la hazaña de ver todas sus obras estrenadas. Desde sus primeros pasos en grupos de teatro independientes, pasando por el salto al teatro comercial, y la gran demanda que ha cubierto en el teatro de aficionados, el teatro escolar, bachiller y universitario, ha visto todas sus obras

representadas. En su amplia creación, más de cuarenta años de creación dramática<sup>1</sup> con un total de 40 obras editadas, ha cultivado todos los géneros de forma magistral.

La incursión de Alonso de Santos en los diferentes géneros teatrales es producto de la necesidad de investigación sobre diferentes caminos de afrontar la escritura dramática y es este celo en la forma de trabajar lo que nos ha proporcionado esta múltiple variedad de géneros en su producción dramática. Este autor se ha centrado en la búsqueda y experimentación sobre los materiales dramáticos y le han hecho traspasar las fronteras de los géneros. La mezcla de géneros dentro de una misma obra suma en la evolución de la obra de Alonso de Santos al alejarla de hermetismos y de límites, intentando encontrar dentro de cada estructura la manera de actualizar los mecanismos de comunicación y adecuación con el espectador actual.

Dentro de una trayectoria tan fecunda, Alonso de Santos también se ha ocupado del teatro infantil. Rara vez nos encontramos con un autor teatral de gran experiencia y trayectoria que cultive el teatro infantil desde el rigor de la construcción dramática teniendo muy en cuenta el público a quien va dirigido. El teatro nace con el descubrimiento griego del conflicto como desencadenante de la acción escénica. La producción dramática infantil de José Luis Alonso de Santos, como no podía ser de otra forma se asienta, como su teatro para adultos, en este principio. Su formación y su trayectoria profesional le avalan. Autor de reconocido prestigio, director de escena de gran experiencia, profesor y pedagogo que ha sabido acercarse además a este maravilloso universo infantil regalándonos estas tres obras: *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*, *Besos para la Bella Durmiente* y *¡Viva el teatro!*, que llegan a la edición, como la mayoría de los textos del autor, después de la primera revisión, de su paso por la visión del director de escena y los actores, y por la recepción del público. Son por tanto más que textos literarios textos espectaculares, donde ya en el propio texto está resuelta la dirección, la interpretación, la escenografía, el espacio sonoro etc.

Creemos que existe una escasez de creación de obras dramáticas para un público infantil. Las obras teóricas sobre teatro infantil suelen estar dirigidas a la práctica con fines pedagógicos dentro del ámbito escolar. Echamos de menos también más obras de

---

<sup>1</sup> José Luis Alonso de Santos escribió su primera obra, *¡Viva el Duque nuestro Dueño!* en 1975.

estudio y crítica sobre la escritura dramática infantil, pero no somos de la opinión de que existe la necesidad de elaborar una poética del teatro para niños, porque entendemos que la construcción dramática de obras infantiles debe fundamentarse sobre los mismos principios que el resto de obra teatral y por tanto que la escritura dramática infantil tiene que tener muy presente básicamente los procesos propios del teatro y de los receptores, en este caso el público infantil.

#### I.4. Método de investigación

Para el estudio comparado de la obra dramática infantil de José Luis Alonso de Santos con el resto de su producción dramática, emplearemos fundamentalmente las ediciones de los textos dramáticos para su análisis, fuentes primarias de la investigación. Estos fueron compilados por primera vez en su totalidad en los volúmenes de *Obra Teatral vol. I y II* (2008), después una nueva revisión y corrección.

También incluiremos la producción dramática posterior a la publicación de estos dos volúmenes: *La llegada de los barbaros* (2011) *Tiempos Modernos* (2011), *Teatro Breve* (2011), *Modelos Teatrales del siglo XXI* (2011), *Los conserjes de San Felipe* (2012), *¡¡¡Es la guerra!!!* (2013), *10 Euros la copa* (2013), *La semana cultural* (2013), *El demonio, el mundo y mi carne* (2014), *Microteatro*, (2016), y *Nuestra cocina*, (2016). Junto con estas será material indispensable la obra publicada sobre teoría teatral del propio autor, nacida de la experiencia y de la reflexión sobre la tarea de escribir, *La Escritura Dramática* (1998) y *Manual de Teoría y Práctica Teatral* (2007), y la recepción y crítica de sus estrenos y los numerosos estudios que de la obra de Alonso de Santos se ha hecho, siendo su teatro infantil el gran olvidado. Ese será el principal material de trabajo y análisis.

Durante el proceso de recopilación documental para la elaboración de esta tesis doctoral, hemos tenido acceso al material inédito de los manuscritos originales del autor, correspondientes a las obras: *La verdadera y singular historia de la princesa y el*

*dragón*, y *Besos para la Bella durmiente*, depositados en la Fundación Jorge Guillén en 2013, junto con el resto del archivo personal de José Luis Alonso de Santos.<sup>2</sup>

En ellos hemos encontrado testimonios que corroboran algunos aspectos de la investigación que hemos desarrollado, a partir de la comparativa del texto publicado — considerado como producto literario cerrado— y las primeras versiones, como podrán comprobar en los fragmentos de los manuscritos que adjuntamos. En este punto quisiera agradecer la generosidad de José Luis Alonso de Santos por permitir la publicación facsimilar de aquellos fragmentos a los que hago referencia y que pueden encontrar en el apartado 1. y 2. del capítulo VI. Anexos.

El trabajo con las fuentes primigéneas de un texto supone un importante desafío que se ha afrontado desde las corrientes filológicas de la crítica genética y la filología de autor, que superan la ecdótica clásica y cuyo objeto de estudio son los manuscritos y el material pretextual. Todas ellas analizan las huellas que deja el trabajo de un escritor: la documentación que ha empleado, las dudas y oscilaciones a través de las supresiones y añadidos, las opciones tomadas y las descartadas para tratar de interpretarlas, dándolas un significado. Si bien ambas disciplinas aportan una terminología y planteamientos distintos e interesantes, resultan inabarcables en el marco de esta investigación en concreto por alejarse de nuestro enfoque, en primer lugar, y en segundo lugar, por considerarse un trabajo innovador de tal envergadura que puede transformarse en una tesis doctoral en sí misma.

No existe ningún precedente de bibliografía en español de este tipo aplicada a un texto dramático. En su mayoría, sólo se ha realizado este tipo de estudio, tan minucioso, en poesía. Las obras que conforman el corpus de esta tesis doctoral son susceptibles y manejables, en tanto en cuanto, existen variantes respecto a la versión publicada, pero no son muy numerosas como podrán comprobar en la descripción del material

---

<sup>2</sup> Convenio de donación de su fondo documental, firmado por el propio autor, en abril de 2013. El fondo documental, hasta ahora, está compuesto por 17 cajas de conservación que contienen manuscritos de 24 de las obras representadas y publicadas por José Luis Alonso de Santos, entre 1975 y 2002, en sus diferentes versiones y 7 de las adaptaciones realizadas por el autor, así como documentos de la Censura de las distintas representaciones, programas de mano, reseñas y artículos de prensa y documentación personal relativa a las distintas representaciones. Las tres últimas cajas contienen material de audio y disquetes antiguos.

documental empleado, por tanto estamos considerando la posibilidad en un futuro de abordar el estudio del corpus, desde esta perspectiva.

## II. JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS. UN HOMBRE DE TEATRO

### II. 1. El alcance de la formación

Entendemos que la formación de un autor está directamente relacionada con la organización de los materiales de creación. El proceso creativo necesita de un proceso técnico para garantizar una actividad organizada que evite el predominio de lo casual y para esto es necesario que a la imaginación la respalden unos conocimientos previos. La necesidad, de manera imprescindible, de la adquisición de conocimientos previos no excluye los procesos intuitivos y sensitivos, poseer una preparación es el principio canalizador del talento del creador.

La etapa de formación de Alonso de Santos, abarca un amplio campo de conocimientos de diversas fuentes que junto con la enseñanza que le proporciona la experiencia práctica en los diferentes oficios de la puesta en escena, y que no abandonará nunca, le pone en el camino del dramaturgo que es hoy, sin descartar por supuesto lo innato que hay en él, la sensibilidad, la intuición y el profundo amor por este arte que le ayudan a canalizar y orientar el desarrollo de su producción dramática.

José Luis Alonso de Santos (Valladolid, 1942) está contribuyendo a redefinir el estatuto de buena parte de los géneros dramáticos dentro del panorama teatral contemporáneo. No es casual que esta tarea se lleve a cabo por un conocedor de la escena en todos sus niveles y perspectivas, que ha logrado incorporar las reflexiones sobre teatro a las grandes discusiones estéticas y filosóficas actuales y ha conseguido a su vez que estas reflexiones enriquezcan la teoría y la práctica escénica. (Gutiérrez Carbajo 2006, 11)

En el prólogo a la edición de *El Buscón*, Margarita Piñero destaca lo que estudiosos y críticos han observado en la obra de Alonso de Santos a propósito de su condición de hombre de teatro:

“Antes de seguir adelante, hemos de hablar de una característica que los críticos y estudiosos han observado en la obra de Alonso de Santos: la profunda teatralidad que subyace en sus textos, ya que serán los elementos teatrales los que han de convivir en un interesante terreno fronterizo con los narrativos en la versión de *El Buscón*. Creemos que esta cualidad se debe al rigor con que se ha enfrentado al conocimiento teatral desde el inicio de su proceso de formación en 1964 en el TEM (Teatro estudio de Madrid) y que no ha cesado en todos estos años.” (2004: 41)



Para obtener una calidad literaria no basta la experiencia de la vida; para obtener esa comunicación inmediata que el teatro exige no es suficiente con una amplia experiencia escénica. José Luis Alonso de Santos en el teatro lo ha hecho casi todo – interpretar, dirigir, enseñar, organizar la representación, recorrer muchas carreteras en gira–, para hacer vivir sobre las tablas un conflicto dramático no alcanza con haber bebido de las teorías de Diderot sobre el actor y la interpretación y las nuevas reformulaciones propuestas por Grotowski y demás presupuestos teóricos, no llega con el profundo conocimiento que tiene Alonso de Santos de la cultura clásica, es necesario además tener la capacidad de obtener resultados notables.

La formación teatral, filosófica, literaria y psicológica, y su experiencia es junto con su talento lo que ha llevado a José Luis Alonso de Santos a ser, según buena parte de la crítica, el autor más importante en el último cuarto del siglo XX.

Con toda razón, José Luis Alonso de Santos puede ser considerado el autor más significativo de los años ochenta y noventa, como lo ha formulado Miguel Medina Vicario en su reciente monografía sobre su obra dramática. Junto con Fermín Cabal, Alonso de Santos ha conducido el teatro español del minoritario Teatro Independiente al teatro comercial coronado de éxito. Los dos autores han contribuido decisivamente al desarrollo de la creación colectiva de los años sesenta y setenta a una reevaluación del texto dramático y de un teatro de autor marcándolo, estéticamente, por un nuevo realismo y, temáticamente, por la configuración de una realidad radicalmente contemporánea. Alonso de Santos pertenece a los pocos autores nacidos después de la Guerra Civil cuyas piezas se representan con cierta regularidad sobre los escenarios del teatro postfranquista. (Floeck 1994, 9)

José Luis Alonso de Santos nace en Valladolid en 1942, después de cursar estudios de bachillerato se traslada a Madrid en 1959 para cursar estudios universitarios (se licencia en Filosofía y Letras, Psicología y Ciencias de la información, rama de Imagen). Toma contacto por primera vez con el mundo de la escena en el teatro de la Zarzuela que dirige José Tamayo donde acude a solicitar un trabajo que le aporte un extra a su economía de estudiante y que encuentra gracias a su conocimiento del manejo de instrumentos musicales y empieza así a conocer las entrañas del teatro.

Es de la mano del profesor William Layton y el Teatro Estudio de Madrid<sup>3</sup> que comienza en 1964 su formación como actor y su aproximación a la dirección de escena. Margarita Piñero pone de manifiesto que en esta primera etapa es donde obtiene las herramientas que fundamentarán la técnica de construcción de personajes. En una entrevista que le concede Alonso de Santos, el autor recuerda los materiales en los que se basaba el trabajo en el TEM:

Cuando comencé estos estudios no se cruzó nunca por mi mente, ni siquiera de forma lejana, la idea de ser algún día autor e investigador. La formación que yo busco cuando entro en el TEM es para ser actor. Mi vocación es aún precaria, ni siquiera tengo una afición consumada. Pero cuando por primera vez asistí a las clases de W. Layton me quedé allí imantado. Desde que lo vi lo tomé como modelo a imitar, como referente de amor al teatro, de comprensión del mundo. .. Los elementos más importantes que Layton manejaba en sus clases eran el conflicto, la trama, el trabajo orgánico del actor. (2005: 23)

En 1966 debuta como actor en Teatro Beatriz, sede del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, con *Proceso por la sombra de un burro*, de Dürrenmatt, dirigido por José Carlos Plaza.

Será en el curso para directores del Centro Dramático 1, que dirige José Monleón, donde se aproximará a las teorías de Kostantín Stanislavski que ya iniciara con William Layton, Antonin Artaud y Bertolt Brecht, diferentes corrientes de aprendizaje que tratará siempre de sintetizar y aunar , y que serán de vital importancia para la formación del futuro autor. La profesora Margarita Piñero nos ofrece la memoria de cómo era esa escuela a través de una entrevista a su director que reproduce en *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*:

En aquel momento –en que en España se enseñaba fundamentalmente a Stanislavski y yo sabía que su método era muy interesante-, pensé que también eran interesantes Artaud y Brecht. En ocasiones se nos presentaban como antagónicos y yo sentí en aquel momento que los tres eran muy importantes e igualmente verdaderos. Entonces tuve la idea de juntar las tres enseñanzas y esperar a ver qué pasaba. Se trataba de buscar una respuesta contemporánea al teatro. Eso no quería decir que me inclinara por una

---

<sup>3</sup> Teatro Estudio de Madrid (TEM), fue un proyecto mixto de escuela y compañía de teatro independiente fundado por Elizabeth H. Buckley, José Sáez de Vicuña y Miguel Narros al comienzo de la década de 1960, codirigido por María López Gómez y Miguel Narros.

respuesta ecléctica, pero no parecía tener sentido apostar por una postura y renunciar a otra. No presentábamos a cada uno de estos tres estudiosos como tres opciones distintas, nosotros pensábamos que, por ejemplo, para entender a Brecht había que juntarlo con los otros dos, al igual que para entender a Stanislavski y a Artaud.

Si de Brecht se hacía sólo una lectura político y marxista, no se entendía todo lo que Brecht había querido decir. Y pongo como ejemplo uno de los párrafos de *El pequeño organón* que decía algo así como “no basta la emoción, tiene que haber algo más” Pues bien, cuando yo explicaba esto de subrayar ese algo más. Este concepto de Brecht fue, en ocasiones mal entendido, y muchos dedujeron que había que excluir la emoción. Yo en cambio me hice la siguiente pregunta: ¿cómo se conjuga la emoción con ese algo más, es decir, con el resto de las opciones que ya se estudiaban, sin excluir la emoción? Tuve la suerte de ver montajes de Brecht y estaban llenos de emoción. Esa fue la razón que me llevó a crear esta escuela: tratar de encontrar la respuesta a esa pregunta. (2005: 42)

En la nota preliminar del *Manual de Teoría y Práctica teatral* Alonso de Santos recuerda como en el camino de su formación fueron definitivos para su desarrollo como dramaturgo el conocimiento de autores, teóricos del arte dramático, dramaturgos, filósofos..., que constituyeron sin duda un pilar importantísimo sobre el que ha construido su trayectoria como hombre de teatro:

En las páginas que vienen a continuación están las pistas que conseguí encontrar que a mí me parecieron más fiables, los materiales que creo más útiles para la inmersión en el océano del hecho teatral, desde mi formación determinada y mi subjetividad inevitable. [...] Y, finalmente, mi reconocimiento y admiración a mis guías centrales, ese grupo de nombres que construyen la columna vertebral de este manual, y de mi formación: Sócrates y Aristóteles, Sófocles y Pláuto, Cervantes y Montaigne, Shakespeare y Chéjov, Stanislavski y W. Layton, Sartre y B. Brecht, Bentley y Lawson, Freud y Paulov, Kant y Hegel, Ibsen y Miller, Proust y Beckett, Mihura y Arniches, Valle y Lorca, Lope y Calderón... (2007:16)

El profundo conocimiento de la escritura teatral que le precede es el origen del depurado manejo de los géneros dramáticos. En la nota de autor a *El combate de Don Carnal y Doña Cuaresma* Alonso de Santos recuerda como la devoción por los clásico influye notablemente en su primera dramaturgia. “Hago esta nota muchos años después de escribir la obra, y recuerdo ahora mi amor por el lenguaje renacentista y barroco, que daría forma a mi primer teatro. El Arcipreste de Hita, Lope de Rueda..., y cómo no,

Lope, Cervantes, Calderón, fueron mis primeros maestros”.<sup>4</sup>Los estudiosos de su obra entre los que se encuentra José Gabriel López Antuñano ya descubrieron acertadamente las influencias de la dramaturgia precedente.

Se percibe la huella de diferentes dramaturgos que Alonso de Santos ha estudiado a fondo: Aristófanes y Plauto en las situaciones y procedimientos utilizados en las comedias; Lope de Vega para ensamblar lo trágico y lo cómico, y como urdidor de estrategias para los personajes aquejados por el mal de amores; Calderón de la Barca para abordar los problemas entre ficción y realidad; Cervantes para distanciarse mediante la ironía e introducir pequeñas historias que relata algún personaje; Jardiel y Mihura en su aproximación al absurdo; Gorki para escrutar los bajos fondos de la realidad y dar categoría artística a la vida, en apariencia, intrascendente de muchos seres que se debaten trágicamente en la sociedad contemporánea; Maeterlink para abandonar la realidad y adentrarse en un mundo de alegorías, que la abolición del espacio temporal de Thornton Wilder también se observa la sombra de otros con los que ejemplifica en los libros. *La Escritura dramática y Manual de Teoría y Práctica Teatral* (Sófocles, Shakespeare, Molière, Ibsen, Chejov, O'Neill, Millar, etcétera. (2008: XXVII-XXVIII)

Su vida teatral desde 1968 se vincula entonces a diversos grupos del llamado Teatro Independiente, que centran su actividad desde mediados de los años sesenta hasta finales de la década de los setenta. Los integrantes de estos grupos proceden en su mayoría de escuelas de teatro que partiendo de unos “métodos” y “sistemas” llegan a la práctica teatral. Las principales características de estos grupos son en primer lugar los textos con los que trabajan, insignia de un teatro innovador de autores tanto españoles como extranjeros. Es muy frecuente también la creación colectiva, donde todo el grupo participa en la creación del texto, procedimiento liderado en cada grupo por la particularidad de un creador. El texto es en ocasiones una excusa para generar un espectáculo crítico con el régimen político, disfrazado de farsa para evitar la censura. Otra característica es la intencionalidad de hacer muchas representaciones para garantizar la estabilidad económica de los integrantes del grupo y la pervivencia de la compañía. Algunos de estos grupos como Els Joglars, y La Cuadra, dieron finalmente el salto en la década de los ochenta a la profesionalización.

En 1968, junto a José Carlos Plaza entra a formar parte del Teatro Experimental Independiente (TEI), en el que firmará colectivamente varias obras: *Terror y Miseria de*

---

<sup>4</sup> Nota de autor a *El Combate de don Carnal y doña Cuaresma*, (2008, vol I p.59)

*III Reich* de Brecht, *La boda del hojalatero* y *En la sombra del valle* de Singe. Pocos meses después, funda con Juan Margallo, al que había conocido en el TEM, el grupo Tábano con el que pone en escena *El verano*, de Weingarten, *El juego de los dominantes*, de creación colectiva y *La escuela de bufones* de Chelderode. Después entra a formar parte del Corral de Comedias, compañía titular del Colegio Mayor San Juan Evangelista. En 1971 se pone al frente del Teatro Libre de la Universidad Complutense; estrena *Horacios* y *Curiacios*, de Brecht y *El auto del hombre*, con textos de Calderón de la Barca, que significa el primer acercamiento al teatro clásico español. Un año después la trayectoria del Teatro Libre con Rafael Álvarez El Brujo continúa, pero ya desligado de la tutela universitaria. En este contexto pondrá en escena *El inmortal*, de Jiménez Romero, *La curva*, de Drorst, *Las aves*, de Aristófanes, en adaptación libre de Alonso de Santos, *La familia de Carlos IV* y *Las hermosas costumbres*, de Pérez Casaux, y *¡Viva el Duque nuestro dueño!*, su primera obra dramática, estrenada el 19 de noviembre de 1975. En 1978 adapta y estrena *El horroroso crimen de Peñaranda de Bracamonte* de Pío Baroja; su compañero Fermín Cabal recuerda esta etapa junto a Alonso de Santos:

Durante muchos años, José Luis Alonso de Santos fue para mí el Director del Teatro Libre de Madrid, uno de esos grupos del esforzado teatro independiente, que se pateaba el mapa patrio cuando aún era todo heroico y pre autónomo. Le recuerdo en las reuniones con las rodilla muy juntas y sobre ellas un cuaderno de notas en el que de vez en cuando apuntaba algo con una letra díscola, mordisqueando el bolígrafo y haciendo comentarios jocosos... Teatro Libre fue un grupo modesto, pero incansable. Pocos medios y mucha imaginación. (1982:42)

En toda su carrera teatral, Alonso de Santos firma como director más de cuarenta montajes teatrales, desde sus primeros pasos en el teatro independiente de los años setenta hasta la última puesta en escena de una de sus obras: *En el oscuro corazón del bosque*, en 2016. A continuación hemos recogido el listado de la totalidad de las puestas en escena que ha realizado a lo largo de todos los años de profesión.

*Horacios y Curiaceos*, de B. Brecht (1971)

*El Farsante del mundo occidental*, de J. Synge (1971)

*El Auto del Hombre*, sobre textos de Calderón (1972)

*El inmortal*, de A. Jiménez Romero (1972)

*La curva*, de Tanked Dortst (1973)

*Las aves*, de Aristófanes (1973)

*La familia de Carlos IV*, de Manuel Pérez Casanau (1974)

*Las hermosas costumbres*, de Manuel Pérez Casanau (1975)

*¡Viva el duque, nuestro dueño!*, de Alonso de Santos (1975)

*La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*, de Alonso de Santos (1977)

*El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, Pío Baroja, v. A. de Alonso de Santos (1978)

*Espectáculo sobre José Bergamín* (1980)

*El Reclinatorio*, de Miguel Murillo (1981)

*El álbum familiar*, de Alonso de Santos (1983)

*Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare (1983)

*Golfus de Emerita Augusta*, de Alonso de Santos (1983)

*Las galas del difunto*, de Valle-Inclán (1984)

*Morir del todo*, de Pablo Ignacio Taibo (1984)

*La estanquera de Vallecas*, de Alonso de Santos (1985)

*Besos para la bella durmiente*, de Alonso de Santos (1986)

*Miles Gloriosus*, de Plauto, versión Alonso de Santos (1989)

*Nuestra Cocina*, de Alonso de Santos (basada en la obra de A. Wesker) (1992)

*Canciones para Rafael Alberti*, de Andrés Amorós (1992)

*Hora de visita*, de Alonso de Santos (1994)

*La dulce Casina*, de Plauto, versión Alonso de Santos (1995)

*Anfitrión*, de Plauto, versión Alonso de Santos (1996)

*¡Qué viene mi marido!*, de Carlos Arniches, versión Andrés Amorós (2000)

*La dama duende*, de Calderón, versión Alonso de Santos (2000)

*Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Lope de Vega, ver. Díez Borque (2002)

*El gran teatro del mundo*, de Calderón, versión Alonso de Santos (2006)

*Un pequeño juego sin consecuencias*, de Jean Dell y Gérald Sibleyras (2006)

*Bajarse al moro*, de Alonso de Santos (2007)

*Anacleto se divorcia*, de Muñoz Seca, versión Alonso de Santos (2008)

*La sombra del Tenorio*, de Alonso de Santos (2008)

*Trampa para pájaros*, de Alonso de Santos (2009)

*La llegada de los bárbaros*, de Alonso de Santos (2010)

*Cuadros de amor y humor al fresco*, de Alonso de Santos (2011)

*10 euros la copa*, de Alonso de Santos (2012)

*Recuerdos y semblanzas de Don Quijote*, versión de Alonso de Santos (2015)

*En el oscuro corazón del bosque*, de Alonso de Santos (2016)

Gracias a su vinculación con los grupos de teatro independiente se va madurando su aprendizaje como dramaturgo. El teatro independiente le “exige” el conocimiento de la puesta en escena desde el punto de vista y experiencia de todas las disciplinas escénicas en general, y le acerca a la escritura dramática en particular a partir de la necesidad de estructurar las creaciones colectivas, adaptar obras a las necesidades del grupo y finalmente a escribirlas.

Cuenta Andrés Amorós en la introducción a la edición de *El álbum familiar* que en la década de los ochenta afianza Alonso de Santos su vocación de dramaturgo y da el

salto del teatro independiente a la profesionalidad, consolidando una carrera como autor teatral de éxito:

Alonso de Santos es, quizá, el único autor dramático que ha conseguido con toda facilidad dar el difícil paso del teatro independiente, crítico y minoritario, al éxito masivo. Que permite –entre otras cosas- seguir estrenando.

Y todo esto –me importa mucho subrayarlo- lo ha conseguido sin traicionar de ninguna manera su trayectoria, sin disminuir su actividad crítica ni abaratar su creación estética: simplemente, con una evolución que refleja el *natural* proceso de maduración del hombre y del escritor - por este orden. (1992: 17)

Después de desempeñar todas las profesiones posibles en el ámbito teatral, con la escritura J.L. Alonso de Santos completa su faceta de “hombre de teatro”. José Monleón lo expresó así: “Admiro a José Luis Alonso de Santos porque se trata de un hombre de teatro en estado puro. El teatro es su teoría y su práctica, el instrumento para conocer el mundo, y también la filosofía para insertarse en él”.<sup>5</sup>

Es este conocimiento técnico, el dominio de los materiales escénicos, las ideas y el estilo lo que sustentan la obra de Alonso de Santos y respaldan su éxito como autor, permitiendo que sus obras se sigan estrenando. Un conocimiento encauzado y guiado por las vías de la intuición y la sensibilidad del talento creador. Y es la pasión el motor de la entrega incondicional al Arte Dramático.

La afición teatral es mucho más que una vocación, es una pasión que nace y crece dentro de algunas de las personas arrastrándonos a vivir para el teatro, el escenario y los espectadores. ¿Qué extraño veneno, qué magia tendrá este arte para ir incorporando constantemente nuevos seguidores, con un pasado tan azaroso, un presente en crisis y un futuro que se adivina tan lleno de dificultades?

Un tablado, dos actores y una pasión, decía nuestro Lope de Vega, en sus cartas, era cuanto hacía falta para lanzarse a ejercer nuestra vocación. Por eso creo que la palabra clave que explica el amor de cuantos nos dedicamos al teatro es esa: «pasión. Pasión del actor, del director, del escenógrafo, figurinista, iluminador o productor... para dar vida y crear las pasiones de los personajes viviendo las ficciones creadas –también con pasión– por los autores. (Alonso de Santos 2007, 25)

---

<sup>5</sup> José Monleón, (1982, agosto-septiembre) Alonso de Santos: imagen de un hombre de teatro. *Primer Acto*, nº 194, p.39.



Alonso de Santos lleva toda una vida dedicada al teatro, “Mi vida ha estado siempre ligada al teatro. El porqué habría que preguntárselo al azar, a los dioses o vete tú a saber. Dentro de ese azar, yo me siento muy gratificado: he dado mi vida por el teatro, pero él me ha dado muchas cosas a cambio”<sup>6</sup>. A toda esta vida dedicada al estudio y a la práctica teatral hay que añadir los años de docencia<sup>7</sup>, los cargos de responsabilidad consecuencia de su dilatada experiencia en el mundo teatral<sup>8</sup> ampliamente reconocida. José Luis Alonso de Santos ha sido galardonado, a lo largo de toda su trayectoria profesional con los siguientes premios y distinciones:

- Premio Fundación Española de la Vocación (1972)
- Premio Festival de Sitches (1976)
- Premio Festival de Sitches (1977)
- Premio Editorial Aguilar (1980)
- Premio Gayo Vallecano (1981)
- Accésit premio Lope de Vega Ayuntamiento de Madrid (1982)
- Homenaje Teatro Santa Cecilia, Ciudad de México (1984)
- Premio Tirso de Molina (1984)
- Premio el Espectador y la Crítica (1985)
- Premio Mayte (1985)
- Premio Radio España (1985)
- Premio Nacional de Teatro (1986)
- Premio Rojas Zorrilla de Toledo (1986)
- Premio Ciudad de Valladolid (1987)
- Premio Baco de Andalucía (1988)
- Homenaje Festival de Teatro de Villacañas (1990)

---

<sup>6</sup> RTVCyL.es, Entrevista a José Luis Alonso de Santos por Cesar Combarros, 20 de abril 2010. <http://www.rtvcyL.es/fichaNoticia.cfm/CASTILLA%20Y%20LE%C3%93N/20100420/Letras/jose/luis/alonso/santos/he/dado/vida/teatro/pero/ha/dado/muchas/cosas/cambio/1BE85D45-D645-D0DE-D27FBA82685CAEB6>

<sup>7</sup> Alonso de Santos ha sido Catedrático de Escritura Dramática y Director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

<sup>8</sup>De 2000 a 2004 fue el Director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. En 2014 es nombrado primer Presidente de la Academia de las Artes Escénicas de España.

Medalla de Oro de Teatro de Valladolid (1993)  
Premio Asociación Espectadores de Alicante (1994)  
Premio Asociación Amigos del Teatro de Valladolid (1995)  
Homenaje San Martín de Valdeiglesias (1995)  
Premio Teatro Rojas, de Toledo, mejor autor vivo (1995)  
Mantenedor Fiesta de las Letras de Tomelloso (1999)  
Premio Piñón de oro de Valladolid (2000)  
Premio Festival Internacional Ciudad de Cazorla (2003)  
Homenaje Muestra de Autores Contemporáneos de Alicante (2005)  
Homenaje Instituto Grecolatino de Segóbriga (2005)  
Premio Max (2005)  
Premio Nacional Literatura Infantil Fundación M<sup>a</sup> José Jove (A Coruña) (2006)  
Premio mejor autor teatral español Ediciones I. (2009)  
Embajador T, Calderón (Valladolid) (2009)  
Premio Castilla y León de las Letras (2009)  
Butaca y placa Teatro Zorrilla de Valladolid (I.T.) (2010)  
Medalla de honor del CELCIT (2010)  
Homenaje F. de Teatro C. y L. Ciudad Rodrigo (2010)  
Premio Nacional de las Letras Teresa de Ávila (2010)  
Premio Mejor Autor Español, Toledo (2010)  
Premio de prensa “Aquí en Valladolid” (2013)  
Exposición/Homenaje “50 años del teatro de Alonso de Santos” (2014)  
Congreso sobre Alonso de Santos, Universidad Europea M. de Cervantes, Ureña (2014)  
Homenaje Festival de Teatro Clásico de Olmedo (2014)  
Premio Quijote del Artlanza (2015)

## II. 2. El dramaturgo. El encuentro necesario con la escritura dramática.

Alonso de Santos se acerca a la escritura teatral como consecuencia natural de su evolución en el camino del descubrimiento y la investigación. El trabajo con grupos de teatro independiente, TEI, Tábano, Teatro Libre, y la necesidad de ordenar los contenidos dramaturgicos de la creación colectiva le llevan a dar el siguiente paso hacia

la escritura dramática y encontrar el camino para descubrir los materiales y herramientas de la creación teatral en general y de la escritura dramática en particular.

El bautismo como dramaturgo viene de la mano de *¡Viva el duque nuestro dueño!*, si bien es cierto que ya con anterioridad había asumido la labor de adaptar o versionar algunas piezas<sup>9</sup>. Es en el año 1975 que Alonso de Santos inicia su camino en la Escritura Dramática. Son ya más de cuatro décadas de dedicación a la escritura y toda una vida de vocación y entrega a un oficio que ha desarrollado desde todas las vertientes posibles, desde sus comienzos como actor<sup>10</sup>, su posterior trabajo como director<sup>11</sup>, dramaturgo, pedagogo<sup>12</sup>, productor y gestor<sup>13</sup>.

Es Alonso de Santos, por una de esas genialidades del Azar, el último autor del franquismo. Su primera obra estrenada, *¡Viva el duque, nuestro señor!*, figura en el registro de la Sociedad General de Autores con fecha de 19 de noviembre de 1975. Unas horas más tarde el pueblo español lloraba y reía al conocer la muerte del general Franco. (Cabal 1982, 5)

La faceta de dramaturgo de José Luis Alonso de Santos es la suma de su formación, –conoce el arte de la interpretación, de la dirección escénica y del proceso de creación dramática de una obra teatral–, de su experiencia práctica en la puesta en escena, (como actor, y director), y la capacidad de interrelacionar y dominar todos estos materiales.

---

<sup>9</sup> En 1971, realiza su primer trabajo dramático sobre textos de Calderón, *El auto del hombre*.

<sup>10</sup> En 1966, debuta como actor, con la compañía del TEM, en el Teatro Beatriz, sede del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, con la obra *Proceso por la sombra de un burro*, de Dürrenmatt, dirigida por José Carlos Plaza.

<sup>11</sup> En 1967, realiza las labores de ayudante de dirección de William Layton, en la obra *Noche de Reyes*, de W. Shakespeare. En 1969 es nombrado director de la compañía titular del colegio mayor San Juan Evangelista, firmando por primera vez la adaptación y la dirección de un montaje, *El juego de los insectos*, de los hermanos Capek.

<sup>12</sup> En 1980 ingresa como profesor de interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, donde posteriormente obtendrá la Cátedra de Escritura Dramática.

<sup>13</sup> En 1988, crea junto a Rafael Álvarez *El Brujo*, Gerardo Malla, Margarita Piñero, Tato Cabal y Jesús Cimarro la empresa teatral Pentación.

Es evidente la evolución constante en la escritura de Alonso de Santos consecuencia de la incansable búsqueda y experimentación sobre el hecho escénico y por la observación crítica del mundo que le rodea. La seña de identidad de la evolución de la escritura dramática de este autor es la investigación, en cada una de sus obras, sobre los elementos que van a conformar su escritura y la incorporación de sus hallazgos de forma continuada al total de su producción. Es por esto que puede ser difícil trazar fronteras en sus obras sobre géneros y estilos; entre una obra y la siguiente, esa y las anteriores hay un puente construido que las unifica en una sola, resumiendo su estilo por el amor a lo dramático. Los materiales que maneja o sobre los que trabaja en cada obra responden a diferentes porqués y coyunturas, algunas veces transita por caminos que no vuelve a visitar y en otras ocasiones revisita lugares en la necesidad de comunicar, explicar o insertarse en el mundo, seña inconfundible de la creación dramática de José Luis Alonso de Santos. Margarita Piñero fundamenta el éxito de la escritura teatral de Alonso de Santos en ese conocimiento y dominio de los materiales de las ciencias y de las técnicas teatrales:

Sin este conocimiento técnico, sin este dominio de los materiales, ni las ideas, ni el estilo se sustentan en el género teatral, que se puede quedar en la mera anécdota o en un teatro literario con dificultades para ser representado. [...]La capacidad de dominar el uso específico de los materiales de cada ciencia teatral y a la vez poder relacionar cada uno de ellos con el otro y todos ellos en su conjunto, es la cualidad que califica a este autor y que le otorga esa impronta, esa predisposición para crear el proceso de comunicación teatral en todo su largo recorrido: desde que nace la idea en la mente del autor hasta que es recibida por los espectadores que están en el patio de butacas. (2001:31)

Gracias al conocimiento y a la experiencia adquirida en la práctica de los diferentes oficios de la puesta en escena llega Alonso de Santos a la escritura dramática donde desarrolla una abundante producción a lo largo de más de cuatro décadas. Durante todo este tiempo el rigor con que se ha enfrentado a cada producción le ha llevado también a reflexionar sobre los procesos creativos y como resultado nace *La Escritura Dramática*, una investigación sobre la creación textual, donde el autor sintetiza los caminos para alcanzar y manejar los materiales de construcción de la escritura, en un lugar donde conocimiento e inspiración deben caminar juntos:

Iniciamos aquí un largo y apasionante camino en el que iremos analizando los diferentes lugares por los que viaja una obra teatral, desde su concepción en la mente del autor hasta el momento de ser contemplada –o leída–. En la creación artística se produce un complejo proceso en el que la dimensión racional y consciente del creador provoca las ideas, y su dimensión racional y consciente aporta las formas en que su obra se va a manifestar. (1998:15)

Todos los autores a lo largo de su producción desarrollan en mayor o menor medida, y no necesariamente de una forma consciente, un método de trabajo concreto que contiene aspectos y marcos comunes en los que se basa su trabajo y con los que acuña su sello. Estas recurrentes características que aparecen en todo el recorrido de su obra lo determinan como creador y arrojan luz sobre el punto de vista que el autor tiene respecto del mundo que le rodea. Para Alonso de Santos el teatro es un reflejo del mundo, un lugar desde donde se puede reflexionar y desde el que se puede reaccionar:

El teatro es un testimonio de la satisfacción que sentimos los hombres por saber cosas de otros seres humanos, desentrañar el misterio de la vida, y defender valores positivos frente a otros negativos. El buen teatro es una especie de tubo de ensayo donde el autor mezcla imaginación y técnica, intuición y emociones, instrucción y diversión, sentido de la vida y de sus valores, relaciones con el mundo y el lenguaje. Cuando acierta con la fórmula, crea a su vez un universo nuevo, con sus leyes y reglas propias. El público agradece siempre la conexión artística, real y ética, entre estas realidades, y que el teatro refleje en su ficción parcelas de su existencia. (1998: 389)

Ángel Berenguer sostiene cómo el estilo y el contenido de una obra mantienen una relación recíproca y supeditada entre sí, aceptada por el autor y expuesta por la obra.

Se deriva de todo ello la necesidad de considerar, en toda tarea de historización teatral, la existencia de unos períodos concretos, cada uno de ellos determinado por un similar sistema de “mediaciones” que afectan a la creación teatral en particular y a la creación artística en términos generales. Estas “mediaciones” constituyen el eje central de este método de trabajo y determinan a su vez diferentes fases en la creación de los autores. También constituyen, por lo mismo, los marcos comunes y precisos sobre los que es posible asentar la parcelación y sistematización de la creación. (1999: 4)

Cada escritor maneja unos materiales de forma consciente, los selecciona y los pone en relación de manera que reflejan la opción personal de cada creador, que le hace único y a la vez le diferencia de los demás. Hay pues una voluntad consecuente a la hora

de elegir y esa elección viene determinada por la idiosincrasia y los objetivos artísticos, entre otros, y determinará el estilo de un autor.

Cada autor tiene unas constantes determinadas en función de las cuales selecciona sus ideas. Su imaginación poética está sumergida en el complejo de variables que organizan su sensibilidad y su personalidad como ser vivo, con su formación y su carácter. No tenemos las ideas en un cuarto vacío e informe, sino a partir de nosotros mismos y nuestras circunstancias. [...] Descubrir en nuestras obras qué materiales son necesarios y cuáles no pasan de ser caprichos carentes de sentido es una tarea a la que se enfrenta el escritor durante toda su vida. La idea central de la obra nos ayudará a hacer en cada momento esa difícil selección. [...] Nadie escribe lo primero que se le ocurre, y nadie escribe desde fuera de sí mismo. Condiciones naturales y sociales, épocas y estilos, formación e ideología, nos dan una determinada manera de ser y de imaginar. Nuestra historia y la del mundo que nos rodea, nos suministra unos contenidos, y no otros. (Alonso de Santos 1998, 91)

Margarita Piñero ya establece en *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos* (2005: 409) cuales son los materiales que intervienen en la escritura teatral: la construcción del conflicto, la ordenación de los elementos de la trama, el espacio y el tiempo, la evolución y transformación del personaje, el subtexto, la intencionalidad del personaje y el estudio de los conflictos eternos de derechos y valores que la obra encierra. Constantes que se han mantenido a lo largo de más de cuatro décadas y de cuarenta obras originales, de las que a continuación ofrecemos un listado por orden alfabético:

Bajarse al moro  
Besos para la Bella Durmiente  
Cuadros de amor y humor al fresco  
Del laberinto al 30  
Dígaselo con valium  
Domingo mañana (sin estrenar)  
El álbum familiar  
El Buscón  
El combate de don Carnal y doña Cuaresma  
El demonio, el mundo y mi carne (sin estrenar)  
El Romano

En el oscuro corazón del bosque  
En manos del enemigo  
¡Es la guerraaa!!!  
Fuera de quicio  
Hora de visita  
La cena de los generales  
La comedia de Carla y Luisa  
La estanquera de Vallecas  
La llegada de los bárbaros  
La Semana Cultural (sin estrenar)  
La sombra del Tenorio  
La última pirueta  
La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón  
Los conserjes de San Felipe (Cádiz 1812)  
Los jamones de Stalin (sin estrenar)  
Me muero por ti (sin estrenar)  
Nuestra Cocina  
Pares y Nines  
Salvajes  
Teatro Breve (sin estrenar)  
Trampa para pájaros  
Un hombre de suerte  
Vis a vis en Hawai  
¡Viva el duque, nuestro dueño!  
¡Viva el Teatro!  
¡Viva la ópera!  
Yo, Claudio  
Yonquis y yanquis  
10 euros la copa

### II.3. Constantes en la obra de José Luis Alonso de Santos.

La principal seña de identidad de la evolución de la escritura dramática de José Luis Alonso de Santos es la investigación, en cada una de sus obras, sobre los elementos que van a conformar su escritura y la incorporación de sus hallazgos de forma continuada al total de su producción. Es por esto que puede ser difícil trazar fronteras en sus obras sobre géneros y estilos; porque los hallazgos en una pueden ser el motor de la siguiente, o producto de la investigación de los materiales de la anterior. Al final todas comparten un estilo inconfundible que las unifica.

#### II.3.1. Fuerzas en pugna. El conflicto dramático.

Los materiales que el dramaturgo utiliza, lo son en cuanto a la particularidad del autor, y en el caso de Alonso de Santos consecuencia directa de su formación, su pasión por el arte teatral y su necesidad de comunicar. Esta necesidad se concreta en el estudio sobre la realidad que le rodea, la sociedad, y en particular la lucha a la que tienen que enfrentarse algunos individuos con su entorno. Estas características se encuentran en él desde el comienzo de su labor como dramaturgo.

Hemos tratado de demostrar que ya en su primera obra, *¡Viva el Duque nuestro dueño!*, se va a perfilar una formulación general de su futura escritura dramática que incluye una reflexión sobre su entorno, pues construye sus obras a partir de la creencia de que una estructura social ejerce siempre una presión y coacción sobre sus miembros, especialmente mayor sobre los menos integrados por razones diversas en cada obra; y ese conflicto entre lo individual y lo social lo incorpora a la pequeña comunidad en la que el personaje se inserta. (Piñero 2005, 404)

El conflicto, motor de lo dramático, en las obras de Alonso de Santos viene provocado al colocar estas fuerzas –el individuo y la sociedad– en oposición. La base de la escritura dramática en Alonso de Santos está en el conflicto; en elementos colocados de tal manera que conduzcan a la acción; en el enfrentamiento entre dos grandes fuerzas antagónicas. Un conflicto que será necesario solucionar para poder llegar a un final. Veamos como lo define la trama el propio autor en *El Manual de Teoría y Práctica teatral*: Hay que situar la trama en un sentido amplio y abierto, en función de una dialéctica de fuerzas en pugna que originan la ordenación casual de los acontecimientos, el desarrollo de una incertidumbre dramática y el significado que aporta el autor a esa



lucha. (2007: 47). Es una constante en la obra de Alonso de Santos que el conflicto parta al colocar a unos personajes en oposición a unas normas sociales establecidas. Margarita Piñero en el estudio preliminar a *El Buscón* ya nos traslada la idea de cómo en cada texto el autor intentará definir las relaciones de cada personaje con el grupo social donde se inserta y las relaciones del grupo en conflicto con la sociedad en la que vive:

Este conflicto le lleva a preferir a los personajes marginados, los que no se adaptan al sistema. En cada obra estos desajustes se manifiestan en terrenos diferentes: amor, trabajo, familia, etc., y estas crisis los convierten en personajes de gran textura teatral. En este contexto adquiere plena significación la predilección del dramaturgo por este tipo de personajes. (2005: 40)

Para poner en marcha los conflictos Alonso de Santos se sirve del incidente desencadenante, un elemento sorpresivo que produce una crisis vivencial en los personajes obligándoles a tomar decisiones, y creando incertidumbre hasta la solución de la trama. José Gabriel López Antuñano señala la aparición temprana del incidente desencadenante en la mayoría de los textos de Alonso de Santos como otro de los rasgos que distinguen su construcción dramática:

Acostumbra a comenzar sus comedias *in medio res*, captando la atención en los compases iniciales de la representación, [...] Desde esta escena inicial, asombrosa e impactante, y muchas veces divertida, avanza con rapidez, de modo que a los pocos minutos propone una situación dramática que recoge, en buena medida, las circunstancias dadas; es decir, el cúmulo de incidentes que se han producido antes del comienzo de la comedia y que afectan a la historia, configuran los personajes, originan los conflictos y exigen el incidente desencadenante. A partir de la primera escena, breve la mayoría de las veces, la acción dramática progresa mediante la sucesión de conflictos [...] (2008: LXII)

La condición del hecho dramático no está constituido por la simple reproducción de la vida cotidiana si no por partes en oposición que generan luchas que entran en confrontación directa con el espectador.

### II.3.2. La investigación sobre el lenguaje. La palabra escrita para la escena.

Otra de las constantes en la producción dramática del autor que nos ocupa es el Lenguaje. La especial atención con que Alonso de Santos considera los materiales de lo dramático le llevan a colocar las palabras directamente en el escenario, imaginando la escritura dramática en el espacio, que serán determinante para el progreso de la acción.

Ya hemos sentido la base de la importancia que tiene el conflicto como elemento diferenciador de lo dramático. Otro aspecto singular en este autor será el lenguaje. Los personajes en la escritura dramática están definidos por lo que dicen, por como lo dicen, por lo que no dicen y por lo que otros dicen de ellos, todo esto de forma dialogada. Por esto cada una de las palabras, cada una de las frases tienen que ser precisas; tienen que tener un significado definido, particular y vivencial; tienen que alejarse de la generalidad y concretarse.

El lenguaje coloquial ha de ser procesado y ajustado para que resulte probable en el teatro porque las pautas de la vida y las teatrales no son las mismas. La condición de lo dramático no está constituida por la simple reproducción de la vida. La crítica ha sido unánime al valorar la singularidad del lenguaje en la obra teatral de Alonso de Santos como un activo. La capacidad para encontrar el equilibrio entre el lenguaje escrito y el lenguaje hablado y manejarlo de forma tan acertada es junto con el talento para dar rigor y verosimilitud al diálogo la seña de identidad de este autor. Un lenguaje capaz de impulsar la acción dramática, como dijo Francisco Umbral “generador de situaciones”<sup>14</sup>, que descubre y define al personaje y que progresará a la par que el conflicto:

Alonso de Santos tiene oficio y picardía teatral suficientes como para sostener una comedia durante el tiempo reglamentario, pero la potenciación del lenguaje es aquí evidente. [...] Es un artista del idioma que, naturalmente ha consumido mucha vanguardia española y extranjera, aunque finalmente, se ha decidido por el cheli para dialogar su comedia. (Umbral, 1985)

Alonso de Santos expone como es su proceso al enfrentarse a la palabra dramática y al diálogo. Es en todo momento consciente de que escribe para la escena porque es ahí donde tienen que «ser» los personajes:

---

<sup>14</sup> Francisco Umbral escribe una referencia al lenguaje de José Luis Alonso de Santos en *La Estanquera de Vallecas* en el artículo La belleza convulsa. El neosainete, *El país*, 13 de julio de 1985.

El diálogo teatral debe tener una capacidad de comunicación sonora, cercana, real y auténtica con el espectador. Ha de ser verosímil y emocional. Y en resumen, tiene como condición principal la de ser material dramático interpretable por un actor convertido en personaje. [...]Mi principal trabajo cuando escribo consiste en encontrar, en cada momento, el desarrollo de la trama escénica, las palabras adecuadas que definan, con la mayor complejidad y riqueza, al personaje dentro de una situación determinada. [...]Las palabras, en el diálogo teatral, han de huir de la generalidad y meterse en el territorio de la individualidad. Las palabras con todo lo que esconden, lo que mienten, lo que no dicen, lo que se equivocan, lo que contaminan de ideología no deseada, de sueños, de deseos, de emociones y de la parte desconocida de nosotros mismos.(1993: 188)

Es notorio el empeño de Alonso de Santos en trabajar la precisión en el lenguaje. La importancia que le concede le exige un estudio exhaustivo de las formas de comunicación de los personajes. Dar con la palabra, la frase, la sintaxis adecuada; esa palabra, esa frase..., esa y no otra. Los personajes no quedarían contruidos sin ese trabajo minucioso. El lenguaje es para los personajes el medio de transmisión de sus estados emocionales, su estatus social, el tiempo y el lugar al que pertenecen. Este afán en la investigación le proporciona una sólida base para llegar a la creación y le facilitará el paso hacia la palabra escénica.

Alonso de Santos reproduce con exactitud el lenguaje de la calle pero, preocupado siempre por adecuar el habla al momento histórico, la situación ambiental o el lugar de procedencia de los personajes [...] En la elaboración de los diálogos destaca la variedad de matices y registros en boca de los personajes en función de cuatro características: el lugar en el que se encuentran, la realidad social a la que pertenecen, la comprensión del interlocutor que escucha y el estado emocional que les afecta en unas determinadas circunstancias. (López Antuñano 2008, LVII)

Lo más propio del ser humano es el lenguaje, es revelador de lo que somos. El lenguaje descubre lo consciente incluso lo inconsciente del ser humano. Muchos críticos alaban la manera que tiene Alonso de Santos de reproducir el lenguaje de la calle, de una época, de un territorio o de una tribu, pero no estamos de acuerdo con ese planteamiento, el autor solo encuentra la forma de llevar a escena un lenguaje y de hacernos creer que es real, y lejos de eso es tan sólo poéticamente verosímil, que ya es mucho.

Un rasgo muy característico de todo su teatro es el uso peculiar del lenguaje popular con una especial habilidad para caracterizar los usos urbanos y establecer diferencias generacionales. Para ello recurre al habla juvenil, a los giros coloquiales, a los vulgarismos, al argot y a toda suerte de expresiones que no solo agilizan la obra, sino que incluso facilitan su unidad, pues recrea un mundo que en gran medida se define por el modo peculiar de comunicarse que tienen sus personajes. En resumen, son estas cosas y otras más las que convierten a Alonso de Santos, al decir del escritor Francisco Umbral, en un «cronista de ahora mismo» (Sánchez Ferrer 2001, 24)

Alonso de Santos eleva cada análisis de la realidad del lenguaje a la construcción artística para trasladarlo a la representación y ubica a los personajes en relación a las características que le determinan. Coloca a los personajes en su entorno, recoge en su manera de hablar la procedencia social, el lenguaje particular del grupo al que pertenece, toma entre otras, las dificultades de pronunciación, las limitaciones para determinar correctamente formas gramaticales y las irregularidades en la jerarquía y las relaciones de concordancia de las palabras. En la pieza corta perteneciente a *Cuadros de amor y humor al fresco, Entre rejas*, refleja el humilde y marginal origen de las protagonistas:

La Tomates.- ¡To mentira! ¡Yo no he hecho na! Calumnias de la gente que tiene mal corazón.

La Juli.- ¡Y dale con el «na»! ¿Y por qué estás aquí, rica? ¿Por ir a misa?

La Tomates.- Era un desaborío y un mustio, y estaba to el día diciendo que me iba a meter dos tiros si me asomaba a la puerta de la calle. La compra me la tenía que traer una vecina, y si tenía que ir al médico o algo, él al lao, de guardia. (2008b: 531)

En *Los conserjes de San Felipe*, recoge esa peculiaridad del habla local y de las expresiones, comparaciones y dichos populares:

Benito.- ¿Tú has cobrao algo?

Anselmo.- ¿Yo? Hace meses que ni un real. Como todos.

Benito.- Pues yo si no cobro no trabajo, que estoy ya hasta los mismísimos de tanto rollo y tan poco cobrar. (*Se sienta en una de las sillas.*)

Anselmo.- Tú con tal de no dar ni golpe..., eres más flojo que un abanico mojado. (2012: 151)

Mustafá, un inmigrante sin papeles, es uno de los ejemplos de la inexactitud en la construcción de frases, dificultades en la pronunciación de palabras y las limitaciones

para hacerse entender en una lengua que no es la propia, en la obra *En manos del enemigo*:

Checa.- ¿Qué pasa...? ¿No tienes donde dormir? ¿Y trabajo, tienes?

*El chico vuelve a negar con gestos*

Mustafá.- Istar unos días recogiendo la fresa, pero no sacar nada, y acabas partido mitad... La espalda ya no podía ni diricho. Y Money nada. Solo por comida... Y si te pones top manta, pior. Te lo quitan y encima ganas paliza vez en cuando. Gienti mala, pilicia más mala. Si robar mal, si vender mal, si pedir mal... mal, mal todo..., colega. Ni Dirmir puedes... Estaba en viejo piso con compañeros muchos..., no caber. Tener que dormir en water Mustafá... me llamo Mustafá yo... En wáter mal allí... cuandi entrar cagar tú salir y no dormir... Oler fatal mal... Prefiero playa. O barca como tuya... ¿Tú no tienes trabajo con barca...? No pareces por aquí tampoco... ¿Eres español tú? (2008b: 759)

Lo mismo ocurre con los personajes americanos de la Base de *Yonquis y yanquis*, un terreno fronterizo donde coexisten don realidades, la de un barrio periférico de una gran ciudad, junto con los soldados de una base Americana:

Taylor.- A mi decirme que preguntar por Taylor. ¡Bueno! ¡Taylor está aquí ya! ¡Si tú quieres algo, lo pides! [...] (A sus dos amigos) These are all a bunch of wankers. (A Nono) Españoles muy graciosos siempre. Americanos nos metemos risa por los huevos. (2008b: 62)

Alonso de Santos atiende a las capacidades cognitivas del interlocutor y también las tiene en cuenta a la hora de trasladar el lenguaje a la escena. En *Fuera de quicio* El director del Psiquiátrico de mujeres de Ciempozuelos se esfuerza en hacer comprender el mecanismo del voto a las internas, adecuando el lenguaje, con estructura clara y sencilla e indicaciones ordenadas y simples:

Director.- Como todas ustedes saben, repito, pasado mañana se van a celebrar elecciones democráticas en nuestro país, y ustedes van a poder votar en ellas. Sí, todas ustedes, ciudadanos como los demás, con iguales derechos, y no sólo derechos sino también deberes, tienen el derecho y el deber de ejercitar su derecho –repito– al voto. (*Aplauso.*) Por lo tanto, bajarán todas ustedes pasado mañana al pueblo y meterán su papeleta de voto en la urna, una sola cada una. Están allí puestas las papeletas encima de la mesa; entran ustedes, cogen la que quieran según al que deseen votar y la meten en la urna. Una papeleta, solo una. Si meten más de una, no vale. Una. Tiene que ser una nada más. ¿Está claro? (*Aplauso.*) No tienen que escribir nada en ella. Solo la cogen y la meten en la urna, sin romperla, con cuidado.

Voz atrás.- ¿Cuántas tenemos que meter, señor director?

Director.- Una solo, ya lo he dicho. Una cada una. Bajaré con ustedes Sor Concepción y les informará sobre cualquier duda que tengan. (2008: 403)

Refleja cómo el lenguaje delata las condiciones emocionales en las que se encuentran los personajes en determinadas situaciones y que alteran considerablemente su manera de actuar. En *Bajarse al moro*, Chusa entra en contradicción entre el ambiente liberal que defiende y los sentimientos que alberga hacia Alberto cuando este se mete en un cuarto con Elena para solventar el inconveniente de la virginidad de esta. Necesaria actuación para el próximo viaje al moro para traer de contrabando hachís escondido en la vagina:

Jaimito.- Qué suerte tiene el tío para todo. Y encima se queja. Es maja, ¿verdad?

Chusa.- Creí que no te gustaba.

Jaimito.- ¿A mí? Solo digo que es muy guapa, y que está muy buena. Encima se meten ahí los dos...

Chusa.- A ver. Si se mete uno solo la cosa es más difícil.

Jaimito.- Yo creí que tú y Alberto...vamos, que tú y él...

Chusa. ¿Quieres dejarlo ya? (*Se pasea nerviosa por la habitación. Coloca la mesa, mueve las sillas de sitio y hace dos o tres cosas raras más. Va a la ventana y se queda mirando al infinito*) Esto no tiene importancia. (*Trata de convencerse a sí misma, ante la creciente angustia que le está entrando de pronto...*) Es una amiga. A ver si vamos a ponernos nosotros antiguos con esta bobada.

Jaimito.- (*Baja el casete.*) No se oye nada... ¿Qué estarán haciendo?

Chusa.- Crucigramas. (*Entra en el cuarto de baño.*) Hay que llamar al fontanero para que arregle de una maldita vez esa cisterna, que se sale. Me da la noche con el ruidito. (2015: 36)

El lenguaje puede también definir una identidad colectiva. Una manera común de expresarse, que concreta el mundo que comparten los personajes y el status social al que pertenecen. En el caso de *Yonquis* y *yanquis* reflejan el propio código lingüístico de unos personajes que viven en la marginalidad de un barrio conflictivo de un pueblo de Madrid.

Nono.- (*Saliendo del coche*) ¡Que yo no estoy infectado de nada, maricón! (*Coge una lata vacía de coca-cola del suelo y se la tira, golpeando en el tobogán*)

Charly.- ¡Tú estás infectado de la cabeza, Nono, eso es lo que te pasa! ¡Desde que te caíste de la moto te quedaste pallá!

Nono.- Tu puta madre es la que está pallá (*Se echa encima de él y pelean como críos, a puñetazos.*)  
¡Te cojo los huevos y te los pongo de corbata!

Charly.- ¡Serás maricón...! ¡Cómo te pille vas a volver a meter tú con mi madre!

Nono.- ¡Ve a pelearte con los moros, tío, a ver si te dan por el culo allí!

Charly.- ¡Tú sí que tienes que ir con los moros! ¡A ti te ponen en el desierto con la cara camello que tienes y te confunden con uno del Hussein!

Nono.- Cojo yo uno de los Patriot esos que tienen y me jodo a los americanos, para que se vayan de una puta vez de la Base. (2008b: 8)

Como en el caso de los personajes del circo en *La última pirueta* donde el lenguaje no refleja « La función dignificadora del lenguaje» como lo denomina Wilfried Floeck (1994:18)

Los personajes de *La última pirueta* expresan su identidad, en cambio, mediante una prosa elegante, formal, cuidada y casi literaria, aunque ellos también provienen de un medio social humilde y más bien marginado. Hablan todos en un nivel lingüístico artificialmente elevado. La formalidad del lenguaje corresponde a la formalidad de su comportamiento recíproco y los dos juntos, palabras y gestos, expresan su dignidad como rasgo característico de su identidad colectiva de artistas. Todos los personajes de *La última pirueta* se tratan de usted y se afanan por lucir una cortesía exquisita. [...]

El lenguaje de los personajes no tiene nada que ver con la realidad lingüística del mundo del circo. Sirve más bien para idealizar a los artistas y restituirles así la dignidad humana que su marginación les deniega.

Desde el principio del acto I se observa esta peculiaridad, que hace notar Floeck, la forma tan ceremonial de tratarse, siempre de usted, y la excesiva cortesía utilizada por los personajes:

Payaso.- (*Acercándose al de la bola*) ¡Oiga! ¡Oiga... por favor! ¿El señor director?

Director.- ¿Por qué? ¿Qué pasa?

Payaso.- ¿Es usted el señor director? (*El otro no le hace mucho caso y sigue concentrando en su bola de un lado para otro.*) ¡Oiga! ¿Qué si es usted...?

Director.- ¡Bueno, sí! ¿Qué quiere? ¿No ve que estoy trabajando?

Payaso.- Usted perdone. Es sólo un momento. Quería hablar con usted, si me hace el favor. (2008a:465)

La palabra en Alonso de Santos alcanza su máximo exponente en el diálogo, tanto en el que se desarrolla entre los personajes como el que se establece con el público. El diálogo marca la acción. Las circunstancias de la escena se reflejan por una ejecución determinada de los diálogos. Utiliza Alonso de Santos la brevedad en la expresión, con oraciones concisas, en los momentos de tensión de la escena. En *Hora de visita* la rapidez en el diálogo, que concede la utilización por parte del autor de expresiones escuetas, proporciona ese clima tenso en el interrogatorio de Marta a Julia sobre el posible suicidio de su padre:

Marta.- (*Voz en off.*) ¿Puedo preguntarte una cosa?

Julia.- Claro, hija, lo que quieras.

Marta.- (*Voz en off.*) Es muy importante para mí.

Julia.- Bueno, ¿y qué es?

Marta.- (*Voz en off.*) ¿Tú crees que papá se mató?

Julia.- Yo sé lo que sabes tú, que lo aplastó aquel coche. Fue un accidente...

Marta.- (*Voz en off.*) ¿No se metió debajo del coche?

Julia.- ¿Cómo voy a saber yo eso? Estaba solo, nadie lo vio...

Marta.- (*Voz en off.*) El conductor declaró eso.

Julia.- Bueno, eso es por los seguros, y por miedo a que le creyeran culpable...

Marta.- (*Voz en off.*) ¿Y si él decidió matarse? (2008: 827)

Otro tanto ocurre en *Trampa para pájaros*, donde el diálogo que predomina son los soliloquios, donde el “equilibrio” de opuestos impera en toda la obra. En momentos la rapidez en el diálogo rompe esa supuesta tranquilidad y parece conducirnos a un inminente desenlace trágico:

Abel.- Nunca le gustó lo que yo hacía. No le parecía cosa de hombre, como a ti... los dos en contra mía. Gracias a mamá...

Mauro.- Desde que levantaste esta tapa te sentiste superior a nosotros. Era tu pasaporte para salir de aquí, ¿verdad?

Abel.- Lo que tú quieras, Mauro (*Se aleja*)



Mauro.- ¡No me des la espalda!

Abel.- ¡No te doy la espalda! (*Vuelve*)

Mauro. ¡Qué pasa! ¡Estamos hablando!, ¿no? ¡Estamos hablando tú y yo por primera vez en nuestra vida!

Abel. ¿Estamos hablando? ¡Estás hablando tú solo, como siempre! (*Va a la ventana y mira fuera*)

Mauro.- No mires más por esa ventana, déjales que vengan. ¿No has visto nunca matar a nadie? (*Acercándose a él*)

Abel.- ¡Por favor, Mauro...! ¡Déjalo ya! ¡Deja todo de una vez! (*Abel se aleja de él tratando de cortar la pelea y Mauro lo sigue*) (2008: 595)

Esta construcción tan afinada, concreta y comedida es específica del lenguaje hablado. Palabras que van más allá de la literalidad y están cargadas de intenciones y sugerencias sobre las intenciones de los personajes. En *La sombra del Tenorio* y en *El romano* hace Alonso de Santos un magistral ejercicio de soliloquios, personajes hablando al público directamente o a un interlocutor, imaginario o no, silente, que le acompaña en escena, confrontando sus pensamientos ante testigos mudos en un ejercicio de retórica, de reflexión, de confidencia que no espera respuesta. Construye estos monólogos con un lenguaje muy coloquial que le permite tener ese canal directo abierto con el público y transitar a través de la línea de pensamiento que pasa por la exposición, la argumentación, la reflexión, la declaración, la interrogación, y componiendo un perfecto mapa de ideas y emociones. Todo esto sin detrimento de una línea argumental clara y de un conflicto perfectamente definido; el ejercicio rítmico de la comedia y la atmósfera asfixiante reveladora del drama.

Saturnino Morales, un actor, el eterno secundario, en el final de sus días expresa su más íntimo deseo de vestir las prendas del protagonista en *La sombra del tenorio*:

Saturnino.- Odié el papel desde el primer día que lo representé. Y cuanto más lo odiaba, mejor decían que lo hacía. Y cuanto mejor lo hacía, más lo odiaba y más se me quedaba pegado para siempre a la piel. ¡Ciutti!

*Tira Saturnino de su pijama como si de la piel de Ciutti se tratara, que se hubiera quedado pegado a la suya.*

Saturnino.- Durante un tiempo probé a hacerlo mal a ver si así me lo quitaban y se lo daban a otro. Pero ni por esas. Los caminos del arte son tan misteriosos e insondables como la vida misma,

hermana. A veces, la entrega apasionada a algo sólo produce menosprecio en los que te miran. Mientras que otras, cuanto mayor es el desdén más entusiasmo despierta en los demás. Por todo ello quisiera yo, hermana, en esta proster hora de mi existencia, vestir por primera y última vez en mi vida las prendas del Tenorio.

*Saturnino va hacia el perchero donde tiene colgado el vestuario de Don Juan Tenorio, y lo acaricia con añoranza y veneración. (2008: 736)*

En *El romano* (2003), Alonso de Santos dibuja un «Quijote» obsesionado con el tema de Roma, “Llenósele la fantasía de todo aquello que leía”, como un espontáneo conferenciante donde su tema, “Consideraciones sobre las causas de la grandeza, decadencia y muerte del Imperio Romano”, es la máscara que oculta su dolorosa vida. “Todos llevamos una conferencia en el alma, –dice Alonso de Santos– y andamos dándola de acá para allá en los bares a los amigos, a nuestra sufrida pareja, o a nuestro infeliz compañero de tren. Somos los seres humanos conferenciantes de nacimiento” (2008b: 363)

*Prepara Román sus fichas y apuntes, y parece que ya va a entrar en la conferencia propiamente dicha, cuando se abre de nuevo al público con unas disculpas de opositor en aprietos, mezclado con maneras de vendedor callejero en busca de clientes.*

Román.- Preparada la conferencia, la tengo preparada. He ensayado muchas veces lo que les voy a decir a ustedes, pero solo, en casa..., bueno en la pensión donde estoy recogido en la calle del Príncipe. “La Covadonga”, se llama. Allí, en mi cuarto, delante del espejo del armario, y a veces delante de mi patrona la Sra. Puri, que es una santa, aunque da cabezadas cuando escucha. Como madruga, la mujer... He ensayado también en la clínica donde he estado un tiempo por problemas de salud, por una confusión mental que me entró, pero que ya estoy mejor con las pastillas que tomo. Ensayaba ante los que estaban allí, pero ustedes comprenderán que no era el público adecuado, por su falta de preparación. Ellos preferían ver la televisión. (2008b: 369)

### II.3.3. Ejes temáticos

A lo largo de su trayectoria Alonso de Santos ha transitado por el espacio de las formas y géneros dramáticos. Como hemos dicho es un autor muy prolijo en cuanto a líneas de escritura y recursos dramaturgicos, pero hay unas particularidades recurrentes en sus obras que en mayor o menor medida le acompañan a lo largo de toda su escritura dramática. Los temas son otro de los elementos que caracteriza la obra de este autor.

El conjunto de la producción dramática de José Luis Alonso de Santos se puede dividir según la temática que predomina y por la que apuesta en cada obra. Temas como el amor, el conflicto humano entre opuestos, el individuo en la sociedad y el teatro dentro del teatro, aparecerán de forma recurrente en la obra de este autor y junto a los diferentes argumentos.

José Gabriel López Antuñano apunta la recurrencia de ciertos temas en la obra dramática de Alonso de Santos y dice: “ enhebrados en diferentes situaciones, reflejados con tonalidades impactantes o atenuadas, distribuidos en la historia con más preponderancia de uno de ellos sobre los demás y apoyados en sugerentes y originales argumentos, persisten en la obra del dramaturgo y conforman una visión de la vida, coherente a lo largo de su trayectoria teatral aunque matizada desde unas posiciones más combativas en sus primeras obras hacia un cierto escepticismo en su más reciente creación” (2008: XXX)

#### II.3.3.1. El comportamiento del individuo condicionado por el entorno.

Como ya hemos dicho, una de las características de la obra teatral de Alonso de Santos es la incesante búsqueda y experimentación sobre la escritura dramática, y la observación crítica del mundo que le rodea, la sociedad en la que vive, haciéndole pues cronista de los últimos cuarenta años de la evolución social. Esta exposición que hace de su presente, esta dimensión colectiva que se extiende a la intimidad de cada persona, reflejada en sus miedos, sus deseos, sus emociones, la hace el autor desde la perspectiva de los derrotados, individuos que se enfrentan con su entorno, en conflictos vitales y esenciales donde su máxima aspiración es la búsqueda de la felicidad.

El teatro nos permite mostrar zonas de la existencia imposibles de detectar de otra forma, laboratorio mágico de conductas humanas, de lenguajes y emociones, nos permite ver los personajes como conejillos de indias..., más o menos como los dioses nos ven a nosotros – como decían los griegos– dando vueltas en las pequeñas islas de nuestras habitaciones.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Nota de autor a *Domingo mañana*. 2008b, p. 975.

Coloca Alonso de Santos a los personajes en oposición a las normas sociales establecidas, personajes que no se adaptan al sistema, que tienen la sensación de vivir en un mundo ajeno y que por su naturaleza dramática son una fuerza en conflicto.

Me han preguntado muchas veces por qué la mayoría de mis obras hablan de marginados y de víctimas que no se resignan a serlo. Ellos son el manantial de donde surgen mis historias porque gritan frente al muro que se ha construido para dejarles fuera, y su grito se oye –si uno quiere escuchar. De uno a otro confín de la tierra. [...] Estamos tan acostumbrados al terror cotidiano de la lucha por la supervivencia de los unos contra los otros que ni la vemos. Sólo la sienten los que sufren en carnes la violencia como forma de vida. Yo hablo de esos gritos y esos muros en esta obra<sup>16</sup>.

La producción dramática de José Luis Alonso de Santos está llena de personajes empeñados en vivir fuera de las normas que les impone la sociedad en la que viven. Intentan por todos los medios mantener la integridad en la confrontación que supone permanecer al margen de las convecciones sociales. “Determinismo” lo denomina José Gabriel López Antuñano, por su empeño, dice, en permanecer al margen de la ley, en lugares inhóspitos y soportando unas condiciones de vida muy duras porque las estructuras sociales resultan inamovibles. Marga Piñero (2005: 7) señala también que este estado marginal no tiene por qué corresponderse necesariamente en todos los casos con la pertenencia a una determinada clase social. Marginados por la sociedad, marginados también por la edad, el dinero, la ideología, los sentimientos, dice Andrés Amorós (1992: 20).

Las implicaciones de esta marginalidad se extienden en diferentes niveles de realidad, la convivencia con el grupo y la relación de este con el marco social en el que está. Las consecuencias de estas circunstancias en las que encontramos a los personajes van desde la reacciones de violencia, comportamientos delictivos, a sufrir la hostilidad del medio, traducido en problemas emocionales como el aislamiento, el desafecto, y el fracaso, entre otros. Estos personajes están más cerca de la figura del antihéroe, perdedores en un mundo de triunfadores que construye Alonso de Santos sin someterlos a juicio, estableciendo una vía emotiva con el espectador, tan solo haciéndonos partícipes de los acontecimientos que les han llevado a estado en el que los encontramos. *En ¡Viva el Duque nuestro dueño!*, donde una compañía de teatro

---

<sup>16</sup> Nota de autor a *Yonquis y yanquis*, 2008b, p. 3.



Leandro.– Ayer era ayer y hoy es hoy. Se acabó el juego, Tocho. Llevábamos malas cartas y hemos perdido. (2008a: 245)

La dificultad con la que se encuentran los personajes de *Bajarse al moro*, reside en las decisiones que van a determinar la consecución de su proyecto vital, que en ocasiones entra en conflicto con la realidad social, y resulta titánico el esfuerzo emocional que se necesita para seguir a delante e intentar encauzar sus destinos:

Chusa.– (*Sale del lavabo secándose.*) Sí, dos terrones, y cucharilla de plata (pausa) Pues nos hemos quedado un poco solos.

Jaimito.– ¿Y qué? Somos dos, ¿no?, y dos de los que ya no quedan, o sea, que valemos por cuatro, por lo menos.

Chusa.– (*Saca del armario el álbum de recortes de Elena.*) Se ha dejado los recortes de su colección. (*Lo hojea*) “Hija, vuelve, tu madre te necesita”. Ya ha vuelto.

Jaimito.– Esos ya están en el bote. Su pisito, el sueldo al mes, la tele, los niños... Bueno, como todo el mundo; menos tú y yo, y cuatro pirados más de la vida que hay por ahí. Si hacen bien, ¿no? (*Le da el té*) Cuidado que quema. ¿Te has quemado? (2008a: 379)

En *La última pirueta*, encontramos una mirada benevolente sobre unos seres que sacrifican su vida por el circo y lo que representa, donde la única que termina liberada de ese secuestro emocional es Violeta, que mientras estuvo ciega fue presa de esa deuda, y que con la operación que le devolvió la vista, recobró también la capacidad de «ver»:

Violeta.– [...] Ahora que puedo ver, quiero verlo todo, salir de aquí dentro, de este sitio tan triste. Quiero ir donde dé el sol, y esté lleno de palmeras grandes como las que veía de pequeña en mis libros. Allí la gente no tira aros, ni se tienen que subir al trapecio para poder vivir. Ni se ahorcan un poquito cada día como tú, Flofli. No hay que dejarse morder por el tigre, ni caerse del alambre para que disfruten los que están viendo. Ni hay que estar siempre asustados por si vendrán los inspectores. (2008a: 508)

Mauro es un policía obstinado, instalado en los viejos métodos policiales del antiguo régimen y en un pensamiento decadente, en confrontación con su hermano Abel, referente de los nuevos tiempos y las renovadas corrientes políticas y sociales, en *Trampa para pájaros*:

Mauro.– Hermano, para que tú puedas seguir tocando tu piano, alguien tiene que hacer las tareas sucias. Cuando estás en uno de esos sitios elegantes, con personas distinguidas escuchándote, piensa

que antes han tenido que retirar los cubos de la basura para que no os oliera. El mundo es un basurero. ¿Es que tú no hueles? Alguien tiene que recoger la mierda por ti. Hay miles de seres dedicados a quitarla de tu camino, pero no les gusta su trabajo. Y menos que encima les paguen una miseria por hacerlo. Por eso hace falta gente como nosotros para protegeros. Si desapareciéramos esos que tanto despreciáis los cultos, los artistas y los seres delicados como tú, os enteraríais de qué mundo vivís de una puta vez. Antes y ahora. En eso nada ha cambiado, ya ves. Bueno, ni en eso ni en nada. Seguimos donde hemos estado siempre: hasta aquí de basura. (*Va hasta la ventana y mira fuera.*) (2008a: 575)

Cuando la realidad golpea al protagonista de *Vis a vis en Hawai* y descubre un punto de vista, el de «el otro», y es entonces cuando más necesita creer en el oasis como refugio de la propia vida:

Mario.– [...] Hay un pobre chaval en la celda conmigo que está aquí por violador. También se chuta, y todo lo demás. Le han echado un montón de años. Es raro, feo y con una pinta de burro que te caes. El otro día me desperté a media noche y estaba llorando como un crío. Le pregunté qué le pasaba, si estaba malo..., y me dijo que había tenido un sueño en el que salía de permiso de fin de semana, y que una tía desde una ventana le había llamado, había subido, y ella nada más verle había empezado a acariciarle... Y otra vez se puso a llorar. Porque una tía “que estaba muy buena”, como él decía, le había acariciado. Tenías que habérselo oído contar: “... Me quitó la ropa, y venga a acariciarme por todo el cuerpo...”. Llorando allí, sentado en el camastro... Me dieron ganas de acariciarlo hasta a mí, te lo juro. No sé por qué te cuento todo esto, si a ti te da igual. (2008a: 719)

En *La sombra del tenorio*, Saturnino Morales, después asumir el personaje que le ha tocado en la vida, intenta por una sola vez tomar las riendas de su destino eligiendo él mismo el «papel»:

Saturnino.– Y le daba la risa al respetable, al fin y al cabo daba igual, porque yo era el actor secundario, el “gracioso”, y formaba parte de mi papel el sufrir penalidades en la vida, y en el escenario, para escarnio mío y disfrute ajeno.

Comprenderá usted, hermana, mi decisión de subirme en el cartel, para ser yo ahora, aunque sea por una sola vez, el actor principal. (2008a: 751)

En *Yonquis y yanquis* Ángel interpreta la vida como un destino predeterminado del que no se puede escapar por mucho que lo intentes.:

Ángel.– (Fija sus ojos en su cerveza) No. No es eso. Pero salir y... No sé, que es un lío todo y las cosas empiezan, y te joden bien por dentro. Siempre pasa igual en este puto barrio. Cuando no es por los americanos es por otra cosa. Desde pequeños igual, siempre igual. En la cárcel tienes tiempo de pensar, y te das cuenta de que no pintamos nada en el mundo para nadie, solo cuando jodemos a

alguien, o lo que sea. Entonces se dan cuenta de que estamos aquí. Pero si no... Cuando te cogen por algo, te amontonan allí con otros, como si fueras ganado. Y sales, y peor. Es como si las cosas te estuvieran esperando en la puerta. Las mismas cosas de siempre que te han estado amargando la vida, en tu casa, y aquí, y en todas partes. Como si te cogieran entre todos para joderte bien. Y tú no puedes hacer nada. No sé si me entendéis lo que quiero decir. Fuera o dentro da igual. Da lo mismo. (2008b:53)

Las implicaciones emocionales, las conductas que suponen la marginalidad, y las reacciones violentas que pueden darse en esa realidad social las encontramos en personajes como el de Raúl en *Salvajes*:

Raúl.– (A Mario, riéndose.) ¿Has visto, tío? ¡Blanco estaba, acojonado! (Da brincos y lo imita riéndose.) “Oíme, que yo no te he hecho nada...” ¡Sudaca de mierda! (Mario lo mira con tristeza y se mete en su habitación. Raúl sigue hablando sin darse cuenta de que está solo.) “Está tu hermana, está tu hermana...” En los huevos le tenía que haber dado... (Se da cuenta de que Mario no está.) ¿Mario? ¿Has visto, Mario? (Va hacia su habitación y Mario le cierra la puerta en las narices) ¡Mario! ¡Joder! (Se sube la cremallera de la cazadora, coge el bate y el pasamontañas.) Al primero que pille esta noche lo mato, mecagüen hasta... (Sale y da un portazo.) (2008b:111)

En *Dígaselo con Valium*, tres mujeres que han intentado vivir con dignidad y que no han encontrado otra solución para salir de la prisión de sus circunstancias personales que utilizando la violencia; la misma que las ha liberado de la opresión y el maltrato y las ha conducido a la cárcel.

Chori.– No. Yo le puse a mi chorvo los cables de la plancha por la cabeza un día que no se quería levantar y estaba como un tronco a las doce de la mañana. Se los puse bien conectados, apretándole en las sienas las puntas, como la silla eléctrica de las películas de los americanos, a ver si se le iban las malas ideas de la cabeza y dejaba de pegármela con todas y luego pegarme a mí al volver a casa, que tenía más cardenales en el cuerpo que el Papa de Roma. (2008b: 47)

*La comedia de Carla y Luisa* es el ejercicio de relativizar la propia existencia y la de la importancia de los problemas individuales como bálsamo para la angustia por una vida llena carencias y limitaciones:

Ángel.– (Habla rodeando el iglú.) Somos un puntito perdido en mitad de las galaxias, ¿Sabes? Millones y millones de hormiguitas buscando su agujerito para esconderse. No importamos, nunca hemos importado, y nunca importaremos, eso es lo primero que hay que aprender. Hay que vivir fuera del refugio dejando que te dé el aire en la cara, sin paraguas, para que te caiga bien el agua de la lluvia por el cuerpo. Hay que quemar no sólo esa fábrica, sino todas las fábricas; sí, las que dan trabajo también. El problema son los que trabajan. El mundo sería diferente si no tuviera trabajo



nadie. Para cada periódico de mierda, se talan mil árboles. El aire acondicionado está destruyendo la capa de ozono, los polos se calientan, se están acabando las ballenas... El petróleo contamina nuestros mares... (2008b: 328)

En *El romano* nos muestra la determinación de algunos personajes en permanecer instalados en la desgracia, regodeándose en el infortunio:

Román.— Sufrí mucho viendo un día como se alejaba en la camioneta de don Juan, que además de su verdadero nombre le cuadraba por conquistador, Mi Julita no había visto la obra de teatro Don Juan Tenorio, y no sabía que se metía en la boca del vicio y de la perdición, pero yo creo que de haberlo sabido aún peor, que no hay cosa que tiene más en la vida que perderse por algo. Ser víctima es una vocación universal que tenemos desde niños, y en cuanto nos dan una oportunidad casi nadie puede renunciar al inmenso placer de la propia destrucción. (2008b: 423)

La desesperada situación de los inmigrantes «sin papeles» que vienen huyendo del infierno, por diversas circunstancias, que viven en su país, y que al llegar su situación de ilegalidad condiciona sus relaciones con otros individuos dependiendo de quién se encuentren en cada situación, en *En manos del enemigo*.

Mustafá.— Istar unos días recogiendo las fresas, pero no sacar nada, y acabas partido mitad... la espalda ya no podía ni diricho. Y Money nada. Solo por comida... Y si te pones top manta, pior. Te lo quitan y encima ganas paliza vez en cuando. Gienti mala, pilicia más mala, mal todo..., colega. Ni dirmir puedes... (2008b:759)

Cuando las desdichas individuales surgen en una situación dramática que comparten todos, la posguerra y la cárcel, en *La cena de los generales*:

La chef.— ¿Qué? ¿Yo la madrina? ¡Esto sí que tiene gracia! Soy anarquista, ¿no te acuerdas? No me gustan los curas, no me gustan las bodas y no me gustan los líos. Así que vais apañados, porque yo no quiero saber nada de nada. Yo no he venido a hacer una cena, y hago mi cena, para Franco o para quien sea, que me da igual, yo soy una profesional y no me importa quién se come mis comidas... La hago, y me voy a mi cárcel a que me coman a mí tranquilamente mis chinches y mis piojos. ¿Está claro? Pues no quiero hablar más del asunto. Tú decide lo que quieres de la puerta del comedor para afuera, pero aquí en la cocina mando yo. No te digo lo que hay... En este país lo mismo te fusilan que te llevan de boda. (2008b: 849)

El resultado de la relación con el entorno estará condicionada por la forma en la que los individuos se enfrentan a sus miedos, a sus deseos y como resuelvan sus conflictos vitales. Duran en *Me muero por ti*, se define por oposición a la postura de los «perdedores»

Durán.- ¿Y qué culpa tengo yo? ¿He hecho yo acaso el mundo como es? Los seres buenos, puros e inocentes como tú, que están todo el día machacando a los seres infectos y materialistas como yo, viven de los seres como yo, que intentan tener los pies en la tierra, con el polvo y el barro... Para hacer una carretera hay que cortar antes las amapolitas, y los árboles con sus ardillitas, y aguantar las manifestaciones de los ecologistas que se levantan a las doce y están contra la globalización mientras se toman una coca cola. Así luego vais los seres puros por la carreterita a la playa de excursión con la familia, para que podáis quejaros de la masificación y de que hay bolsas de plástico. (2008b:934)

Los personajes de *En el oscuro corazón del bosque*, se encuentran en el final de su trayecto vital, que viven desde contrarias posiciones, como la comodidad que le produce al Gato viejo la abstracción de su propia realidad:

Gato viejo.- Cuando una mariposa mueve sus alas..., ¡mueve sus alas! Eso es todo. ¿Alguien se preocupa cuando me duele a mí la cabeza? ¿O cuando no puedo respirar, o la rodilla esta que la tengo cada día peor? ¿O cuando se me nubla la vista, tengo los ojos fatal...? Y menos los de la casa. Pasan por encima de ti y si no te apartas te pisan. Los pájaros vuelan, los peces nadan, las luciérnagas a alumbrar el camino... ¡Cada uno va a lo suyo? ¿O no? ¡Que siempre estamos con lo mismo...! ¿Me meto yo contigo acaso? ¿Me meto yo contigo? (2015b: 27)

La ensoñación, el camino de la imaginación para encontrar un mundo mejor, ante las limitaciones de la cruda realidad de «los perdedores» en *La llegada de los bárbaros*:

Vigilante.- A mí lo que me hubiera gustado es ser policía de verdad, de los del cuerpo de policía, los que salen en las películas..., que llevan pistolas que disparan, coño. De esos, y no Vigilante. Este uniforme de mierda hasta nos lo tenemos que comprar nosotros... La policía tiene hasta coches, y nosotros tenemos que ir en el metro...Pero nunca pude aprobar las pruebas de acceso al cuerpo... (2011: 67)

Seres desdichados que se sienten vapuleados por el entorno y sienten la desesperanza que ahogan los deseos de felicidad en *La semana cultural*:

Alcalde.- Es que las cosas son como son... el que nace cornudo, por mucho que se empeñe..., y que no hay que darle más vueltas... Es de él. La carta que es de Saturnino, parece ser. A ver qué quiere este ahora... (*Abre el sobre y saca la carta, y lee en voz alta.*) “Ilustrísimo y excelentísimo señor Alcalde...” (*Mira la firma del final*) Es una carta suya, desde luego... “Saturnino Barba...” (*Lee la carta en voz alta*) “Por la presente presento mi dimisión como empleado público de este Excelentísimo Ayuntamiento. No se preocupen que no les importunara más mi presencia, ni la de mi mujer. Nos iremos lo más lejos posible para no molestar, y también porque sin dignidad no es posible vivir. Para usted todo esto solo son cosas de la política, pero para un servidor es mi vida misma. Mi mujer y mi buen nombre eran las únicas cosas que tenía en la vida, y me he quedado sin

una para siempre, pero afortunadamente tengo a mi mujer, que es lo que más quiero en este mundo, y no estoy dispuesto a que nadie la señale con el dedo. Discúlpenme si les he molestado alguna vez o no he sido el conserje ejemplar que he intentado ser, pero nadie es perfecto en este mundo, aunque buena voluntad no me ha faltado, como sabe su excelencia. Y sin más, se despide de usía su seguro servidor. Saturnino Barba.” (2013: 177)

Alonso de Santos lleva a escena a seres que sufren en su relación con el entorno, que se sienten vapuleados, hostigados, por las relaciones que establecen, personales o sociales, y que intentan por todos los medios encontrar un resquicio para escapar y atrapar un pedacito de felicidad.

### II.3.3.2. El amor en sus diversas formas

El amor como protagonista único o acompañante ocasional que aparece en las relaciones de los personajes. El amor que determina las complejas relaciones emocionales de los personajes. El amor como una esperanza en medio de la tragedia, como la luz al final del túnel. El amor que amortigua el dolor de la vida. En palabras de Alonso de Santos en la nota de autor de *Pares y Nines*, donde dice:

¡Ah, el amor! Dulce enemigo enfermedad contagiosa que puede entrar por cualquiera de nuestras aberturas y salientes hasta llegar al cuarto oscuro del corazón.

Ha causado a la humanidad doliente más felicidad y más sufrimiento que todos los demás inventos juntos con que nos ha dotado natura para evitar el aburrimiento.

Ha sido cantado por los poetas, ha causado más guerras que Felipe II, y es el responsable encima de que estemos aquí, luchando cada día con el tigre que llevamos dentro y los que esperan fuera para completar la faena.

Como un niño perverso y glotón goza con lo prohibido y nos patear por dentro cuando no le damos dulces apetecidos.

Se han dicho muchas cosas de él a lo largo de los tiempos, para al final saber tan pocas: que escuece como el alcohol en las heridas, y que viviendo con él nada es cordura, más es locura vivir sin él.” (2008: 517)

La gran mayoría de las comedias de la historia del teatro se basan en las relaciones amorosas. Los conflictos y peripecias se desarrollan sobre todo alrededor de las dificultades de estas relaciones, las satisfacciones y las desdichas que el amor provoca.

Afronta Alonso de Santos sin pudor el terreno de los sentimientos, de las emociones. En su obra hasta en la tragedia deja sitio para el amor. En la nota de autor de *Vis a vis en Hawái*, que dedica “A los enfermos de amor. A los necesitados de amor. A los desesperados por amor. A los enamorados... del amor.”, dice:

De pronto un día se abre una puerta y allí está ella- o él- dispuesta a complicarnos nuestra tonta vida hasta más allá de lo imaginable.

Y detrás de él-o de ella-, el sexo. O delante. Según se mire.

Todo un laberinto que nos hace cambiar nuestra existencia tratando de descubrir los misterios del alma ajena y de la piel propia.

Nos encontramos, así, metidos en una comedia a representar sin que sepamos bien cuál es nuestro papel en ella, porque el otro nos descoloca, nos desazona, nos desmonta el anterior personaje autosuficiente que nos habíamos inventado.

Y sin embargo, es el amor el único oasis que tenemos a mano para refugiarnos en ese andar de acá para allá por el desierto de nuestras vidas. El único capaz de llevarnos a Hawái sin movernos de casa...

Basta con que ella- o él-, aparezca por la puerta, a tener con nosotros un “vis a vis” (2008: 663)

El amor abarca en la obra de nuestro autor desde encuentros breves hasta relaciones consolidadas y aparentemente estables. Desde el goce lujurioso hasta la complacencia más templada. “Hombres y mujeres hablando de, para, con, contra, desde... las mujeres y los hombres. Piel buscando otra piel para reconocerse. Amo y sufro: luego existo. ‘Quien lo probó’ lo sabe...”, como dijo el poeta. Que escribe Alonso de Santos en la nota de autor de *Cuadros de amor y humor al fresco*. (2008b: 455).

Nos ofrece Alonso de Santos en *La Escritura Dramática* algunas líneas en torno a las que se suelen desarrollar los conflictos amorosos.

- El amor en conflicto con la razón (la razón le dice al personaje que es mayor para la mujer que ama, pero su corazón no lo acepta, etc.).

- Relación amorosa-conflictiva entre el mérito personal y el linaje, bienes económicos, etc. (el joven «con muchos méritos ama a una joven de clase superior, lo que hace su amor imposible teóricamente, pero posiblemente gracias a esos méritos –salva a la

joven-, o a la buena voluntad del autor, que hace que al final se sepa que el muchacho era hijo de un conde, raptado de pequeño, etc.)

- Conflicto amor romántico-amor realista (a la hora de la verdad, las relaciones amorosas son muy diferentes a lo que soñábamos de adolescentes, lo que origina contradicciones y confusiones en los personajes, etc.)

- El amor cómo bálsamo sanador de todas las demás heridas de la vida (las relaciones amorosa como oasis en un mundo desierto de humanismo, verdad, etc.)

- El amor como instrumento de transformación –o salvación– personal (el personaje crece, cambia y mejora por el amor, etc.)

- El amor como trampa donde caen los tontos e ingenuos (variable picaresca del engaño aprovechándose de la pasión amorosa, etc.)

- El amor como deseo insatisfecho de aventura, placer, y transgresión de las normas (lo prohibido despierta nuestros deseos más ocultos, el salto de las normas, etc.). (1998: 262)

#### Amor instantáneo:

Es notoria la facilidad y la rapidez que tienen los personajes de las obras de Alonso de Santos para sucumbir al amor, sin apenas cortejo los personajes se lanzan a mantener unas relaciones que en la mayoría de los casos no superan lo platónico:

En *Del Laberinto al 30* Josué explica al Doctor las razones por las que se casa con su secretaria después de un repentino flechazo que les conduce al sexo de forma instantánea:

Josué.- ¿Cómo no nos vamos a casar, si no sabíamos ni cómo nos llamábamos y ya estábamos los dos encima del carro de los helados, allí...? Toda la mercancía echada a perder. Son cosas del amor. Cosas que pasan.

Doctor.- ¿Y hace mucho tiempo que se conocen?

Josué. Desde el martes de la semana pasada. (2008a: 169)

La abuela reprende a su nieta que está visiblemente atraída por Tocho, uno de los dos atracadores que las retienen desde hace apenas unas horas, en *La estanquera de*

*Vallecas*, y con el que finalmente mantendrá relaciones sexuales que automáticamente les elevará a la condición de novios:

Tocho.- Bueno, yo con esto estoy en paz. Me he recuperado. (*Se guarda el dinero y el reloj. Aparece Ángeles.*)

Ángeles.- Los cafés y el anís.

Tocho.- Yo con mucho azúcar, muñeca.

Abuela. ¡Qué se te está cayendo todo fuera! Pero adónde miras, alma de Dios; me parece a mí que estás tú arreglada. Pues ya se te puede ir quitando de la cabeza, que tú no sales con ese golfo mientras yo viva. ¡Faltaría más! (2008a: 219)

En *Yanquis y Yonquis* la relación abogada-defendido ha sucumbido espontáneamente ante el deseo en el minuto uno después de salir de la cárcel:

(*Despacho de la abogada Ana Vázquez. Hay un sofá cama abierto, con una sábana. Sobre él, en calzoncillos, y fumando, está Ángel. A su lado, ANA, de pie, poniéndose una bata.*)

Ángel. ¿Te acuestas con todos los tíos que sacas del talego?

Ana. ¿No se te ocurre nada mejor que decir?

Ángel. No, ¿por qué?

Ana. ¿Y tú? ¿Te acuestas con todos los que te sacan de allí?

Ángel. Pues no, porque eres la primera tía que me saca, la otra vez fue un tío, y a mí eso no me va, qué quieres que te diga. (2008b:28)

Dentro del hospital psiquiátrico de *Fuera de quicio* los internos también se entregan a las relaciones físicas impulsivas, donde cualquier excusa es buena para dejarse llevar y escapar del entorno opresor de las circunstancias en las que se encuentran y las dos parejas de buen grado aceptan el estímulo sexual liberador:

Rosa.- ¡Callaos, que nos van a oír! Lo que faltaba. Y tú (*a Antoñita*) no te rías.

Antoñita.- No te pongas en directora. Estoy harta de tanto lío y tanto muerto y que yo no pueda pasar un buen rato.

Antonio.- Di que sí. Si nos la liamos, pues nos la liamos, pero que sea por algo, ¿no?

Juan.- ¿Me las cambias o no me las cambias, preciosidad?

Antoñita.- Sí, es verdad. Rosa. Aquí todo el mundo se pega la vida padre menos nosotras. Tú misma has dicho que lo del director y la Madre superiora no era una alucinación, que era de verdad. A ver si no voy a poder hacer yo lo que hace la Madre Superiora.

*(Empieza a desnudarse)*

Rosa.- A mí ya... ¡Me da igual también ocho que ochenta! Pues bueno, por mí que no se diga. A la tercera va la vencida.

Antonio.- Eso, a ver si esta vez se puede ya de una vez...

Juan.- Déjame esas bragas, que me las pongo... (2008a: 445)

### El amor y los celos:

El amor unido al sufrimiento, relaciones donde los personajes padecerán el amargo trago de los celos, o la frustración por un sentimiento no correspondido. En *Agosto*, de *Cuadros de amor y humor al fresco*, los celos se apoderan de estos dos náufragos que se ven obligados a compartir a una mujer:

Cojo.- *(Se tira al suelo desesperado)* ¡Me tiro al agua, me mato o te mato a ti! ¡Ya no puedo soportarlo más! ¡Lo intento pero no puedo! ¡Me pongo malo! ¡Me muero!

Manco.- Ahora toca el numerito de los nervios. *(Conteniendo su irritación)* ¿Pero es que no puedes comportarte como un adulto? En la vida no se puede tener siempre todo lo que se quiere. Me imagino que te lo explicarían tus padres de pequeño, o tus maestros en el colegio. Tenemos que empezar de una vez a comprender que los otros también tienen sus derechos. Que no estamos solos en el mundo. ¿Es que no puedes esperar unos días? La semana que viene, toda para ti. Las veinticuatro horas del día.

Cojo.- Sé que has estado hablando mal de mí. Lo sé.

Manco.- ¿Te crees que no tenemos otra cosa mejor que hacer que hablar de ti?

Cojo.- ¡Tengo que verla ahora mismo! ¡Tengo que decirle que la quiero, que no puedo vivir sin ella, que la necesito más que a nada en el mundo!

Manco.- ¿Y yo, qué? Comprende tú también mis sentimientos. Y además, no quiero ponerme a discutir contigo ahora. Te conozco. Lo haces para que no pueda estar con ella. Son los malditos celos que te comen. Pues a mí me da igual. ¿Has oído? ¡Me da igual lo que hagas! ¡Mientras yo esté con ella, como si tú no existieras! (2008b: 459)

En *Pares y Nines* Federico cuenta como el fantasma de los celos aparecen con la llegada de Roberto que trae consigo, en forma de “infección” contagiosa, la enfermedad del amor. Haciendo así un dúo inseparable del amor y los celos:

Nines.- Quería hablar contigo por si estabas enfadado por lo del otro día...

Federico.- (*Fuera*) ¿Yo? ¿Enfadado? ¿Por qué iba yo a estar enfadado?

Nines.- Roberto me dijo que no te gustó verme con él. Que tenías celos.

Federico.- (*Asomando la cabeza*) ¿Celos? Ése está tonto. (*Sale, llevando puesto un albornoz.*) Lo que pasa es que tenía una mañana fatal, y se me juntaron los cables.

Nines.- Entonces, ¿No te importó de verdad verme aquí con él...?

Federico.- ¿Por qué te interesa tanto saberlo? ¿Qué quieres? ¿Qué te diga que “me partiste el corazón”? ¡Cómo sois las tías! Bueno, pues sí. Me sentó como una patada en el gallinero verte con él. ¿Contenta? Pero si te gusta, estás en tu derecho. En esta casa hay libertad de cultos.

Nines.- No sé... me dio como maternal.

Federico.- ¿Maternal? ¡Pero si podía ser tu padre!

Nines.- No exageres. Además no tiene nada que ver. Estaba tan blando, tan débil...

Federico.- Ah, y yo no, ¿verdad? Él la víctima, ¿y yo qué?

Nines.- Tú eres fuerte. Tú no necesitas nunca a nadie. Sólo a tus maquinitas, si acaso: ¡ ¡ Tip, tip, tip...!

Federico.- Pues estoy pasando una época fatal, para que te enteres. “¡Fuerte!” Hombre, no me bebo la colonia, como él, ni ando dando penita para que me quiera, pero estoy revuelto. ¿Por qué crees que no puedo dormir desde hace un montón de días? El amor es una enfermedad contagiosa: se pega. Ha llegado el infeccioso ese y me ha llenado la casa de miasmas amorosos. (*Mientras habla, está tratando de vendarse él mismo la mano con torpeza.*) (2008a: 551)

El amor sanador:

El amor que nos saca de la soledad, que nos da esperanza y suaviza los golpes que nos da la vida. En *La última pirueta*, Violeta después de una prolongada ceguera, sometida a un novio tirano, a un padre sobreprotector y a una complicada rutina circense, encuentra en el amor la válvula de escape que necesita para dejarlo todo atrás:



Violeta. ¡No! ¡Usted no es mi novio! Me da miedo. Yo tengo otro novio. No es usted.

*(Avanza el Payaso silbando, creyendo que va a por él)*

¡Flofli! ¡Mi querido Flofli! Eres tú, ¿verdad? Siempre me imaginé que serías así. ¿Qué tal tu número de la cuerda? ¿Ya te sale bien? Mira, Flofli, te presento a mi novio, el doctor Galán. (Pasa la mano por la cara del Doctor, llena de amor) Él es Flofli, un gran amigo mío. Era el único que sabía hacerme reír. También te quiero a ti, papá. Y a todos vosotros os doy las gracias por todo lo que habéis hecho por mí. (Se agarra más fuerte al Doctor) Vamos a casarnos. Y nos marcharemos muy lejos. Él me llevará a ver el mar, y las montañas, y los bosques, y los ríos lejanos. Ahora que puedo ver, quiero verlo todo, salir de aquí dentro, de este sitio tan triste. Quiero ir donde dé el sol, y esté lleno de palmeras grandes como las que veía de pequeña en mis libros. Allí la gente no tira aros, ni se tiene que subir al trapecio para poder vivir. Ni se ahorcan un poquito cada día como tú, Flofli. No hay que dejarse morder por el tigre, ni caerse del alambre para que disfruten los que están viendo. Ni hay que estar siempre asustados por si vendrán los inspectores. (2008a: 506)

En *Vis a vis en Hawai* Mario, que cumple condena en una cárcel, aprovechando los beneficios penitenciarios concierta un encuentro con una prostituta que se hace pasar por su esposa. El amor y una celda que los internos han bautizado como Hawai es la única manera de ir más allá de los barrotes de la cárcel:

Mario. Te juro que es la primera vez que trato de ligarme a una mujer que me pega un tiro, no te voy a mentir. Si he estado un poco grosero a veces, ha sido por disimular. A mí es que ponerme romántico me sienta fatal. Me pongo colorado, sudo, respiro mal... No lo puedo remediar. ¿Lo ves? Ya me está pasando, así que te voy a soltar de prisa todo lo que quiero decir, porque si no, no voy a poder. ¿Quieres que te diga que de pronto, y no sé por qué, estoy loco por ti? Pues lo estoy. Ya ves qué tonterías me pasan a veces. (2008b: 725)

El amor libre:

Alonso de Santos retrata las formas amorosas de una nueva generación que al amparo de la democracia viven el amor de manera compulsiva y con un toque de fugacidad. Personajes muy activos sexualmente que han dejado atrás la conciencia del decoro y el recato. Este hecho mantiene en ocasiones a los personajes en el territorio de las relaciones que no terminan de madurar.

En *Pares y Nines* nos muestra un contraste generacional entre Nines y Roberto y Federico, donde se retratan las diferentes maneras con las que cada uno vive las relaciones:

Nines.- [...] Soy una sacerdotisa y traigo un mensaje para ti de parte de los dioses del Alto y Bajo Egipto: “Federico, no te compliques tanto la vida... No te comas el coco... No te creas que eres uno de esos ordenadores que manipulas. ¡Y vive! ¡Vive!” ¿Has oído lo que te mandan los dioses? ¡Qué vivas! (*Se acerca a él y lo besa, y lo lleva de la mano hasta la cama. Allí le quita la bata y deja caer su túnica. Él la abraza.*)

Federico.- ¡Me encantan tus dioses egipcios! ¡Cómo quema la arena! ¡Qué caliente es el desierto! (*Caen los dos sobre la cama.*) (2008b: 454)

En *La comedia de Carla y Luisa* nos encontramos con esa necesidad de desmitificar el sexo de una generación nacida en un sistema represivo, con el añadido de ser mujeres que intentan encontrar unas nuevas fórmulas para relacionarse y conseguir que la teórica igualdad sea un hecho en todos los terrenos, también en el sexual, pero que en el día a día se encuentran trabas para conectar en el plano erótico, sentimental o de pareja dejando atrás los patrones pretéritos:

Luisa.- ¿Qué tiene que ver Ángel en esto?

Carla.- Eso digo yo. Ángel no está casado contigo, como estaba casado Miguel conmigo, que yo sepa.

Luisa.- ¿Y qué me importa que esté casado o no esté casado para meterse en la cama con alguien? Ángel no me interesa, ¿sabes? Ni Ángel, ni tu Miguel, ni ninguno. Me he acostado con él por solidaridad. Un parado es un parado. Yo, lo único que quiero es un trabajo como Dios manda, y vivir mi vida sin que nadie me tenga que decir lo que tengo que hacer. Y lo de Miguel son cosas que pasan, que no hay que darles tanta importancia. Me acosté con él porque me haría reír, o me contaría historias... (2008b: 321)

El amor maduro:

El amor maduro, templado y rutinario, que tiene en la producción dramática de José Luis Alonso de Santos su máximo exponente en *Domingo mañana* y *En el oscuro Corazón del bosque*, muy alejado ya del goce exclusivamente lujurioso de sus primeras obras. En la nota de autor de *Domingo Mañana* nos muestra un ejemplo:

Cuando afloran las partes desconocidas de nosotros mismos, cuando en la terapia personal constante que es la pareja se descubre lo irreal como forma cotidiana de vida, cuando herir al otro es ya la única manera de sentir, cuando las pesadillas de nuestra mente hacen que se rompa el hilo de la cordura, cuando la vida se pone cruel y loca, cuando reímos y lloramos al tiempo, cuando el lenguaje solo son ruidos sin destino, cuando las paredes de nuestra casa se cierran sobre nosotros, cuando llega la fiebre y el aire se congela en nuestra boca, cuando el miedo se adueña de nuestras venas, cuando nos sentimos personajes de un drama sin final...(2008: 975)

*En el Oscuro corazón del bosque*, el tiempo se detiene para hablar de amor, “la reflexión sobre las pasiones humanas” de lo que le ocurre con el paso del tiempo, que a base de recuerdos se enfrentan, en el caso del Gato viejo y de la Gata vieja, a un futuro incierto:

Gato viejo.- Yo no soportaba ir con ese cursi ni hasta la esquina de los abetos.

*(Arranca una flor de un arbusto, la huele un momento y se la pone en un ojal de la camisa)*

Gata vieja.- Pues bien que te gustaba a ti ir de paseo con las gatitas jóvenes de la granja de la colina, cuando vivían ahí. No te importaba entonces que fueran cursis o que les gustaran o no los cerezos. Se oían sus risas tontas a kilómetros, pero a ti te volvía loco ir pavoneándote con ellas todo el día. Y por la noche, más.

Gato viejo.- *(Incómodo)* De eso hace mucho...

Gata vieja.- No creas que no me acuerdo cuando me dejabas aquí sola y te ibas con la primera que pasaba.

Gato viejo.- ¿No te vas tú con este memo?

Gata vieja.- Tú sabes bien que no es lo mismo. Nosotros vamos a hablar y a pasear. Y tú..., será mejor que me calle. (2015: 57)

Alonso de Santos retrata la complejidad de las relaciones, de los obstáculos de los amantes. En *Pares y Nines* describe el deterioro que se produce en ocasiones en estas relaciones aparentemente consolidadas que se erosionan por la rutina y sucumben a los reproches que les conduce finalmente a la disolución de la pareja:

Federico.- Mujeres y hombres que se separan porque se hartan de verse unos a otros las caras de imbéciles que tienen, de recibir codazos en la cama y de pelear por quién de los dos hace más cosas y se sacrifica más. Se llena el vaso poco a poco, gota a gota, y un día sale. Y eso es todo. No tiene más importancia. Es doloroso, pero es normal y corriente. (2008b: 523)

El amor con perspectivas de continuidad:

En este tierno mecanismo de las emociones humanas también se retrata el amor torpe e inexperto de los jóvenes Cara de ángel y Cara triste, que al encontrarse inician juntos el camino de la vida, siendo el uno para el otro objeto de su propia existencia.

Cara de ángel.- En el circo hay muchas mudanzas que hacer. Estamos de acá para allá todo el día recorriendo el mundo entero de punta a punta.

Cara triste.- Estupendo, entonces yo me encargo de eso. Y de darte besos... ¿Puedo darte otro ahora?

Cara de ángel.- Es tu única obligación.

Cara triste.- Ah, pues me va a encantar entonces este nuevo trabajo.

Cara de ángel.- Pero antes me tienes que jurar amor eterno y darme el anillo del amor.

Cara triste.- Jurarte amor eterno puedo..., pero anillo del amor..., me parece que no tengo...

*Se mira por los bolsillos y no encuentra nada*

Cara de ángel.- A tu lado hay una cosa que brilla, en el banco.

Cara triste.- (*Ve el anillo*) ¿Esto del circo es siempre así de mágico? Pues me va a gustar, me parece... (*Coge el anillo y se lo ofrece*) ¡Con todo mi amor!

*Le pone el anillo*

Cara de ángel.- Es precioso... (*Se lo pone*) Nunca nadie jamás en el mundo del mundo entero redondo ha tenido un anillo mejor.

(*Ve la anilla de la lata de Coca-cola que dejó antes sobre el banco CARA TRISTE, al abrir el bote.*)

Cara triste.- Éste es más bonito todavía... ¡El anillo más bonito de la tierra entera redonda!

*La Flauta Mágica de Mozart, vuelve a inundar la escena con su música mágica y brillante de "Marsch der Priester". Ellos se besan, se cogen de la mano y salen juntos, muy enamorados, por un lateral (2015: 84)*

El amor que duele:

Gutiérrez Carbajo en la introducción a *Cuadros de amor y humor al fresco* (2006), reflexiona sobre la dificultad de las relaciones en cualquier ámbito y circunstancias como retrata la obra de Alonso de Santos:

Los Cuadros de amor y humor al fresco nos confirman también que las relaciones interpersonales no son fáciles en ninguna clase social ni en ningún estadio de la vida. El canibalismo del que en sentido metafórico han hablado siempre los creadores se convierte en el recurso que tienen para subsistir los personajes del cojo y del manco en el cuadro de Agosto. Se trata de la destrucción del otro e incluso de la paulatina autodestrucción del yo como condición de la propia subsistencia. La fábula escénica encierra como siempre una profunda lección filosófica. (2006:72)

El amor que implica inquietud, ansiedad, aspiración a aquello que notamos como esencial cuando nos falta. El deseo del “otro” que describe perfectamente Román en *El romano*:

Román.- En esto del amor se pasa muy mal cuando tienes que vivir sin la mujer amada. Fíjense en el emperador Tiberio. Antes de ser emperador era un hombre feliz y dichoso de lo que quería a su mujer, el único amor de su vida. Pero a Livia, su madre, se le metió en la cabeza que tenía que ser emperador, para seguir mangoneando ella cuando faltara Augusto. Le obligó a divorciarse de su mujer, [...] Lo que pudo sufrir este hombre a partir de entonces, [...] De qué sirven el dinero, el poder y las riquezas, si no tienes amor, es lo que yo me digo. (2008b: 423)

Cuando el amor no llega, y el deseo no se satisface, como en el caso de La funcionaria, en *Confidencias de mujer* de *Cuadros de humor y amor al fresco*, y que al contrario que la profesora, que manifiesta que el amor ya le da igual, y que aunque asume perdida la batalla en la búsqueda del amor, reconoce que ha sido el motor de su vida:

Funcionaria.—... Para mí toda la vida ha sido sólo eso: ir en busca del amor de un lugar a otro. (*Sonríe.*) De ahí todos mis problemas... Una vez y otra siempre con lo mismo... (*Dudando como expresarse*)... empiezas, un tiempo va bien, y luego... En el fondo esos problemas son lo que me han hecho sentirme más viva. (*Distante*) Lo demás no tiene apenas importancia. Encontrar a alguien que te necesite desesperadamente cada momento... (*Se coge la cara con las manos*) que no pueda vivir sin ti. A veces ha sido todo tan terrible... (*Bebe café*) Cuando quieres a alguien de verdad y te abandona crees que no vas a poder seguir viviendo, y vas a morir de sufrimiento. Es un dolor terrible en el pecho, como si tuvieras un hierro al rojo vivo dentro... (*Se seca las lágrimas con un clínex*) ¿Te he dicho que hace poco me separé del hombre con el que estaba viviendo? (2008b: 462)

Otro tanto le ocurre a Paulina, en *Lapislázuli* decepcionada por las expectativas truncadas sobre el amor:

Paulina.- Y claro, como te sonrió, tú, tonta de ti, que nunca aprenderás, dejaste que se tumbara contigo en aquel pasillo del metro. El sitio era mío, pero yo le dejé. Había hueco de sobre para los dos. Además así me hacía compañía un rato. Es muy triste estar sola a todas horas, no me digas que no. ¿Bueno, sí! ¿Por qué voy a negarlo! No fue sólo por eso. Hasta me hice ilusiones. ¿A mi edad! Siempre me ha pasado lo mismo con los hombres. Mi imaginación ha ido mucho más lejos que la vida. Te sonríe uno, te da de beber y le coges cariño, qué quieres que te diga. Pero eso no le da derecho a querer quedarse con mis cartones. No señor. Ni siquiera a pesar de la caricia que me hizo, que ya sé que es en eso en lo que estás pensando. ¿Sí! ¿Me hizo una caricia, y me gustó! ¿Y qué? ¿Qué tiene que ver una cosa con la otra? ¡Mujer fácil...! Vamos no me vegas con bobadas a estas alturas Me pasó la mano, suavemente, en la oscuridad del pasillo del metro, primero por la cabeza y la cara, luego por todo el cuerpo (lo hace torpemente)...debajo de la ropa y de todos mis años... (2008b: 507)

Quique en *Me muero por ti* también sostiene la teoría de que el sufrimiento va implícito en el amor:

Quique.- (*De unos treinta y cinco años, bajito y poco afortunado físicamente, voz gesticulante y rara, vestido con pantalón y jersey marrón, y cara también marrón.*) Qué quiere que le diga... El amor es un autentico sufrimiento. Se pasa siempre mal, mal, lo que se dice mal... Duele todo, no comes, no duermes, no respiras..., sólo sufres y sufres... (2008b: 913)

El amor, siempre amenazado con no ser correspondido, está considerado como uno de los motores de la vida, y es esta característica la que obliga al necesario sufrimiento cuando se padece:

Cara de ángel.- Estar enamorado y no ser correspondido es horrible. [...]

Cara triste.- ¡Pero es que yo no puedo aguantar más! Me duele el pecho, me duelen las manos, me duele el alma...

Cara de ángel.- Estar enamorado es una lata, sufres un montón. Te duele todo y respiras poquísimo. (2015: 37)

El amor en las comedias:

Desde su origen las comedias han tenido en el amor un pilar fundamental, fuente de conflictos en su mayoría que se desarrollan en diferentes líneas, el amor en conflicto

con la razón, el romántico frente al más realista, las relaciones amorosas conflictivas por diferencias de diferente naturaleza, entre los enamorados, el amor como camino hacia el cambio y la salvación, el amor como trasgresión de las normas, el amor como trampa para los ingenuos. Miguel Medina Vicario dedica un apartado sobre el amor en el humor, en las comedias de Alonso de Santos:

Rompiendo abiertamente con la tradición de la mayoría de nuestras comedias a partir del siglo XVII, no es el sexo masculino quien impone su galante dictadura sobre el contrario; son precisamente los varones quienes sufren los caprichos femeninos. El mito de Don Juan, desgastado por el uso hasta el punto de haber perdido sus mejores esencias perturbadoras, queda desarticulado en clave cómica [...] Se acumulan la soledad, la insatisfacción, y el amargo desamor de una generación, la del autor; el lado oscuro sin el cual cualquier especulación sobre los sentimientos humanos queda incompleta o falsa. Los conflictos se multiplican en incontables enredos y equívocos. (1993:54)

El amor y la risa como el mecanismo de evasión. La mofa, sobre todo de uno mismo y de nuestros tormentos. La broma para desquitarnos de las barreras, de nuestros límites. Como dice Alonso de Santos en la nota de autor a *Un hombre de suerte*

El sentido del humor es una de las pocas medicinas que tenemos para defendernos en este laberinto de la identidad. La risa nos permite ver, al alejarnos de nosotros mismos, con el esfuerzo y seriedad representamos nuestro absurdo y tonto papel. La comedia se convierte así en bálsamo para nuestros espíritus. De ello, y de muchas cosas más, intento hablarles en esta obra. (2008: 589)

El amor en el humor y este en perfecto equilibrio con el drama. Margarita Piñero en el estudio introductorio a *Dígaselo con valium*, da cuenta de cómo los personajes protagonistas de las comedias de Alonso de Santos viven un conflicto más propio del drama y el autor lo cuenta en clave de humor, manejando los materiales de construcción del género a la perfección, dibujando unos personajes desajustados, marginados, que tratan de encontrar su sitio en la sociedad.

El humor es el arma que el autor ofrece a sus personajes para vencer la dificultad de vivir. Porque este es el tema de las comedias de Alonso de Santos: La angustia a la que el hombre se enfrenta día a día. No son héroes sus personajes, son hombres de la calle que han de mirarse cara a cara y en el espejo cotidiano en que se ven solo encuentran frustración, anhelos y deseos. La felicidad es la meta a la que aspiran, por conseguirla luchan desesperadamente, pero siempre hay un obstáculo que lo impide. A veces este obstáculo es amoroso, social, económico o amistoso. (2005: 19)

El soliloquio de Jaimito en *Bajarse al moro*, a propósito de su desengaño amoroso con Elena, refleja el equilibrio en la construcción del humor en el drama.

Jaimito.- ¿Tú crees que esto se me pasará? ¡Quieres dejar de dar vueltas de una vez en ese cacharro! No sé cómo no te hartas ya de la rueda esa. No puedo respirar. ¿Has estado enamorado alguna vez? No te lo aconsejo. Claro, que tú también, Ahí metido, como no te enamores de una mosca que pase. Yo, antes de esto, solo lo de aquella chica del Simago. No te preocupes, que no te lo cuento otra vez.[...] Es que se ha juntado todo. Humphrey, te lo juro. ¿Te estás durmiendo? ¿Ahora te duermes? Desde luego... no te vuelvo a contar nada, te pongas como te pongas. (*Se aleja de la jaula y hace movimientos por la habitación que recuerdan a los del hámster. Incluso da vueltas a una rueda parecida que hay sobre la mesa, e, inconscientemente, se acaba de comer la lechuga que le queda en la mano*) Lo peor es lo mal que se respira. Eso es lo peor. ¿Te acuerdas, Humphrey, cuando te dejó a ti la Ingrid? (2015: 137)

El tema del amor también es el mecanismo que administra la acción en dos de sus obras que nos ocupan, en *La Verdadera y Singular Historia de la Princesa y el Dragón* y *Besos para la Bella durmiente*. El amor del Dragón hacia la Princesa le lleva a cometer un acto desesperado, el rapto de Peladilla, es este amor el que al final hace presa de la joven cautiva, un amor que les dará razones y fuerzas para superar los obstáculos que la tradición del cuento les impone, el matrimonio concertado como premio al caballero de un acto heroico, como el rescate de la princesa, la salvación del reino después de acabar con la bestia que lo sometía etc., superar la singularidad de pertenecer a especies distintas y a distintos orígenes sociales:

Dragón.- Princesa Peladilla, por ti padezco y muero,  
por ti no crezco, por ti miro al cielo,  
y cuento las estrellas en las noches de luna,  
y sueño con un niño de escamas en la cuna.  
Sé que este amor es loco, no tiene solución,  
Pero todo mi cuerpo es sólo corazón. (2008a: 120)

En *Besos para La Bella Durmiente*, será también el amor el que solucione el problema de la princesa hechizada, obligada a permanecer dormida hasta que un beso de amor la despierte. En esta ocasión vendrá este beso de los labios de un joven paje y



tendrá el amor que ser de nuevo el impulso para superar el obstáculo de la diferencia de clases.

Besos para la bella durmiente es una metáfora acerca de los beneficios del amor, un sentimiento escasamente valorado, al que solemos renunciar aun a riesgo de permanecer dormidos sin saberlo. Este amor, motor del mundo, lo encarnan la princesa y el paje, mientras que los pretendientes, enzarzados en una lucha ridícula y eterna por conseguir su trofeo, simbolizan el mundo de la violencia y la sinrazón. Para complicarlo todo un poco más, el rey se empeña en sabotear los deseos de su hija y se alía con los oponentes. (Corrales, F. 2006, 9)

Trovador.- Pasaron años y años y la Princesa seguía  
presa en su sueño dorado, durmiendo día tras día,  
y nada la despertaba, y nadie lo conseguía.  
Mucho rezaron los curas, sus rosarios desgranaron,  
y los astrónomos moros las estrella consultaron,  
y nada la despertaba, y nadie lo conseguía.  
El Hada Buena no puede deshacer el maleficio,  
y la niña sigue presa de aquel malvado prodigio,  
y nada la despertaba y nadie lo conseguía.  
Pues de amor un dulce beso es la única solución,  
y de eso, precisamente, no queda en esta región. (2008a: 641)

El amor en sus diferentes formas, generador de múltiples emociones. El amor altruista basado en la compasión y el amor egoísta centrado en la propia satisfacción. El amor como facilitador de relaciones interpersonales, como instinto primitivo de la supervivencia de la especie. El amor como estado del alma y de la mente del que nadie escapa. Como dice Alonso de Santos en la nota de autor a Me muero por ti: “Todos llevamos un bolero pegado al alma”:

Todos tenemos un bolero pegado al alma, y nos sentimos algunas veces canturreando sus dolorosas quejas de amor frente al espejo del lavabo, como sacando de nosotros la imagen sentimental y nostálgica de nuestra vida. Las canciones tristes explican de forma

elemental el sentimentalismo ingenuo de nuestros corazones. Por muchos libros que hayamos leído siempre nos quedarán ganas de quejarnos de la dureza de la vida, el paso de los años, el amor no correspondido y los sueños no realizados:

“*Nada más eso somos...*”

El teatro nos habla muchas veces de los conflictos y las emociones que la realidad genera en nuestros deseos. La vida sigue como un río que no podemos detener, aunque suframos o lloremos en la ribera. Podemos, eso sí, convertir esa queja en canción, que consuela, y en el teatro y en el arte, que transforma en belleza el laberinto sentimental de nuestras vidas:

“... *Nada más*” (2008b: 895)

### II.3.3.3. La Metateatralidad

Muchos son los estudiosos del teatro de Alonso de Santos que han señalado este aspecto de sus obras, lo metateatral, que está presente en muchas de sus obras y que articula la acción en algunas de ellas. La metateatralidad en ocasiones desde el punto de vista de la labor teatral, y otras veces considerando la conexión del teatro y la vida, fue ya destacada por María Teresa Olivera (1988), Margarita Piñeiro (2005) y Andrés Amorós (1995).

Sobre el ejercicio del recurso del teatro dentro del teatro hace hincapié Wilfried Floek, en el estudio de *La última pirueta*, o como la denomina él: “Una declaración de amor a las artes representativas”.

La metateatralidad en sus varias formas –desde la realización del teatro dentro del teatro pasando por la reflexión directa sobre la relación entre teatro y vida o arte y sociedad hasta la puesta en escena del gesto teatral– tiene una gran tradición en la historia del teatro español. En el teatro de nuestro siglo, este fenómeno ha conocido un nuevo auge que va de Benavente, Valle-Inclán, Grau o Gracia Lorca a Sanchis Sinisterra, García May, Paloma Pedrero, Boadella o Alonso de Santos. Este último pone –sobre todo en las primeras obras– la vida de las pobres compañías de la legua y la reflexión crítica sobre la relación entre teatro y sociedad en el centro del interés dramático. (1994:22)

Son varias las obras que el autor desarrolla en torno a la fórmula del teatro dentro del teatro, bien con temas sobre la práctica teatral como *¡Viva el Duque nuestro dueño!* y *¡Viva el teatro!*, *El demonio*, *el mundo y mi carne*, bien eligiendo la figura del actor

como en *La sombra del tenorio*, o algún otro representante de algún oficio de la puesta en escena como es el caso del maquinista en *La comedia de Carla y Luisa*, como personajes en sus obras, o haciendo ejercicio de reflexión sobre los papeles que nos toca representar en la vida, sobre la consciencia o inconsciencia de nuestra propia máscara.

En *¡Viva el Duque nuestro dueño!*, nos trae a una compañía de cómicos que está preparando el ensayo de la obra titulada *El Duque Gondomar*, que tienen previsto representar ante el Duque de Simancas varios días después. Los buenos resultados les garantizarán el sustento por una larga temporada. Los ensayos se van intercalando con el desarrollo de las circunstancias vitales de los actores y sirve de base al autor para realizar una crítica velada sobre las circunstancias político-sociales en España en el momento en el que la escribe, la dictadura franquista.

*Pinarillo castellano cerca del castillo de Simancas donde una compañía de cómicos de la legua tiene asentados sus reales. Ropajes y máscaras cuelgan de los palotes se su vieja carreta. Malas caras de no comer en días. Andan en ensayos de la obra « El Duque de Gondomar» para representarla, Dios mediante, ante el mismísimo Duque, en conmemoración de la heroica batalla que librarán en estos lugares las tropas cristianas contra los sarracenos, hijos de Satanás. Están terminando de armar los últimos artilugios y cachivaches teatrales ante la mirada vigilante de Carcoma, que va de acá para allá ordenándolo todo a su gusto. Cogen instrumentos musicales al uso tales como flautas, panderos, vihuelas, y se sitúan para empezar, a una señal del autor. La magnífica y singular comedia. Estamos a finales del siglo XVII, como casi siempre. Comienza el ensayo entre ceremoniosos saludos de Carcoma y músicas y piruetas de los demás cómicos del carro.*

Carcoma. – ¡Señoría!: Tengo el honor de presentarle, en este felicísimo día de los fines de mayo de 1680, y reinando en España su Católica Majestad Carlos II, la magnífica comedia que sobre la liberación de Simancas este humilde siervo ha escrito, para conmemorar tan gloriosa efemérides hispana. (2008: 5)

En el cuadro séptimo de *La sombra del Tenorio*, «En que Saturnino se inventa un escenario y un público, en su representación postrera.», las líneas de la vida y del teatro se enredan. Un actor condenado muy a su pesar a interpretar siempre el mismo papel.

Saturnino.– Ya estamos todos: Don Juan, Doña Inés...¡Y el público! Estaba pensando yo, Sor Inés, que para hacernos mejor a la idea de que estamos a punto de comenzar una representación de teatro, podemos inventar que, lo mismo que en los teatros se hace que lo que pasa en el escenario parezca que pasa de verdad en la vida, aquí, al revés, nos imaginamos que, en vez de estar en la vida, estamos en un escenario. Y ahí, hermana, en vez de haber una pared, están las butacas con el

público, porque yo siempre he tenido mucho público, aunque me esté mal el decirlo, así que lo lógico es que también esta vez tenga un lleno. Cierre los ojos a la realidad, hermana, y abra los de la fantasía. ¡Mire! ¿Lo ve? ¡Es un teatro! ¡Un teatro grande, con butacas, cortinas, palcos, y luces en lo alto...! Y detrás está Rufino, nuestro regidor, que está dando la luz, y el sonido... levantando el telón, poniendo los decorados y abriendo la trampilla, cuando se acuerda. ¡El bueno de Rufino!

*Avanza Saturnino hacia su proscenio imaginario –y real por otro lado– y se dirige al público de su mente –que coincide, claro está, con el del patio de butacas de la representación–.*(2008: 756)

En *La comedia de Carla y Luisa*, El Maquinista interrumpe la representación devolviéndonos la consciencia sobre el hecho de que estamos asistiendo a una ficción. A través de los quehaceres propios de su oficio denuncia la precariedad laboral de un sector dentro de las producciones de los teatros privados.

Maquinista.- Perdonen un momento..., les ruego me disculpen pero es que estoy oyendo la obra desde el lateral, entre cajas, y no he podido resistir la tentación de intervenir. Es que el tema viene completamente a cuento del problema que tenemos en este teatro, con un conflicto colectivo, que hace meses que no cobramos. El dueño, o los dueños, que ni los conocemos, dicen que están en quiebra. El gerente lo dice. Y quieren cerrar y poner un banco. La gente, últimamente, sólo va a los musicales, porque es lo que más se parece a la televisión. Pero si cierran, no cobramos lo que nos deben. A nosotros si les dan subvención o no les dan subvención, no tenemos nada que ver. Y nos hemos puesto en conflicto colectivo para cobrar, porque la familia tiene que comer, ¿no? Somos tres los del conflicto colectivo: Andrés, el de la luz y yo. ¿Estás ahí, Andrés? ¿Estás conmigo? (Parpadean un momento las luces) ¿Ven? Es Andrés. Lleva la luz y el sonido. Feli, que se le murió su padre, que era él y yo lo demás. Antes éramos más, en los buenos tiempos hasta diez, pero se fue reduciendo personal... En los teatros nacionales, los del Gobierno, hay más de cincuenta técnicos. Y cobran hasta las horas extraordinarias. Está también la taquillera, taquillero, y se puso ella a vender entradas a ver si así podía cobrar de lo que le debían a su padre... (2008b: 306)

En otras de sus obras Alonso de Santos nos ofrece algunas secuencias metateatrales que colocan en la palestra los problemas en torno al hecho escénico, las vicisitudes de cada oficio y en algunos casos hasta se vislumbran valoraciones del propio autor, a través de los personajes, sobre la práctica teatral.

En *El Combate de Don Carnal y Doña Cuaresma*, describe el ritual con el que los cómicos comienzan las representaciones a la llegada al lugar público.

*Suenan músicas y llega un carro con una compañía de cómicos. Se suben en el tablado central, abren y anuncian, incitan al respetable y se arriesgan en la fiesta teatral.*

Pregonero.— ¡De comienzo el guirigay de la farsa desenfadada! ¡Es el momento de la mentira verdadera! ¡Salgan pitos y gaitas de sus escondrijos mágicos, abran los oídos de los sordos y dando tres cuartos al pregonero comience la gran sonada de la fiesta! (2008: 61)

En *La última pirueta* asistimos a los entresijos del mundo del circo, donde dibuja el paisaje de la vida diaria, de su vida diaria, de la vida dedicada al arte. Al final, con el circo embargado, sin director, sólo ellos: el Enano que crece, el Hombre forzudo y el Payaso:

Casimiro.— ¿Y ahora qué hacemos?

Payaso. — Podíamos preparar un número. Un grupo de tres es siempre mejor que un grupo de uno, pongamos por caso.

Hombre forzudo. — Eso sí es verdad.

Casimiro. — Desde luego.

Payaso. — Y ensayando, ensayando... Como hacen en el Festival Mundial del Circo, o en el Circo Americano, o en el Circo Ruso.

Casimiro. — Podemos ir ensayando la salida.

Hombre forzudo. — Y el saludo final.

Payaso. — Luego, poco a poco, ya irá saliendo lo de en medio.

*El Payaso, silba una música circense, iniciando una salida. Los otros dos le siguen haciendo música con la boca. (2008: 513)*

Escena XIII, de *El Romano*, «Escena definitiva y última, que todos hemos de representar una vez en la vida», deja constancia de la teatralidad de la propia realidad del personaje:

*Se clava la espada, en el fondo del escenario, y cae de rodillas entregando su espíritu a los dioses de aquel tiempo que, seguramente, han venido a verle.*

Román.— Me muerdo como en las óperas, poco a poco y con mucho aire, para poder cantar el aria final. Yo, como no se cantar, diré unas últimas palabras antes de partir.

*Se arrastra hasta la mesa, que hace ahora de túmulo funerario, y se dedica a sí mismo un discurso fúnebre por todo lo alto, al estilo romano. (2008b: 450)*

En *Un hombre de suerte* nos trae de nuevo el tema del oficio del actor, Fernando San Juan, un actor retirado que vuelve a subirse al escenario para exorcizar sus fantasmas:

*Escenario en penumbra, fantasmal y casi vacío. Se adivinan algunos bultos y objetos al fondo y en los laterales, que irán tomando cuerpo y vida a lo largo de la presentación. Música de violín de Paganini. Sale un actor de edad madura, con esmoquin y un abrigo encima. Lleva una carta en la mano. La levanta y mira un tiempo. Luego mira el escenario, y duda un momento si marcharse o quedarse. Finalmente avanza y se dirige hacia el público.*

Fernando San Juan.– “¡La vida es una triste bufonada, que interpretamos fingiendo y mintiendo, para escarnio nuestro y disfrute del mundo!”

Buenas noches, señoras y señores. Ya que ustedes y yo vamos a tener que pasar un tiempo juntos voy a presentarme: Soy Fernando San Juan, actor de teatro retirado, retirado del teatro, quiero decir, natural de melilla, aunque he vivido casi toda mi vida en Madrid, al lado de la Glorieta de Cuatro Caminos. (2008b: 591)

En *Me muero por ti*, recurre de nuevo a un personaje con oficio teatral, Alicia, el autor la define como: “Actriz en paro. Atractiva y con encanto”, en la dolorosa queja ante los ingratos encargos que a veces se producen en el mundo laboral:

Alicia.– Sé que estás enfadado por lo del anuncio, pero te juro que no tuve la culpa, de verdad que no. Esta vez, no. Créeme.

Duran.– Alicia..., solo era una frase, decir “una frase”. Montan el plano, te maquillan, preparan todo, iluminan, se gastan un montón de dinero, hacen millones de cosas para poder rodar, y vas tú y ... ¿Tanto trabajo te costaba?

Alicia.– Lo intenté, te lo juro... De verdad que lo intenté... Si hubieras tenido que decir tú: “Con compresas marca *Sequita* no se nota cuando vas meadita”, verías... (2008b: 898)

En *La sombra del Tenorio* a propósito de las opiniones del autor queremos vislumbrar un pedacito de la poética del autor sobre la construcción de la comedia. En boca de Saturnino :

Saturnino.– A mí me gusta detener de vez en cuando la obra que estoy representando y hablar con el público. No puedo contar las historias seguidas. Antiguamente, cuando veían que el público se aburría y se ponía a pensar en sus cosas, paraban la obra y colocaban un entremés. Pues esto que hago yo ahora de parar la historia de los últimos momentos de la vida de Saturnino Morales es como un entremés también. O como una entresemana, si ustedes quieren, por llamarle de otra manera menos formal. Porque el teatro seguido, qué quieren que les diga... Cansa. (2008b: 778)

El Vigilante hace partícipe al público de la ficción en *La llegada de los bárbaros*, utilizándolo como si de un tribunal se tratase y revelándoles la existencia de una voluntad superior, la del autor:

Vigilante.– Desde luego usted, cuando se pone, no hay quien le pare, ¿eh? (Señala su reloj) ¡pues no lleva el tío esta vez seis minutos largando, ahí...! (Aparte al público) Bueno, ahora me ha dicho el autor que en este momento tengo que parar la obra, y que tengo yo que ponerme a hablar... a improvisar... que dice que viene bien para compensar la acción dramática. Bueno, y para que descanse éste, que lleva mucho rato ahí... largando. (2011: 61)

En *Me Muero por ti* hay quizás una crítica hacia los textos teatrales carentes de contenidos o que se basan en presupuestos que no se ajustan a lo dramático.

Durán.– Comenzamos los ensayos en cuanto salgas de aquí. Tu personaje no tiene nombre... Me han dicho que tienes que aprenderte lo que pone debajo de “Una en la nada”... Tú eres esa una en la nada, por lo visto... He intentado leerlo y no he entendido una sola palabra.

Alicia.– Es teatro de hoy, te lo he dicho veinte veces. Para ti como si fuera en alemán.

Durán.– Es que el teatro en alemán lo entiendo mejor, y eso que no sé alemán. Me ha dicho el director ese lumbreras del labio caído hasta los pies que recuerdes, al estudiártelo, que el papel está basado en la física cuántica. Y ahí ya..., qué quieres que te diga..., no sé si te va a servir el método... o la regla. O sea, moderno, como a ti te gusta. Pero bueno, tú eres la que tienes que hacerlo. (2008b:953)

La metateatralidad articula la acción en una de las obras infantiles que nos ocupa, ¡Viva el teatro!, en donde recrea el proceso de ensayo de un grupo de estudiantes, que representan la obra ¡*Una de piratas!*<sup>17</sup>, y donde la profesora Begoña, que asume las funciones de dirección, les guía por los principios básicos de la actuación y de la puesta en escena.

Begoña.- Sí, así, muy bien... Así tiene que ser. Las cosas en el teatro no son como en la vida, son más grandes, más teatrales. Tenéis que hablar fuerte y claro, moviendo la boca para que salgan bien las palabras. Daos cuenta de que os tiene que oír el público, incluso el que esté sentado más lejos, al fondo de la sala. ¿Y estad quietos, no estéis moviéndoos todo el rato! ¡Quietos, como si tuvierais clavados los pies en el escenario! (2006: 27)

---

<sup>17</sup> José Luis Alonso de Santos, *Una de piratas*, Madrid, SM, 1994, es una novela infantil que el autor adaptó a teatro para que sea la obra que representan en *¡Viva el teatro!*





todo de teatro se haga.

Que todo se cambie en un decorado

y el castillo quede sólo pintado.

Que los ropajes se hagan vestuario,

y sea el suelo de aquí un escenario. (2008: 656)

Es muy curiosa la apreciación que hace del hecho de la transformación el Trovador, nos hace conscientes de que antes de ser ficción ya era en realidad un decorado, que la convención nos llevó a imaginar que todo era de verdad y que son los personajes los que se reconocen en la actuación.

Trovador.- Se hace la transformación –sin cambiar nada, por cierto–.

De la sorpresa tan grande todos quedan boquiabiertos.

El suelo es un escenario y el castillo está pintado.

El vestuario es de teatro: ya todo es un decorado.

Hada M.- ¡Ya está! ¡Todo ha cambiado!

ya no hay nadie aquí mandando,

ya no es un mundo inventado.

¡Somos cómicos actuando! (p. 128.)

Con *El demonio, el mundo y mi carne* cierra Alonso de Santos la trilogía compuesta por *¡Viva el duque nuestro dueño!* y *El combate de don carnal y doña cuaresma*, donde los protagonistas son una vez más los integrantes de una compañía de cómicos ambulantes del siglo XVII, que han sido contratados para representar en una cárcel un auto sacramental:

Lope.– (Antes el presentador) Te saltaste la mitad de la letra, Leandro, y se dieron cuenta. ¿Se puede saber en qué estabas pensando?

Juana.– (Antes la Carne) Está malo, ¿no lo ves?

Leandro.- (Antes el Bien) Creí que no iba a poder llegar al final. (Se sienta en la sillera gótica con signos de agotamiento) Estuve a punto de caerme cuando lo de «Paga ahora tus pecados», y luego cuando empezó a gritar y se tiró al suelo es que ya no podía; empezó la cabeza a darme vueltas... (2014: 59)

El dramaturgo desde su posición privilegiada de vigía, escudriña los comportamientos humanos en estrecha relación con la sociedad coetánea del individuo. Alonso de Santos, cronista de las circunstancias y hechos que le rodean abarca muchos temas en su producción dramática. A lo largo de más de cuatro décadas ha asistido y se ha hecho eco de los acontecimientos que le han acompañado y sus personajes han sido los protagonistas de ese acontecer en el mundo trasladado a la escena.

### III. ESCRITURA DRAMÁTICA INFANTIL DE JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

#### III.1. Consideraciones generales sobre el teatro infantil

No existe consenso ante el significado de lo que podemos denominar *Teatro Infantil*. Las fronteras se diluyen cuando intentamos determinar lo que el término ha de contener en cuanto a que público va dirigido y sobre todo quienes son los integrantes en una puesta en escena. En origen el teatro infantil se limitaba a obras que los niños podían ver y representar aunque no habían sido pensadas específicamente para ellos, era una colaboración, interpretando algún personaje de “angelito”, “párvulo” o “infante”, en obras con temática apta para niños. Después pasó a ser un divertimento dogmático dentro de las enseñanzas religiosas y finalmente llega a la especificidad de la mano de dramaturgos acreditados que como Alonso de Santos pretenden dar un lugar dentro de la dramaturgia universal al teatro infantil.

Los límites de edad siguen siendo objeto de controversia teórica incluso en narrativa. Se plantea si la novela juvenil es la creada específicamente para adolescentes o si incluiría el corpus de obras de adultos que se hallen cercanos a su experiencia vital. El auge de la narrativa creada específicamente para esta edad se pone de manifiesto tanto desde el interés editorial como docente, y la creación de premios específicos de LIJ, como el reciente Premio Cervantes Chico, último de los galardones de literatura infantil y juvenil creados en España. (Lozano Palacios 2012, 49)

Decíamos que las fronteras no están definidas en cuanto a que edades correspondería a lo que denominamos Teatro Infantil. Como Miretti (2004) señala es problemático determinar los límites entre niñez y adolescencia, ya que estas etapas comparten intereses y expectativas por las mismas obras, por lo que no pretenderemos delimitar a los destinatarios por edades si no ampliar la singularidad del receptor como sujeto con intereses diferentes al adulto. Hay quienes consideran fundamental la separación del público por edades, mientras que otros no ven factible tal separación. Y aun dentro del grupo que la apoya, hay opiniones discrepantes acerca del número de grupos en que se debe dividir el público y de las respectivas edades de cada grupo.

Entendemos por *Teatro Infantil* aquel que tiene como receptor principal al niño, sin querer entrar en valoraciones sobre qué estadios evolutivos abarcaría. Queremos

también distinguir entre la practica teatral, con un propósito claro de representación y el juego que se inicia en el niño de forma natural con el juego simbólico y que puede dirigir finalmente hacia el juego dramático donde no existe ninguna separación entre el actor y el espectador y por tanto no hay ninguna voluntad de puesta en escena. Como matiza Isabel Tejerina (1994), el juego dramático debe orientarse con técnicas teatrales y planteamientos psicopedagógicos hacia el juego de representación de roles que es la forma elemental de la teatralidad infantil.

Existe toda una corriente de profesionales del teatro, maestros y pedagogos que defienden la necesidad de la introducción de la práctica teatral como asignatura transversal en el currículo de la enseñanza infantil , primaria y secundaria, innovando en el tratamiento pedagógico del proceso de enseñanza, utilizándola como instrumento metodológico para desarrollar la actividad docente de los diversos proyectos educativos, buscando potenciar las habilidades cognitivas, psicomotoras y afectivas, estimulando la inclusión en la comunidad educativa y promoviendo el aprendizaje significativo como eje central de la acción docente. Verónica García-Huidrobro (1996) actriz, pedagoga y directora teatral ampara “el arte en funcionamiento”, tener la posibilidad de implementar, mediante la metodología de la expresión, una estrategia de trabajo multifacética que vincule al Teatro con la Educación, tomando como punto de partida el hecho de que todo currículo selecciona y organiza conocimientos, habilidades y valores con el objeto de influir deliberadamente en el desarrollo intelectual, cultural y ético de las personas.

Jaime García Padrino, es de la opinión que a demás, la inclusión en la escuela de la práctica teatral ha sido determinante para el aumento y el interés por la producción dramática para niños y para la evolución del sistema pedagógico en las escuelas.

La estrecha relación entre teatro y escuela ha reflejado, no solo la evolución de un género específico dentro de un ámbito general de la literatura al alcance del niño y del joven, sino que esta vinculación entre el arte dramático y su tratamiento escolar han marcado un aspecto bien relevante en la lucha constante entre el conservadurismo y la renovación en la práctica educativa dentro de la institución escolar. (1997:12)

Isabel Borda (2002) diferencia tres acepciones del término teatro aplicado a la infancia y la juventud:

a) *Dramatización o juego dramático*, que se caracteriza por la ausencia de espectáculo. b) *Teatro de los niños*, actividad lúdica que implica la exhibición de una obra ante un público.

c) *Teatro para niños*, aquel que está dirigido concretamente al público infantil.

Alfonso Sastre apunta una clasificación más: “(...) *El teatro mixto*, o sea el ejecutado a medias entre adultos dirigentes: autor, director y decorador y más o menos actores, y algunos niños colaboradores, actores, dirigidos por adultos” (1970: 33) y encuentra la expresión “Teatro infantil” ambigua, debido a que no sabe si se refiere a un teatro hecho por niños para otros niños o al que hacen los mayores para los niños. Para resolver el problema, decide llamar “teatro infantil” sólo al que hacen los niños entre sí en la escuela y “teatro para niños” al otro tipo. Sastre se inclina más por el teatro hecho entre niños, intentando clarificar el concepto de teatro infantil, escribe: “Cuando decimos teatro infantil no se sabe bien lo que decimos, porque con esa expresión se dicen cosas muy diferentes; por lo menos, dos: teatro de los niños (hecho por ellos) y teatro para niños, fabricado por los adultos”.

En el caso del teatro infantil habría que contemplar la posibilidad que existe que además de que el público sean niños, que los actores también sean niños, teatro para niños hecho por niños, donde la voluntad del autor vaya más allá de la recepción e incluye en su propósito de escritura la teatralidad como finalidad pedagógica.

En su teatro infantil José Luis Alonso de Santos contempla estas dos concepciones: un teatro para niños hecho por adultos y un teatro para niños hecho por niños.

La creación teatral de adultos dirigida a un público infantil, es en gran parte, similar –y se confunde a veces– con el teatro para público adulto. En cuanto al teatro hecho por niños sí modifica gran parte de la realización del espectáculo, no sólo en cuanto a la finalidad de su recepción sino en el propio proceso de trabajo. (2007: 318)

En esta clasificación de teatro para niños hecho por niños, Alonso de Santos elabora una clasificación por edades, ya que será realizado generalmente dentro del

marco de una institución educativa, que más que intentar conseguir unos fines de alta calidad artística, se suele utilizar más como una forma pedagógica de formación infantil, por su alto valor como arma de capacitación expresiva y comprensiva, así como un instrumento socializador.

Podemos dividir a los niños, a la hora de clasificarlos para este tipo de tarea, en tres grandes grupos:

- a) Edad primera (entre 5 y 8 años): predominará en ellos el juego expresivo y el movimiento y trabajo en grupo. Se partirá de esquemas de cuentos tradicionales o historias fáciles de asimilar o aprender.
- b) Edad media (entre 8 y 11 años): en este momento ya les divierte la idea de hacer personajes, y son capaces de asimilar y aprender papeles. Les encanta disfrazarse, y ser capaces de actuar ante sus compañeros, lo que eleva su autoestima.
- c) Edad alta (entre 11 y 14 años): pueden hacer ya obras de larga duración pero nunca es aconsejable que superen la hora. A esta edad ya son capaces de poder incorporar las enseñanzas del profesor y conseguir resultados escénicos más que positivos. (2007: 321)

Juan Cervera Borrás (1998), profesor y estudioso del teatro infantil, apunta una clasificación más: el juego dramático espontáneo y libre, que el niño practica inconscientemente cuando repite acciones observadas en otras personas o en otros ambientes, e incluso pasajes de representaciones teatrales o cinematográficas, y que, con todo, está sujeto a convenciones artísticas, aunque tácitas y elementales. Este sería, según Cervera, el verdadero *teatro de los niños*, aunque no es propiamente teatro, por la ausencia de público.

En la mayoría de las formas a la que nos remite el concepto de teatro infantil, excepto en el juego dramático espontáneo, hay una clara intencionalidad de representación. El propósito último de la obra dramática infantil de Alonso de Santos es sin ninguna duda la puesta en escena, como el mismo nos recuerda “Cuando hablamos de «teatro para niños hemos de tener en cuenta estos dos aspectos de la cuestión: es «teatro, luego está regido por las leyes y reglas comunicativas de este medio artístico. Y es «para niños, es decir, tiene la finalidad y especificidad determinada que lo orienta y condiciona.” (1997: 318). Es inherente a la creación teatral la recepción, la decisión del autor de a qué público va dirigida y que determina sustancialmente la escritura y su puesta en escena y que en el caso del teatro infantil abarcaría tanto la puesta en escena

profesional realizado habitualmente con actores adultos y la inclusión de algún niño y la de carácter aficionado, representado por niños al amparo de alguna institución educativa y que está entre el instrumento pedagógico y el teatro como hecho artístico. En el *Manual de teoría y práctica teatral*, Alonso de Santos en el capítulo dedicado al área del teatro infantil y juvenil, redacta un decálogo de consejos para representar obras para niños:

Cada compañía –y cada actor y director– empleará su preparación y su talento para representar estas obras, y de ellos dependerá el resultado final. No obstante vamos a exponer a continuación diez consejos sobre cómo hacer el trabajo de la puesta en escena de obras infantiles:

Uno. Tanto si la compañía que representa la obra es profesional como si es aficionada y formada por niños en edad escolar, lo más importante de todo es que la obra se vea (luz), se oiga (voz) y se entienda (sentido común).

Dos. Todo ha de estar situado en un mundo mágico e imaginativo, con fantasía y con música y color. Es decir, el mundo de los cuentos infantiles, y de los mitos, llevados a escena.

Tres. El juego y el humor han de destacar de forma evidente. Los personajes han de ser divertidos, sobre todo aquellos que llevan la parte más cómica o festiva de la obra.

Cuatro. La acción dramática que se origina en los conflictos de la obra es la fuerza principal de la misma. Los personajes deben centrar su trabajo en el intento de conseguir sus deseos.

Cinco. Todo debe ser verosímil y lógicamente organizado dentro del lenguaje de la fantasía que se emplea, con el movimiento, ritmo y composición escénica necesarios.

Seis. El vestuario y la escenografía pueden ser costosos y complicados, o sencillos y manejables. Lo importante es que ayuden a entender la historia y que faciliten la interpretación de los actores.

Siete. En caso de que se considere necesario se puede adaptar y cortar una obra, incluso añadir algo por necesidades del montaje, ya que lo importante no es la fidelidad a un texto sino las posibilidades reales que se tienen para una puesta en escena.

Ocho. Divertirse al ensayar una obra es la mejor referencia de que el público se divertirá también al ver el espectáculo.

Nueve. La dirección escénica ideal es la que resuelve las dificultades que existen a todos los niveles a la hora de realizar la escenificación de una obra, y la que convierte esas dificultades en posibilidades artísticas.

Diez. Cuanto más se ensaye, mejor se sepan los actores sus papeles (niños o no) y más seguros estén, la obra saldrá mejor, lo cual por ser elemental no deja de ser el consejo más difícil de realizar. (2007: 322)

El teatro infantil es el género menos cultivado de la producción dramática española, se valora poco y se estudia menos aún, en general tiene poca valoración social. Para Fernando Almena (2003) es notoria la ausencia de los autores teatrales dentro del teatro para niños y jóvenes. Tejerina, (2007) señala la dificultad de encontrar obras de calidad de teatro infantil y juvenil, tanto por el exiguo repertorio, como por su esfuerzo de localización. Hace notar que dentro de que la producción dramática es escasa, son aún más escasos los textos teatrales con calidad y es frecuente encontrar que carecen de estilo literario ni voluntad por tenerlo. La mayoría de los autores de renombre no se han acercado al teatro infantil con la excepción de Benavente, Valle-Inclán, García Lorca, Lauro Olmo, Alfonso Sastre, Casona, Benet i Jornet... aunque con una producción muy reducida. Alejandro Casona (1983: 14) dice sobre este aspecto: “Es difícil hacer teatro para niños. Se trata de buscar su nivel sin agacharse: ser puro y primario sin ser pueril, rebañarse ingenuidad por todos los bolsillos. Exige, además, acción más que ningún otro teatro; y una desnudez poética que lo mismo se encuentra sorpresivamente en la lírica que en lo grotesco.” En el mercado literario, el teatro infantil tiene una producción secundaria, a mucha distancia de la narrativa y también de la poesía. Berta Muñoz Cáliz (2007) pone de manifiesto la precariedad de este género en relación con la literatura infantil y juvenil, considerando que es el peor tratado por el sector editorial, señalando también otros problemas, pues no hay ni reediciones, ni traducciones, ni nuevos estudios de teatro infantil.

Isabel Borda Crespo (2002: 13), haciendo extensivo el problema a la literatura infantil en general, parte de la dificultad que supone establecer la definición de una materia cuya existencia y legitimidad se han cuestionado. Dice es, además, una literatura que ha estado vinculada a la escuela, por tanto con un lastre de excesivo didactismo. No obstante, rechaza su condición de producto de segunda fila. En general, los textos se encuentran en colecciones especializadas de editoriales también



especializadas; las tiradas son cortas y las reediciones, escasas. En España, partiendo de los trabajos de Berta Muñoz Cáliz, Julia Butiñá y Ana Llorente (2002), con las actualizaciones pertinentes consultadas en el ISBN, conocemos la existencia de algunas de las editoriales que publican teatro para niños: CCS (que cuenta con las colecciones "Galería del Unicornio" y "Escena y Fiesta"), ASSITEJ-España (Teatro), Ediciones de la Torre ("Alba y Mayo Teatro"). Además, algunas colecciones generales españolas, como Everest (que cuenta con las colecciones "Montaña Encantada - Serie Teatro" y "Punto de Encuentro - Teatro") o Anaya (colección "Sopa de Libros Teatro"),

Además de las colecciones tradicionales, actualmente, se puede acceder libremente a textos teatrales para niños a través de Internet, gracias a portales como el Portal de Literatura Infantil y Juvenil o el de la Asociación de Autores de Teatro, ambos de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

El problema del teatro infantil es complejo, porque el público es numeroso, pero los precios son bajos y a los empresarios no les acaba de interesar. A la administración tampoco le interesa porque no es el tipo de cultura que está "de moda". En general esta responsabilidad ha recaído sobre colectivos independientes, grupos de teatro, compañías, que llevan a cabo espectáculos, donde no prima ni un texto ni un autor concreto.

Llegados a la mitad de nuestro siglo se plantea en nuestra Patria un problema educacional y familiar acuciante. Nuestras familias, herederas del conservadurismo de las tardes dominicales parroquiales, que dados los medios de diversión de principios de siglo, llenaban la necesidad de diversiones novedosas que nutrieran su imaginación, se encontraban con que sus hijos carecían de espectáculos aptos moralmente, adecuados en cuanto a finalidad pedagógica y, aunque este otro aspecto preocupara menos a los padres, suficientes para promocionar la estética, el buen gusto y la afición por las artes.

Y es entonces cuando se inicia el movimiento de formación de agrupaciones amateurs o profesionales con la finalidad de cubrir todos o gran parte de dichos objetivos. (Argemi Fontant, 1968:43)

En la década de los setenta, en Europa se empieza a dejar de considerar el teatro infantil como un arte menor en comparación con el teatro para adultos. Compañías muy prestigiosas demuestran como los espectáculos infantiles pueden llegar a un alto grado de calidad y tener un sitio entre las más valoradas creaciones teatrales en general. Mientras en España, son muy pocas las compañías que dedican repertorio al público

infantil y menos las que logran abrirse un hueco en el panorama teatral. Dentro de estas excepciones estaban: Els Comediants, U de Cuc, Aula de Teatro de la institució Montserrat, Teatro de Rembobori, y Grupo de Acción Teatral (GAT), en Cataluña, Aula 6, en Granada, El Globo, en Sevilla, Pequeño Teatro, en Valencia, Teatro de la Ribera, en Aragón.

En Madrid, a pesar de las numerosas peticiones formuladas para tener un Centro Estable de Teatro Infantil, el gran despertar del teatro infantil se produce en el año 1978. A partir de aquel momento las compañías se estabilizan y las de más reciente creación deben encontrar sitio en un medio no favorecedor para las representaciones, ello sin olvidar que los grupos de teatro y marionetas cada vez son también más numerosos, de mayor calidad, y que tampoco cuentan con una sala permanente para su labor. No obstante, la aceptación se generaliza, los locales teatrales abren sus puertas a espectáculos infantiles, y los niños madrileños cada vez van más al teatro, del que día a día exigen una mayor calidad. (Torres R. 1980)

Precisamente Pilar López (2000) analiza la situación de nuestros espectáculos para niños y jóvenes. Al referirse al teatro dirigido a público infantil y juvenil, aclara, que es el que abarca edades entre 3 y 16 años, se caracteriza por la escasez de creadores, y desinterés de gestores en cuanto ese público no posee poder económico, ni social, ni laboral, ni de opinión. Los artistas, dice, se enfrentan a la ausencia de reconocimiento social y artístico, teniendo conciencia de estar cultivando un género menor. Y ello lo confirma el hecho de que ni siquiera la crítica se ha sentido atraída por este género. Berta Muñoz Cáliz advierte también sobre lo que supone la falta de estudios teóricos sobre el teatro infantil y que incrementa el problema:

Y no solo las obras de creación, sino también las escasas obras teóricas que se han escrito sobre el teatro para niños, cada vez son más difíciles de localizar, a lo que se suma la falta de nuevos estudios. Aunque en los últimos tiempos se han publicado varios títulos sobre teatro con niños y jóvenes, estos se refieren sobre todo a la práctica escénica, y van dirigidos principalmente a profesores que imparten la asignatura de Taller de Teatro. Los propios dramaturgos que han escrito obras para niños apenas han publicado sus reflexiones teóricas sobre el tema, por lo que también se echa en falta textos a partir de los cuales se puedan construir una poética del teatro para niños y jóvenes. (2007: 6)

Teresa Colomer, destacada especialista en literatura infantil y juvenil, sostiene que no se consideran a los libros infantiles como verdadera literatura, sino entretenimiento y

material didáctico y una de las consecuencias es el desinterés concreto por estudiar la poesía y el teatro infantil.

Es preciso recalcar que el campo de los estudios históricos se ha circunscrito básicamente a la narrativa para niños y adolescentes, mientras que los estudios sobre poesía y teatro constituyen un vacío aún más clamoroso que el que ya supone la escasa producción de obras poéticas y dramáticas para estas edades.(...) Los estudios de teatro se refieren sobre todo a los aspectos de actividades teatrales a realizar por los mismos niños, a excepción de las obras pioneras de Mendoza (1980) o Cervera (1982) sobre el teatro infantil castellano, y la más actual de Tejerina ( 1993, 1994). (1998: 37)

María Isabel Lozano Palacio (2012) señala como García Padrino (2004) recoge en su Anexo I la lista de obras que constituyen el repertorio de lo que sería la “Biblioteca ideal” creada en 2000, con cien obras de la literatura infantil española del siglo XX, selección que a través de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez ha reunido a un amplio número de especialistas. Entre los cien libros sólo cuatro son del género teatral: *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* de Alonso de Santos, *El hombre de las cien manos* de Luis Matilla, *Teatro Infantil II: El raterillo y Asamblea General* de L Olmo y P Enciso *La cabeza del dragón* de Ramón M<sup>a</sup> del Valle Inclán. García Padrino pone de manifiesto que, en la mayoría de repertorios del canon, el teatro y la poesía están ausentes, como en la selección de ciento sesenta obras de la publicación *Libros infantiles y juveniles para hacer buenos lectores* de Pablo Barrena y otros, editado en Madrid, editorial Educación y Biblioteca en 2003. (20012: 60)

Otro elemento que juega en contra de la proliferación del teatro infantil ha sido el escaso interés que ha tenido la comunidad educativa por difundirlo, motivar su lectura, asistir a representaciones, etcétera y cualquier otro tipo de actividad lúdica parece más interesante. La lectura de textos dramáticos no es una práctica habitual en los centros educativos de infantil y primaria que creemos puede estar justificada por la falta de textos de calidad literaria destinados a esas edades. Isabel Tejerina lamenta este desinterés docente:

La lectura de textos dramáticos tiene hoy poco arraigo en la escuela; sin embargo, creo que puede ser muy gratificante. Es una actividad participativa y el esfuerzo de imaginación y de buena lectura que requiere vivifica los textos de manera singular. Los textos destinados a ser leídos han de poseer una gran calidad literaria. (1997: 112)

Jaime García Padrino, Catedrático de Didáctica de la Lengua y la Literatura es de la opinión de que la literatura infantil en España está avalada por una sólida tradición de autores.

Las obras dramáticas que, creadas por adultos, que inciden en el mundo infantil y buscan al niño como espectador o destinatario cuentan con una importante tradición en España. Tal realidad ha sido posible gracias a los distintos creadores que se han dedicado a ese género de forma exclusiva, y a aquellos otros escritores, de valor reconocido en nuestra literatura, que han sabido compartir el teatro general con las piezas escritas para niños. (1992:63)

El teatro infantil tradicional en España, entendiéndolo todo aquel anterior a la década de los setenta del siglo pasado, salvo excepciones se caracteriza por un empeño didáctico y el uso abusivo de moralinas conservadoras. Forman parte de las maravillosas excepciones: Farsa infantil de *La cabeza del dragón*, de Valle Inclán (1909), retrato de la sociedad sociopolítica y crítica sarcástica contra el autoritarismo y la moral caduca, *La niña que riega la albahaca*, atribuida a García Lorca, y *Los títeres de cachiporra* de García Lorca<sup>50</sup>, así como *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, de Benavente. Algunas de las obras cuentan con reediciones recientes y otras como señala Muñoz Cáliz (2006: 28) han caído en el olvido y no se han vuelto a editar, como sucede con textos de Alejandro Casona, Gómez de la Serna o Martínez Sierra.

En nuestra dilatada posguerra marcada por la moral católica, otra excepción sobresale dentro del panorama dramático infantil, Lauro Olmo escribe en colaboración con Pilar Enciso varias obras para el público infantil: *El león engañado* (1954), *El león enamorado* (1954), *La maquinita que no sabía pitar* (1960), *El raterillo* (1960) y *Asamblea general* (1961), donde bajo la forma de fábula muestra una sociedad más comprometida.

Llegada la transición, que dará paso a la democracia, se huye del adoctrinamiento aumentando el universo de temas aunque el tratamiento sigue siendo bastante didáctico. Lejos ya de la ideología nacional-católica que era la que imponía los valores que debían contener la práctica teatral con y para niños y después de que las vanguardias proporcionasen otros lugares desde donde acercarse al teatro infantil, el adoctrinamiento vuelve de la mano de las reformas educativas como herramienta para la enseñanza.

Desde los años noventa del pasado siglo (con especial intensidad en los años que siguieron a la promulgación de la LOGSE), la proliferación de obras escritas expresamente para cubrir las llamadas “enseñanzas transversales” provocó, no sin razón, una especie de “empacho pedagógico” entre los especialistas en literatura infantil, y acabó por señalar como teatro menor a todo aquel teatro que tuviera una finalidad educativa. Si hasta entonces el teatro pedagógico estuvo ligado a una mentalidad conservadora, a partir de la reforma educativa se produjeron también una serie de obras que transmitían contenidos supuestamente progresistas, como la no discriminación, la tolerancia, el respeto al medio ambiente, etc., aunque la forma de transmitirlos no eran menos esquemática y falta de elaboración artística que la de las obras conservadoras. Los editores, para destacar la presencia de estos contenidos—tal vez considerando que su inclusión podía incrementar las ventas del libro— incluyeron —y continúan haciéndolo— en lugar destacado indicaciones sobre materias transversales que pueden ser tratadas a partir de la obra en cuestión. [...] Por todo ello, en la actualidad, términos como “didáctico” o “pedagógico” son términos que parecen estigmatizados entre los sectores más innovadores e inquietos del teatro para niños. La influencia que se va a recibir en este momento de las Vanguardias van a modificar la estética y la forma de la nueva dramaturgia, también la infantil, sumado a las nuevas ideas sobre la educación, y más concretamente sobre la educación infantil, así como las nuevas ideas progresistas, animará a los creadores a cercarse al mundo del teatro infantil desde un lugar nuevo. (Muñoz Cáliz 2006, pp. 22)

Pero no podemos olvidar que el espectáculo teatral, pueden encontrarse a un mismo tiempo diversas artes: música, danza, literatura, pintura..., y ofrece hermosas posibilidades de formación estética, de descubrimiento del mundo que rodea a los niños, de planteamiento de los problemas y verdades esenciales en la vida del hombre. Despertar en un niño amor a la belleza, la verdad, la justicia, a través de un espectáculo teatral es, sin duda, el ideal de todos los que han dedicado su esfuerzo a tarea tan completa, difícil y delicada. Creemos sin embargo que la aspiración última del teatro infantil, y a la que deben estar supeditados el resto de fines, es la lúdica, la de la diversión, pero no de cualquier modo ni utilizando cualquier recurso, evitando así reducir el espectáculo teatral sólo a un hecho pedagógico. Sánchez Corral es un firme defensor de que el arte no debe supeditarse exclusivamente, dentro del sistema docente, al currículo escolar, utilizando así el teatro, en el caso que nos ocupa, como un mero vehículo de transmisión de conceptos y menospreciando a menudo su dimensión artística:

Y no puede alegarse, en aras de la sacralización de la eficacia competitiva y desde posiciones predominantemente utilitaristas, que las actividades docentes sobre las

creaciones artísticas, tal y como aquí las estamos entendiendo, pudieran desembocar en un exceso de irracionalidad subjetiva conducente a la alienación autocontemplativa del estudiante, con el consiguiente descuido del sistema informativo y conceptual de los contenidos. Concepciones de esta índole, que expresan su reflejo negativo en la reducción alarmante de las disciplinas literarias en los nuevos planes de estudio, ignoran que el arte ha sido siempre una de las más importantes fuentes del conocimiento humano; ignoran que la fantasía y la imaginación, son auténticas fuentes del saber e instrumentos imprescindibles para dominar, aprender y transformar la realidad. (1995: 545)

### III.2. Introducción

Es Alonso de Santos un hombre de teatro, donde a lo largo de su dilatada trayectoria profesional ha desempeñado muchos de los oficios vinculados con la puesta en escena, pero de todos los trabajos lo que más le ha cautivado es escribir. “Lo que me apasiona es la resolución de problemas técnicos en la escritura. No necesito un esfuerzo de voluntad para dedicarme a ello”.<sup>18</sup> Autor de reconocido prestigio, también se ha acercado a la escritura infantil, fruto de ello son las tres obras objeto de este estudio: *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*, *Besos para la Bella Durmiente* y *¡Viva el teatro!* Se compromete Alonso de Santos con los materiales del mundo infantil y con el rigor en la escritura dramática, sustentando su construcción en la misma poética y técnica en la que se sostiene el resto de su producción dramática.

José Luis Alonso de Santos, ese polifacético hombre de teatro que cuenta ya con una dilatada trayectoria, consciente de la carencia o la fragilidad del teatro para la infancia y la juventud, ha compuesto hasta el momento, dos obras para este público tan “fresco, vivo y con una capacidad imaginativa total”. Se trata de *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón* y de *Besos para la Bella Durmiente* (Sala San Pol, agosto 1984), obras que poseen numerosos elementos concomitantes, unos debidos a su proximidad con el cuento, y otros, por ser constantes del teatro de José Luis Alonso de Santos. (Santolaria 1998, 474)

El tejido teatral que elabora en la escritura infantil tiene muy en cuenta la adecuación, atiende dentro del acto creativo también a la recepción. Esta especificidad en cuanto al público destinado determina la orientación y lo condiciona en la creación. Dentro de esta adecuación habría que diferenciar la lectura y la puesta en escena;

---

<sup>18</sup> Entrevista a José Luis Alonso de Santos, ADE Teatro nº52-53, p.84

lectores y espectadores pueden ser niños, pero su trabajo dramático sobre los textos posibilita que en todos los casos que los niños también puedan ser actores en la representación escénica, porque tiene en cuenta no solo la recepción si no también el propio proceso de trabajo que implica el montaje de cada una de las obras.

La investigación sobre la escritura dramática está presente en toda la producción de José Luis Alonso de Santos, y la elección de los materiales, proceso por el que todos los autores pasan antes de comenzar el ejercicio propio de la escritura, determinará los caminos a explorar, y concretará el uso de los hallazgos. La forma en la que selecciona, ordena y dispone de los materiales tiene que ver con lo que el autor quiere trasladar al escenario. Una constante en la obra de José Luis Alonso de Santos es la seguridad que tiene antes de empezar a escribir de lo que quiere transmitir. El mismo autor dice sobre la gestación de una obra en *La escritura dramática*:

Cuando se nos pregunta por el origen de nuestras ideas, una de las explicaciones más comunes de los escritores de todos los tiempos es la existencia de una voz interior que nos dicta. Escribimos porque, de una u otra manera oímos esa voz, escuchamos sus historias y la descripción que nos hace de los personajes que intervienen en las mismas, de los ambientes, y de las sensaciones y emociones que les rodean. Ella es la que selecciona de nuestro manantial interior aquellas ideas y temas que le resultan más interesantes, desentendiéndose de otros asuntos con los que no tiene una especial conexión. (1998: 21)

Los autores dramáticos están en contacto permanentemente con la realidad que les rodea a través de diferentes enlaces: emocionales, prácticos, ideológicos, culturales, etc. y esta realidad de la que emanan problemas, incertidumbres, que les hace dudar y cuestionarse, les obliga a tomar posturas y a reaccionar. La vida los estimula como seres vulnerables que son, y responden a esos estímulos creando. Tiene, pues el escritor, al ponerse a realizar su trabajo, partir de una idea motora que active su creación y trasladar esa idea a unos lenguajes dramáticos concretos que le den vida y forma real. El arte es una respuesta individual, una lectura desde el yo creador de una realidad compleja; una explicación personal de su enfrentamiento con el mundo y con el lenguaje en un momento determinado de nuestra vida.

El teatro es un testimonio de la satisfacción que sentimos los hombres por saber cosas de otros seres humanos, desentrañar el misterio de la vida, y defender valores positivos frente a otros negativos. El buen teatro es una especie de tubo de ensayo donde el autor

mezcla imaginación y técnica, intuición y emociones, instrucción y de diversión, sentido de la vida y de sus valores, relaciones con el mundo y el lenguaje. Cuando acierta con la fórmula, crea a su vez un universo nuevo, con sus leyes y reglas propias. El público agradece siempre la conexión artística, real y ética, entre estas realidades, y que el teatro refleje en su ficción parcelas de su existencia. (Alonso de Santos 1998, 389)

Alonso de Santos concede al notable prodigio de la inspiración un lugar en el escritor de donde brotarán el germen de la obra. Una idea que parte del mundo interior y que hace nacer en el autor la necesidad de desarrollar el universo que le propone.

Hay obras que son como un torrente, que parten de una idea, un deseo, una tensión interior... En otras todo parece transcurrir como un río que se desliza, inevitablemente, por una llanura, hacia el mar. Obras que requieren de años de esfuerzos para que el parto suceda, y otras que da la impresión de “que se escriben solas”, que llega una voz misteriosa y te dicta cada una de sus palabras.<sup>19</sup>

En muchas ocasiones, el teatro trata de las batallas y angustias de los propios autores, de los afanes y expectativas que el mundo les genera, y la escritura les permite el consuelo de exponer sus tribulaciones y de hallar en ella desahogo, sosiego y eventualmente respuestas. Alza Alonso de Santos la voz para decir algo: algo concreto y personal que le permita partir de su subjetividad para exponer, con la mayor sinceridad y profundidad posible, algunas exigencias, conflictos, colisiones o llamadas colectivas de la sociedad en que vive. Trata, pues, de transformar lo íntimo en hecho social, y de contribuir a cuestionar o mejorar de alguna manera nuestro mundo.

Hay en toda mi producción un intento de continuidad, de mundo personal y teatral propio del que esto escribe: grito frente al muro, reflexión sobre la existencia y jardín para el espíritu. Las tres líneas básicas de mi teatro. [...] Miramos atrás sin ira, con la piedad humana que da la distancia y el arte. Y trato de, defendiendo los valores en los que creo, no olvidar nunca el carácter de fiesta y comunicación del teatro.<sup>20</sup>

Dentro de la escritura para la infancia, el teatro no es el único terreno que ha abordado este autor, tiene en su haber dos novelas infantiles, *¡Una de piratas!* (1994), donde relata como unos piratas raptan a la princesa Blanca flor y de cómo hizo esta para

---

<sup>19</sup> Nota de autor a *En el oscuro corazón del bosque*, (2008b: 1015)

<sup>20</sup> Nota de autor a *La cena de los generales*, (2008b: 803)



escapar de sus captores, y *El niño bisiesto* (2015), donde cuenta las vicisitudes de Daniel, un niño que nació en año bisiesto, y que cree que es ese motivo la particularidad que impregna todos los acontecimientos de su vida, y un cuento, *Los fantasmas y la luna* (2016), un cuento para niños pequeños, que narra las peripecias de un grupo de fantasmas que intentan conseguir devolver a uno de ellos las ganas de jugar, que ha perdido.

### III. 3. Génesis de las obras.

Gracias a su vinculación, en los inicios de su larga relación con las diferentes disciplinas del Arte Teatral, a diversos grupos de Teatro Independiente, TEI, Tábano, Teatro Libre, donde la creación colectiva y la adaptación de textos era práctica frecuente, le lleva a la necesidad de estructurar a nivel dramático y le acercan a la escritura dramática.

“Yo hago teatro para dar respuesta a una situación que me desborda y al menos al escribirlo o dirigirlo, la digiero un poco [...] Yo me puse a escribir obras porque cuando teníamos que buscar textos para montar un espectáculo, nos volvíamos locos para encontrar uno satisfactorio, que se ajustara a nuestras condiciones, a nuestras intenciones, gustos, etc.... y en un momento dado me planteé que lo más fácil era escribirlo directamente.<sup>21</sup>

Solucionar el problema de la búsqueda de obras para el siguiente montaje del Teatro Libre fue el motor que llevó a Alonso de Santos a escribir. Su primera obra *¡Viva el Duque nuestro dueño!* (1975), la escribe a la medida de la compañía, teniendo en cuenta los medios humanos, los recursos materiales y económicos de los que disponen, y el circuito teatral por el que la compañía se mueve. Llega a la escritura dramática desde la posición práctica de un hombre de teatro que conoce en su totalidad cada uno de los aspectos de la producción y la puesta en escena. En una entrevista concedida a Margarita Piñero explica cómo fue este proceso que surgió de la necesidad práctica de encontrar nuevo repertorio para la compañía:

---

<sup>21</sup> Fermín Cabal y Alonso de Santos, *Teatro español de los ochenta*, 1985, Madrid, Fundamentos, pp. 154. (entrevista realizada por Fermín Cabal a Alonso de Santos)

Allí traté de resolver el problema. La obra a elegir tenía que cumplir varios requisitos: en primer lugar, hacer referencia a la situación política por la que estaba pasando España en esos momentos. Tenía que adaptarse, también, a las necesidades del grupo, sobre todo tenía que tener un número de personajes parecido al número de actores del Teatro Libre, y por último me tenía que permitir realizar un montaje de tipo práctico y entonces pensé que ya había hecho algunas versiones muy libres y me dije: ¿y si empiezo a escribir una obra? (2005:124)

José Gabriel López Antuñano recoge el momento vital en el que Alonso de Santos se encuentra, y la necesidad a la que se ve sometido, que le hacen tomar la firme determinación de asumir la escritura de una obra para solventar el problema de elección de un nuevo texto para el siguiente montaje del Teatro Libre.

“José Luís Alonso de Santos comienza las vacaciones estivales de 1975 con la inquietud por escoger un nuevo texto para el inminente otoño. Después de varias temporadas teatrales al frente de Teatro Libre, ha estrenado obras de Brecht, Aristófanes, Calderón de la Barca, pero en ese momento no encuentra una que le satisfaga, porque de las muchas lecturas realizadas, unas no responden a la situación política y la supervivencia del grupo. De este modo, audaz y casual, empieza con *¡Viva el Duque nuestro dueño!* La trayectoria de este dramaturgo, que se extiende desde noviembre de ese año hasta el día de hoy” (J.G. Antuñano, 2008: XVII)

Cuando escribe sus dos primeras obras infantiles, lo hace pensando en que lo va a representar El Teatro Libre, y en el elenco que lo forma. Esto implica tener en cuenta las necesidades de una compañía y de unos actores profesionales. “Yo quería escribir una obra, de la que se pusiesen hacerse muchas funciones, en la que no fuese impedimento el presupuesto para hacerla, y el número de actores pudiese variar según necesidades.”<sup>22</sup>

Otra manera de llegar a la escritura de alguna de sus obras ha sido el encargo, en la nota de autor a *El Buscón*, Alonso de Santos nos descubre el motor que le conduce a la adaptación de la novela de Quevedo, *La vida del Buscón*.

Quevedo ha sido siempre uno de mis escritores preferidos. Los estudiosos de mi primera obra (“¡Viva el duque nuestro dueño!”) ya descubrieron, acertadamente, muchas influencias en mi texto de este autor. De ahí mi tentación constante de hacer

---

<sup>22</sup> Entrevista concedida por José Luis Alonso de Santos a Remedios Rodríguez el 7 de abril de 2008.

una adaptación escénica de su célebre novela *El Buscón*. Aproveché un encargo de la Compañía de mi tierra (*La Quimera de Valladolid*), para ponerme manos a la obra.<sup>23</sup>

La motivación práctica que le lleva a escribir es algo que se repite en la obra de Alonso. Cuando comienza a escribir teatro infantil lo hace movido por la necesidad práctica de cubrir un terreno que a su juicio está en aquel momento desatendido en el panorama teatral español. La escritura, como no puede ser de otra manera, está influenciada por el contexto histórico: el afianzamiento de la democracia en España, el desarrollo económico, y el aumento de las garantías sociales. Aunque hay un teatro infantil trasgresor, alejado de los convencionalismos del catolicismo y la moral burguesa, aun se reduce a la revisión de temas pero conservando la misma estructura.

Una serie de autores van a intentar dar respuesta a la nueva realidad social y artística a través de nuevas formas expresivas que van a renovar el teatro infantil de estos años. Las nuevas ideas sobre la educación, sobre la propia infancia, o las ideas políticas más progresistas sobre cómo deben organizarse las sociedades van a calar en este teatro y van a dar lugar a nuevos enfoques en las historias que se cuentan. A medida que el grado de transgresión de las convenciones del teatro infantil y juvenil tradicional es mayor, las fronteras entre este teatro y el teatro de adultos son más difusas; por ello, vamos a encontrar obras dirigidas a los niños que en otro tiempo nunca se hubieran clasificado como tales. (Muñoz Cáliz, B. 2006: 36)

Alonso de Santos encuentra en la perspectiva teatral infantil del momento un repertorio escaso, pobre de fábula, carente estructura, y que se reduce a un montón de estímulos básicos. Un teatro con una estrategia simplona que lo reduce a una producción precaria llena de clichés repetitivos, de una pobre expresión lingüística, representando un universo infantil cándido, edulcorado, en una equivocada pretensión de adecuación, que da como resultado el empobrecimiento estilístico. Textos adaptados a un público infravalorado, donde se pierden las coloraciones verbales, el ordenamiento artístico, y la precisión de los personajes.

José Gabriel López Antuñano en el estudio preliminar a la edición de *Obra teatral de José Luis Alonso de Santos* recoge el momento vital del autor y del por qué comenzó a escribir teatro infantil, como consecuencia de ese panorama de las producciones de teatro para niños con las que se encuentra:

---

<sup>23</sup> Nota de autor a *El Buscón*, (2008b: 195)

Alonso de Santos dedica su primera obra infantil, *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*, a su hija “Vega, que me llevó de su mano chiquitita al mundo de los niños y me hizo escribirles esta obra”. Es posible que esta sintética dedicatoria encierre el motivo que excita el imaginario del dramaturgo para escribir teatro infantil, al menos a mí me ha llevado a pensarlo y aquí lo planteo como hipótesis: Alonso de Santos, aburrido de ese teatro para niños, donde no se cuentan historias y la trama se asemeja a un disparate carente de lógica, con una acción dramática que progresa por yuxtaposición y no por concatenación casual, y en el que no se cuenta ni con la capacidad sensorial ni comprensiva del espectador infantil, se animó a escribir algunas obras de teatro [...] (2008:LXXX-LXXXI)

Alonso de Santos pone en boca del protagonista de su segunda novela infantil *El niño bisiestro*, lo que a nuestro juicio parece una crítica a ese panorama de los textos teatrales para niños que halla en ocasiones y que determina en parte la posterior voluntad de escribir teatro infantil:

El público se reía, claro, aunque yo creo que la obra no era de risa, pero es que la directora no tenía ni idea, los actores eran todos malísimos- menos yo, claro, pero yo solo hablaba al final- y seguro que la obra la había escrito algún loco peligroso para vengarse de la humanidad. Dudaría entre poner una bomba en la calle o escribir esa obra y, claro, se decidió por lo que más daño podía hacer al mundo. (2015: 50)

En la Nota de Autor de *La Verdadera y Singular Historia de la Princesa y el Dragón* explica por qué comienza a escribir teatro infantil, una mezcla entre curiosidad, encargo personal, y amor al teatro:

Después de haber escrito y estrenado varias obras de teatro, un día mi hija Vega me planteó la necesidad – con sus cuatro años – de que escribiera también teatro para niños. Por esa fechas ya andaba yo viendo, con ella, todo el teatro para niños que se representaba, y veía ese nuevo público – fresco, vivo y con una capacidad imaginativa total – responder siempre positivamente a obras que, en general, al ser “para niños” no pasaban de un par de payasos dándose golpes tontos, contagiando el histerismo televisivo de los programas infantiles al uso, o unos seres haciendo “de niños” en unos juegos torpes y sin ton ni son. Me puse entonces a escribir esta obra, y leídas sus primeras hojas, Félix – uno de los miembros del Grupo Teatro Libre de Madrid- se entusiasmó, se cogió el papel de Trovador para sí, y se lanzó a la aventura de montarla. Fue contagiando su entusiasmo a otros miembros del grupo: a Ignacio, que luego haría un inolvidable Dragón regaliz; a Raquel, la princesita que siempre soñé de pequeño – y de mayor -; a Fausto, un Pelón de Ardilla de tomo y lomo, con cara de malo y corazón de niño; a Vere, el Tonto de Capirote, especie de angelote

bueno arrancado de un retablo medieval; a Zuru, el soldadote, que hacía temblar a los niños... de risa; a Jota a Arturo, que hicieron el Rey, con sus barbas blancas y sus tripas y almas de gomaespuma; a Mercedes y a Eloína, que hicieron el Hada, dicharachera y pizpireta la primera, azul y de algodón la segunda, con su cucurucho de cartón y sus manos acostumbradas a sacar punta a las estrellas; y por último, a Pepe Iges, que le puso música y luz al sueño, para que se viera y se oyera la obra de tablado en tablado por esos mundos de los niños..., y entre todos fuimos montando la obra primero y representándola después durante varios años.

El resultado ha sido completamente satisfactorio. He visto a los niños – de 1 a 91- reírse con las diabluras del Pelón, escuchar entristecidos las penas de amor del Dragón, sorprenderse con la varita mágica del hada madrina, seguir entusiasmados las peleas entre Soldadote y Tonto de Capirote, mirar con ojos de “haberlo visto ya antes, en los sueños”, a la princesa Peladilla entre sus sauces llorones, escuchar ensimismados al trovador contar historias, jugar con el rey comilón, y cantar las canciones del Coro de Campesinos Románticos al terminar la representación.

Aquí va ahora el texto de la obra -¡ay si pudiera poner, además de las palabras, sus músicas, sus latidos, sus emociones...! Esperando que al leerlo -¡ojalá que al verlo o al representarlo vosotros mismos!- pueda llevaros a ese mundo que nos llevó a nosotros al escribirlo, ese mundo de cristal que estaba detenido, guardado entre algodones en el nido mágico de nuestras almas donde reposan los sueños. (1981: 4)

*La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón* se estrenó en Madrid 1980 por el Teatro Libre de Madrid. “Del tablado salaz de la farándula al retablo infantil. Es estrenada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid por el Teatro Libre, que la dará a conocer por toda España”. (Tamayo F. y Popeanga E. 2006, 18)

Es la primera obra infantil, la más elemental, la más ingenua, está escrita para su hija Vega cuando era muy pequeña, a la que también está dedicada: “A mi hija Vega, que me llevó de su mano chiquitita al mundo de los niños y me hizo escribirles esta obra.”(Alonso de Santos, J.L. 1981, 6). La forma que tiene de escribirla tiene que ver mucho con el momento en que la escribe. Como ya hemos dicho viene de escribir su primera obra ¡*Viva el duque nuestro dueño!* y está escribiendo *El combate de Don Carnal y Doña Cuaresma*, impregnado de la cultura clásica y el verso que le permite crear de una forma más fluida. Él mismo dice: “Tengo dos tipos de obras, las que me salen más espontáneamente y las que tengo que elaborar mucho. *La verdadera y*

*singular historia de la Princesa y el Dragón* es sin duda la más espontánea de las tres obras infantiles”.<sup>24</sup>

*Besos para la Bella Durmiente* es la segunda obra de la producción infantil de Alonso de Santos. Se estrena en la Sala San Pol de Madrid en 1984, por la sección infantil del Teatro Libre, Tres Tristes Libres. También la escribió para su hija Vega y quiso adecuarla a su edad, mayor que en *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*.

Escribí mi primera obra infantil, “La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón”, hace ya varios años. Después, a pesar del éxito obtenido tanto en su representación (llevada a cabo por la misma compañía que hace ahora ésta mi segunda obra) como en su publicación (Editorial Miñón, Col. Las Campanas), volví a mis obras para adultos, estrenando y publicando varios de mis textos. Seguía latente en mí el mismo deseo que me llevó al mundo mágico del teatro infantil la primera vez, pero la enorme dificultad que entrañaba su realización aplazaba mi proyecto de continuar escribiendo y desarrollando el estilo iniciado en mi anterior trabajo. Se trataba de entrar en otro de los mitos tradicionales del mundo de los niños (la primera vez fue el mundo de las princesa y dragones), y encontrar a partir de esa tradición, nuevas posibilidades, nuevos enfoques, relaciones insospechadas pero inmersas en las potencialidades míticas y literarias de la trama. Ahora, en esta segunda ocasión, ha sido “La Bella Durmiente” el tema elegido, el punto de partida a partir del cual la trama escénica iría tomando su propio cuerpo, su necesidad, y, sobre todo, su exploración de nuevas posibilidades.

A la vez, el lenguaje tenía que seguir esos mismos caminos. Partiendo estructuras clásicas (el verso), abrir, en un juego lingüístico constante, nuevas vías poéticas de lenguaje teatral. Aquí el verso, para los niños, debía ser visto como un juego más dentro del juego del teatro, y nunca como una forma clásica de declaración. Los personajes, en ambas obras, hablan en verso porque forman parte de un mundo poético e irreal, literario y fantástico, y, por tanto, no saben hablar de otra manera.

Finalmente, solo agradecer –y dedicar– este sueño, este viaje al otro lugar donde es posible la belleza, la magia, la canción –y los pitos, las flautas y los besos–, en primer lugar a mi hija Vega, que me dictó con sus ojos y su sonrisa todo lo que he escrito; y en segundo lugar a este grupo de gente....<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Entrevista citada en cita 22, p. 102.

<sup>25</sup> Nota del dossier de Entre pitos y flautas, besos. De la sección infantil del Teatro Libre, Tres Tristes Libres.

Sobre el proceso de creación de *Besos para la Bella Durmiente* el propio autor reconoce que es una escritura más madura que la primera producción infantil, pero que por la misma razón adolece de frescura:

Es una obra hecha, requetehecha, elaborada, requeteelaborada y cambiada hasta de título: en principio nace con el título *Entre pitos y flautas, besos*, y se estrenó así, pero a mí me pareció que era un título poco significativo y en el fondo estaba contando el mito de La Bella Durmiente y luego lo cambié. Era una obra muy larga luego la tuve que cortar, digamos que me dio mucha guerra. Y la he hecho y rehecho muchas veces y los versos me han costado mucho más trabajo que en *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*. Es una obra más elaborada. ¿Qué quiere decir esto? Que tiene la ventaja de que tiene más personajes, hay más teatralidad pero también es menos espontánea, menos fresca.<sup>26</sup>

En 1994 publica Alonso de Santos *¡Una de piratas!*, novela para niños que posteriormente adapta para teatro convirtiéndose en la obra que representan los personajes de *¡Viva el teatro!*, Obra ganadora del II Premio Nacional María José Jove de Escritura Teatral Infantil (2006), que se estrenó en el Teatro Rosalía de Castro de La Coruña en 2006.

El propio autor nos aclara en la nota de autor a *¡Viva el teatro!* cuales fueron los motivos que le llevaron a escribirla:

Siempre me ha interesado especialmente el teatro infantil. He acudido con mis hijos habitualmente a este tipo de representaciones, y he visto a los niños disfrutar con el universo de magia, fiesta y fantasía que este teatro encierra. Años atrás escribí otras dos obras de este teatro y tenía desde hace mucho el deseo de volver al mismo.

Como en mis charlas y conferencias por centros educativos los profesores y directores de grupos me pedían consejo habitualmente de cómo realizar este tipo de teatro, pensé escribir una obra que uniera a la peripecia artística el código de creación. Que diera los consejos fundamentales que ayudaran a los grupos de aficionados a crear estos espectáculos. Aquí está el resultado, pedagogía y creación escénica juntos, con la mezcla de muchos de los elementos que componen generalmente estos espectáculos: música y canciones, estructura de personajes y coral, imaginación y juego, trabajo en grupo y mitos e historias tradicionales de la narración infantil. (2008:707)

---

<sup>26</sup> Entrevista citada en cita 22, p. 102.

La escritura de esta obra parte también de la necesidad de cubrir una “deuda” con el teatro infantil, un camino que comienza con *La Verdadera y Singular Historia de la Princesa y el Dragón* y que después de *Besos para la Bella Durmiente*, abandona hasta *¡Viva el teatro!*. Alonso de Santos explica el por qué del abandono y del regreso, después de más de 20 años, a la escritura de teatro infantil.

*¡Viva el teatro!* es una elaboración tardía, que la hago ahora en la última etapa de mi vida de escritor y la hago a partir de una novelita que tenía yo, un cuento, que se llama *Una de piratas*. Y digo: ¿Por qué no convertir esto en una obra? Y la convierto en mi tercera obra infantil. Una obra infantil da muchísimo trabajo, quiero decir que no se escribe en menos tiempo que una de mayores. Y tenía *Una de piratas*. Sobre ella habían hecho versiones, me habían pedido permiso varios grupos, y siempre he pensado que por qué no lo hacía yo, que al fin y al cabo es lo mío. Esa necesidad de convertir *Una de piratas* en teatro, se mezcló con una de las grandes preguntas que me hacen con frecuencia: ¿cómo se hace el teatro para niños? y yo que soy profesor y que he escrito manuales, pensé: ¿Y si escribo una obra infantil que tenga algo de *Una de piratas* y a la vez sea una lección práctica de cómo hacer teatro? Jugando, con el juego del teatro, sin que se note, dentro de la trama y la estructura. Me divertía que además de ser teatro en el teatro, esta vez fuera el teatro dentro del teatro enseñando hacer teatro.<sup>27</sup>

*¡Viva el teatro!* tiene un estilo claramente diferente a las dos anteriores. Han pasado ya más de veinte años desde que escribiera *Besos para la bella durmiente*, y el mundo infantil, sus hijos ya se han hecho mayores, le queda más alejado. El componente metateatral, una constante en la obra de Alonso de Santos, es el junto con la adaptación de la novela, *¡Una de Piratas!*<sup>28</sup>, y el propósito pedagógico, las raíces de esta nueva incursión del autor, en la escritura dramática infantil.

---

<sup>27</sup> *Ibíd.* p. 107.

<sup>28</sup> *¡Una de piratas!* (1994), Alonso de Santos, J.L. Madrid: SM. Es una novela infantil que el autor ha adaptado a teatro para incluirla en la obra *¡Viva el teatro!* (2006).



#### III.4. *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón. Besos para la bella durmiente.* La fábula y la ruptura del mito.

Tanto *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón* como *Besos para La Bella Durmiente* se basan en los cuentos tradicionales. Parte Alonso de Santos de referentes ficcionales del universo infantil, que responden a paradigmas genéricos habituales. Cuentos y novelas son los ejemplos más repetidos en la literatura infantil, a la hora de teatralizar o de realizar relecturas, variando el tema en ocasiones, proponiendo cambios esenciales de estructura en otras. Las recreaciones de los llamados “cuentos maravillosos” son los más abundantes dentro del panorama de la escritura dramática infantil y sus mecanismos de construcción sumidos por los sistemas de elaboración textual de las obras teatrales para niños. Muñoz Cáliz establece los principales referentes de la ficción teatral para niños.

En este sentido, podemos establecer una clasificación atendiendo a las fuentes de las que se nutren las obras teatrales para niños, que correspondería a tres grandes grupos: las que parten de los cuentos y leyendas tradicionales; las que parten del mundo imaginario de las novelas de aventuras y del cine (ciencia-ficción, detectives, policíacas, de piratas, etc.), y las que parten de la realidad cotidiana. Hay además un grupo de obras que podríamos denominar metateatrales, que toman el propio teatro como elemento referencial, y otro que corresponde a las grandes obras literarias para adultos (dramatizaciones de *El Quijote*, de *Cyrano de Bergerac*, etc.), ambos menores en cuantía que los anteriores. (2007: 38)

Isabel Tejerina (1993) basándose en la estructura de los cuentos que propone Vladimir Propp en *Morfología del cuento* (2006), sostiene que los elementos recurrentes que aparecen en los Cuentos Maravillosos también se encuentran en las obras teatrales:

La morfología del *cuento popular maravilloso* definida en una estructura formada por una serie limitada y concreta de acciones es una herramienta de análisis que podemos aplicar a textos de variado origen y naturaleza. No sólo muchos cuentos clásicos y modernos, también numerosas piezas dramáticas tienen una disposición semejante a esta clase bien singularizada del cuento folclórico. De la mano de Vladimir Propp vemos cómo pueden ser reducidas a *funciones*, siempre las mismas, la sucesión de incidentes en este tipo de cuento y en el teatro para niños. El resultado de los estudios del investigador ruso, publicado en 1928 (varias décadas anterior a la utilización europea de la metodología estructuralista: Brémond, Barthes, Greimas, etc.), fue la elaboración de su conocida morfología. Común a todos los relatos folclóricos de este

tipo, está compuesta por un número máximo de treinta y una. La cifra es muy reducida si tenemos en cuenta el enorme acervo existente, por lo que la conclusión es que la extraordinaria diversidad y pintoresquismo de estos cuentos de la cultura universal es una cara de la moneda; la otra es su uniformidad, su evidente similitud. No por fuerza han de aparecer todas ellas, ni se suceden siempre en igual orden, pero la estructura básica es la misma. El esquema formal repetido con las acciones más significativas parte de una *Fechoría* o *Carencia* y tras pasar por ciertas acciones intermedias: *Partida*, *Prohibición*, *Mediación*, *Recepción del objeto mágico*, *Tarea difícil*, *Combate*, *Socorro...* culmina en la *Reparación de la fechoría*, la *Victoria* y, con frecuencia, en el *Matrimonio* o en otras similares promesas de felicidad que se vinculan tradicionalmente al triunfo del héroe.<sup>29</sup>

En la escritura dramática infantil, basada en la reinterpretación de los cuentos, se suelen trabajar los elementos estructurales y de contenidos de una forma similar a como aparecen en los cuentos. La acción transcurre generalmente en un periodo intemporal, y en un lugar ilusorio. Los personajes suelen ser estereotipos, con pocos detalles y simplificados que se extinguen con la resolución del conflicto. El protagonista, que representa la encarnación de múltiples valores, se embarca en un viaje lleno de escollos y barreras, que a través de diferentes retos consigue superar. La oposición, representada por la figura del antagonista, con características morales muy por debajo del protagonista, recibe un castigo final, que viene de la mano de algún elemento mágico que llega al socorro del héroe y que le ayuda a resolver el conflicto.

El cuento tiene una función socializadora que depende directamente de la manera en que vemos a través de los ojos del otro, esto nos proporciona distintas perspectivas y conecta con los mecanismos de empatía. Desde estos diferentes puntos de vista podemos reflexionar sobre diferentes sucesos o problemas a los que se enfrenta el ser humano y las diferentes respuestas dependiendo de cada variable humana.

Francisco Corrales, en la edición en la que por primera vez aparecen juntas las dos primeras obras destinadas al público infantil, de Alonso de Santos, señala como en ellas adapta para la escena viejos mitos, actualizándolos pero conservando su intención primitiva.

---

<sup>29</sup> Propp recoge hasta 31 funciones de los personajes en el orden dictado por los cuentos mismos.

Se trata de dos adaptaciones de obras escritas a partir de conocidos cuentos tradicionales que recuperan y actualizan los viejos mitos de la literatura oral. Ese mundo maravilloso asume con naturalidad la existencia de hadas, dragones, y encantamientos, y las transformaciones más inverosímiles adquieren todo su esplendor, en un principio para disfrute de los adultos, más tarde también para los niños. Sin subrayados ni moralinas, estos cuentos mantienen su intención primitiva: la recuperación de los valores universales, la invitación a reaccionar ante el peligro en busca de nuestra identidad, en suma, mostrar que la creación de esos mundos ideales que mejoran el nuestro son posibles. (Corrales, 2006: 8)

En la necesidad de revisar el mito y por extensión los cuentos tradicionales, interviene la exigencia de desterrar los caducos postulados sociales que contienen y que perpetúan en su mayoría una organización social clasista, de carácter machista, que reproduce en extremo comportamientos violentos<sup>30</sup>.

La reivindicación de la fantasía que hiciera Bruno Bettelheim en 1975 con su obra *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, hizo que muchos autores acudieran a ella a la hora de crear sus obras, naciendo así una nueva tendencia basada en la recuperación de los cuentos populares, desmitificándolos.

A partir de las técnicas propugnadas por Rodari<sup>31</sup>, muchos escritores se dedican a la recreación sistemática de los cuentos populares y se hacen nuevas versiones en las que predomina el intercambio de los papeles y la tergiversación del sentido moral más conservador de la narración. Así, los libros infantiles se llenan de lobos bondadosos, de caperucitas pícaras, princesas emprendedoras y decididas, de reyes inseguros, de madrastras comprensivas, de príncipes tímidos y apocados y de dragones y gigantes que solo aspiran a la compañía de los hombres. A menudo estos cuentos llevan implícito un mensaje claro de denuncia de las desigualdades, injusticias y exclusiones de nuestra sociedad. (Gutiérrez Sebastián, R. 2016, 125)

---

<sup>30</sup> Alonso de Santos, en la última corrección de *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* (2008: 113), entre otras modificaciones con respecto a la anterior edición, en la primera parte, durante el combate entre Pelón y Regaliz, en los versos que dice el Rey: “¿Se matan o no se matan?./ que tengo que merendar./Llevamos aquí una hora,/¡venga, hombre, que acaben ya!/ el autor sustituye “se matan” por “se pegan”.

<sup>31</sup> Gianni Rodari (Omegna, 1920- Roma 1980): Maestro, periodista y divulgador de la nueva pedagogía en Italia.

La mirada contemporánea del autor sobre los cuentos tradicionales, le permite traspasar los límites del tratamiento que sobre estas narraciones se hacía hasta ahora. Aporta, Alonso de Santos, medidas renovadas gracias a los hallazgos en la investigación sobre la revisión del mito y la escritura dramática infantil, desbaratando los protocolos de elaboración para las obras infantiles.

### III.5. Estudio de *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*

Se estrenó en Madrid 1980<sup>32</sup> por el Teatro Libre de Madrid, con la dirección del propio autor. Publicada por primera vez en 1981, por la editorial Miñón, para su estudio hemos utilizado la última edición revisada por el autor, *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón en Obra teatral 1*, (Alonso de Santos, J.L. 2008, pp. 113-158).

Vamos a entrar de manos de esta historia basada en los cuentos populares, en un mundo mágico, donde la fantasía y la fiesta nos arrastren entre gasas y luces de colores, entre la luz del sol y entre las flores, a un nuevo mundo de cristal y de leyenda que descansa en su nido.

Dragones y Princesa salen de nuevo, y llenarán los aires de amor y de canciones. El castillo del rey, muy lleno de soldados y al otro lado la bella cueva en la montaña llena de cortinones con gran primor bordados, que los bordó el dragón en las noches de luna llena.

Las flautas y laúdes llenando los aires otra vez, y las gaitas del lugar, y las jotillas populares y jugosas, donde el vino generoso abre las castañuelas. Es la fiesta.

Está también el héroe venido a menos, con su espada “La Jazmín”, y su caballo “El Espanto”. Es el bravo paladín que viene a rescatar a la dulce princesita de las garras del dragón, y ganarse así su mano como premio. Pero está también el hada de los dragones por medio, que no confía en la costumbre y rompe algunos viejos moldes para empezar. Porque... ¿Y si la princesa se enamorara esta vez del dragón...? ¿Y si se cuenta la historia como se debe contar...? ¿Y si...?

---

<sup>32</sup> Según indica el manuscrito del autor, incluido en el capítulo VI. ANEXOS, de la presente tesis, la escribe en 1979.

Están otros en la historia. ¡Historia tan singular! El soldadote gruñón que lleva la capa de armiño del rey que lloró..., el tonto del bote que sabe más que tú..., el coro de campesinos románticos que están siempre dispuestos al arrullo operístico de los enamorados..., y todos los demás que están detrás de la puerta de la fantasía, esperando u hueco para asomar sus cabezotas de cartón y su corazón de esponja roja llena de ternura...

Un cuento otra vez:

Sale el trovador, de jubón verde y pluma en el sombrero, y anuncia: “En un país oriental de leyenda y pacotilla había una princesita llamada Peladilla...”<sup>33</sup>

*La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* es una historia infantil para niños de primaria. Por eso quizás que se haya representado en numerosas ocasiones con títeres<sup>34</sup>, porque recuerda a ese mundo elemental del teatro de marionetas. Es una historia de amor, poco convencional, porque invierte la estructura clásica de los cuentos de hadas, llena de ternura, que para no caer en la cursilería el autor la mezcla con el humor, porque la obra se volvería blanda si no hubiera un contraste humorístico, de juego de fiesta. En un esfuerzo por dignificar el teatro dirigido a la infancia, Alonso de Santos no ha tratado sin embargo de convertir una pieza dramática en una herramienta para educar en la diversidad, o en valores, sino acercarnos simplemente al mundo de la fantasía y la ilusión desde otros lugares a los que se nos tenía acostumbrados. Y no ha sacrificado nada en el camino de la adecuación. Y por supuesto no nos parece que se haya erigido abanderado de las moralejas adoctrinadoras. Por eso no estamos de acuerdo con Cristina Santolaria cuando escribe, como deben de orientarse los materiales a la hora de escribir teatro para niños:

De lo dicho aquí, se desprende fácilmente que el teatro para la infancia y la juventud debe contemplar un doble objetivo: debe ser fuente de aprendizaje, pero también debe ser un juego y una diversión, es decir, se vuelve a la consigna dieciochesca: el teatro debe enseñar deleitando, o, como más recientemente se ha definido, el teatro debe ser una actividad formativo-recreativa. (1998-2001: 460)

---

<sup>33</sup> Nota de autor del programa de mano de la Compañía Teatro Libre.

<sup>34</sup> La Cooperativa de teatro Achiperre, en 1989, *adaptó La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* al teatro de títeres, renombrándola como *Los amores de Regaliz*.

En *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*, Alonso de Santos recrea el mito de la princesa y el dragón, el rapto de una princesa a manos de un dragón, donde un caballero, noble generalmente, será el encargado de salvarla, obteniendo por el trabajo una recompensa que en la mayoría de las veces será la mano de la propia princesa. Recordemos que el “cuento de hadas” viene de una tradición oral, que en origen no estaba destinada a la infancia, que pasaba de generación en generación y que a finales del siglo XIX se popularizó su escritura, edulcorando su contenido, y pasando a estar directamente asociado a la literatura infantil. Son historias con personajes procedentes del folklore de culturas donde se perciben como seres que existieron, y se cree que la fábula tiene un origen histórico. Los cuentos de hadas, en las que no necesariamente tienen que aparecer hadas, no son otra cosa que historias didácticas con una moraleja subliminal. Propp escribía a propósito de esto:

(...) La fuente única puede encontrarse en la realidad. Pero el estudio morfológico del cuento demuestra que éste la refleja en muy pequeña medida. Entre la realidad y el cuento existen ciertos puntos de contacto: la realidad se refleja directamente en los cuentos. Uno de esos puntos de contacto lo constituyen las creencias que se desarrollan en un cierto nivel de la evolución cultural; es bastante posible que exista un vínculo, regido por leyes, entre las formas arcaicas de la cultura y la religión por un lado y entre la religión y los cuentos por otro. Una cultura muere, una religión muere y su contenido se transforma en cuento. (Propp 2006, 123)

Isabel Tejerina (1993: 19) distingue la presencia de tres tipos de textos dramáticos para el público infantil, entre los que se encuentra las versiones de cuentos:

- a) Adaptaciones dramáticas de conocidos cuentos populares anónimos, leyendas y narraciones folclóricas.
- b) Versiones de autor, basadas en cuentos folclóricos. En ella aparecen cambios importantes en el argumento primitivo y las aportaciones creativas son sustanciales.
- c) Obras genuinamente teatrales, piezas creadas de forma expresa para niños.

Tanto *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* y *Besos para la bella durmiente* se podría clasificar dentro del segundo tipo que propone Tejerina. Ambas son versiones de autor, basadas en cuentos folclóricos, donde los cambios en el primitivo argumento son considerables y las nuevas aportaciones trascendentes.

Posiblemente uno de los orígenes del mito de la princesa y el dragón se encuentre en el mito helénico de Perseo y Andrómeda: Casiopea, la madre de Andrómeda ofendió a Poseidón, por lo que éste envió una bestia a devastar su país.<sup>35</sup> Los padres de Andrómeda la ataron a una roca en el mar para apaciguarla. Perseo mató a la bestia y así salvó a Andrómeda y se casó con ella. Es muy frecuente en los cuentos de hadas la intervención de un príncipe o caballero que salva a la dama y como recompensa le es concedida su mano.

La leyenda de San Jorge y el dragón tiene su origen también en este mito. Un dragón hace nido en la única fuente que proporciona agua a una ciudad. Los ciudadanos tienen que arriesgar su vida para quitarlo cuando necesiten proveerse de agua. El dragón exige el sacrificio de una doncella cada vez. La doncella es elegida por sorteo y en uno de ellos sale elegida la hija del rey. La princesa es ofrecida al dragón, pero en ese preciso instante, un viajero llega y se enfrenta al dragón, lo mata y rescata a la princesa.

Así mismo el mito aparece en el cuento tradicional europeo, *La bella y la bestia* que popularizó Charles Perrault, donde el sentimiento primitivo y animal de la bestia es transformado en algo humano, un príncipe convertido en un monstruo se humaniza por el amor de una doncella. Juega aquí el personaje de la princesa un papel que rompe definitivamente con la tradición de los cuentos de hadas, donde ciertos personajes que tienen forma animal, a consecuencia de un maleficio, recobran su forma humana. En este caso la Princesa pierde su condición humana a favor de la animal y a demás este hecho no constituye un castigo.

Un rasgo principal de *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón* es la desmitificación del cuento tradicional. Transgrede de forma burlesca todos los elementos tradicionales y destruye el viejo mito. Alonso de Santos nos presenta unos personajes arquetípicos ahora desfigurados utilizando temas y situaciones consagrados a los que se impone una cierta deformación. El dragón es bondadoso, el caballero es un cobarde, la princesa se enamora del dragón y finalmente metamorfoseada se casa con él. No por esto dejan de ser estos personajes sencillamente identificables. Utiliza la tradición literaria con la intención expresa de alterar su significado convencional ofreciendo otros modos de verla y de interpretarla.

---

<sup>35</sup> En la mayoría de los mitos la bestia representaba la expresión de la cólera de los dioses.

Esta tendencia desmitificadora, se contagiara en la literatura infantil, no siempre con acierto ni justificaci3n, en los distintos, surgiendo legiones de antih3roes, caballeros cobardes, brujas simp3ticas, ogros bondadosos o dragones inofensivos.

Aporta, Alonso de Santos, medidas renovadas gracias a los hallazgos en la investigaci3n sobre la revisi3n del mito y la escritura dram3tica infantil, desbaratando los protocolos de elaboraci3n para las obras infantiles. Isabel Tejerina Lobo tiene una opini3n diferente sobre el acierto desmitificador en *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Drag3n*:

Ah3, pensamos, est3n las razones del autor para romper una tradici3n literaria tan arraigada: el af3n desmitificador y la pretensi3n de desvelar verdades enmascaradas en la literatura infantil decimon3nica. Ahora bien, la desmitificaci3n que aqu3 se impone exige distanciamiento, una actitud burlona. El ni3o desea identificarse con el h3roe, y esto resulta imposible, por m3s que sienta una gran simpat3a por el drag3n. Lo que 3l precisa es el triunfo final del caballero, la liberaci3n de la princesa y la derrota del monstruo. 3l no est3 de vuelta del viaje inici3tico, sino en los primeros pasos de su camino vital, y para su andadura necesita claros los modelos, fieles los arquetipos. Por eso creemos, no resulta apropiada para este p3blico. (1993: 53)

Rom3n L3pez Tam3s, tampoco est3 de acuerdo con el tratamiento que hace Alonso De Santos del mito en esta obra. A prop3sito de una adaptaci3n vista por 3l, de *La verdadera y singular historia de la princesa y el drag3n*, por el Grupo de Teatro Eterno Para3so, *La leyenda del drag3n payaso*, dice:

Pero no es una obra adecuada al mundo infantil. [...] Pero en la obra vista, la iron3a, la burla ingeniosa, supone un estar de vuelta del viaje inici3tico. Ya no hay 3pica. El drag3n vence, es muy simp3tico, el caballero es rid3culo e in3til. La princesa se enamora del monstruo, se convierte en dragona. [...] Es lectura del mito para el mundo desacralizado de los adultos. Pero el ni3o a3n no ha empezado, est3 en el primer paso del camino. [...] Necesita en su identificaci3n con los h3roes el triunfo del caballero, la muerte del monstruo y la reconquista de la dama cautiva. (1990: 262)

Estamos de acuerdo en que puede haber dos niveles de lectura, que probablemente hay elementos de iron3a, e ingenio de la escritura de esta obra que el adulto pueda interpretar en todos sus matices y que el ni3o tan solo acceda a una parte de el m3ltiple prisma de significaci3n que en ocasiones puede contener una escena, una palabra, un



gesto. Pero esto no desvirtúa en absoluto la identificación con los personajes. Los héroes han cambiado, y los valores se han depositado en otros protagonistas.

La revisión del mito que hace Alonso de Santos pasa por la mirada contemporánea del autor, donde lo que asusta ya no es lo monstruoso si no las conductas monstruosas. En la tradición oral los cuentos se transmiten de generación en generación y a demás de tener la función de entretener tienen la misión de despertar en los oyentes la conciencia de sí mismos. Bajo su apariencia infantil, los cuentos están impregnados de conocimiento ancestral, al que ha recurrido el ser humano de todos los tiempos para aprender a conocerse mejor, para encontrar el lugar que le corresponde en el mundo y para evolucionar en los planos superiores de conciencia. Los cuentos no son simple historias inventadas. Nos hablan de nosotros mismos, y del camino que hemos de seguir para llegar a nuestra realización en este mundo. Nos lleva a un mundo de grandeza y de belleza que no es otro que nosotros mismos. En el origen la “enseñanza” que de los cuentos aportaba unos referentes de conductas; lo que José Luis Alonso de Santos hace al revisar el mito es proporcionarnos otro punto de vista y trasladar los roles a otros personajes a los que en principio no estamos acostumbrados a ver bajo ese prisma. Sigue por tanto habiendo un héroe que, independientemente de su naturaleza, vamos a reconocer por el papel que desempeña y con el que necesariamente nos vamos a sentir identificados.

### III.5.1. Argumento.

En la primera parte, el dragón Regaliz, enamorado de la princesa Peladilla, en un intento desesperado de conseguir su amor, decide raptarla del palacio donde vive con su padre el Rey Godofredo. Éste, desolado, ofrece la mano de su hija a aquel caballero que logre rescatarla de las garras del dragón. Motivado por la oferta del rey, el caballero Pelón de Ardilla, sospechoso de jactarse de lo que escasea, se presta a ir en busca de “la bestia” y salvar a la princesa. Pero no es todo como parece. El cautiverio de Peladilla, tiempo que invierte el dragón en conquistar a la princesa prisionera, transcurre entre canciones de amor que compone el dragón en una cueva amorosamente decorada. El “valiente” caballero, que es un tramposo que solo codicia la corona, libera a la princesa,

después de retar al dragón a un torneo, le engaña y le emborracha para no pelear, circunstancia que aprovecha para apresararlo y encarcelarlo.

En la segunda parte se prepara el desenlace inminente, por un lado la boda de Pelón de Ardilla con la princesa Peladilla y por otro la ejecución del dragón Regaliz. Pero un sorprendente suceso acontece cuando la princesa, perdidamente enamorada de Regaliz, se opone a una boda impuesta, enfrentándose a su padre que se niega a tener en cuenta la opinión de su hija porque la promesa dada le obliga. La intervención del hada madrina del dragón parece la solución, al proponer transformarle en príncipe, a lo que Regaliz se niega tajantemente. Finalmente la magia resuelve el conflicto y la independiente varita mágica del hada madrina encontrará la mejor solución, convertir a Peladilla en dragona, este hecho libera al rey de su promesa, las pretensiones del caballero desaparecen y el dragón no tiene que renunciar a su condición para disfrutar del amor.

El amor, otra constante temática en la escritura de Alonso de Santos se desarrolla aquí como tema. Un amor imposible el que sufre el Dragón por la princesa, y no correspondido, que le lleva a cometer la acción desesperada de raptarla. Las razones del rechazo, lejos de incidir en la diferencia de especies, son cuestión de linaje “porque yo soy una princesa y sólo me han de hablar los que sean «princeses», los demás ¡a callar!”. Un amor doloroso, el que sufre el dragón y obstinado, que le lleva a desear la muerte si no es correspondido “como ella así no me quiere/solo quiero perecer.” Un amor transformador el que finalmente padece la princesa que le aleja del ideal romántico sobre caballeros salvadores, le hace enamorarse del dragón y negarse a un matrimonio concertado “Si tu se lo has prometido/tú has de casarte con él./Yo desde luego, ¡nanay!./no me caso con el mono/ni aunque lo mande la ley.” Se desprende la princesa de su habitual papel indolente, descubriéndonos una mujer decidida y resuelta, digna de hacer frente al despotismo real, movida por el amor en el camino hacia la madurez y la independencia.

Rompe el autor con los antiguos modelos de los cuentos de hadas al plantear “¿Y si la princesa se enamora del dragón...? ¿Y si se cuenta la historia como se debe contar...? ¿Y si...?”<sup>36</sup> Entonces se deshace del héroe valeroso y con altos valores morales, capaz

---

<sup>36</sup> Loc.cit. 33, p.113

de dar su vida por una causa justa y lo degrada a cobarde interesado: “¿Cómo? ¿Qué oyen mis orejas? / ¡Insultos, mofas y quejas! O se casa o la denuncio / a la Santa Inquisición. / Habrá boda y será rey, como mandaba el pregón, / así que andando pal cura, / que nos de la bendición.”(p. 149). Del mismo modo se plantea la validez práctica de perpetuar el modelo de rey que gobierna desde el capricho tiránico, y parodia un rey con un hambre insaciable: “¿Se pelean o no pelean?, / que tengo que merendar. / Llevamos aquí una hora, / ¡venga, hombre, que acaben ya!” (p. 136), y un peculiar modo de gobernar: “Cortaremos la cabeza / a ese dragón por malvado, / vosotros os casaréis, / y este cuento se ha acabado; / así es como se ha hecho siempre / ¡y así será ejecutado!” (p.151). Por el mismo motivo reflexiona sobre el héroe, y fiel a sus constantes, Alonso de Santos opta por contar la historia del marginado e inconformista, habitual como adversario y en este caso adalid del rechazo al sistema social establecido, que elige vivir al margen de los convencionalismos impuestos: “No quiero de los blasones, / de las normas ni oropeles. / No quiero de los papeles, / que dicen lo que hay que hacer. / No quiero de las coronas, / que hacen daños en las sienas. / No quiero de las comidas, / sentados y con manteles.”(p. 144).Y reclamar un tratamiento distinto en los cuentos infantiles de los personajes, como el ejemplo reivindicativo del hada madrina: “¡Justicia pa los dragones, / que ya está bien de matallos, / cogello y encarcelallos, / y ponerlos en los cuentos / como si fueran bribones! (p.143).

La acción se sitúa en un tiempo inconcreto, el de los cuentos de hadas, si acaso en algún momento del Medievo entre cruzada y cruzada., por la alusión que se hace de ellas cuando son asociadas a los antecedentes valerosos de Pelón: “Llegó Pelón de Ardilla, un bravo paladín, / que ha estado en las cruzadas y ha matado a diez mil.”(p. 119), o cuando El propio Pelón alude a la Santa inquisición ante la negativa de la princesa de casarse con él: “O se casa o la denuncio / a la Santa Inquisición” (p. 149).

Todo transcurre en un exterior “*un bello cuadro que estaba detenido*” (p. 117), donde comparten el mismo espacio el castillo, el pueblo y la cueva del dragón. La convención teatral, solucionará la posibilidad de esta convivencia. La herencia medieval de las “Mansiones” de la representación de los autos sacramentales, ha dejado en el imaginario colectivo, la posibilidad práctica de simultanear espacios dentro del mismo territorio escénico. Solo hará falta dirigir la mirada del público de uno a otro

espacio. El rey aparecerá en una almena, el dragón y la princesa atraerán la atención hacia la cueva.... Parte de esta tarea será llevada a cabo con ayuda de los recursos escénicos, como los aparatos de tramoya: “*Corre ahora el trovador un gran pedrusco montañoso y aparece una cueva grande, como de oso.*” (p. 126), efectos de luz: “*se acomoda la gente y se oscurece la escena lentamente. Cuando vuelve la luz del sol naciente, vemos a la princesa reclinada indolente*” (p. 119), recursos de sonido: “*suenan un gran trompeterío y a las puertas del castillo de nuevo nos han traído*” (p. 128). Pero va a ser el Trovador quien en mayor medida, entrelazando la narración con la acción, va a ser el encargado, a modo de introito, en los momentos cruciales de la trama, de ponernos en situación sobre lo que va a ocurrir en la escena “El rey, D. Godofredo –su padre- se enteró / en medio de un banquete, y corriendo salió. / ¡Y a gritos la llamaba, y a gritos la llamó! (*entra el rey muy afectado*)” (p. 122).

### III.5.2. Estructura.

Ya hemos indicado como *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* se articula en dos partes. Cada una de las partes se ordena en diferentes escenas, que varían en número en cada parte, y que siguen una disposición lineal. El componente narrativo de la fábula viene de mano del Trovador, que administra la acción presentando las circunstancias en introduciendo a los personajes. Explorando la formas del barroco, que iniciara durante la escritura de *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, Alonso de Santos como ya hiciera en ella, recupera la figura de la loa, a modo de introducción de la mano del narrador, donde informa de la situación y circunstancias en la que se va a desarrollar la fábula, presenta a los personajes y sitúa la obra en el espacio y el tiempo: “En un país oriental de leyenda y pacotilla / vivía una princesita llamada Peladilla, / bella como una rana, lista como una ardilla, / con carita de fresa y nariz bastardilla.” (p. 117).

Se intercalan entre escena y escena pasajes cantados, en forma de coro mostrando su opinión sobre los hechos, o momentos farsescos para relajar la tensión que genera el conflicto. En ocasiones su propósito corresponde a soluciones escénicas por necesidades prácticas de tiempo, tiempo para que un actor se cambie, tiempo para preparar la siguiente escena... En la primera parte, vemos un claro ejemplo de cómo el autor

intenta relajar la tensión del violento rapto de la princesa y el posterior desconsuelo de su padre, introduciendo una escena hilarante entre Soldadote y Capirote, donde utiliza la farsa para atenuar el drama recurriendo a la estrategia del cachiporrazo del teatro de marionetas para dar salida a la congoja por los sucesos ocurridos.

Capirote. – De orden mía personá  
se hace saber al lugá:  
que la princesa raptada,  
yo sé muy bien donde está.  
La tié el dragon en su cueva,  
y no la quiere soltar.  
Y hace muy requetebién  
Mientras le tenga que hablá.

*Se acerca con sigilo el Soldadote, agarra de la oreja al Capirote y le vocea muy cerca del cogote.*

Soldadote.- Está prohibido reírse  
porque el Rey lo ha decretado.  
Todo el mundo a estar triste  
puesto que así está ordenado.  
Y el que no siga la orden  
ha de ser encarcelado.

Capirote.- Sé donde está la princesa metida,  
que la tiene el dragón en su cueva escondida.

Soldadote.- Calla, cara de tonto y nariz de cereza,  
¿cómo vas a saber dónde está la princesa  
si no sabes siquiera donde tienes la cabeza?

Capirote.- Sé más que tú tío feo, de aquí a un rato.

Soldadote.- ¿Qué sabes más que yo tú, mentecato?

Capirote.- Que yo sé más que tú, cara de gato.

Soldadote.- ¿Qué sabes más que yo tú, tonto del bote?

Capirote.- Que yo sé más que tú, tío monigote.

Soldadote.- Tonto de capirote, como te coja te doy en el cogote.

Capirote.- ¡Soldado monigote, límpiame el culo con el bigote!

¡Soldado pirulí, métete el dedo en la nariz!

*Corre el Soldadote dando brincos detrás del Capirote, que está hecho un bruto pinturero, que está hecho un zote. (p. 124)*

Los intervalos líricos del coro, que en ocasiones subrayan la acción, como cuando acompañan en la canción de amor que el dragón dedica a la princesa: “*Canta ahora el dragón enamorado una bella tonada a su princesa y todo le acompaña en su dulce trovar: los trinos de los pájaros, el silbo de los vientos, la fuente en su arrullar, y un coro de campesinos que es coro del lugar*” (p. 126), y en otras claramente da tiempo a la preparación de la escena. En la segunda parte, a vista de público se plantean los elementos escenográficos de la boda de Pelón y Peladilla y la ejecución de Regaliz, esta elaboración escénica estará amenizada con “*una triste tonada*” por el coro de campesinos románticos: “*Dicen que no quiere salir de la cadena, / dicen que se muere del dolor y de la pena. / Qué pena más grande que maten al dragón, / todos le llevamos en el corazón...*” (p. 151).

Divide Alonso de Santos *La Verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*, en dos partes, y es el Trovador quien nos conduce de una escena a otra. La estructura, en dos partes con sus correspondientes escenas, sería la siguiente:

#### Primera parte

- Introducción del Trovador. Presenta a los personajes y sitúa la fábula en el tiempo y espacio.

- Llega Regaliz para declarar su amor a Peladilla. Esta le rechaza y da la voz de alarma. El dragón reacciona raptando a la princesa.
- El rey Godofredo, su padre, desconsolado, llora la ausencia de su hija.
- Soldado sale pregonando la petición del rey de rescatar a la princesa y Capirote se mofa de él.
- La chiquillería canta unas coplillas sobre el rapto.
- El Hada sale a decir su parte y es corregida por el trovador. Su entrada es en la segunda parte.
- El dragón tiene a la princesa cautiva en su cueva e intenta seducirla con una hermosa canción, acompañado por el coro de campesinos románticos.
- Llega Pelón de Ardilla, un valiente caballero que se ofrece al rey para salvar a la princesa, con gran regocijo por parte del pueblo.
- Capirote se burla de la supuesta valentía del Caballero y es reprendido por Soldadote.
- Nueva interrupción del hada que provoca una respuesta airada del trovador, que la expulsa de forma contundente
- Se prepara el combate que Pelón y Regaliz han acordado para ganarse la mano de la princesa.
- El dragón engañado, termina embriagado y el combate termina en fiesta.

### Segunda parte

- El dragón está en la cárcel, y Peladilla se ha dado cuenta de que se ha enamorado del dragón y ambos lloran su desgracia.
- El Hada madrina llega para salvar al dragón, el rey ha ordenado su ejecución, y le propone liberarle, o convertirlo en príncipe para que pueda casarse con la princesa. Pero el dragón se niega, porque solo desea que la princesa le quiera tal y como es.
- El rey da la orden de cómo debe organizarse el banquete de la boda.

- El Hada va a hablar con la Peladilla para intente detener la inminente boda con Pelón.
- El Rey y Pelón van en busca de la princesa pero esta se niega a la boda. El Rey se muestra inflexible, y la obliga.
- El coro de campesinos románticos se hace eco de la tristeza del dragón
- Capirote entristecido es reprendido por Soldado, porque el Rey ha ordenado que todo el mundo ha de estar contento.
- Se disponen todos para la boda y la ejecución y el hada detiene mágicamente el tiempo. Después de varios intentos, cuando parecía que no había solución una transformación mágica convierte a Peladilla en dragona. El rey se desmaya y Pelón sale corriendo.
- El Dragón y Peladilla libres para estar juntos sellan su amor con un beso.
- Todos celebran el triunfo del amor.

Las dos partes acaban en fiesta. La comedia, otra constante en la obra de nuestro autor, genero gozoso y liberador, y que en Alonso de Santos, ya lo decía Medina Vicario (1994: 19) “se instala en las raíces del drama”, utiliza su forma para hablar de los conflictos vitales, y no podía ser de otra manera en la escritura para un público infantil, y convierte en fiesta los finales, introduciendo bailes y canciones. Por los mismos motivos misma línea de acción se verá salteada de partes líricas, cantadas o recitadas que se elevarán en portavoces del sentir del público “Que pena más grande que maten al dragón/todos le llevamos en el corazón”.

Comienza las dos partes haciendo una pequeña presentación y repaso de la situación. A continuación presenta el problema a resolver. Cuando la trama se vuelve triste, tensa o demasiado romántica «saca» a los payasos para hacer reír, o al Hada para devolvernos al juego de la ficción. Por ejemplo después del lamento desgarrador del Rey por el rapto de su hija salen a escena Soldadote y Capirote con sus peleas, persecuciones, escatologías que desatarán la hilaridad del público infantil: “¡Soldado monigote, límpiame el culo con el bigote! / ¡Soldado pirulí, metete el dedo en la nariz!” (p. 125). Lo mismo ocurre en la segunda parte después de que el Rey, implacable,



ordene la ejecución del Dragón: “¡Ay qué risa tía Felisa, / se ha cagado en la camisa!” (p. 153).

Basándonos en el esquema propuesto por Vladimir Propp en *Morfología del cuento*, podemos ajustar el trazado argumental de la obra con su propuesta, esto es posible porque en la narración de los cuentos infantiles, de naturaleza folklórica, con frecuencia nos encontramos con elementos constantes como las acciones y las funciones, no siempre el mismo número, como partes fundamentales del cuento y alineadas en un relato único y continuo, donde la variable estaría en a qué personajes se las adjudica el autor:

- 1- La Fechoría: El dragón rapta a la princesa.
- 2- Mediación: El Caballero se ofrece a salvar a la princesa a cambio de la recompensa ofrecida por el rey.
- 3- El engaño: El dragón accede a combatir por la mano de la princesa, pero es engañado, emborrachado y como consecuencia encarcelado.
- 4- El socorro: El hada madrina aparece para liberar al dragón
- 5- La victoria: El Dragón puede casarse con la princesa, convertida en dragona y libre de la promesa dada por su padre.

Como ya hemos dicho una de las constantes en la obra dramática de Alonso de Santos es la continua investigación sobre los materiales que intervienen en la escritura dramática. Uno de esos materiales es la intensa observación crítica del mundo que le rodea, y cómo reflexiona y reacciona desde su obra. La revisión del mito que hace Alonso de Santos en la *Verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, parte de esa mirada contemporánea desde donde interpreta los cuentos tradicionales. Esto le obliga a cambiar de perspectiva, a mirar desde diferentes enfoques. Desde ese ejercicio de análisis estimativo sobre las funciones y las acciones, decide a quien y como las adjudica. Y sin embargo la esencia de los cuentos de tradición folklórica no se ve escatimada, los conflictos eternos del ser humano siguen encontrándose como germen de la lucha de derechos y valores que el cuento encierra.

Los cuentos maravillosos parten siempre de un postulado básico: el reino se encuentra en una situación de impotencia, de debilidad o de decadencia. Algo falta, y de esa falta nace una infinita congoja. Entonces el Rey hace una petición de soluciones para restablecer el orden y a esta pregunta el Héroe responde. Va a emprender la búsqueda y en su camino se le van a presentar los mensajeros del mundo mágico, un hada, un duende que le ayudarán a restablecer el orden. En la *Verdadera y Singular Historia de la Princesa y el Dragón* el orden establecido se rompe con el rapto de la princesa, la fechoría, y el rey efectivamente pide una solución:

Soldadote.- De orden de su majestad,  
se hace saber al lugar:  
que la princesa raptada,  
nadie sabe dónde está.  
Que un Dragón la tiene presa  
a la carita de fresa  
y la piel de mazapán.  
Que aquel que la rescatare  
con ella se casará  
como mandan las costumbres,  
y en Rey se convertirá. (p. 123)

El personaje que bebe responde a esta llamada, no es otro que el héroe, El caballero valiente, capaz como hemos dicho antes, morir por una causa justa es que asume esta función en los cuentos. En la obra que nos ocupa el objeto a salvar ha cambiado y el personaje salvador que se sirve de la magia para su conseguir su propósito también. Ya no hay que salvar a la princesa del dragón malvado, si no de un matrimonio concertado, y el héroe que se enfrenta a su propio destino no es otro que el dragón, capaz de morir en el intento de alcanzar su objetivo “Mi querida hada madrina, / te agradezco aqueste

don, / mas no quiero ser «princese», / prefiero morir dragón.” (p.144). También aleja al caballero, depositario “natural” de la condición de «héroe», de su función original, convirtiendo a Pelón de Ardilla en un «villano» al que solo le mueve su sed de títulos: “¡Hijo me puedes llamar, / yo te llamaré papá! / Y te daremos mil nietos / para que puedas jugar!” (p. 129).

El socorro mágico viene de manos del Hada: “Aquí estoy porque he venido, / triste dragón a salvarte.”, que a través de su varita mágica consigue encontrar la manera de solucionar el conflicto. El dragón enamorado está a punto de ser ajusticiado, la princesa de ser obligada a contraer matrimonio “*Sale ahora la regia comitiva preparada para el gran ceremonial. Ante el cura se coloca la pareja, y al dragón han sacado de la reja, y en el tajo le han puesto de cortar cabezas.*” (p. 153). Y el hada llega a tiempo de detener el curso de los acontecimientos, literalmente deteniendo el tiempo: “*Queda todo congelado –muy quieto y paralizado– porque el hada así lo ha ordenado*” (p. 154). Tras varios intentos fracasado consigue la fórmula perfecta para que Peladilla y Regaliz puedan estar juntos “Cuando el hada madrina la varita tiró / aconteció de pronto una transformación, / que a todos boquiabiertos y mudos los dejó: / y fue que Peladilla un dragón se volvió. / Un dragón no, ¡dragona!, y a todos asustó” (p. 156).

El desenlace llega con la victoria, la del amor sobre las convenciones sociales y las imposiciones jerárquicas. Pelón al ver a la princesa convertida en dragona, sale huyendo y la libera de la promesa de matrimonio que le hiciera el rey: “Y «el bravo» de Pelón, al verla así exclamó: / ¡Mi madre! ¡Arre, caballo! / Y corriendo salió.” (p.156). Y finalmente Dragón y Princesa pueden mantener una relación amorosa sin obstáculos “*Y juntan sus bocas en un beso de amor, que suelta chispitas en tecnicolor.*” (p. 156).

Esta revisión que hace el autor del mito de la princesa y el dragón, desde presupuestos contemporáneos se produce a nuestro entender, como consecuencia directa del instinto dramático sobre la evolución del mito, el natural progreso en la transformación de un tema acorde con la evolución social. Veinte años más tarde encontramos, un tratamiento del mito parecido que tiene muchos puntos en común con *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón: Shrek*, película de dibujos animados estrenada en 2001, dirigida por Andrew Adamson y Vicky Jensen, basado en un libro de William Steig, que obtuvo un gran éxito a nivel mundial. Cuenta como un

ogro, Shrek, que vive en una ciénaga, es requerido por Lord Farquard, un malvado, cobarde y bajito caballero para que rescate a la princesa Fiona, que está cautiva por un dragón. Fiona es una peculiar princesa que rompe el estereotipo de indefensa dama, pues es víctima de un hechizo que la convierte en ogro al anochecer. La princesa se enamora del ogro y se enfrenta a su padre, el Rey, negándose a casarse con Lor Farquard. En esta ocasión también la magia resuelve el conflicto de una manera similar al de la obra que nos ocupa, convirtiendo permanentemente a la Princesa en ogro. No tenemos constancia de si los creadores conocen el texto de *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*, creemos que podría ser simplemente una consecuencia lógica de la evolución del mito, una posibilidad que estaba en el imaginario colectivo de la creación literaria.

### III.5.3. El conflicto

El desarrollo del conflicto en *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, viene marcado por otra constante en la escritura dramática de Alonso de Santos, el desencuentro entre el individuo y la sociedad que le rodea, la lucha contra el poder establecido. La manera como que el protagonista se enfrenta al orden social dispuesto, que en ocasiones es una velada crítica a los sistemas políticos contemporáneos del autor que hacen que la pieza dramática vayan más allá del simple recreo y ofrezca un espacio para la reflexión. Dragón, enamorado de la Princesa, pretende saltarse las reglas en nombre del amor.

Los elementos emocionales en pugna son las dificultades que tienen los personajes para alcanzar sus metas. Anteriormente ya indicábamos como una constante en la construcción de la escritura dramática de Alonso de Santos la predilección de este autor por colocar a los personajes en oposición a las normas sociales, que no se adaptan al sistema y que tienen la sensación de vivir en un mundo ajeno, empeñados en mantener la integridad en esta confrontación. Este determinismo caracteriza la obstinación de Regaliz, cuando se empeña en declarar su amor a Peladilla a sabiendas de que se va a topar con un muro de imposibles “Sé que este amor es loco, no tiene solución, / pero todo mi cuerpo es sólo corazón.” (p. 120). El rechazo de la princesa y la alarma que provoca en el entorno, desata un comportamiento violento que termina con el rapto de

la princesa: “El dragón asustado, no sabe lo que hacer, / coge a la princesita muy loco de amor, y trata de marcharse del jardín con prestor. / A los guardias que lleguen, fritos los dejará, / que es mucho Regaliz para no respetar, / y más que está en sus brazos prenda tan singular.”(p.121). La misma obcecación la encontramos cuando encarcelado y convencido de que no podrá conseguir el amor de Peladilla, rechaza el ofrecimiento del Hada de convertirlo en Príncipe. En esta ocasión a la frustración por no haber conseguido el favor de la princesa se le suma la resistencia a formar parte de un mundo que le es ajeno y por el que siente agredido: “No quiero de los blasones, / de las normas ni oropeles. / No quiero de los papeles,/que dicen lo que hay que hacer. / No quiero de las coronas, / que hacen daños en las sienes. / No quiero de las comidas, / sentados y con manteles.” (p.144), un sistema del que no está dispuesto a participar si le exige renunciar a su condición personal para conseguir sus deseos, lo que le obliga a asumir con resignación el destino que le espera: “*Y regresa entre músicas de fondo, a su jaula el tierno enamorado. Se coloca de nuevo la cadena y se cae en el suelo desolado.*” (p. 145). Este nuevo inconveniente viene a sumar incertidumbre, que el dragón no acepte la ayuda del Hada, alarga el nudo y aplaza el desenlace.

La resolución del conflicto a primera vista es complicada. La forma en que se cierra el conflicto es una de las mayores dificultades de la escritura dramática, el desenlace debe ser consecuencia del desarrollo de los acontecimientos y no del capricho del autor. El espectador espera una solución, que de algún modo anticipa y desea, según los elementos previos suministrados y la visión del mundo que tenga cada individuo, y ello determina muchas veces que le guste o no una obra. Según el curso de los acontecimientos no hay dos soluciones posible a este conflicto, si se trata de que se incline la balanza a favor de uno de las dos fuerzas en pugna pero ninguna de las opciones sería propia de los cuentos “y vivieron felices y comieron perdices”. Aunque el Rey cediera ante el amor que se profesan Peladilla y Regaliz, no sería posible que un Dragón y una Princesa se casasen. Si la princesa cediese ante la obligación de su padre, no sería un desenlace festivo propio de la comedia. Sería necesario entonces que la resolución pasase por un arreglo en el que se enmiende parte de las circunstancias. *La Verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* tiene muchos componentes de los cuentos maravillosos, con un final sorpresivo, y en este caso la magia desencadenará

el suceso, la transformación de la princesa en dragona, que modificará la situación establecida por el que sea posible el acuerdo para que se dé el final feliz.

#### III.5.4. Influencias.

Comienza Alonso de Santos con la escritura de *¡Viva el Duque nuestro dueño!* la exploración sobre las formas del barroco, investigación que continuará su segunda obra *El combate de Don Carnal y Doña Cuaresma*, y del que inevitablemente se verá contagiada *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, y como ya hemos dicho impregnado de la cultura clásica y del verso le permitirá crear de una forma más fluida.

*La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón* es una comedia para un público infantil, cuya finalidad es provocar la risa en el espectador, con personajes simplificados y generalizados, que se encarnan de forma esquemática, y que pasa necesariamente por un momento de incertidumbre antes de llegar al final feliz.

Encontramos algunas influencias en Alonso de Santos en esta obra: los géneros menores del Siglo de Oro, como la mojiganga<sup>37</sup> y el entremés<sup>38</sup>. Es verdad que esta obra tiene una construcción dramática más completa que la mojiganga, podría estar también entre el entremés y la comedia, teniendo como referente la comedia lopesca, porque se recrea mucho en la construcción lingüística. La trama de la comedia transita desde la perturbación del orden a la restauración del orden, mientras que el entremés acepta alegremente el caos del mundo. Para la restauración del orden, la Princesa debería haber sido devuelta a su padre y haberse casado con el caballero salvador, sin embargo el caos que la magia provoca, transformando a la Princesa en dragona, parece la mejor solución para el final de una comedia y para un público infantil. El entremés no pretende convertir el escenario en un púlpito, no persigue las cuestiones eternas de la

---

<sup>37</sup> La mojiganga es un género menor del siglo XVII heredero del carnaval donde prima la máscara el baile y la confusión, que poco a poco irá desarrollando la línea argumental acercándose cada vez más al entremés.

<sup>38</sup> Entremés: Piezas de carácter jocoso y burlesco, escritos en prosa o verso, para divertir al público. Asensio, Eugenio, *El itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971, p.98.

comedia del XVII, verdad, justicia y honor, si acaso alguna moraleja rematada con un baile cantado al final. Veamos cómo termina aquí la obra:

Todos.- Y arremángate, reina, la faldilla,  
porque el rey quiere verte la pantorrilla,  
porque el rey quiere verte la pantorrilla,  
y arremángate reina la faldilla.

Uno.- El Dragón y la Dragona,  
juntos se van a vivir,  
en una cueva preciosa,  
muy llena de perejil.

Todos.- Y arremángate, reina, la faldilla,  
porque el rey quiere verte la pantorrilla,  
porque el rey quiere verte la pantorrilla,  
y arremángate, reina, la faldilla.

Uno.- Y tendrán mil dragoncitos,  
verdecitos y bonitos,  
y vivirán muy felices,  
y comerán mil perdices.

Todos.- Y arremángate, reina, la faldilla,  
porque el rey quiere verte la pantorrilla,  
porque el rey quiere verte la pantorrilla,  
y arremángate, reina, la faldilla.

Uno.- Por fin algo sale bien,  
y no todo sale mal,

por fin se cuenta esta historia,

como se debe contar.

Todos.- Y arremángate, reina, la faldilla,  
porque el rey quiere verte la pantorrilla,  
porque el rey quiere verte la pantorrilla,  
y arremángate, reina, la faldilla. (p. 157)

Al igual que el entremés, *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*, se recrea en las debilidades humanas, sin pretensiones de carácter didáctico y moral. Su fin es la diversión, la sorpresa, los ingeniosos diálogos, y en la creación de mundos superpuestos sobre una realidad ficticia, como será el caso del Hada y el Trovador y de la que hablaremos más adelante.

De clara raíz medieval ya hemos visto como recupera la loa, no como elemento que forme parte de la acción dramática si no como resumen de lo acontecido y presagio de lo que va a suceder. En la obra que nos ocupa se encarga de ella la figura del trovador, precedido de unos tonos musicales.

*Y empiezan las canciones los aires a llenar, con flautas y laudes, y gaitas del lugar. Historias de otros tiempos que cuenta el trovador, con pluma en el sombrero y con verde jubón. Ya suenan medievales músicas de color, se encienden candilejas, se va abriendo el telón.*

Trovador.- En un país oriental de leyenda y pacotilla,  
vivía una princesita llamada Peladilla,[...]  
Todo allí se encontraba tan contento y feliz  
hasta que entró en la historia el dragón Regaliz. (117)

Podemos observar también influencias de la obra infantil de Valle-Inclán, *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, en el tratamiento que hace de las acotaciones, enriqueciéndolas con recursos expresivos más de lo habitual, lo que hace que adquieran un valor literario intrínseco. Más literarias que útiles escénicamente, donde exagera la



estética modernista y la caracterización esperpéntica. Hay por tanto una voluntad de estilo:

#### ESCENA PRIMERA

*Tres príncipes donceles juegan a la pelota en el patio de armas de un castillo muy torreado, como aquellos de las aventuras de Orlando: Puede ser de diamantes, de bronce o de niebla. Es un castillo de fantasía, como lo saben soñar los niños. Tiene grandes muros cubiertos de hiedra, y todavía no ha sido restaurado por los arquitectos del Rey. (1982: 147)*

Muy característico de las acotaciones en Valle Inclán, el uso de la caracterización esperpéntica para dibujar a los personajes, en una velada crítica a los poderes políticos contemporáneos.

*Los señores Reyes se parten con el cortejo de sus palaciegos. Señor Rey lleva la cara bermeja, como si acabase de abandonar los manteles. Señora Reina no cesa de Hipar, haciendo bailar la corona. Se quedan a solas los tres Príncipes. (1982: 155)*

Similar elaboración encontramos en las acotaciones de *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, donde también se utilizan de manera frecuente el humor, la ironía y la caricatura grotesca de los personajes. Las acotaciones están llenas de lirismo y sugerencias al director de escena. Son muy literarias, que aunque contienen referencias para la representación, tienen una función estética y literaria: “Entre trompeteríos el rey levanta su real pañuelo, bordado por monjitas celestiales que quieren ir al cielo, y va y lo deja después caer, hasta el suelo” (p. 135). Escritas en una prosa rimada, ricas en recursos estilísticas y adjetivación, que van más allá de simples indicaciones escénicas. En general evocan más que describen a través de imágenes sugestivas: “Surge la fiera entre las montañas y tiembla el cielo, pues va rugiendo de amor, pues va rugiendo de celo.” (p. 119). Por medio de esta resonancia de imágenes también se dibuja a los personajes: “Soñadora y etérea como un pitimíní, llega la princesita de este cuento infantil.” (p. 118), y se retratan ambientes: “Lloran pájaros y flores, que está llorando el dragón, llorando del mal de amores.” (p. 142). Hacen las acotaciones referencias a descripciones de distinta naturaleza: sonidos “Gran lío en el castillo enseguida se va a armar. Ladridos y clamores, trompetas y tambores empiezan a sonar.” (p. 121), colores “Y juntan sus bocas en un beso de amor, que suelta chispitas en technicolor” (p. 156), luces “Cuando vuelve la luz del sol naciente, vemos a

*la princesa reclinada indolente.*” (p. 119), rasgos físicos: “*Entonces aparece – achacoso, imponente– el rey de nuestra historia, con servilleta puesta y corona en la frente*” (p. 119), movimientos y gestos: “*Como una centella a ritmos marciales ha entrado el Pelón. Con la espada en ristre, largo pantalón, plantase en el foso ante el gran portón, relincha el caballo, grita el valentón.*” (p. 128), y detallan la indumentaria: “*Historias de otros tiempos que cuenta el trovador, con pluma en el sombrero, con verde jubón.*” (p. 117).

Tiene por tanto Alonso de Santos en este tratamiento de las acotaciones una voluntad estilística. En un principio en el manuscrito primero no están escritas en verso, pero si hay muchas anotaciones sobre la necesidad de rimarlas<sup>39</sup>, después ya en la primera edición de 1981 de la editorial Miñón aparecen con rima, lo que nos inclinamos a pensar que Alonso de Santos desea hacer un ejercicio de estilo no solo orientado a la puesta en escena sino para que también se disfrute de su lectura.

La forma popular del «pregón» es común en los dos textos, un pregonero que anuncia la petición del rey y la recompensa, la mano de la Princesa:

Soldadote.-	De orden de su majestad,
	se hace saber al lugar:
	que la princesa raptada,
	nadie sabe dónde está.
	Que un dragón la tiene presa
	a la carita de fresa
	y la piel de mazapán.
	Que aquel que la rescatare
	con ella se casará
	como mandan las costumbres
	y en rey se convertirá. (p. 123)

---

<sup>39</sup> En el capítulo VI. ANEXOS.

En el caso de *La cabeza del dragón*, El rey también ofrece una recompensa para el caballero que mate al dragón, salvando así a la Infantina.

Pregonero.- ¡Oíd! El poderoso Rey Micomicón, hace saber a todos, caballeros y villanos, que aquel que diese muerte al dragón, salvando la vida de la Señora Infantina, será con ella desposado. El poderoso Rey Micomicón dará en dote la mitad de su reino a la Señora Infantina. (p.169)

Otra similitud que encontramos es la tendencia de ambos en simplificar a los personajes a una esquemática definición. Incidiendo especialmente en la forma insolente que hacen sobre todo del personaje del rey. En *La farsa infantil de la cabeza del dragón*, Valle-Inclán describe así al Rey Mangucián: “*El Señor Rey lleva la cara bermeja, como si acabase de abandonar los manteles.*” (p.155). En *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, Alonso de Santos hace otro tanto con el Rey Godofredo: “*Entonces aparece –achacoso, imponente– El rey de nuestra historia, con servilleta puesta y corona en la frente.*”(p. 118)). Valle-Inclán despoja al rey de cualidades morales, en la escena primera después de que el rey haya repartido entre sus hijos algunos preciados bienes el Príncipe Ajonjolí le califica de cobarde.

Príncipe Verdemar.- Yo estoy muy contento con mi espada

Príncipe Pompón.- ¡Como que no tiene ni una mella!

Príncipe Ajonjolí.- Mal podía tenerla no habiendo salido de la vaina. (p. 155)

Alonso de Santos, por su parte, hace que el Rey sufra un desvanecimiento cuando ve que la princesa se ha convertido en dragona.” El Rey dijo: ¡Mi hija! Y allí se desmayó.” (p. 156).

Todos estos ecos e influencias, han estado, están y estarán, impregnando en mayor o menor medida, la obra de Alonso de Santos, porque es una de sus constantes. De cada uno de los caminos que sobre los que el autor transita e investiga queda un poso que se contagiará al resto de su obra y del que a veces ni él mismo es consciente.

### III.5.5. Personajes.

Los personajes dramáticos deben definirse como tales por sus acciones en los conflictos, siendo sus deseos profundos los elementos guía que nos permiten comprender sus actos. De su primera etapa de formación en el TEM, Alonso de Santos

obtiene herramientas sobre los conocimientos sobre el actor y la construcción del personaje, que aprovechará para la creación, una construcción textual, que gracias a las técnicas actorales aprendidas, está pensada ya en origen para la representación, colocando a los personajes directamente en el escenario para ser encarnados.

Son estos, los de *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, personajes con rasgos estereotipados, constantes de cuentos de hadas, sin apenas caracterización psicológica, en los que predominan unos pocos rasgos elementales. Personajes del imaginario colectivo fácilmente identificables por el público infantil. El nombre es lo que primero los define, son nombres con significado pleno que evocan los de la narrativa infantil. En este caso el nombre propio queda en segundo plano a favor del rol que representa, El Rey, la Princesa... Los personajes están cuidadosamente trazados, alejados de los valores absolutos del bien y del mal, donde cada virtud es compensada con un defecto; desde el Rey, amante padre, monarca ejemplar que hace guardar la ley, pero que en ocasiones la glotonería le hace perder las formas, hecho que le rebaja, le humaniza, hasta el Caballero, que pese a su buena disposición no puede evitar temer al dragón y ese terror le conducirá hasta el engaño para salvarse. Esto es propio de la comedia lopesca, donde el aspecto jocoso está supeditado a los sentimientos nobles, donde se busca que el espectador se identifique con los sentimientos del héroe, pero como ya hemos dicho anteriormente, creemos que esta obra, al estar más cerca del entremés, de la mojiganga y del juego de carnaval, los personajes se miran desde otro punto de vista, desde arriba, con la distancia que propiciará la risa.

Enumera a los personajes al principio del texto de esta manera:

TROVADOR, Con pluma en el sombrero y verde jubón.<sup>40</sup>

PELADILLA, princesita soñadora con nariz bastardilla.

REGALIZ, dragón de larga cola que duerme en perejil.

REY, con servilleta puesta hace guardar la ley.

HADA, madrina singular y peregrina de varita encantada.

PELÓN DE ARDILLA, valiente y muy fiero el pequeño caballero.

---

<sup>40</sup> Los rasgos que se detallan a continuación del personaje están indicados por el autor en la propia edición.

SOLDADOTE, con escudo, con lanza y con bigote.

TONTO DE CAPIROTE, que va pegando saltos, que va pegando botes.

CORO DE CAMPESINOS ROMÁNTICOS, de dulce arrullo y pegadizos cánticos. (p.116)

El autor ya nos pone en antecedentes sobre algunas de las características físicas y psicológicas de los personajes. Utiliza el nombre genérico en algunos casos, como el Trovador, el Hada, el Rey, el Soldadote y el Tonto, donde prima la función que juegan y en el caso del Dragón, el Caballero y la Princesa utiliza nombres propios para designarlos quizás porque no participan de lo que se espera de ellos.

Hay una clara diferencia entre los personajes principales que intervienen directamente en la acción y que serán abanderados de las dos fuerzas en pugna; por un lado están Peladilla, Regaliz y el Hada, defendiendo el matrimonio por amor y en el lado contrario el Rey y Pelón defendiendo los valores tradicionales, y el matrimonio por conveniencia. En otro lugar estarían el Soldadote y Tonto de Capirote que apenas intervienen en la trama, y el coro de campesinos románticos que son los encargados de aportar el lirismo a la obra.

·El Trovador<sup>41</sup>, con pluma en el sombrero y verde jubón.

*Entre gasas y luces de colores*

*asoma un trovador, y, entre las flores,*

*nos muestra un bello cuadro que estaba detenido,*

*un mundo de cristal reposando en su nido... (p.117))*

El Trovador, es el personaje épico, de clara naturaleza medieval, que se caracteriza por ser el narrador de la historia. Es un personaje que sale de un universo de ficción y crea otro para comentar la obra; se hace cargo del espectáculo, es el maestro de ceremonias, y en definitiva el organizador de los materiales de la historia. En primer

---

<sup>41</sup> Un trovador es un poeta de la Edad Media. Los trovadores cantaban en occitano, en concreto en la variable lingüística de Tolosa, que era el centro más importante de la cultura trovadoresca. Esta moda nació en la Provenza durante el siglo XI, el primer trovador conocido fue Guillermo de Poitiers (1071-1127), duque de Aquitania. El estilo floreció en el siglo XII. Los trovadores viajaban grandes distancias, ayudando así a la trasmisión de noticias, entre una región y otra.



El Trovador pasa constantemente de la ficción interna de la obra a la ruptura de la ilusión con las interpelaciones al público. No interviene en el texto de la obra, sólo informa a cerca de los otros personajes y comenta directamente los acontecimientos. En este caso comparte con el Hada, creando otro universo ficcional, el espacio de lo metateatral<sup>42</sup> -del que ya hablaremos más adelante-, cuando en repetidas ocasiones el personaje del hada entre en escena antes de que le corresponda, ejerce entonces el Trovador de director y la corrige en su acción:

- Hada.-                    ¡Hale, hop! ¡Aquí estoy porque he venido...!
- Trovador.-                Pero, Hada, ¡ahora no! A ti te toca salir luego, en la segunda parte.
- Hada.-                    ¿No salgo yo ahora? Como no salía nadie y estaba yo ahí, pues...
- Trovador.-                Pues nada. Ahora no te toca. Te estás ahí fuera quietecita hasta que te toque entrar en la segunda parte..., después del descanso.
- Hada.-                    Pues en todos los cuentos el hada sale también en la primera parte...
- Trovador.-                ¡En este no! ¡Fuera de aquí! ¡Largo...! (p. 125)

·Princesa Peladilla, princesita soñadora de nariz bastardilla.

Ya hemos visto como la revisión del mito que hace Alonso de Santos en la *Verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, parte de esa mirada contemporánea desde donde interpreta los cuentos tradicionales. Esto le obliga a cambiar de perspectiva, a mirar desde diferentes enfoques. Desde ese ejercicio de análisis estimativo sobre las funciones y las acciones, decide a quien y como las adjudica. Nuestra princesa ya no es aquella dama sumisa, resignada a la voluntad de su padre, de los cuentos de hadas.

Por la necesidad de revisar el mito y los cuentos tradicionales, los caducos postulados sociales que contienen, la princesa desafía las normas establecidas y deshaciéndose de su pasivo papel, se descubren resueltas y determinan enfrentarse a la autoridad paterna y dejar de perpetuar una sociedad clasista y machista, y así cuando el

---

<sup>42</sup> Metateatro: Teatro cuya problemática está centrada en el teatro, por tanto, habla de sí mismo, se "autorepresenta". Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 288.

rey pretende cumplir con la palabra dada al caballero “El te salvó de las garras/ en que te tenía el dragón,/yo le he dado ya tu mano.../no hay ninguna solución.” (p. 149), Peladilla le contesta con determinación “Si tu se lo has prometido,/tú has de casarte con él./Yo desde luego, ¡nanay!/no me caso con el mono/ni aunque lo mande la ley.” (p. 150). Porque las funciones del héroe aquí no pertenecen al Pelón de Ardilla, y es precisamente el estereotipo de caballero lo que a Peladilla le horroriza:

Princesa.-

Mi padre, Rey y señor:

Yo con eso no me caso,

que es muy feo y muy payaso,

y no me canta canciones.

Sólo sabe pelear,

y con su espada jugar.

Va siempre en ese caballo

con un sombrero de plumas,

que me hacen estornudar,

que me hacen palidecer,

verlo ya es un padecer,

con él no me he de casar. (p.149)

Toda obra dramática es una historia de transformación. En esta es personaje de la princesa quien hace claramente ese viaje, su personalidad se define primero:

Princesa.-

¡Dragón peludo, y feo, y malo más que malo!,

que a asustarme has venido con tu cola de palo,

se lo diré a mi padre, que es el Rey del lugar,

y ¡ay de ti!, por osado a do irás a parar.



A la estrecha mazmorra muy llena de cadenas,

llena de la humedad y llena de la pena. (p. 120)

Después de que se desencadene el conflicto, se produce en ella una lucha interna, entre lo que debe sentir por el “monstruo” y lo que empieza a sentir por él:

Princesa.- No sé qué me pasa que no puedo dormir,  
no sé qué me pasa que no quiero vivir,  
no quiero comer, no quiero esta casa,  
todo me entristece, no sé que me ocurre,  
no sé qué me pasa. (p. 141)

La princesa al final se verá conquistada por la entrega y la honestidad de su carcelero. Y pasa precisamente de un estereotipo femenino, un tanto misógino, de mujer con tendencia al histerismo, a una mujer que se revela y lucha para conseguir lo que quiere. Que lejos de su ambiente protector ha descubierto la sencillez y los valores espirituales y así lo antepondrá a los lujos del palacio y al matrimonio impuesto:

Princesa.- Encontré el amor de mis amores,  
entre la luz del sol y entre las flores,  
oliendo a hierbabuena y a jazmín,  
con sabor a turrón y a regaliz. (p. 150)

Juega en esta obra el personaje de la princesa un papel que rompe definitivamente con la tradición de los cuentos de hadas, donde ciertos personajes que tienen forma animal, a consecuencia de un maleficio, recobran su forma humana. En este caso la Princesa pierde su condición humana a favor de la animal y a demás este hecho no constituye un castigo.

·Regaliz, dragón de larga cola que duerme en perejil.

En esta revisión que hace Alonso del mito de La princesa y el dragón, centra su atención el autor en las conductas monstruosas y perversas que precisamente aquí no

están en la figura del monstruo. Al dragón voraz, que echa fuego por sus fauces, lo convierte el autor en el antihéroe, como a muchos de los personajes en sus obras para adultos. Los niños tienen una fuerte tendencia a identificarse con los personajes, en especial con el héroe. Y aunque Regalíz no fuerza la admiración a través de atributos sobrenaturales ni realizando acciones extraordinarias, no habrá ningún problema en que nuestro dragón pase a ser en este caso la figura con la que se identifiquen y la que el público desee que tenga un final feliz. Incluso en el duelo, pese a la aparente desproporción de fuerzas, el espectador reconoce al Dragón como el combatiente más débil y se solidariza con él.

Rompe el autor con el estereotipo de dragón, de bestia despiadada, y lo convierte en un ser sensible e ingenuo, que desprecia los bienes materiales a favor de lo único valioso que posee: el amor. Veamos como lo expresa el propio Dragón:

Dragón.- No quiero de la coronas  
que hacen daño en las sienas.  
No quiero de las comidas,  
sentados y con manteles.  
Yo quiero que la princesa  
viva en mi cueva a mi lado,  
que acaricie mis escamas,  
y haga canciones de cuna,  
bajo la luz de la luna. (p. 144)

Ya vimos como Alonso de Santos se inclina por los personajes marginados e inconformistas, individuos que se enfrentan a su entorno, en conflictos vitales, donde su máxima aspiración es la búsqueda de la felicidad. En este caso El dragón, antagonista frecuente en los cuentos infantiles, se convierte bajo este prisma en el héroe que desafía a las normas establecidas movido por el amor y que ante el inicial rechazo de la princesa reacciona de forma brusca, cometiendo una acción desesperada: el rapto de peladilla. “*Ante el jaleo formado se encabrita el dragón, y princesita al hombro se encara al soldadote que llega –lanza en ristre– para cerrar el paso al bichote grandón.*” (p. 122).



Vino, como pa una boda,  
o mejor, como pa dos,  
así lo ordenamos Nos,  
¡ah!, también un poco de soda. (p. 146)

En su conjunto, Alonso de Santos hace un ejercicio de caricaturización de un personaje que encarna la crítica al poder que acepta y hacen cumplir las normas establecidas sin cuestionarse su validez:

Rey.- Tú cumplirás lo ordenado,  
y si no te gusta el mono  
–digo el novio, con perdón– ,  
pues miras para otro lado.  
Cortaremos la cabeza  
a ese dragón por malvado,  
vosotros os casareis,  
y este cuento se ha acabado;  
Así es como se ha hecho siempre  
¡y así será ejecutado! (p. 151)

·Pelón de Ardilla, valiente y fiero el pequeño caballero.

Es el caballero, debería ser el prototipo del héroe salvador, pero la revisión del mito le deja sin objeto, ya no hay que salvar a la princesa del dragón, y el mismo se convierte en objeto de burla e invita a lo grotesco y a la mofa. Arrogante y bravucón presume de proezas imaginarias. Además realiza una serie de extravagancias morales que provocan la risa:

Pelón.- ¡Ah, del puente levadizo!







Hada.-                   Pues sí que estamos bien. Es que yo me canso de esperar ahí fuera yo quiero trabajar ya.

Trovador.-   .-        Lo estás estropeando todo; lo estás haciendo aposta. ¡Con lo bien que estaba saliendo la obra, y vas tú y ...! (p. 131)

El Hada, es absolutamente consciente de la ficción en la que se está desarrollando su personaje y que como lo que están representando es un cuento es de justicia un final feliz: “¡No puede acabar así, / de esta forma la función!”. Esta ilusión metateatral es una de las constantes en la obra de Alonso de Santos sobre la que ha investigado y trabajado en mayor o menor medida en muchos de sus textos.

·Soldadote, con escudo, con lanza y con bigote, y Tonto de Capirote, que va pegando saltos, que va pegando botes.

Son los Clown, unos seres que «saca» con frecuencia Alonso de Santos, volverán a aparecer en *Besos para la Bella Durmiente*, con el Caballero Rubio y el Caballero Moreno, con el único propósito de hacer reír. No tienen casi ninguna repercusión en la trama, sus intervenciones no son determinantes para el desarrollo del conflicto. Son personajes carnalescos, que discuten de forma pueril, con juegos verbales similares al infantil, y que se sirven de persecuciones hilarantes:

Soldadote.-                Calla, cara de tonto y nariz de cereza,  
                                  ¿cómo vas a saber dónde está la Princesa  
                                  si no sabes siquiera dónde tienes la cabeza?

Capirote.-                Sé más que tú, tío feo, de aquí a un rato.

Soldadote.-                ¿Qué sabes más que yo, tú, mentecato?

Capirote.-                Que yo sé más que tú, cara de gato.

Soldadote.-                ¿Qué sabes más que yo tú, tonto del bote?

Capirote.-                Que yo sé más que tú, tío monigote.

Soldadote.-                Tonto de capirote, como te coja te doy en el cogote.

Capirote.-                ¡Soldado monigote, límpiame el culo con el bigote!





sin ti, los dientes se me caerán,  
mi escama dura se pondrá... sin ti. »  
Coro.- «Sin ti, la gallina huevos no pondrá...  
sin ti, el árbol frutos no dará...  
sin ti nunca más lloverá,  
la cosecha se secará... sin ti, » (p. 127)

El personaje coral “TODOS” que aparece al final, acabando la pieza con la participación del conjunto de actores es también propio del entremés.

*Y de esta forma operística y feliz, acaba aquesta historia  
De la PRINCESA PELADILLA y el DRAGÓN REGALIZ.  
Y ya como despedida, festivos y populares,  
Nos cantan otra jotilla, típica de estos lugares.*

Todos.- «Y arremángate, reina, la faldilla,  
porque el rey quiere verte la pantorrilla,  
porque el rey quiere verte la pantorrilla,  
y arremángate, reina, la faldilla.»

Uno.- « El Dragón y la Dragona,  
juntos se van a vivir,  
en una cueva preciosa,  
muy llena de perejil».

Todos.- «Y arremángate, reina, la faldilla,  
porque el rey quiere verte la pantorrilla,  
porque el rey quiere verte la pantorrilla,

### III.5.6. Estilo

La principal característica que tiene el teatro infantil, en general, y que la diferencia del teatro para adultos, es que no hay un subtexto determinante para la acción. Las palabras no ocultan un mundo complejo en el inconsciente del personaje, no ocultan nada, las palabras significan en sí mismas. El teatro infantil es un teatro retórico, un teatro directo, las cosas son como se dicen que son. Aunque en el mundo adulto prevalezcan las medias palabras, los silencios cargados de presagios y los vagos simbolismos, éstos no pueden formar parte de una obra teatral destinada a los niños por dos razones: primero porque el niño no lo aceptaría, y segundo porque introducirían al pequeño espectador en un mundo tenebroso y lleno de malentendidos. Hay que crear, entonces, un teatro diáfano, donde todo quede expuesto con claridad para que lo que ocurre en escena sea asimilado y comprendido fácilmente. La figura del trovador colabora con sus intervenciones para la mejor comprensión de la obra, predisponiendo el ánimo del espectador anunciando acontecimientos, indicando el estado emocional de los personajes, recapitulando hechos relevantes de la trama, siendo en definitiva un enlace narrativo entre el público y la acción. Tan solo en una ocasión utiliza el autor «*el aparte*» para explicar desde el personaje la línea de acción que este va a seguir, para que se entienda sin ninguna duda las intenciones del personaje. Ocurre al final de la primera parte durante el duelo que enfrenta a Regaliz y a Pelón de Ardilla. El caballero teme que la superioridad física del dragón le derrote y decide ponerle una trampa “O me invento algún truco ventajoso/o va a acabar conmigo este asqueroso.

Esta obra se caracteriza por la inmediatez en la recepción, alejada de mecanismos psicológicos y de lecturas simbólicas. Revisando el manuscrito original vemos como algunas de las correcciones que realiza se deben sin duda a la necesidad, por diversas razones, de adecuación del texto al público infantil. En la primera acotación alude a las «virtudes» del vino para arreglar problemas: “Y los torneos terminan en fiestas y en bailar, con vino generoso todo de va a arreglar.” Que no aparece ya en la primera edición de Miñón de 1981. Cuando el Rey, hambriento durante el torneo exclama: “¿Se matan o no se matan? / Que tengo que merendar.” en la última edición en 2008, en las obras completas de la editorial Castalia, modifica el «se matan» por «pelean».

La adecuación a la edad exige, que en el uso de palabras, así como en el de las construcciones sintácticas, se procure no superar los límites de comprensión del niño. La palabra en el teatro cuenta para su expresión con el recurso de la imagen, de la acción, y la capacidad expresiva del gesto y toda la expresión corporal en conjunto se sumará a la palabra, haciéndola más inteligible.

Alonso de Santos escribe de una forma sencilla, llena el texto de belleza desde la claridad de la terminología, con palabras de un significado claro. Sólo en ocasiones el significado quedará en segundo plano cuando se ha sacrificado por la sonoridad. También en la vida la lógica gramatical queda relegada a favor de la lógica del sonido. Es frecuente que en las canciones infantiles prime la sonoridad sobre la sintaxis. En el universo infantil a veces hay ejemplos de rimas o canciones, que son sólo un juego de palabras, algunas son básicamente creación infantil, balbuceo de sonidos, al que no hay que buscarle un sentido o significado concreto, porque su objetivo no es otro que el del jugar:

*«Una, dola,  
tela, catola,  
quile, quilete  
estaba la reina  
en su gabinete  
vino Gil  
y apagó el candil.  
candil candilón  
cuenta las veinte,  
que las veinte son. »*

La acción podría situarse en tiempos remotos, el tiempo de los libros de caballería, donde ocurrían las grandes y míticas proezas de los caballeros. Crea el autor la ilusión de esa época, con un pseudolenguaje medieval. Consigue la peculiaridad de este lenguaje con el uso de voces de la época, que se materializan sólo con que los personajes se traten de vos y en cuanto se les lleve la contraria digan: «¡Vive el cielo!» o «¡Voto a tal!», “¡Que no hemos dicho por quien brindábamos, pardiez!” (p. 137), e incluya arcaísmos como «tenello», «facer» o «agora»: “Si eres capaz de salvalla, /





del pensamiento lógico queda relegada por el placer de la palabra, la palabra sonora, libre, inventada, donde la rima es tan importante como para forzarla de un modo jocoso, en un juego disparatado.

El gracejo y la soltura de los diálogos se deben en gran medida a la utilización de los versos en arte menor, que proporciona ligereza y velocidad en la ejecución. Aquí es una diversión más dentro del juego teatral. Es el lenguaje de estos personajes que habitan en un mundo fantástico, épico, y lírico, que se expresan así de manera espontánea y natural. En general, Alonso de Santos utiliza los versos con mucha libertad. Para él, el verso es por encima de todo una cuestión de acento interno y musicalidad por encima de la medida y la rima. Escribe los versos con facilidad, haciendo uso del ripio y dejándose llevar por el ritmo, sin detenerse a considerar si mezcla estrofas, o supera medidas.

### III.5.7. El texto espectacular.

El fenómeno teatral es una estructura múltiple de signos que se desenvuelven en diversos niveles o códigos teatrales. Margarita Piñero nos explica como el autor conoce y maneja los elementos teatrales:

Se trata por tanto, de añadir a su condición de hombre de teatro, ya estudiada, su condición de hombre teórico, y desde esta fusión estudiar al dramaturgo, pues creo que tanto la experiencia adquirida en los escenarios como sus conocimientos teóricos los va aplicar al proceso de creación de escritura de sus obras. Varios críticos y estudiosos han advertido la profunda teatralidad que subyace a su obra (...) Y ese conocimiento de la ciencia teatral en su conjunto el que, según la hipótesis central de este trabajo, constituye la cualidad más característica de este autor y le otorga una especial predisposición para construir el proceso de comunicación teatral en todo su largo recorrido: desde que nace la idea en la mente del dramaturgo hasta que es recibida por los espectadores en la representación teatral. (2005: 14)

La primera figura que nos invita a vivir la fantasía es el Trovador, que se nos muestra puente de comunicación entre realidad y ficción, llevándonos a aceptar la convención de lo teatral “Y yo soy el trovador que la historia dirá, / narrador y coplero,

cómico y pregonero / que va siempre contando, de uno a otro lugar, / la verdadera historia del país oriental.” (p.119). Ya hemos visto como comparte con el Hada el espacio de lo metateatral, en esa necesidad de explorar el teatro dentro del teatro que acompañará la escritura de Alonso de Santos a lo largo de toda su producción teatral.

Los textos de Alonso de Santos están llenos de resoluciones escénicas, es una característica de su teatro, indica cómo hay que representar, da pistas de cómo interpretar, sugiere como es la luz, la música, el movimiento escénico... nos ofrece una posible puesta en escena en las acotaciones:

*Entre gasas y dulces de colores  
asoma un trovador, y, entre las flores,  
nos muestra un bello cuadro que estaba detenido,  
un mundo de cristal reposando en su nido.  
De magia y fantasía los aires llenará,  
y suave, dulcemente, el amor volverá,  
de mano de dragones que habitan en sus cuevas,  
de princesas dormidas en las enredaderas  
y pueblos chiquititos que cantan en las eras.  
El castillo del rey asoma en un costado,  
la cueva en la montaña –muy llena de primores,  
de olores y sabores y bellos cortinones- está en el otro lado.  
Y empiezan las canciones los aires a llenar,  
con flautas y laudes y gaitas del lugar.*

*Suenan ya medievales músicas de color, se encienden candilejas, se va abriendo el telón* (p. 117)

Algunas de estas resoluciones escénicas aparecen en la ordenación de escenas de forma imperceptibles, que ha ido modificando a medida que el texto se confrontaba con la puesta en escena. En ocasiones se aprecia cómo ha añadido escenas para dar tiempo a





sin ti, no hay agua en el manantial...

sin ti, no podré respirar,

mi cola no podrá jugar.... sin ti. (p. 127)

Continúa diciendo Alonso de Santos a propósito de la música:

Yo siempre dudé si poner en mis libretos las músicas concretas que imaginaba, y en los infantiles no lo hice, porque me parecía que cortaba la libertad de los que los iban a representarla. También hay un inconveniente a la hora de indicar cuál sería el tema concreto que tengo en mente para cada momento musical, que las músicas envejecen mucho, un determinado tema veinte años más tarde el que lo tiene que hacer lo tiene que cambiar.<sup>44</sup>

Un ejemplo claro de la importancia que para Alonso de Santos tiene la música es una de sus últimas obras, *En el oscuro corazón del bosque* (2015), donde cada momento musical del libreto es indicado por el autor, con precisión: “*Por una de las ventanas abiertas del piso alto se escucha el Adagio del Concierto N° 3 para violín en Sol mayor, de Mozart, que el gato sigue con pausados movimientos de cabeza mientras lee su libro.*”. (p. 23)

También propone el autor el movimiento escénico. Entradas y salidas rápidas que impiden la monotonía: “*Sale el Hada, el Soldado y el resto del personal actuante, al conjuro de los versos del recitante.*” (p. 119). En ese ritmo vivo los personajes suelen entrar o salir corriendo. A veces huye un personaje de otro, riñen, batallan o se enfrentan: “*Vase despavorido armando mucho ruido*”(p. 122), “*Corre el Soldadote dando brincos detrás del Capirote*“ (p. 125), “*Y sale trotando, blandiendo la “Jazmín”*” (p. 131), “*Y de nuevo se persiguen por doquier el Soldado al Capirote*” (p. 131). Sobre este asunto hace el autor una rectificación sobre el manuscrito original, en el que durante todo el texto, detiene la acción y deja a los personajes en escena paralizados, para que el Trovador haga un resumen de alguna situación, introduzca la siguiente escena o enfatice alguna acción: “*Todo queda congelado. Como un resorte salta el Trovador*”. En la edición suprime estas indicaciones escénicas que introducía en las

---

<sup>44</sup> *Ibíd.*

acotaciones porque sin duda pudo comprobar en la práctica de la puesta en escena que ralentizaba la acción, siendo el ritmo tan importante para la comedia.

También distribuye el espacio escénico, nos indica el ambiente musical, y el tipo de instrumentos, que contribuyen a crear un ambiente previo al inicio de la función:

*Saluda el trovador, gracioso y complaciente,  
queda compuesto el cuadro, se acomoda la gente,  
y se oscurece la escena lentamente.  
Cuando vuelve la luz del sol naciente  
vemos a la Princesa reclinada, indolente,  
empezar este cuento diciendo así a la gente. (p.119)*

Además resuelve los cambios de ambiente o decorados, y ofrece las soluciones en las acotaciones:

*Trompetas y timbales dicen que algo va a pasar, y todo se transforma a base de banderas, doseles y tribunas, en campo del honor en donde pelear.”, “Va el Rey de un lado a otro órdenes dando -la real boda preparando-, mientras el palacio van engalanando. (p. 133)*

El vestuario desempeña un papel fundamental en la identificación de los personajes, como ya hemos indicado anteriormente, son arquetípicos, que se encuentran en la memoria colectiva, y que de alguna manera podemos hacernos a la idea de su indumentaria, a pesar de todo el autor nos da también alguna indicación al respecto:

*Historias de otros tiempos que cuenta el trovador, con pluma en el sombrero y con verde jubón.”, “Entonces aparece –achacoso, imponente– el Rey de nuestra historia con servilleta puesta y corona en la frente.”, “Y va y se acomoda en regia silla, cerca de peladilla, muy bella con mantilla.”, “entra el Rey con el Pelón, que de novio y con chistera parece ahora un pollo pera. (p. 148)*

La consciencia de que el texto teatral es necesariamente un texto para representar, le lleva a ser absolutamente resolutivo y práctico a la hora de elegir y ordenar los materiales de la escritura. En su primera producción como autor, *¡Viva el Duque nuestro dueño!*, escribe para el grupo de Teatro Libre: “(...) Tenía que adaptarse,

también, a las necesidades del grupo, sobre todo tenía que tener un número de personajes parecido al número de actores del grupo Teatro Libre (...)”<sup>45</sup>. Al escribir *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón* tiene en cuenta también que se pueda representar por grupos más o menos numerosos, y que todos no podrán tener un papel protagonista, pero da la oportunidad de que participen el mayor número de actores e introduce para ello los Coros.

Es por esto también que la obra infantil de Alonso de Santos, ofrece la posibilidad de hacer una superproducción con fantásticos decorados, riqueza de vestuario, amplias posibilidades de caracterización, peluquería y maquillaje... o por el contrario tan sólo contar con un telón pintado, el rey solo necesitará una corona, Pelón una espada de madera y un caballo de cartón. Los niños son unos espectadores que entran en el juego y la convención teatral con mucha facilidad. Sólo hay que trotar con una escoba entre las piernas para que asuman automáticamente y sin ningún género de duda que aquello sobre lo que cabalgamos es un caballo.

### III.6. Estudio de *Besos para la bella durmiente*

Se estrena en 1984<sup>46</sup>, en la Sala San Pol de Madrid, por Tres Tristes Libres, y la dirección de Miguel Nieto, con el título original *Entre pitos y flautas, besos*. Publicada por primera vez en 1994, por Castalia Ediciones, para su estudio hemos utilizado la última edición revisada por el autor, *Besos para la bella durmiente en Obra teatral 1*, (Alonso de Santos, J.L. 2008, pp. 611-660).

Tras la alentadora acogida a sus anteriores montajes, “Tres Tristes Libres” se disponen a emprender una nueva aventura. Esta vez hemos elegido la colaboración de un viejo conocido: José Luis Alonso de Santos, autor de nuestro primer montaje, “*La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*”. El autor de aquella fábula vuelve por sus fueros y nos ofrece una nueva visión de un mito infantil. Se trata esta vez de la siempre fascinante historia de “La Bella Durmiente”, con su poderosa carga de significados,

---

<sup>45</sup> Entrevista concedida por J. L. Alonso de Santos a Margarita Piñero el 20 de noviembre de 200, incluida en *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Fundamentos, 2005, p.124.

<sup>46</sup> Según indica el manuscrito del autor, incluido en el capítulo VI. ANEXOS, de la presente tesis, la escribe en 1984.

Alonso y Tres Tristes Libres, con la dirección de Miguel Nieto, se mueven de nuevo entre el sueño lírico y la tierna humorada con esta versión un tanto particular del cuento, donde la música y las canciones tienen un papel preponderante que nos lleva a presentar el montaje como verdadera (y singular) comedia musical. Y es aquí donde “Tres tristes Libres” continúan su labor de investigación de los diversos campos teatrales<sup>47</sup>.

Esta obra infantil comparte muchos materiales con la anterior obra infantil de José Luis Alonso de Santos, *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, y la ordenación de estos materiales comparte muchas constantes con el resto de la producción dramática del autor.

En *Besos para La Bella Durmiente* hace Alonso de Santos una revisión del mito a partir de un conocido cuento tradicional. La fábula de la Bella Durmiente procede de un cuento tradicional europeo, recogido en el *Pentamerón* de Giambattista Basile (1635) y Popularizada por Perrault, *Belle au Bois Dormant*, y después por los hermanos Grimm, *Dornröschen*. Antes de Basile también encontramos en diferentes culturas y tradiciones, historias que narran como una joven doncella es hechizada y obligada a permanecer dormida hasta que la intervención de un amante la despierta. Carolina Fernández Rodríguez en *La bella durmiente a través de la historia*, recoge el posible origen del cuento.

Siempre es difícil, por no decir imposible, determinar el lugar en el que se originó un determinado cuento de Hadas. El caso de la bella durmiente no es una excepción en este sentido; los críticos G. Franci y E. Zago afirman que dicho cuento debió gestarse en el subcontinente Indio. Como prueba de esta afirmación ofrecen una versión de un cuento -popular indio, el de “Surya Bai”, que fuera recogido por la ciudadana británica Mary Frere y publicado por ella misma en 1868. (1998: 21)

Como todos los cuentos tradicionales que tratan temas universales, a lo largo de la historia encontramos aspectos similares en el tratamiento de este mito, desde la literatura clásica, pasando por versiones medievales, hasta las últimas versiones cinematográficas de películas infantiles.

---

<sup>47</sup> Nota del programa de mano (1984), de la compañía Tres Tristes Libres, del estreno de *Entre pitos y flautas, besos*, título original de *Besos para la bella durmiente*.

El mito de la bella durmiente trata el tema de la sexualidad, desde la concepción, la sexualidad infantil, la adolescencia y la sexualidad activa. La versión de los hermanos Grimm principalmente dirigida al público infantil es sencilla, la versión de C. Perrault (1991: 35) es más mordaz, incluso se permite al final del cuento añadir una moraleja:

#### MORALEJA

El esperar un tiempo prudencial  
para tener esposo  
rico, guapo, galante y cariñoso,  
es cosa natural;  
pero esperar cien años durmiendo sin cansarse,  
ya no hay hembra corriente  
que duerma tanto y tan tranquilamente.

La fábula parece aún querer  
hacernos comprender  
que a menudo los lazos deliciosos  
de Himeneo no son menos dichosos  
porque se los difiera,  
y que nada se pierde con la espera;  
más la mujer con tan fogoso ardor  
aspira a la promesa conyugal,  
que no tengo la fuerza ni el valor  
de predicarle moraleja tal.

El cuento tiene una función socializadora que depende directamente de la manera en que vemos a través de los ojos del otro, esto nos proporciona distintas perspectivas y conecta con los mecanismos de empatía. Desde estos diferentes puntos de vista podemos reflexionar sobre diferentes sucesos o problemas a los que se enfrenta el ser humano y las diferentes respuestas dependiendo de cada variable humana.

La fábula de la Bella Durmiente, muestra como una joven princesa, víctima de un hechizo, está obligada a permanecer dormida hasta que un beso de amor la despierte. En la tradición oral del cuento aleccionador, sería una manera de advertir a las jóvenes, sobre ese despertar sexual, que les conceden atributos físicos para ser deseadas y en la necesidad de esperar para tener la primera relación, evitando la precipitación y sin que parezca que ese periodo de espera vaya a durar cien años. Algunas versiones de la Bella Durmiente parten de la profecía sobre como la princesa correrá un gran peligro al pincharse con un objeto, y los padres pondrán todo su empeño en alejar de ella cualquier objeto susceptible de dañar, pero finalmente ocurre. Los padres no pueden evitar el despertar sexual de sus hijas, pero quisieran que puedan “dormir” con objeto de que en ese tiempo de espera les permita madurar. Los niños no tienen el sexo diferenciado, el sexo está en todo, en el biberón, en los juegos, como decía Freud, los niños son perversos polimorfos, tienen la sexualidad distribuida por todo el cuerpo. En la pubertad, se experimentan los cambios físicos que convierten al niño en adulto, capaz de la reproducción sexual. En las niñas con el primer sangrado menstrual, la sexualidad se retrae y vuelve con el “primer beso”.

El tratamiento que se hace del personaje femenino corresponde a un sistema antiguo y patriarcal donde la mujer es un ser pasivo, está limitada al espacio del hogar y de la que se espera como único objetivo la procreación. Una mujer resignada a esperar al príncipe azul, salvador. La representación de la feminidad perfecta, el modelo a seguir por las demás mujeres y el objeto de pretensión para los hombres. Es habitual en las diferentes versiones del cuento, que no aparezca el nombre de la princesa, generalizando en su tratamiento de bella y durmiente, como definición.

Como ya hiciera en *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, Alonso de Santos, al elegir la adaptación para la escena de este cuento tradicional, y se encuentra en la necesidad de revisar y actualizar el mito, relegando los antiguos principios de organización social.

### III.6.1. Argumento

Tras muchos años de espera el Rey Doroteo y la Reina Magdalena, finalmente aleccionados por un labrador de cómo tenían que hacer para tener descendencia, por fin tienen una hija. Un pajecillo que logra calmar su llanto con el sonido de su flauta, elige su nombre: Vega. En la fiesta de su bautizo el Hada mala enfadada porque no ha sido invitada, hechiza a la princesa, obligándola en un futuro, a quedar dormida para siempre. El Hada buena puede añadir que no será para siempre, sólo hasta que la despierte un beso de amor.

A los doce años la princesa se pincha con las espinas de una rosa y se cumple así el hechizo. Varios caballeros pretenden despertarla, pero será un pajecillo el que lo haga. El rey se negará al matrimonio de la princesa y el paje, y será finalmente el hada mala conmovida por el amor de la pareja la que arregle mágicamente el asunto. Se transforma así la ficción en realidad, convirtiendo el palacio en un escenario y a los personajes en actores, pudiéndose así unir un paje y una princesa.

La versión de la que el autor parte se encuentra más cerca de la de Perrault y la de los hermanos Grimm que la de Basile, y aunque comparte con ellos parte del camino está claro el momento del viaje en el que Alonso de Santos abandona esa senda para encontrar su propio destino, la contemporaneidad.

Comparten el principio de la fábula y el problema de la infertilidad. Los Reyes llevan mucho tiempo esperando concebir un hijo. En la mitología cristiana es recurrente este tema, parejas que tras muchos años de espera al final consiguen concebir un hijo, generalmente por intercesión divina, como es el caso de Abraham y su esposa Sara: “Entonces Jehová dijo a Abraham: ‘¿Por qué se ha reído Sara diciendo: ¿Será cierto que he de dar a luz siendo ya vieja? ¿Hay para Dios alguna cosa difícil? Al tiempo señalado volveré a ti, y según el tiempo de la vida, Sara tendrá un hijo.’” (*Gén.* 18:15), y otro ejemplo que encontramos es el de Isaac y Rebeca: “Y oró Isaac a Jehová por su mujer, que era estéril; y lo aceptó Jehová; y concibió Rebeca su mujer.” (*Gén.* 25:21). Vuelve a darse aquí la premisa de Propp sobre uno de los postulados que básicos del cuento maravilloso: el reino se encuentra en una situación de impotencia, de debilidad o decadencia. Algo falta, y de esa falta nace una infinita congoja. En muchas parejas, el ser padres, es una parte fundamental en su realización personal, los reyes Doroteo y





Rey.- Venid, Magdalena, aquí.  
Acercaos a mi lado,  
y escuchad este recado.  
¡Todos los demás, salid!

*Salen todos y ella se hace de cruces con el ganchillo,  
al cuchichearle el Rey a la Reina el asunto.*

Reina.- ¿Y eso hay que hacerlo ahora, o después de la cena?

Rey.- Cuanto antes es mejor, si merece la pena.

Reina.- ¡Todo sea, Doroteo, por una nena!

Rey.- ¡Todo sea por un niño, Magdalena!

¡Apáguese la luz de aquesta almena!

*Y se hace la oscuridad - ¡a tiempo! – en el escenario, y hasta  
la segunda escena va corriendo el calendario. (p. 619)*

Elisa Fernández Cabría, tiene una visión bien distinta de lo que a nuestro parecer ha sido el propósito del autor al tratar este tema:

En su pieza Alonso de Santos, toma el hecho que los reyes no han logrado tener herederos y lo dilata hasta crear un largo sketch en torno al asunto. Aunque ya nos avisó en las palabras que acabamos de citar en el último párrafo que su intención era explorar nuevas posibilidades del mito tradicional, nos ha sorprendido el resultado de sus exploraciones. Cuando la Reina se queja de que aunque ellos no pueden tener hijos, sin embargo cualquier labradora «hace un hijo a la hora», el Rey decide llamar a palacio a un rústico villano que ya ha engendrado catorce hijos, para preguntarle, «¿Cómo lo haces para tener tantos? ». La fórmula se la dice al oído al Rey y éste se la pasa a la Reina, también al oído. Seguidamente, escuchamos los siguientes versos que a nosotros nos parecen no sólo de poco gusto, sino de una guasa y un pitorreo más adecuado a las revistas de Celia Gámez. (1987: 257)

Por fin los reyes consiguen tener descendencia, una niña, que en casi todas las versiones no se menciona su nombre y que Alonso de Santos elabora toda una escena a cuenta de proporcionarle uno, preludio de que no será una «bella» al uso: “En el palacio, mientras, serios y preocupados, /le andan buscando un nombre que resulte adecuado.”(p.623). Vega es el nombre elegido, y lo elige el pajecillo que con el sonido de su flauta a la princesa ha calmado el llanto y del que ha recibido también el primer beso: “*El paje, rodilla en tierra, le besa el anillo al Rey. Besa después a la Reina la mano, como es de ley. Y finalmente le besa la manita a la princesa, causando entre los presentes admiración y sorpresa.*”(p.622)

Llega la fiesta por el nacimiento, donde en unos casos mujeres sabias, en otros casos hadas, de número variable, ofrecen dones a la princesa. Es coincidente en casi todas las versiones el desagravio que hacen a una de estas mujeres al no invitarla a la celebración. Encontramos en la mitología clásica algunos ejemplos de reacciones de mujeres agraviadas y que reaccionan con especial virulencia o con actos que traen trágicas consecuencias, como ejemplo recordar como la diosa Erin, la diosa de la discordia, que no fue invitada a la boda de Tetis y Peleo aparece en la celebración y arroja sobre la mesa una manzana dorada en la que se podía leer “kallisti” (destinada a la más bella), lo que desata una pelea entre Hera, Atenea y Afrodita, que será el origen de la guerra de Troya. En la fábula de la Bella Durmiente el desencadenante es el mismo, concretamente no se ha invitado al Hada Mala; “¡Qué escena tan delicada! / ¡Todos aquí tan felices, / y yo no he sido invitada!”, y la reacción no se hace esperar: “la niña mayor se hará,/con algo se pinchará, / la sangre le brotará/y dormida quedará.” (p. 626). El sueño de 100 años de algunas versiones, o hasta que la despierte un beso de amor, como en la versión que nos ocupa.

Y a los doce años, la princesa Vega se pincha en un dedo: “Al cumplir los doce años la niña al jardín salió, / una rosa la llamaba, y la rosa ella cogió. / Y al coger ella la rosa en un dedo se pinchó, / y al pincharse con la rosa el hechizo se cumplió.” (p. 630). Alonso de Santos hace coincidir el momento de la primera menstruación simbólicamente con la sangre que mana del dedo al pincharse con la rosa.

Y queda esperando, soñando, la Princesa la llegada de su primera relación. En algunas versiones, el castillo donde queda durmiendo la Bella, por los efectos del

encantamiento, es rodeado de una densa vegetación por la que los príncipes tienen que abrirse paso con gran dificultad para llegar a la princesa. Entendemos que la necesidad de traspasar la barrera vegetal puede ser una metáfora sobre la rotura del himen.

Y soñando declara la princesa Vega su impaciencia por tener su primera relación sexual: “Ya te acercas a mis labios que esperan / en el sueño de una inocencia azul. / Y tu trigo florecerá en mis eras / cuando pase tu luz mi red de tul” (p. 630). En la adolescencia, las niñas, que físicamente son capaces ya de concebir, esperan impacientes la llegada del amor romántico y del despertar sexual que llegará más tarde. No puede ser casualidad que a la Princesa la llegada de todo esto la encuentre esperando en la cama: “A su cama entra la luna y llena de azul su cara, y le roza las mejillas como si le acariciara. Y Vega sus brazos mueve, luego sus pies, tan pequeños. Y, con una voz muy dulce, sus cuitas dice entre sueños.”(p. 641)

Llega por fin el que la despertará del sueño de la niñez, sin que tengan que pasar cien años, y la convertirá en mujer, en este caso no será un Príncipe, punto coincidente en el resto de las versiones, sino un Paje: “Entra ahora por la ventana el pajecillo valiente.”(p. 643). Que regresa con la firme pretensión de despertarla: “Que te besaba amor y despertabas, / siempre soñé que al fin ocurriría, / y que así yo mi vida encontraría, / pues mi vida tan sólo en ti se hallaba.”(p. 644). Y el paje con un beso despierta a la princesa y se cumple así la predicción del Hada Buena: “y que un príncipe aguerrido viene / con su palafrén / y le devuelve el color / al darle un beso de amor.”(p. 628). Y es aquí donde la fábula de *Besos para la bella durmiente*, se separa definitivamente de las anteriores versiones de *La bella durmiente*. El problema lo intuye la princesa Vega y lo expone claramente: “¡Ay, amor! ¿Y ahora, qué haremos? / Mi padre el Rey no querrá / que me case con un paje. / ¡Jamás lo consentirá.”(p. 645), su relación será el motivo del conflicto que nos llevará hasta el sorpresivo desenlace. En este momento la princesa abandona definitivamente el papel de doncella sumisa, que ya se sospechaba en los anhelos que declaraba durante el sueño: “no quiero seguir aquí plantada / esperando de un príncipe el amor.”(p.641), y rechaza la idea tradicional del matrimonio concertado, reclamando independencia para casarse con quien ella elija.

De nuevo una constante en la obra de Alonso de Santos, el individuo enfrentado al sistema de valores establecido. El conflicto que resulta de un amor imposible por la

diferencia de clases y de muy difícil solución, porque a la cuna, en este sistema de valores, no pueden superarla los méritos personales, como pretende el paje: “Haré alguna oposición / para príncipe llegar. / ¡O mataré algún dragón / que pase por el lugar!”(p.645). En las comedias la solución suele venir de la casualidad, al descubrir que el pretendiente es hijo secreto, de algún noble, rey o similar y se puede llegar al final feliz. No es este el caso, y la princesa Vega urden un plan para hacer pasar al paje por noble caballero: “Cuando llegue la ocasión, / te presentas disfrazado / y al empezar el concurso, / te llegas hasta mi lado. / Me besas y me despierto. / A mi padre le engañamos.”(p.645). Pero no funciona el engaño y al descubrirlo el Rey sentencia: “¡Jamás princesas y pajes / se han juntado ni casado! / ¡Tú, a la cama otra vez! / ¡Y tú, quedas desterrado!”(p. 653).

La solución llega una vez más de manos de la magia, como ya ocurriera en *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, el Hada encuentra el remedio: “«Gire la fortuna maga, / todo de teatro se haga. / Que todo se cambie en un decorado/y el castillo quede sólo pintado. / Que los ropajes se hagan vestuario, / y sea el suelo de aquí un escenario»” (p. 657). Hemos visto como Alonso de Santos en esta revisión y actualización del mito del cuento tradicional, ordena los materiales de la fábula como mejor se acomode a sus objetivos. Es Hada Mala, la que enternecida por la historia de amor de los protagonistas y ante el desenlace tan dramático que se avecina, se erige defensora de los dos. Posiblemente es otra vez el punto de vista del autor el que aquí se revele sobre la creencia de que en diferentes posturas sólo hay diferentes puntos de vista justificados, y le concede el privilegio de proporcionar el final feliz a esta historia.

En esta ocasión partiendo de la ilusión metateatral, la ficción se convierte en realidad, el castillo en un escenario y los personajes en los actores que los interpretan. La utilización de este recurso metateatral, donde los personajes no tienen que asumir los valores establecidos, ni aceptar su destino, permite al personaje rebelarse y no hacer la función encomendada. Esta constante en la obra de Alonso de Santos, que ha desarrollado a lo largo de toda su producción dramática, está también muy presente, en mayor o menor medida en las tres obras que dirige al público infantil. Vimos como ya había algunas pequeñas referencias en *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, con las interpelaciones del trovador al público y en la consciencia de «personaje» que tiene el Hada. En *Besos para la Bella Durmiente*, va más allá el autor,

al hacer un ejercicio metateatral, jugando claramente con los dos planos de realidad y ficción, en este final sorpresivo. Y en la última incursión en el género infantil, *¡Viva el teatro!*, toda la obra es una experiencia metateatral sobre la puesta en escena de «la puesta en escena».

Enlaza pues esta obra con el pensamiento universal que sostiene que todos representamos un papel. Ha sido este asunto tratado a lo largo de la historia de la literatura, y divulgado sobre todo a partir por la obra de los estoicos. Ya lo encontramos en el capítulo XIX del *Enquiridión* de Epicteto<sup>48</sup>, (1991:139), “La vida es una comedia, el mundo teatro, los hombres representantes, Dios el autor; a Él toca repartir los personajes y a los hombres representarlos bien”, y como asunto recurrente en la reflexión barroca sobre el hombre y el mundo, la apariencia y realidad, en un poema de la obra de Quevedo, *Epicteto y Phocílides en español con consonantes* (1653)

*No olvides que es comedia nuestra vida  
y teatro de farsa el mundo todo  
que muda el aparato por instantes  
y que todos en él somos farsantes;  
acuérdate que Dios, de esta comedia  
de argumento tan grande y tan difuso,  
es autor que la hizo y la compuso.  
Al que dio papel breve,  
solo le tocó hacerle como debe;  
y al que se le dio largo,  
solo el hacerle bien dejó a su cargo.  
Si te mandó que hicieses  
la persona de un pobre o un esclavo,  
de un rey o de un tullido,  
haz el papel que Dios te ha repartido;*

---

<sup>48</sup> Epicteto (Hierápolis 155, Nicópolis 135) fue un filósofo griego, de la escuela estoica, que vivió parte de su vida como esclavo en Roma. No queda constancia de ninguna obra escrita, pero sus enseñanzas fueron recogidas por su discípulo Flavio Arriano.

*pues solo está a tu cuenta  
hacer con perfección el personaje,  
en obras, en acciones, en lenguaje;  
que al repartir los dichos y papeles,  
la representación o mucha o poca  
solo al autor de la comedia toca".*

Besos para la Bella Durmiente no escapa a los temas transcendentales que abarcan la obra general de Alonso de Santos, la vida humana y la complejidad de las relaciones, tratados aquí de forma lúdica, como corresponde a la adecuación al público infantil, haciendo más sencillas las fórmulas y componiéndolas con ingenio y humor.

### III.6.2. Estructura dramática

En esta ocasión Alonso de Santos divide la obra en dos partes que a su vez se subdividen, en cuatro escenas la parte primera, y en tres escenas la segunda parte. Recordemos que *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón* no estaba dividida en escenas y que era el Trovador quien nos conducía de una a otra. Aquí además cada escena tiene un título que nos anticipa el motivo de cada una, propio de la novela picaresca y de caballería, con el que el autor ha querido añadir cierto sabor clásico.

#### Primera parte

Escena I: De cómo comienza esta historia en un palacio sin niños

Escena II: De cómo nació la princesita y lo que hubo de hacer para callarla

Escena III: De cómo se pelearon el Hada Buena y el Hada Mala y el maleficio que cayó sobre la princesa

Escena IV: De cómo fue el encuentro de dos caballeros y sus dos jacos, en busca del amor

## Segunda parte

Escena I: De cómo la Princesa durmió hasta que llegó el amor

Escena II: De cómo fue el despertar oficial de la princesa y de lo que sucedió al descubrirse la verdad

Escena III: De cómo llegamos al final de esta historia con un cambio sorprendente.

La acción se conduce de un modo lineal a través de las escenas, respetando el orden cronológico de los acontecimientos, hasta la resolución del conflicto. Transcurre en un arco temporal que viene determinado por los acontecimientos que van desde la concepción, nacimiento, bautizo, adolescencia y juventud de la Princesa Vega.

En esta acción principal se le intercala un suceso secundario, que se entrelaza con la acción principal sin estorbarla, y que incluso no alteraría la obra si se eliminara, pero que refuerza la idea de la revisión del mito que en esta obra tiene el autor. Es el conflicto que sucede entre los caballeros, que quieren optar a despertar a la princesa, la subtrama que aparece para relajar los momentos de tensión y que tiene el propósito también de la desmitificación del amor cortés. En este caso además claramente permite la elipsis temporal entre la última escena de la princesa, en la primera parte, cuando acaba de quedar dormida, y la primera escena de la segunda parte, donde continúa dormida, pero han ya han pasado “años y años”. Sus protagonistas son El Caballero Moreno y el Caballero Rubio: “*De cómo fue el encuentro de dos caballeros y sus jacos, en busca del amor.*”(p. 631). Ambos tienen en la Princesa Vega su objetivo, que representa claramente un reto, en este caso el de despertarla con un beso: La amada, que suele en estos casos asistir al proceso de una forma pasiva, no es el objetivo del viaje, sino el medio para conseguir alcanzar el fin último que es la misma conquista: “Soy un Caballero delicado / que de amor estoy necesitado.” (p. 631), dice el Caballero Rubio. El adiestramiento en el amor es tan importante como el de las armas: “Se dice en este libro cómo se ha de besar, / para que la princesa se pueda despertar.”(p.631) y añade el Caballero Rubio las formas y los nombres de las formas de besar. Ambos encauzan sus pulsiones a través de este juego poniendo de manifiesto sus cualidades «guerreras» en el arte de besar, por cuestiones de prestigio para ganarse a la amada: “Mis besos son los





*y dando mil volteretas. (p. 638)*

El contrapunto a los caballeros se lo dan sus dos jacos, con una humanización muy común en los cuentos infantiles que opera aquí como desmitificador de la condición humana. El Jaco Rubio y El Jaco Moreno tienen una manera de proceder más propia de los hombres y dejan por tanto en evidencia a los Caballeros:

Jaco Rubio.- Menos mal que se está bien  
en esta senda frondosa.

Jaco Moreno.- Pues sentémonos aquí  
hasta que acabe la cosa.  
¿Vos qué herradura usáis,  
que tan majo cabalgáis?

Jaco Rubio.- Me las traen de importación.  
Las que hacen en mi región  
resbalan en cuanto hay lodo.  
¿Vos las gastáis de qué modo? (p. 635)

Esta subtrama de los caballeros, llega hasta el final en los mismos términos. Cuando todo se ha transformado y el castillo en tablado se ha tornado, El Caballero Rubio y El Caballero Moreno siguen empeñados en lo mismo: “Vayamos por este lado. / ¡Sal tú! ¡No, sal tú primero! / Yo nunca saldré el primero! / ¡Pues cada uno por su lado, / y colorín, colorado!” (p.659).

### III.6.3. Conflicto

Los elementos emocionales juegan un enorme papel en el conflicto. Se trata de las dificultades que tienen los personajes para conseguir sus deseos. Un descendiente en el caso del Rey y la Reina, que les hace tener que abandonar sus papeles por un momento y adoptar el de villanos: “¡Eso es cosa de villanos, / el tocarse con las manos! / ¡No es

posible con corona! / ¡Indigno es de mi persona!” (p. 618). Desde el inicio de la obra todo está impregnado de una incomodidad de los personajes sobre el papel que les toca hacer y por tanto de una relativa consciencia sobre la ficción que representan. Al final los mismos reyes, conscientes de su condición de cómicos, liberados de la obligatoriedad de representar esos papeles, declaran su alivio: “Ya que no somos reyes, Doroteo/podemos darnos besos, ya no es feo.”(p.658).

El elemento desencadenante del conflicto, se origina con el enfado del Hada Mala por no haber sido invitada al bautizo, del que no sabemos el motivo, nada más que es así en el cuento del que procede, y las hadas solo perpetúan la fábula, jugando cada una el papel asignado, el Hada Buena le otorga toda una serie de cualidades para «fabricar» una princesa al uso; “Serás lista y generosa, / serás sencilla y graciosa, / serás dulce y muy hermosa.” (p. 625), y siendo muy conscientes de ello: “Todo el que el cuento ha leído / sabe que éste acaba bien, / y que un príncipe aguerrido viene/con su palafrén / y le devuelve el color / al darle un beso de amor.”(p. 628), declara el Hada Mala.

Desde la realidad paralela del sueño, nos desvela la princesa sus anhelos: “Ya te acercas, lo sé por ese viento / que me trae tu olor entre las hojas, / a librarme de este triste lamento.”(p. 630). Es muy consciente de una realidad de la que no es partícipe de forma consciente, porque está dormida y que sin embargo está muy presente en la angustia que trasmite por su actual estado, del que es oníricamente consciente y es desde ese estado de ensoñación que se rebela: “Esperando, espero desesperando. / ¡Quiero vivir! ¡No quiero más soñar!”(p. 642) Que enlaza con el tema barroco de la libertad del ser humano para decidir sobre su vida, sin dejarse influir por un supuesto destino. El engaño y el disfraz también están muy presentes. No puede ser casual que en el bautizo de la princesa, disfrazarse, forme parte de la celebración: “Bautizan a la princesa y comen muchas perdices, / beben vino, se disfrazan y bailan todos felices.”(p. 625), describe el Trovador. El Hada Mala también recurre al disfraz para no ser descubierta en el acto de la audiencia: “*Entre rústicos villanos, disfrazada de aldeana, con Anselmo en una cesta, escóndese el Hada Mala.*”(p. 649). Y el engaño de la princesa Vega fingiendo que continua durmiendo, se apoya en el disfraz que se pone el paje para fingir ser de más alto linaje que del que de verdad es: “*Entra ahora otro pretendiente, con un casco y un capote. Tiene pinta de soldado y en la cara un gran bigote.*”(p. 651).



### III.6.4. Influencias

Cuando escribe *Besos para la Bella Durmiente*, Alonso de Santos, ha escrito ya la trilogía que contiene: *¡Viva el duque nuestro dueño!*, *El combate de don Carnal y doña Cuaresma*, y *El demonio, el mundo y mi carne*.<sup>49</sup> La devoción por los clásicos influye notablemente en sus primeras obras, el amor por el lenguaje renacentista y barroco, y los temas barrocos del teatro dentro del teatro, el de la confusión de la vida y la ficción, estará también en *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, y en *Besos para la Bella Durmiente*.<sup>50</sup>

También encontramos aquí esa solución tan recurrente en las comedias del siglo de oro, donde después de diversos enredos de parejas, se busca una solución final, donde todos los personajes se conforman y se emparejan, ya sea por propia voluntad, atendiendo a deseos amorosos, o por justicia gubernamental, impartida generalmente por un noble o por el rey. En *Besos para la Bella durmiente*, los caballeros, que se han quedado «compuestos y sin novia», encuentran un feliz desenlace:

Cab. Rubio.-                                    ¡Pues sin novia hemos quedado!

    ¡Y sin obra! ¡Oh, cruel destino!

    ¡Sigamos nuestro camino![...]

Hada Mala.-                                    ¡Espérame, guapo mozo,  
despiértame a mí también  
dándome tus labios, ven,  
rubio caballero hermoso!

Hada Buena.-                                   ¡Y tú, llega hasta mi lado!

---

<sup>49</sup> El *Demonio, el mundo y mi carne*, fue escrita en 1982, y ha sido editada como parte de un estudio de Abraham Madroñal (2014), pero no es una versión definitiva con la que el autor estuviera de acuerdo para su publicación, con lo que hasta ahora se considera inédita.

<sup>50</sup> El autor, en la entrevista, cit.22, p.102 revela que la intención original era completar una trilogía con otro texto, pero nunca lo escribió. Suponemos, por las fechas en el que esto ocurre, que estaba ya inmerso en la investigación de otros materiales dramáticos, que conformarían el siguiente paso en la historia de su producción teatral.

Ya que he cesado de hada,  
quiero estar ahora encantada,  
bello moreno soñado.

Cab. Rubio.-            ¡Oh, que lindos ojazos  
brillan en esa cara!

Cab. Moreno.-         ¡Ven y dame tus brazos!

                                 ¡Quién este amor soñara! (p. 659)

Encontramos una clara influencia en la obra de Muñoz Seca, *La venganza de Don Mendo*, donde el verso, los nombres de algunos personajes, la parodia sobre las convenciones y los temas del siglo de oro español como el honor, también están presentes. Nuestra obra, como aquella, se ambienta en el Medievo. Con algunos de los nombres que pone a los personajes, pretende alejar la acción en el tiempo, y remitir a cierto recuerdo de personajes históricos o literarios de la epopeya medieval.

Cab. Rubio.-            Soy, Señor, quien os incita  
de nuevo a la retirada.

                                 Soy, señor, ¡y vive el Cielo!  
el Marqués de la Ensenada. [...]

Cab. Moreno.-         Soy Don Nuño de Pedruño,  
y tengo en mi escudo un paño  
y allá en mi hacienda un terruño  
que no se corre en un año. (p. 633)

El recuerdo del astracán aparece sobre todo en las escenas de los Caballeros, con la parodia sobre asuntos del honor:

Cab. Moreno.-         Si mi valor es probado,

el vuestro está demostrado.

Cab. Rubio.- A comparar cómo vais  
vuestro porte y vuestro brío...

Cab. Moreno.- ¡Pues más pequeño es el mío  
que el que vos me demostráis!

Cab. Rubio.- ¡Ofensa me hacéis, señor,  
con tanta lisonja vana!  
¡Aceptad que sois mejor!

Cab. Moreno.- ¡Pues no me da a mí la gana! (p. 636)

También en situaciones que pretenden hacer reír a toda costa, como «la escena del balcón» que termina en batacazo: *“Tírase el último beso. Él se va y sola la deja. Se oye en esto un estropicio, unos golpes y una queja y luego los pasos de él, que cojeando se aleja.”* (p. 647). En la caricatura del teatro romántico: *“Pongo al cielo por testigo. / Porque, o vivo yo contigo, / o sin ti yo solo muero, / que sólo tus labios quiero.”*(p. 646). En el verso y el ripio, como cuando en la primera parte el Rey, en agradecimiento al Paje por acallar el llanto de la princesa, envía al paje a estudiar música: *“Por ser súbdito leal / te hago Flautero Real. / Irás a estudiar solfeo / a conservatorios gordos / y darás conciertos luego / que a muchos dejarás sordos.”*(p. 622). Es muy característico encontrar en ambas el uso de anacronismos, un recurso distanciador que entronca con la constante en la obra de Alonso de Santos de la ruptura de la ilusión escénica, como las expresiones que utiliza el Hada Mala, más coloquiales y con términos más modernos, que además, por cierto, aparece en escena en una moto voladora: *“Gano que lo paso pipa. / Gano que lo paso bomba.”*(p. 626).

Para terminar, no queremos dejar pasar el guiño que hace a Cervantes cuando el personaje del Jaco Rubio, justificando el delirante comportamiento de los amos dice: *“Esto había de pasar, / más tarde o más temprano / caballero castellano / no hay que no acabe de atar.”*(p. 638)

### III.6.5. Personajes

Repite aquí la fórmula, que ya encontramos en *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, de los estereotipos de los cuentos de hadas. Es una relación de personajes en donde apenas da ninguna información, más allá de la filiación y explicación de alguna de sus funciones.

EL TROVADOR, narrador de esta historia.

LA PRINCESA VEGA, la Bella Durmiente.

EL REY DOROTEO, su padre.

LA REINA MAGDALENA, su madre.

EL PAJE, flautista enamorado.

EL HADA BUENA, reina de las hadas.

EL HADA MALA, con su cuervo Anselmo.

EL CABALLERO RUBIO.

EL CABALLERO MORENO.

EL JACO DEL CABALLERO RUBIO.

EL JACO DEL CABALLERO MORENO.

EL CHAMBELÁN, anunciador de acontecimientos.

EL LABRIEGO, rústico.

A demás: PERSONAL DE PALACIO, CAMPESINOS Y CORO.<sup>51</sup> (p. 614)

·El Trovador:

*“Un trovador se asoma con su capa de armiño, un trovador de aquellos de los cuentos de niños”* (p.615). Ya hemos hablado de la figura del personaje que narra la acción. Tiene aquí idéntico fin. La misión del trovador es básicamente narrativa,

---

<sup>51</sup> Los rasgos que se detallan a continuación del personaje están indicados por el autor en la propia edición.



presenta a los personajes e informa de la situación, pone en antecedentes sobre lo ocurrido, facilitar la elipsis temporal y completar con algún dato la información sobre los acontecimientos y la acción: “Fueron pasando los días, fueron pasando los años / y las hojas de este cuento de aquellos tiempos de antaño.”(p.630)

En este Trovador se da una singularidad. Aquí, como en *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, tienen ese elemento de la ruptura de la ilusión escénica, porque sus intervenciones, desde fuera de la acción dramática, nos hacen conscientes de la representación. Se diferencia de aquella en que no interviene de manera activa en ningún conflicto, como el que mantiene con el Hada en la primera parte. Cuando se produce el final sorpresivo, donde los personajes tornan a actores, él no se incorpora a este suceso, ahora es él el que mantiene la ilusión de la puesta en escena, y es que al no ser partícipe de la acción dramática, tampoco lo es cuando todo se trasforma, el sigue narrando hasta el final de la obra: “Y la historia así termina / llena de novios y amores. / Confetis y serpentinas / caen del cielo de colores.” (p.659)

·La Princesa Vega:

En esta revisión y actualización del mito que hace en esta obra Alonso de Santos, pasa por darle identidad a la princesa, que en la mayoría de las versiones anteriores, carece de nombre y se la denomina por el ideal patriarcal de femineidad: Bella Durmiente. Elabora aquí el autor toda una escena para buscar un nombre a la princesa, algo que los reyes consideran de extrema importancia:” Si no encontramos un nombre / no la podremos llamar, / pues sin nombre que la nombre / no la podremos nombrar.” (p. 623)

Nuestra Bella Durmiente, la princesa Vega, que como la princesa peladilla, rompe con lo establecido y se enfrenta a sus padres, los Reyes, porque quiere casarse por amor, y no ser un trofeo o recompensa por ser rescatada de un maleficio. Aunque vuelve a ser un beso de amor quien la despierte: “¡Mi buen Rey, padre y señor! / Deja que a mi lado llegue, / y que me siga besando / y me siga despertando.”(p.653)

·El Rey Doroteo:

Vuelve la burla a recaer sobre la realeza, la parodia del pudor de la alta alcurnia, cuando nos presenta el autor a unos monarcas que no saben “como se hace” para tener



con un motivo heroico, le enfrenta desde el principio con el medio, y le pone muchos obstáculos para conseguir su deseo. Primero al pretender callar el llanto de la princesa con su flauta, asunto del que sale airoso y gratificado: “Si su Majestad consiente/que con esta flauta intente / callarla este servidor...”(621). Le da el primer beso a la princesa: “¡La princesa ha recibido / del Paje su primer beso! / y se grita y se anuncia / al mundo entero el suceso.”(p. 622). Más tarde se atreve a sugerir un nombre, con el con suerte acierta y es del agrado de todos: “Vega es el nombre, señor / Vega, como la vega de un fresco manantial; / Vega, como la estrella que da luz celestial.” (p. 624) Y por último le da el beso de amor, que despierta a la princesa: “*El se acerca hasta su lado, y se reclina en su pecho, y sobre sus yertos labios pone con ternura un beso.*”(p. 643). Y finalmente el héroe asumiendo su destino si no consigue su meta: “Nada me importa mi amor / si no puedo estar contigo”(p. 646). La estrategia le falla, la pretensión de hacerse pasar por quien no es, es descubierto el disfraz: “*Y el Rey va a felicitarle, cariñoso y campechano, y le tira del bigote, que se le queda en la mano.*”(653). La magia transformadora le salva del castigo por pretender lo que por no está a su alcance, ya lo dice el Rey: “¡No dejaré que te cases / con el primero que pase!”(p. 653). La solución llega con la transformación, porque la diferencia de clases, es un asunto de honor muy grave e insalvable: “Ahora ya nadie puede prohibirnos nuestro amor.”(p. 658), dice el Paje aliviado.

#### ·Las Hadas: Hada Buena y Hada Mala

Ya hemos hablado de las hadas como personajes que conceden dones u objetos mágicos. Las hadas aquí, además, representan el eterno conflicto entre el bien y el mal. No es una lucha en términos de valores absolutos, si no el enfrentamiento de lo diferente, de los puntos de vista que tienen cada Hada sobre los conceptos de «El bien» y «El mal» o lo que es lo mismo, la opinión sobre lo que un sistema moral concreto tiene, y dando por sentado que esa moral es compartida por todos y que todos estamos obligados a adoptar esas creencias. Creemos que en la actualización del mito que hace el autor, advierte que la evolución social pasa también por una transformación de las normas morales heredadas. Cada idea tiene su idea opuesta, y estas dos Hadas también y perpetúan el papel que les ha tocado en esta historia.

El Hada Buena está instalada en la defensa de su punto de vista, y lo da como único válido: “¿Qué ganas con la maldad / y no amando la bondad, / la acción noble y delicada / como hacemos otras hadas?”(p. 626). También se considera moralmente superior y tiene tendencia al adoctrinamiento: “Ser bueno es maravilloso. / Sembrar el bien es hermoso, / y el mal es algo espantoso.”(p. 627)

La enumeración de los dones que el Hada Buena concede a la princesa apoyan el arcaico modelo del ideal femenino, y a veces roza el absurdo, no sabemos si por puro exceso o por exigencias del ripio.

Hada B.-	Mi princesa adorada:
	desde hoy serás ahijada
	de la Reina de las Hadas.
	Serás lista y generosa,
	serás sencilla y graciosa,
	serás dulce y muy hermosa.
	Tendrás lagos y jardines
	con lirios, rosas, jazmines
	y un millón de calcetines.
	Tendrás la voz de soprano
	y tocarás el piano
	con los pies y con las manos.
	Tendrás un pelo precioso,
	una jaula con un oso
	y un gato muy cariñoso. (p. 625))

El Hada Mala tiene cierto carácter trasgresor, y una rivalidad manifiesta sobre todo lo que representa la otra Hada: “¡Pues me da a mí cien patadas: / la princesita, cincuenta / y tú el resto de la cuenta, / Reina cursi de las hadas!”(p 627). Defiende la maldad, no



·Los caballeros:

El Caballero Rubio y el Caballero Moreno, son los protagonistas del suceso secundario que se intercala con la trama principal, pero sobre la que no incide ni tiene consecuencias. Es curioso como el mismo Trovador, que en esta obra da paso a las diferentes escenas, hace resumen de acontecimientos, presenta personajes..., no incluya en ningún momento y de ninguna forma las intervenciones de los Caballeros en su narración. Como hiciera con Soldadote y Capiroto, en *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, Alonso de Santos saca a dos personajes con el único propósito de hacer reír. Son quizás también una manera de hacer un pequeño homenaje a la obra de Muñoz Seca, *La venganza de Don Mendo*.

Están presos los dos caballeros de su respeto por los valores caballerescos, enzarzados en una lucha ridícula y eterna por conseguir su trofeo, incluso a un paso de poder besar a la princesa pierden el turno por hacer valer su honor por encima de todo:

Cab. Rubio.- Os cede el puesto mi honor.

Sed el primero, señor.

Cab. Moreno.- ¿Otra vez? Pues ¡vive Dios!

que no lo conseguiréis

y primero no me haréis,

que el primero seréis vos.

Cab. Rubio.- ¡Nunca! ¡Jamás lo seré!

A su lado llegareis

y un beso a ella le daréis,

y, si no, os obligaré. (p. 650)

·Jaco Moreno y Jaco Rubio:

Dan el contrapunto a los caballeros, con un comportamiento humanizado más propio de fieles escuderos:

Jaco Rubio.-                    Mi amo es el que mejor besa,  
  
   encima o debajo de la mesa,  
  
   las deja a todas patitiesas,  
  
   labradoras o abadesas. (p.658)

· El Chambelán:

Lo denomina el propio autor como anunciador de acontecimientos: “¡Se anuncia: la Princesa se ha callado y los reyes, por fin, han descansado! ¡Y lo que se ha anunciado ha de quedar en crónicas futuras anotado!” (p.622). Fiel servidor del Rey no tiene mayor relevancia en la trama de esta obra, pero es revelador cómo reacciona cuando es consciente de que son cómicos actuando, está encantado de abandonar por fin su papel: “Y yo dejo este bastón, / que estoy harto de anunciar.” (p.658). En el manuscrito original iba más allá, y pretendía resarcirse de su de su anterior papel: “Pues yo quiero hacer de rey, / que estoy harto que me manden; / seré quien dicte la ley.”<sup>52</sup>

· El Labriego:

Saca en esta obra el autor las flaquezas humanas, y las parodia; la representación ridícula de los reyes, y a la vez crítica, como cuando dice el labriego en un aparte: “¡Que «pesaos» son los reyes; / así les salen las leyes!” (p. 619)

En el manuscrito original hemos encontrado que la escena, en la que el labriego explica a los reyes cómo hay que hacer para tener un hijo, es más larga que en la edición. Incide más en la torpeza manifiesta del Rey, que le pide al Labriego que se quede « para echar una mano». Entendemos que la adecuación, obligó al autor a reducirla. Algunos de los versos suprimidos son los que siguen:

Rey.-                                Vos, labriego no salgáis.  
  
Labriego.-                        Si así vos lo deseáis...  
  
Rey.-                                Quedaos, y así podréis  
  
   echar en esto una mano.

---

<sup>52</sup> En el capítulo VI.ANEXOS.

Pensad que yo soy profano.

Labriego.- Lo que vos m'én demandéis,  
m'én quedaré si queréis,  
mas no es costumbre el quedarse.

Rey.- De eso no hay que preocuparse.  
Yo soy el que manda aquí,  
y si digo que te quedas  
es que te quedas ahí,  
a no ser que es que no puedas.

Labriego.- Yo por poder sí que puedo,  
que yo siempre estoy dispuesto<sup>53</sup>.

Aunque no puede el autor descartar este último recurso jocosos, cuando el Chambelán desconsolado ve que es el único que no está emparejado:

Chambelán.- ¡Bueno! y yo, ¿con quién me beso?  
¡Estoy más solo que un queso!

*Entra entonces, al oírle, el Labriego del principio. Y acercándose a su lado va le susurra este ripio:*

Labriego.- Aquí estoy yo para besarte, majo,  
con olor de cebollas y de ajo. (p. 660)

· Personal de palacio, campesinos y coro

Este conjunto de grupos se resumen en el texto bajo el nombre de «Todos». Se compone en cada momento del conjunto de los personajes que en ese instante estén

---

<sup>53</sup> En el capítulo VI.ANEXOS.



interviniendo en la escena. Tienen la misión de enfatizar diferentes situaciones de la acción dramática, como cuando se decide por fin que nombre se pondrá a la princesa y dicen Todos: “¡Vega se debe llamar!” (p.624), cuando el Paje finge despertar a la Princesa durante la audiencia: “¡Mirad! ¡Se ha despertado! / ¡Qué besazo le habrá dado!” (p. 652), y en el momento en el que El Hada Mala, que se había disfrazado para no ser reconocida, se quita el disfraz y evita un final dramático para la pareja de enamorados: “¡Es ella!¡Es ella!¡Ella! / ¡Es ella!¡La mala Hada! / ¡La que nos dejó encantada / a la princesita bella!” (654). También el personaje coral «Todos» aparece en la celebración de la elección del nombre de la princesa, en un impulso lírico de exaltación y en final de la obra, cuando los personajes/actores se unen en una canción de celebración.

En el manuscrito original, las acotaciones en verso se las adjudica al Coro<sup>54</sup>, dando la oportunidad de que a demás de disfrutarlas en la lectura, completen la narración de una forma poética. Ya dijimos como Alonso de Santos es muy consciente, cuando escribe esta obra, del elenco a quien va dirigida; antes de la publicación *Besos para la Bella Durmiente* fue representada por Teatro Libre y posteriormente, con la dirección del propio autor, por el grupo de alumnos del último curso de Interpretación de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. La incorporación de las acotaciones a la puesta en escena le permite aumentar el elenco en compañías o grupos de teatro numerosos. También encontramos en el manuscrito intervenciones finales, individuales, para diferentes integrantes del coro, que expresan el deseo de abandonar el anonimato que le da el conjunto y elegir un papel: “Pues yo quiero ser astronauta / para estar siempre en las nubes, / y pasarlo ricamente / entre que bajas y subes.”<sup>55</sup>

### III.6.6. Estilo

En la intención consciente del autor por generar un carácter muy concreto en las producciones infantiles, volvemos, como en la anterior obra infantil del autor, a encontrar las elaboradas acotaciones, que son muy literarias, cargadas de lirismo y con

---

<sup>54</sup> En el capítulo VI. ANEXOS

<sup>55</sup> En el capítulo VI. ANEXOS.

una clara función estética, escritas también en verso, son portadoras de ambientes : “*El mundo gris y feo se llena de color / y se recoge el frío, y regresa el calor*” (p.615), y de emociones: “*Y salen de sus ojos lágrimas muy amargas, / y hacen quejas muy tristes, / y hacen quejas muy largas. / Y con el Rey, la Reina se queja y se lamenta / y de sus ojos sale también una tormenta.*”(p. 616), y también son muy escénicas: “*Suena la melodía de una dulce canción / Y poquito a poquito se va alzando el telón.*” (p,615), y describen acciones: “*Se acerca al lado del Rey y le cuchichea a la oreja. / Y al Rey le da un sofocón al oír lo que le aconseja.*”(p. 618).

Sigue la línea que ya tomara cuando escribió *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, el gusto por las formas clásicas, el entremés, la comedia y la farsa, la investigación sobre el lenguaje y la comicidad verbal, el estudio sobre la literatura medieval y la adecuación necesaria al público infantil. En esta segunda incursión en el teatro infantil vuelve Alonso de Santos a la revisión del mito del cuento tradicional, a la musicalidad del verso, a la exaltación épica y a la belleza lírica. Pero es esta obra un paso más, desde la consciencia del camino tomado, mucho más pensada, con más elaboración, como el mismo dice: “Es esta una obra que tiene más teatralidad pero es menos espontanea.”<sup>56</sup>.

Tiene esta obra un lenguaje muy cuidado, que pretende la comicidad verbal. Los recursos que utiliza están llenos de ingenio y gracejo. El tono general es paródico y hace frecuente uso del contraste entre diferentes formas de hablar, como la manera que tiene de expresarse el labriego: “¡Si es «mu» sencillo y «mu» fácil de hacer!” (p.618), el pretendido acento extranjero del Paje disfrazado: “Yo, señog, quiego pgobag / a la pgincesa besag.”(p. 652); y el tono pretencioso del Hada Buena: “Sus graciosas Majestades: / tráígoles una primicia / de la estupenda noticia / que remediará sus males.”(p. 649), y el uso tan socorrido de lo escatológico: “¡No, que termina en «ina», / igual que termina «orina»”(p. 623), y del insulto: “¿Y cómo que os atrevéis /con esa pinta de momia / a quitarme a mí a la novia?”(p. 634), le increpa el Caballero Rubio al Caballero Moreno en medio de la trifulca. Y contiene también algunos juegos de palabras: “Entra el Chambelán ahora con un rústico villano / que se muestra muy corrido ante un Rey tan soberano” (p. 617), y algunos anacronismos como el que

---

<sup>56</sup> Entrevista Cit. 22, p. 102

incluye la Reina en el lamento por no tener un hijo: “¡Qué grande es mi dolor, ay, Doroteo! / ¡Que no entre en esta casa ni un tebeo!”(p. 617)

Algunos recursos necesita para situar la acción en el Medievo, como el uso de expresiones propias de los libros de Caballerías o de las comedias de capa y espada: “¡Lave la sangre el honor!”, que dice el caballero Rubio en uno de los enfrentamientos verbales con el Caballero Moreno, o la ilusión de un pseudolenguaje con reminiscencias medievales al utilizar unos pretendidos arcaísmos como los que se expresa el Rey, escandalizado por el amor que se profesan el Paje y la Princesa: “¡Una cosa es despertalla, / y otra distinta es besalla, / abrazalla y estrujalla, / tocalla y mordisquealla!” (p. 653), los demostrativos: “¡Apáguese la luz de aquesta almena! (p. 619), y algunas voces muy utilizadas en épocas pasadas: ¡Soy señor, ¡y vive el Cielo!(p. 633). Esta manera de utilizar el lenguaje medieval como elemento evocador de un tiempo pretérito, es necesaria para la adecuación, ya que utilizado en otros términos o desde el rigor del lenguaje lo habría hecho ininteligible para el público infantil. La artificiosidad del verso también contribuye al distanciamiento en el tiempo, sobre la época en la que transcurre la acción.

En la comedia la palabra poética crea mundos y paisajes; el sosiego o el tormento de los personajes, la emoción y el pensamiento. Está lleno el verso de posibilidades expresivas, de música, de ritmo, y de juego. El verso es la forma en la que se expresan los personajes de esta obra, de manera natural, son personajes de cuento medieval. Desde situaciones domésticas: “¡Calla guapa, no llores. No me quites los lentes. / ¡Uy! ¡Me ha mordido un dedo! ¡Ha nacido con dientes!” (p. 620), cuando el Chambelán está intentando a la princesa callar, a ensoñaciones llenas de lirismo: “Ya te acercas, lo sé por ese viento / que me trae tu olor entre las hojas, / a librarme de este triste lamento / cuando pinte el Sol las nubes rojas!” (p. 630). El verso facilita también el juego de palabras.

*Besos para la bella durmiente*, está escrita en versos polimétricos, creando un universo sonoro y musical que conecta con el espectador infantil, que aun vive los procesos de aprendizaje entre las canciones y los juegos, de manera directa e inmediata. Las canciones y letrillas están también muy presentes y contribuyen a generar el ambiente lúdico y festivo del teatro infantil.

### III.6.7. El texto espectacular

José Luis Alonso de Santos escribe para la escena. Coloca a los personajes en acción sobre el tablado del teatro. En ocasiones es un camino de ida y vuelta del texto al escenario y regreso al texto, porque este autor contrasta con la puesta en escena sus obras. Es muy frecuente, en la mayoría de sus obras estrenadas lo es, que antes de preparar la edición para su publicación pase por la verificación de lo visto en la representación, o del trabajo directo con la escenificación, porque tiene especial interés en los procesos de la puesta en escena de sus obras, sea o no él el director de ellas. Es una constante en este autor, la revisión de los textos ante una nueva edición, para recoger las aportaciones del trabajo dramático y la puesta en escena, o para actualizar aspectos que lo requieran y lo permitan.

*Besos para la bella durmiente*, es un texto, ya lo veíamos en el apartado de la génesis de la obra, que escribe para un elenco concreto de una compañía concreta: La sección infantil del Teatro Libre, Tres Tristes Libres. Por tanto escribe directamente pensando en los actores que van a encarnar los personajes. Conoce también los recursos de la compañía, y tiene muy en cuenta el circuito profesional en el que se mueve. Todo esto lo tiene en cuenta porque es muy consciente y conoce muy bien el trabajo de la puesta en escena, se ha curtido en giras, y de la gestión teatral. Visto el éxito de la *Verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* repite la fórmula magistral de un texto innovador dentro del panorama teatral infantil.

### III.7. Estudio de *¡Viva el teatro!*

*¡Viva el teatro!*, que ha sido galardonada con el II Premio Nacional María José Jove de Escritura Teatral Infantil (2006)<sup>57</sup>, se estrenó en A Coruña, en el Teatro Rosalía de Castro, el 21 de Octubre de 2006, con un elenco de actores gallegos y la dirección de Olga Margallo. Después de más de veinte años desde su última incursión en el teatro infantil José Luis Alonso de Santos vuelve a dedicar otra obra al público infantil, y

---

<sup>57</sup> Por este motivo, la obra ha sido publicada, tanto en gallego como en castellano, por la editorial Everest, dentro de su colección Montaña Encantada.

continuar así el camino que emprendió con *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, y *Besos para la Bella Durmiente*.

El autor es también un reconocido pedagogo que con frecuencia es requerido para dar clases magistrales, conferencias o charlas en centros educativos; a lo largo de todos estos años ha recogido la inquietud de alumnos y docentes sobre la tarea de la puesta en escena del teatro infantil. También en repetidas ocasiones grupos escolares o grupos de aficionados han requerido sus consejos sobre cómo crear espectáculos teatrales<sup>58</sup>. Quiriendo aunar pedagogía junto con el deseo de retomar la escritura dramática infantil el autor elabora este texto que ahora nos ocupa.

Con el encargo personal de afrontar de nuevo la escritura dramática para un público infantil Alonso de Santos comienza la tarea adaptando una novela infantil, *¡Una de piratas!* (1994), que había escrito y que en algunas ocasiones había sido adaptada para teatro por diferentes grupos. Esta adaptación le sirve como intertexto de los dos planos ficcionales que presenta esta obra, un grupo de actores que se encuentra en el proceso de ensayo de la obra teatral: *¡Una de piratas!*.

### III.7.1. Argumento

Un grupo de teatro ensaya una obra. Sus componentes son niños, compañeros de colegio. La directora es Begoña, una profesora que a la vez que dirige los ensayos les enseña los principios básicos de la puesta en escena y de la actuación. Tiene en cuenta a la hora de enseñar los elementos básicos que componen la puesta en escena: La interpretación, el vestuario, la caracterización, la utilería, el decorado, la iluminación y el sonido. Hace partícipe a los actores para que todos intervengan en la medida de lo posible en cada faceta del ensayo. Les transmite la necesidad de que todos conozcan el funcionamiento de la “maquinaria teatral”. Insiste en el trabajo en equipo, donde cada tarea, por pequeña que sea, es importante para el resultado final del conjunto del montaje.

---

<sup>58</sup> José Luis Alonso de Santos es un entusiasta espectador del proceso de ensayos o de una representación, de la puesta en escena de sus textos dramáticos, ante la invitación de un grupo, compañía o colectivo de teatro.

Preparan una obra que trata del rapto de la princesa Blancaflor del palacio de sus padres, por el capitán pirata Amón y sus piratas, de la penosa travesía de esta por el mar en el barco pirata, de su cautiverio en el castillo de los piratas y de cómo hizo para lograr escapar de su captor con la ayuda de un héroe, un fraile/cocinero y un pirata llamado ¡Eh, Tú!. De nuevo, como ya tratara en sus dos obras infantiles anteriores, aleja a la princesa del rol al que estamos acostumbrados que desempeñen las princesas en los cuentos tradicionales y nos ofrece un personaje que evoluciona considerablemente en el momento que no se resigna al cautiverio y tiene que buscar la manera de escapar de él.

Aunque la condición primordial del teatro es la de representar lo que está más allá de la escena, con alguna frecuencia el teatro versa sobre sí mismo, es decir, sobre la propia naturaleza del hecho teatral. En *¡Viva el teatro!* toda la historia gira en torno a la preparación y al ensayo de una pieza que se representará ante un público. Por tanto los espectadores asistimos a una ficción donde un grupo de actores encarnan unos personajes, que a su vez representan a otros en otra realidad.

El teatro tiene un gran valor como herramienta para la adquisición de recursos expresivos y socializadores entre otros. El propio autor nos habla a cerca de la función y el valor del teatro en la infancia:

Ayuda a aprender a hablar, y a escuchar en público, a sentirse parte de un equipo de trabajo, y a entrar en contacto con el mundo artístico por medio del juego, al tiempo que potencia actitudes como el trabajo en grupo, y aptitudes como la atención y concentración, el control del cuerpo y la voz, etc. Los profesores que trabajan con niños han de ayudar y estimular a los mismos, sin forzarles ni pedirles resultados superiores a los que por su edad, madurez y formación, puedan dar. Es importante distinguir entre las capacidades de los niños en función a su madurez vocal, corporal, expresiva y de comprensión de acto artístico. No deben, por ejemplo, elegir textos imposibles de aprender por el niño, y el juego expresivo, el movimiento, los actos grupales de coro, etc., formarán parte principal de su tarea. (2007: 319)

En las experiencias escolares amparadas por alguna institución educativa la práctica teatral se suele utilizar más como una herramienta pedagógica transversal para la educación del niño, donde la finalidad artística queda relegada a un segundo plano, pero no la descarta, y no es exigente en cuanto a la calidad artística. De la misma manera el proceso de ensayos de una obra teatral contribuye también a reforzar aspectos como el

desarrollo de las capacidades artísticas, por las múltiples disciplinas y oficios artísticos que participan del hecho escénico,

En el *Manual de teoría y práctica teatral* Alonso de Santos en el capítulo dedicado al área del teatro infantil y juvenil (2007: 322) redacta un decálogo de consejos para representar obras para niños. Hemos querido a comparar estas recomendaciones del autor con las indicaciones que hace el personaje de Begoña, la profesora, a los alumnos, y como se desarrolla el proceso de creación y ensayos:

Decir un autor cómo se debe representar una obra suya me parece una recomendación un tanto gratuita e imposible de seguir. Cada compañía –y cada actor y director- empleará su preparación y su talento, y de ellos dependerá el resultado final. No obstante, por si puede ser útil para alguien, expondré diez puntos de vista sobre cómo debe hacerse el trabajo de la puesta en escena de esta obra.

1. Tanto si la compañía que representa la obra es profesional, como si es aficionada o compuesta por niños en edad escolar, lo más importante de todo es que la obra se vea (luz), se oiga (voz), y se entienda (sentido común).

Begoña:

(...) Recordad los cinco “ques” que os digo siempre: que se vea, que se oiga, que se entienda, que se sienta lo que se dice, y que vaya seguido todo. (p.52)

2. Todo ha de estar situado en un mundo mágico e imaginativo, con fantasía y con música y color. Es decir, el mundo de los cuentos infantiles llevado a escena.

*Begoña hace una señal y se retira del escenario. Baja la luz general y entra una luna con una bonita luz azulada que inunda el barco, y se iluminan al tiempo unas poéticas estrellas colocadas en lo alto. Entra una melancólica música que el coro acompaña con el murmullo de sus voces, mientras se mecen a ambos lados, y Ana-princesa canta (...) (p. 36)*

3. El juego y el humor han de destacar de forma evidente. Los personajes han de ser divertidos, sobre todo aquellos que llevan la parte más cómica de la obra.

David-Pirata Vigía:

*(Gritando desde el palo mayor del barco); Atención: la señora reina!*

*Sale ¡Eh, tú! disfrazado de forma ridícula de reina.*

Diego-¡Eh, tú!:

*(Con la voz más aguda y femenina que puede) ¡Princesita! ¡Soy tu mami, vengo a darte el besito de por las noches! (p. 38)*

4. La acción dramática se origina en los conflictos de la obra, es la fuerza principal de la misma. Los personajes deben centrar su trabajo en el intento de conseguir sus deseos.

Begoña:

Bueno, basta ya de poner pegos. La obra la hacemos entre todos y no importa el papel que hagamos cada uno. (p. 55)

5. Todo debe ser verosímil y lógicamente organizado dentro del lenguaje de “cuento” que se emplea con el movimiento, ritmo y composición escénica.

Begoña:

(...) En el escenario hay que hacer primero una cosa y luego la que sigue, no todo a la vez, si no, no se enteran los espectadores. Y cuando habla uno, los demás tienen que estar atentos a él, escuchando lo que dice y quietos, no cada uno pensando en lo suyo. (p. 87)

6. El vestuario y la escenografía pueden ser costosos y complicados, o sencillos y manejables. Lo importante es que sean bonitos, que ayuden a entender la historia y que faciliten la interpretación a los actores.

Begoña:

(...) Tenéis que poner las cosas de piratas que podáis: espadas, gorros... Vosotros, Lara y Daniel, que sois los narradores, tenéis que ir colocando la escenografía y las cosas que hagan falta para las escenas. Poned algo aquí ahora para que esto parezca el jardín de la princesa, donde la raptan...

Daniel:

Si quieres podemos poner unos tiestos grandes de los que hay en la galería, así parece que hay plantas... (p. 10)

7. En caso de que se considere necesario se puede adaptar u cortar una obra, incluso añadir algo por necesidades del montaje, ya que lo importante no es la fidelidad a un texto si no las posibilidades reales que se tienen para una puesta en escena<sup>59</sup>.

Ana-Princesa:

Pero a mí me gusta más cara de tomate.

---

<sup>59</sup> En la edición de *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón y Besos para la Bella durmiente*, en este punto aclara: No me importa que se corte texto de mis obras, en caso de que se considere necesario. Me gusta menos que se añada texto, a no ser imprescindible por necesidades del montaje. (2006:14)



Begoña:

Ya, pero hay que decir lo que pone el autor en la obra. Si cada uno dice lo que quiere será un lío.

(p.40)

8. Divertirse al ensayar una obra es la mejor referencia de que el público también se divertirá.

Begoña:

(...) ¡Y alegres! ¡A ver esas caras! En el escenario no puede parecer que estamos cansados o aburridos... Nos tienen que ver felices y dichosos de hacer teatro. (p. 94)

9. La dirección escénica ideal es la que resuelve las dificultades que tiene tanto la obra como los actores para representar sus papeles.

Begoña:

Susana tú tienes que ponerte la cabeza y hacer de oso...

Susana:

Yo no quiero hacer de oso, me da mucha vergüenza...

Begoña:

Pero eres la única que está libre en ese momento, tienes que hacerlo (...) El teatro es un trabajo en equipo, y lo importante no son los papeles que hacemos sino la obra, ¿comprendéis? (p. 78)

10. Y en décimo y último lugar, cuanto más se ensaye, mejor se sepan los actores sus papeles y más seguros estén, la obra saldrá mejor, lo cual por ser elemental no deja de ser el consejo más difícil de realizar.

Begoña:

Esto lo tenemos que ensayar un poco más, está un poco sucio, pasan muchas cosas a la vez y no se entiende bien.

Dentro del contexto de la puesta en escena en el ámbito infantil el juego es fundamental, de forma que la creación y la reflexión que sobre el hecho creativo se produce suceda de una manera amena y divertida para el niño-actor y el niño-espectador. *¡Viva el teatro!* intenta que los más pequeños descubran los engranajes del teatro de forma lúdica, sin que se note, dentro de la trama y la estructura.

La canción final de la puesta en escena que propone *¡Viva el teatro!* resume el propósito que subyace durante toda la obra, el de enseñar a hacer teatro jugando a hacer teatro:

*Canción final*

¡Viva el teatro, que nos enseña a jugar,

y a interpretar, a cantar y a bailar!

¡Viva el teatro, que es un arte milenario

y hace salir la imaginación en el escenario!

¡Viva el teatro, lleno de fiesta, amor y fantasía

que se repite cada día!

¡Viva el teatro, compuesto de sueños y verdad

que lleva siglos divirtiendo a la humanidad!

¡Viva el teatro, y los que lo hacen: actores y autores

músicos, técnicos y directores!

Y digamos ahora juntos a gritos, y mucho rato,

también los espectadores!: ¡Que viva! ¡Viva el teatro! (p.94)

### III.7.2. Estructura

La estructura de la obra se basa en el juego de lo metateatral, como ya hiciera Alonso de Santos en *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* donde llevó a escena las peripecias de un grupo de cómicos del siglo XVII que ensayan una obra, para representar ante el Duque de Simancas, titulada *El Duque de Godomar*. La práctica de «la puesta en escena», puesta en escena. En este caso concreto la de un grupo de teatro escolar ensayando para representar una obra teatral.

Existen en esta obra dos planos ficcionales, el de los alumnos-actores y el de los personajes de *¡Una de piratas!*, la obra que van a representar al final del curso. El primer plano de esta obra es fiel a la regla clásica de las tres unidades: Unidad de

tiempo: toda la acción sucede en una jornada, unidad de lugar: la acción transcurre en el escenario de un teatro, y unidad de acción: el ensayo. El segundo plano sin embargo, el de la ficción que representan, no respeta las tres unidades, la acción se produce en varias jornadas, los espacios donde se desarrolla la acción son diversos, aunque la acción es una y corresponde al precepto clásico de: planteamiento, nudo y desenlace.

Hemos querido comparar cómo se desarrollan los dos niveles de ficción y cómo se entrelazan las líneas acción. La siguiente tabla muestra cómo se desarrollan las dos líneas de acción y en qué momento cada una se intercala con la otra.

<i>¡Viva el teatro!</i>	<i>¡Una de piratas!</i>
PRIMERA PARTE	PRIMER ACTO
Comienzo del ensayo:  - Los narradores colocan la escena  - Los actores discuten sobre la elección y el reparto de papeles	
Ensayo de la canción de la llegada de los piratas.	Los piratas llegan al puerto.
	Los piratas raptan a Blancaflor
Ensayo de la escena en el que los Reyes se enteran del rapto de la piscina.	Los Reyes desconsolados por el rapto de su hija
Interrupción de la directora:  - Subraya como debe ser el tono general de la obra  - Marca el movimiento escénico	
Ensayo de las escenas del barco	La penosa travesía en el barco:

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La Princesa se marea, odia la comida que le sirven, intenta escapar tirándose al agua.</li> </ul>
<p>Interrupción de la directora:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Instrucciones al técnico de luces</li> <li>- Indicaciones del movimiento del coro</li> </ul>	
<p>Ensayo de la canción del llanto de la princesa</p> <p>Ensayo de la escena del intento de engaño de ¡Eh, tú! disfrazado de Reina</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La Princesa llora amargamente por la añoranza de sus padres, y está a punto de hundir el barco por inundación.</li> <li>- ¡Eh, tú! Se disfraza de Reina para consolar a la princesa</li> </ul>
<p>Interrupción de la directora:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- No se debe decir nada que no esté en el texto.</li> </ul>	
<p>Ensayo de la escena del desencadenante del conflicto: Encuentra la botella.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La directora da notas sin interrumpir el ensayo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La Princesa encuentra que contiene las instrucciones para encontrar el mapa de un tesoro.</li> <li>- La Princesa busca el mapa y lo encuentra, pero no lo sabe descifrar.</li> </ul>
<p>Ensayo de la escena de el intento del Capitán Amón de enamorar a la Princesa.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El Capitán Amón intenta hacerse novio de la princesa, con ropa de domingo, invita a la princesa a dar un paseo.</li> </ul>
<p>Interrupción de la directora</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tasio no quiere salir a escena porque no le gusta el papel que le ha tocado.</li> </ul>	

	- La Princesa rechaza al Capitán.
Ensayo de la canción final del Primer Acto	- Los piratas celebran la vida libre que llevan
<b>Segunda Parte</b>	<b>Segundo Acto</b>
<p>Recordatorio de la directora sobre:</p> <p>-Concentración, No taparse los unos a los otros, Tono teatral, no hablar mecánicamente, ponerse en la situación del personaje, la labor de equipo</p> <p>- Los cinco «ques».</p> <p>-Queja de Susana porque sólo sale en la segunda parte</p> <p>Broma de Isabel a Lara porque le gusta Tasio</p>	
Ensayo de la canción de la cautiva en la almena	La princesa está cautiva en el castillo del Capitán y llora desconsolada en una almena
<p>Interrupción de la directora</p> <p>- Recuerda que todo lo que se dice que pasa en escena tiene que pasar o hacer que pasa</p>	
Ensayo de la escena en la cocina del castillo	La Princesa baja a la cocina del castillo a buscar a un fraile que sabe interpretar mapas de tesoros. Juntos deciden buscar el tesoro, para sobornar a los guardias, poder escapar y comprar un barco para volver a casa. ¡Eh, tú! Se apunta a la

	<p>aventura y va en busca del Héroe Jonathan para que les ayude.</p>
<p>Ensayo de la escena donde la Princesa le pide al Capitán un retrato suyo.</p> <p>Ensayo de la escena donde Zurraspa y Amanda curan las heridas de la Princesa y la duermen.</p>	<p>La princesa le pide un retrato al Capitán para despistar al oso que está en la jaula donde está el tesoro. El Capitán le entrega emocionado un ramo de cactus que hieren las manos de la Princesa. Sus cuidadoras la curan, y le cantan hasta que se queda dormida.</p>
<p>Interrupción de la directora</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Recuerda que no tienen que inventar texto</li> <li>-Preparan la siguiente escena</li> <li>- A Susana le da vergüenza hacer de oso</li> </ul>	
<p>Ensayo de la escena de la fuga</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La directora da notas sin interrumpir el ensayo</li> </ul>	<p>La Princesa conoce a Jonathan y todos juntos van a la jaula del oso, al que distraen con el retrato del Capitán, y así pueden coger el cofre del tesoro.</p>
<p>Correcciones de dirección:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Hay que ensayar más veces para que quede más limpio</li> <li>- Disponer escrupulosamente el orden de las acciones</li> <li>- Los actores hablan sobre quién «está» por quien</li> </ul>	

Preparan la escena final -Tasio se ofrece a dirigirla Ensayo de la canción del regreso en barco, de la Princesa	La Princesa y Jonathan enamorados, y sus amigos y regresan en un barco a su hogar. Mientras el Capitán huye, por el desierto, del oso que se ha enamorado de él.
La directora felicita a todos por el ensayo Ensayan la canción final de ¡Viva el teatro!	

En el primer plano de ficción se intercalan la actividad propia de los ensayos y la vida de los actores, la peculiaridad de cada uno de ellos, y la interacción con el grupo y con la actividad del ensayo.

En la tarea de los ensayos se suceden diferentes momentos, naturales dentro del proceso de la preparación y ensayos de una puesta en escena. Son muchos aspectos los que intervienen en este proceso, luces, sonido, escenografía, utilería, caracterización, indumentaria..., y la coordinación de todos depende del director de escena. El personaje de Begoña combina en este caso las labores propias de un director de escena, y la de un pedagogo enseñando a hacer teatro, dando en cada momento las indicaciones y consejos necesarios:

Indicaciones para preparar los elementos necesarios para las escenas. En el proceso de ensayos, se utilizan también todos los recursos materiales posibles que van a intervenir en el montaje, si no pueden ser los elementos definitivos, aquellos que puedan cumplir su función de la mejor manera:

Begoña:

¡Atención! ¡Escuchad todos! ¡Silencio! ¡Vamos a empezar el ensayo! Faltan dos, pero como siempre falta alguien da igual. Comenzaremos por el coro de los piratas de la escena primera, cuando llegan en su barco a raptar a la princesa Blancaflor, así que preparaos para la escena. (p. 10)

Interrupciones para corregir algún aspecto. Estas interrupciones pueden ser de diferente naturaleza, desde cuestiones técnicas, a actorales:

Begoña:

¡No, no, no...! ¡Alto! ¡Parad! ¡Parad la música!

*Dejan de cantar y cortan la música.*

Tenéis que cantar todos al tiempo y con la música, no cada uno cuando quiera. Escuchad la música y a los demás. Tiene que ser a la vez, para eso es un coro, no cada uno cuando le guste.  
(p. 18)

Explicaciones sobre procedimientos actorales. Orientación sobre cómo interpretar, y las explicaciones, colocadas en el lugar correspondiente, adecuándose a la edad de los alumnos:

Begoña:

Lara y Daniel, ya sabéis, los narradores como os he dicho, alto, despacio y claro, que se os entienda, abriendo bien la boca, y sin moveros de vuestros sitios, uno a cada lado del escenario.  
(p. 11)

Lecciones sobre asuntos generales sobre el teatro. Entrar en la convención teatral y entender los códigos de significación de la representación es un asunto delicado a tratar y establece analogías para explicarlos:

Begoña:

Sí, así, muy bien... Así tiene que ser. Las cosas en el teatro no son como la vida, son más grandes, más teatrales. Tenéis que hablar fuerte y claro, moviendo la boca para que salgan bien las palabras. Daos cuenta de que os tiene que oír el público, incluso el que está sentado más lejos, al fondo de la sala. (p. 27)

Indicaciones técnicas de luz, sonido, o tramoya. Corresponde a trabajo de dirección escénica la coordinación de los elementos técnicos que van a intervenir en la puesta en escena:

Begoña:

*(Al lateral)* Cuando caigan las flores sobre la princesa tienes que subir la música, Antonio, y luego la vas bajando poco a poco.



### *Habla ahora a los niños*

Bueno, vamos a hacer ahora la escena de los cocineros... Poneos las cosas y coged los cucharones. (p. 61)

Indicaciones a los actores sobre el movimiento escénico. La ordenación de las pequeñas acciones que permitan la forma más clara de ejecución de una escena:

Begoña:

(A Ana) Haz ahora como que estás muy pensativa, das vueltas por el escenario con el papel en la mano tratando de descifrar lo que pone. Y luego vas hacia el baúl y sacas las cosas... (p. 41)

Enseñanzas de recursos interpretativos. Proporcionar al alumno herramientas que le permitan afrontar la interpretación de un personaje:

Begoña:

(...) y pensad y sentid lo que decís, no habléis como los loros, mecánicamente. Intentad estar en la situación del personaje. (p. 52)

En las transiciones de escenas, entre corrección y corrección, mientras el ensayo progresa, acontece la vida de los actores, y de las relaciones que se establecen entre ellos, y entre ellos y el proceso de puesta en escena. La acción dramática deja entrever algunos de estos momentos:

Diferencias sobre la elección de la obra:

Susana:

Era mejor haber hecho *Harry Potter*, ya lo dije yo, y así hacíamos magia y volábamos en escobas, y no una obra de piratas que es un rollo. A mi *Harry Potter* es que me encanta..., yo podía haber hecho de Hermione, la amiga de Harry. (p. 14)

Desacuerdos sobre el reparto de papeles:

Susana:

Yo no quiero hacer de oso, que me da mucha vergüenza... (p. 78)

Acontecimientos de la vida cotidiana:

Tasio:

Tenemos que darnos prisa, a ver si acabamos pronto el ensayo que tengo que irme rápido al cibercentro... (p. 17)

Las peculiaridades del carácter de cada uno al enfrentarse al trabajo encomendado por la directora:

Daniel:

Claro..., a mi no me gustaba ser el narrador, que hay que aprenderse un montón de papel de memoria, y si me lo dicen pues lo hago... (p.55)

Las interrupciones para corregir, indicar el movimiento escénico, instruir sobre la interpretación, atender a cuestiones técnicas etc. suelen suceder en momentos donde la trama de ¡Una de piratas!, se encuentra menos comprometida o aprovechando la transición entre escena y escena. En cuanto la trama se complica o requiere de especial atención, las notas a los actores y las indicaciones escénicas se sucedan durante el ensayo, sobre la marcha, sin necesidad de interrumpirlo, Actores y técnicos van incorporando cambios y correcciones a la vez que continúan ensayando. Quiere el autor con esto introducir al espectador en la dinámica general de los ensayos y mostrarles la manera de afrontar el trabajo escénico.

Para las elipsis temporales de la historia o aquellos aspectos sobre los que el autor no ha querido incidir o le ha parecido menos atractivo situar en el ámbito de la acción, ha recurrido a la figura del narrador, que asume la parte de la historia que no se presenta en forma dramática y que siendo necesaria para la comprensión de la totalidad de la obra, se cuenta:

Daniel-Narrador:

“Total, que los piratas llegaron al puerto, bajaron del barco, y, como caía tanta agua de las nubes, nadie los vio desembarcar. Con sus cuchillos en la boca y las espadas en la mano subieron hasta el castillo donde habitaba la princesa Blancaflor, y la raptaron”. (p.22)

En otras ocasiones también hay anécdotas de la historia que se cuentan y no se ensayan, por los mismos motivos que hemos citado antes, pero que ya no se incorporan

a la parte narrativa de la obra, de la que se encargan los narradores, y que se está ensayando, si no a la del plano de ficción del propio ensayo:

Begoña:

[...] delante los narradores van contando el final de la historia... y tú cantas, Ana, la canción de la princesa del regreso a su casa. Esta parte aún no la hemos ensayado. Tengo que pensarla, la hacemos otro día. (p.90)

En algunos momentos los dos planos de ficción se contagian de alguna manera uno del otro. En la primera parte a propósito del ensayo de la canción primera de los piratas, donde tienen que intervenir todos los actores, se produce un pequeño debate a cuenta de si había o no mujeres piratas:

Begoña:

Ya os lo he dicho más de mil veces, esta canción la cantáis todos.

Lara:

*(Burlona)* ¡Las chicas también? Pero no había piratas mujeres, me parece...

Isabel:

*(Habladora)* En una peli que vi yo sí que había. La chica era la capitana y se enamoraba luego de uno muy guapo, que era el protagonista, me parece que era inglés... (p.13)

En otras ocasiones la propuesta escénica desata pequeños conflictos entre los actores. En la segunda parte a propósito del reparto de papeles, por un instante la vida privada de los actores vuelve a ocupar el espacio de la representación:

Tasio:

A mí me toca hacer de capitán pirata, y encima me tengo que pintar toda la cara para ponerme feo...

Lara:

Es verdad, que Tasio no sé por qué tiene que hacer de feo, si es guapo...

Isabel:

(*Riéndose*) Cómo tú estás por él...

*Lara se pone roja y baja la cabeza. Bromas y risas entre los niños.* (p. 55)

Durante toda la obra se va a producir este cruce de planos de ficción, por diversas causas, en tres tiempos diferentes, el que representa a los actores, adultos o niños, que forman parte de la compañía o grupo que representan la obra escrita por José Luis Alonso de Santos ¡*Viva el teatro!*, en el momento presente al que corresponda, el tiempo de los personajes/alumnos que ensayan la obra ¡Una de piratas!, y el de los personajes de la obra que están ensayando, que corresponde a un tiempo pretérito, donde los piratas berberiscos atacaban posiciones o naves de las costas europeas<sup>60</sup>.

### III.7.3. La adaptación.

Anteriormente Alonso de Santos ya se había enfrentado a la adaptación de algunos textos teatrales, firmando la adaptación para puestas en escena que él mismo ha dirigido, y en ocasiones también publicando posteriormente la versión. La siguiente tabla comparativa muestra el trabajo de adaptación de textos teatrales a lo largo de su trayectoria profesional:

Versión para la puesta en escena	Publicación
<i>El horroroso crimen de Peñaranda del Campo, Pío Baroja, (1978)</i>	
	<i>No puede ser... el guardar una mujer, de Agustín Moreto, (1987).</i>

<sup>60</sup> Deducimos que son piratas berberiscos por las alusiones que se hace en la obra sobre el desierto, y el acento con que el autor caracteriza a Amón, así como la alusión que el capitán hace sobre el origen cristiano de la princesa.

<i>Nuestra Cocina</i> , de Alonso de Santos (basada en la obra de A. Wesker) (1992)	<i>Nuestra Cocina</i> , versión de <i>La cocina</i> , de Arnold Wesker, (1992).
<i>Robinson</i> , de Rafael García Santisteban, pról. del autor, Madrid Capital Europea de la Cultura, Madrid, (1992).	
<i>Miles Gloriosus</i> , de Plauto, versión Alonso de Santos (1989)	<i>Miles Gloriosus</i> , pról. de Paco Marsó, Marsó / Velasco, Madrid, 1989.
<i>La dulce Casina</i> , de Plauto, versión Alonso de Santos (1995)	<i>Mis versiones de Plauto: «Anfitrión», «La dulce Casina» y «Miles Gloriosus», (2002).</i>
<i>Anfitrión</i> , de Plauto, versión Alonso de Santos (1996)	
<i>La dama duende</i> , de Calderón, versión Alonso de Santos (2000)	<i>La dama duende</i> , de Pedro Calderón de la Barca, Ministerio de Cultura, INAEM, Madrid, 2000.
El gran teatro del mundo, de Calderón, versión Alonso de Santos (2006)	
"Anacleto se divorcia", de Muñoz Seca, versión Alonso de Santos (2008)	

También ha afrontado Alonso de Santos la adaptación de textos narrativos: En *El buscón* (2004) realiza una versión teatral de *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos*, de Francisco de Quevedo; *Yo, Claudio* (2006) es una versión libre teatral de la novela de Robert Graves, y *Recuerdos y semblanzas de Don Quijote* (2015), es un homenaje teatralizado a “El Quijote”. Cuando escribe *¡Viva el teatro!* (2006) es la primera vez que el autor realiza una versión teatral de una novela propia *¡Una de*

*piratas!* (1994). Esta circunstancia es a la vez una ventaja y una desventaja. La ventaja es que conoce la obra a adaptar muy profundamente y la desventaja es que esto podría entorpecer el distanciamiento necesario para el proceso de adaptación.

Todo texto literario no dramático necesita adoptar una estructura dramática. Es así como lo literario pasa a lo teatral. El texto tiene que cobrar una identidad escénica, una forma propia de los textos teatrales que les da la identidad para ser representados. En la tabla siguiente hemos querido comparar la secuencia cronológica de los acontecimientos tal y como se da tanto en la novela original como en la adaptación, para intentar valorar que decisiones dramáticas se han podido tomar a la hora de hacer la adaptación:

NOVELA	ADAPTACIÓN DRAMÁTICA
<p>CAPÍTULO I: El rapto de Blancaflor</p> <p>- El capitán pirata Amón Sufú aburrido de estar en su castillo del desierto, decidió hacerse a la mar.</p> <p>- Después de navegar mucho toman tierra y raptan a la Princesa Blancaflor cuando estaba en su jardín, mientras todos dormían porque era hora de la siesta. La llevan al barco y ponen rumbo al desierto.</p>	<p>PRIMER ACTO</p> <p>- Los piratas llegan al puerto.</p> <p>- Los piratas raptan a Blancaflor</p> <p>- Los Reyes desconsolados por el rapto de su hija</p>
<p>CAPÍTULO II: El viaje por mar.</p> <p>- Durante la travesía encerraron a la princesa en el cuarto de las ratas, y lo pasó</p>	<p>La penosa travesía en el barco:</p> <p>- La Princesa se mareaba, odia la comida que le sirven, intenta escapar tirándose al</p>

<p>muy mal porque el barco se movía mucho y se mareaba, y por lo mal que le daban de comer, comida pirata, y porque era muy caprichosa y no atendían a sus caprichos.</p> <p>- Un día escapó subió a cubierta y se tiró al agua, pero sabía nadar y solo consiguió dar un susto a los piratas.</p> <p>- Los domingos la Princesa echaba de menos el beso semanal de su mamá, y lloraba tanto que en ocasiones corrieron el riesgo de naufragar. Y para solucionar el problema ¡Eh, Tú! se disfrazó de reina, pero no dio resultado.</p> <p>- Una mañana Blancaflor encontró con un papel dentro que indicaba donde estaba escondido el mapa de un tesoro.</p> <p>- Siguiendo las pistas la princesa encuentra el mapa pero no sabe descifrarlo, pide ayuda a ¡Eh, Tú! y este le dice que el único que puede hacerlo es un cocinero, antiguo fraile muy listo que vive en el castillo.</p>	<p>agua.</p> <p>- La Princesa llora amargamente por la añoranza de sus padres, y está a punto de hundir el barco por inundación.</p> <p>- ¡Eh, tú! Se disfraza de Reina para consolar a la princesa</p> <p>- La Princesa encuentra que contiene las instrucciones para encontrar el mapa de un tesoro.</p> <p>- La Princesa busca el mapa y lo encuentra, pero no lo sabe descifrar.</p> <p>- El Capitán Amón intenta hacerse novio de la princesa, con ropa de domingo, invita a la princesa a dar un paseo, y la princesa le rechaza.</p> <p>- Los piratas celebran la vida libre que llevan.</p>
<p>CAPÍTULO III: La llegada a África.</p>	

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Los piratas desembarcan con el botín y son recibidos por sus familiares.</li> <li>- Amón Sufú manda organizar una caravana para cruzar el desierto y llegar a su castillo. Todos los piratas viajan en camello menos ¡Eh, Tú! que viaja en burro.</li> <li>- Después de varios días llegan a un oasis donde pueden descansar. El burro de ¡Eh, Tú! se enamora de una burra que estaba allí y no quiere irse sin ella, obligando a Amón Sufú a comprarla.</li> <li>- Las lágrimas de la princesa, que caen en la arena, hacen nacer millones de pequeñas flores en lo que llamarán posteriormente El Jardín del Desierto.</li> </ul>	
<p>CAPÍTULO IV: En el castillo del pirata.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Enseñan el castillo a la princesa y le presentan a sus cuidadoras: Zarraspa y Amanda.</li> <li>- La princesa baja a la cocina en busca del</li> </ul>	<p>SEGUNDO ACTO</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La princesa está cautiva en el castillo y llora desconsolada en una almena.</li> </ul>



<p>fraile, cuando lo encuentra le pide su ayuda para descifrar el mapa del tesoro y escapar.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La princesa esconde el plano en la cuadra de los burros para que lo coja el fraile y este tiene serias dificultades por lo testarudo que eran los burros.</li> <li>- El fraile descubre cómo interpretar el mapa.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La Princesa baja a la cocina del castillo a buscar a un fraile que sabe interpretar mapas de tesoros. Juntos deciden buscar el tesoro, para sobornar a los guardias, poder escapar y comprar un barco para volver a casa.</li> </ul>
<p>CAPÍTULO V: Jonathan, el héroe.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ante lo peligroso que es el lugar donde está el tesoro deciden buscar un héroe que les ayude.</li> <li>- El fraile propone a Jonathan, que es un joven muy fuerte que raptaron los piratas cuando era un niño y al que criaron Zarraspa y Amanda.</li> <li>- Con la excusa de dar un paseo, la princesa pide como escolta al joven Jonathan que además de valiente a Blancaflor le pareció muy simpático y muy guapo.</li> <li>- El fraile le comunica a la princesa que Jonathan ha aceptado ayudarles y el</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- ¡Eh, tú! Se apunta a la aventura y va en busca del Héroe Jonathan para que les ayude.</li> </ul>

<p>mensaje es descubierto por ¡Eh, Tú! que a cambio de su silencio quiere una parte del tesoro y escapar con ellos.</p> <p>- El pirata Amón Sufú continúa intentando seducir a la princesa sin ningún éxito.</p>	<p>- La princesa le pide un retrato al Capitán para despistar al oso que está en la jaula donde está el tesoro. El Capitán le entrega emocionado un ramo de cactus que hieren las manos de la Princesa. Sus cuidadoras la curan, y le cantan hasta que se queda dormida.</p>
<p>CAPITULO VI: En busca del tesoro.</p> <p>- Van preparando la fuga, ¡Eh, Tú! almacenando víveres, Jonathan haciendo ejercicio y la princesa evitando a Amón.</p> <p>- Llega la noche bajan al calabozo, superan todos los obstáculos, las serpientes, el oso y el león, los cocodrilos, las hormigas carnívoras, los monstruos, y la trampa del cofre- consiguen el tesoro y escapan.</p> <p>- El Pirata Amón, cuando se entera de su huida decide perseguirlos.</p>	<p>- La Princesa conoce a Jonathan y todos juntos van a la jaula del oso, al que distraen con el retrato del Capitán, y así pueden coger el cofre del tesoro.</p>

<p>CAPÍTULO VII: El regreso a casa.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Al terminar su viaje por el desierto, llegan al puerto, compraron un barco, provisiones y contrataron a cuatro marineros expertos.</li> <li>- Los piratas al llegar a puerto decidieron también perseguirlos por mar.</li> <li>- Durante la travesía el fraile descubre, gracias a un medallón que llevaba al cuello, que Jonathan es un príncipe que había sido raptado de lejanas tierras. Lo que permitiría que él y la princesa pudieran casarse sin problemas de protocolo.</li> <li>- Los piratas bombardean el barco de Blancaflor, pero son salvados por los peces que enfadados arrastran el barco pirata hacia una isla y lo hacen naufragar.</li> <li>- Llegan por fin a casa. La princesa y Jonathan se casan y ¡Eh, Tú! y el fraile se van a correr aventuras con los dos burritos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La Princesa y Jonathan, enamorados, y sus amigos, regresan en un barco a su hogar.</li> <li>- El Capitán huye, por el desierto, del oso que se ha enamorado de él.</li> </ul>

¡Viva el teatro! es un manual para niños de cómo hacer teatro haciendo teatro. La acción que los niños-actores representan está basada, como ya dijimos anteriormente, en una novela infantil del propio Alonso de Santos, *¡Una de piratas!* (1994). Lo primero que ha sido necesario hacer es la adaptación de la novela. Posiblemente una de las mayores dificultades en este caso será el de tomar distancia de un texto propio, en el trabajo objetivo de dilucidar qué es lo que necesariamente debe permanecer y de qué manera. Hay cosas que tienen valor cuando atendemos al carácter narrativo de la novela que carecerán de él en el contexto de una obra dramática. La lealtad a la novela entorpecería la aptitud objetiva que tendría que darse en el trabajo del proceso de adaptación.

Ha tenido el autor muchos aspectos en cuenta a la hora de hacer la adaptación. Ya no es una novela, es un texto dramático y por lo tanto se hace necesario transformar la estructura de la novela en dramática, manteniendo la esencia y las ideas de la narración original, utilizando técnicas teatrales para construir conflictos y sucesos donde se narran hechos y sucesos.

En función del trabajo escénico ha pasado necesariamente de la forma narrativa a la forma dialogada propia de los textos dramáticos, aunque ha conservado elementos propios de la narración introduciendo la figura del narrador.

Ha sintetizado el tiempo de la representación. Es un texto teatral con un tiempo de representación muy reducido, donde a la natural exigencia del tiempo cuando se adapta de novela a teatro, además se le suma el hecho de que el texto adaptado no representa la totalidad del tiempo de la puesta en escena, si no que es tan solo una parte de ella. En ¡Viva el teatro! para solucionar esta característica ha optado por introducir algún elemento narrativo, para aportar información de una manera directa, salvando arcos temporales y ahorrando tiempo para lo dramático. Hay por tanto muchas cosas que se cuentan y no suceden, que ha transcrito de la novela al texto teatral directamente. En otras ocasiones serán los propios actores los que hablando de la propia acción del texto a representar contarán los sucesos en vez de que sucedan:

Lara:

A la princesa la raptan en el jardín, Begoña... ¿no?

Begoña:

Sí, está paseando por el jardín de su palacio y se la llevan...

Lara:

Pero... ¿no dices que está lloviendo?

Begoña:

Claro, por eso tiene que llevar en escena un paraguas que sea bonito y un poco cursi. Está paseando con su paraguas tranquilamente, y así ya se ve que llueve... (p. 11)

En otras ocasiones los narradores cuentan y los actores realizan las acciones a la vez:

Daniel- Narrador Uno:

Y ¡Eh, tú!, el pobre, se las veía y se las deseaba con ella para que comiera durante el viaje. Tenía que dar volteretas, hacerle juegos malabares y hacer de caballito, por lo que le dolía la espalda por la noche.

*¡Eh, tú! hace a toda prisa, y en una graciosa pantomima, las cosas que va diciendo el narrador.*  
(p. 33)

Para mantener la idea de la novela y no perder su esencia se ha centrado en encontrar las tramas y las líneas fundamentales para eliminar todo aquello que se pueda y no sea necesario para la forma escénica y puedan entorpecer el desarrollo de la trama. La estructura básica del texto dramático de ¡Una de piratas! se centra en el desarrollo de la trama principal, la situación previa de la princesa, el elemento desencadenante, el conflicto, y el desenlace: El rapto de la princesa, el encuentro del mapa del tesoro, las peripecias para encontrar el tesoro, el hallazgo y la vuelta a casa. Aquí el autor ha suprimido los antecedentes y las motivaciones sobre los piratas y el Capitán Amón, y ha contado directamente el suceso, ha eliminado todo el capítulo del recorrido por el desierto y ha ido directamente al cautiverio de la princesa en el castillo que es donde está la persona que puede ayudar a la princesa a interpretar el mapa del tesoro. Ha reducido el capítulo dedicado al héroe a una simple presentación; las peripecias para encontrar el tesoro a la anécdota del oso amoroso; la fuga, y la posterior persecución por el desierto, y después por el mar, a un precipitado final feliz en el barco de regreso, inmediatamente después de conseguir el tesoro.

El autor se ha centrado en mostrar básicamente el conflicto: el rapto, la búsqueda del tesoro y la fuga. Ha utilizado las técnicas teatrales donde se enfrentan conflictos y sucesos para comunicar un texto narrativo donde se narran hechos y conflictos.

#### III.7.4. Conflicto

Los dos planos de ficción tienen un conflicto diferente. En el plano de los ensayos no hay grandes fuerzas en pugna, el conflicto se genera de forma particular dentro de cada uno de los personajes en la manera de enfrentarse al trabajo escénico, y de una forma más general se concreta en el deseo de todos de superar las dificultades que supone el trabajo del montaje de una obra teatral. La tensión surgirá cuando los deseos de unos y de otros entren en confrontación y quiera prevalecer el interés particular sobre el general.

Begoña:

¡Bueno...! ¡No te enfades, Isabel! Date cuenta que ahora no nos podemos poner a contar cosas de nuestras vidas. Tenemos que seguir el ensayo y terminar la obra... Tenéis que sacar de aquí entre todos, y con cuidado, la torre, las escaleras y la jaula, y dejar el escenario vacío para la escena final. (p. 88)

El conflicto es más evidente y más intenso en *¡Una de Piratas!*, la obra que están ensayando los personajes de *¡Viva el teatro!*, la princesa Blancaflor tiene que conseguir el tesoro para sobornar a sus carceleros y comprar un barco para escapar y poder volver a su casa. Accidentalmente encuentra en una botella la pista sobre la localización del lugar donde se esconde el mapa de un tesoro, desde ese momento su objetivo será el de conseguir hacerse con ese tesoro. Las estrategias para conseguir alcanzar su objetivo, tienen que estar a la altura de las dificultades que se va a encontrar por el camino. Abandona entonces la princesa el papel de joven indefensa y caprichosa y toma las riendas de su destino, sin tener que esperar a nadie que la salve: “Me han raptado de mi palacio, pero pienso escaparme en cuanto pueda”. (p. 67)

### III.7.5. Personajes

Como ya hemos dicho existen dos planos de ficción. A un primer nivel –el de los actores- corresponden unos personajes: Begoña, Lara, Ana, Isabel, Susana, Daniel, David, Diego, Fernando y Tasio, a los que el autor define con una única característica, que asumen a su vez la interpretación de los personajes de la obra que están ensayando: Narrador uno, Princesa Blancaflor, Reina, Amanda, Zarraspa, Oso, Narrador dos, Capitán de la guardia, Vigía, Jonathan, Rey, Fraile cocinero y Capitán pirata Amón, en el otro nivel. Estos últimos son unos personajes definidos por el rol que desempeñan, o porque asumen las características de los anteriores, gracioso, presumida...; El único personaje que no se mueve en los dos niveles es el de Begoña, que sólo está presente en el de los ensayos.

Begoña (directora de la obra)<sup>61</sup>

Lara (Burlona)	Narrador uno
Ana (Presumida)	Princesa Blancaflor
Isabel (Habladora)	Reina/ Amanda
Susana (Protestona)	Zarraspa/ Oso
Daniel (Delegado)	Narrador dos
David (Risitas)	Capitán de la guardia/Vigía/Jonathan
Diego (Graciosos)	¡Eh, tú!
Fernando (Preguntón)	Rey/ Fraile cocinero
Tasio (Solitario)	Capitán pirata Amón (p.7)

Añade el autor a esta relación de personajes: “Si el director lo considera necesario puede haber también un coro que cante las canciones e intervenga en las escenas de

---

<sup>61</sup> Los rasgos que se detallan a continuación del personaje están indicados por el autor en la propia edición.

conjunto” (2006: 7). Es muy consciente Alonso de Santos de las variaciones en el número de participantes en el montaje de una obra en el ámbito escolar, o de cualquier compañía o grupo por cuestiones de índole práctico, y ofrece soluciones a este respecto. Si el elenco es reducido existe la posibilidad de que uno o varios actores doblen personaje. Y si el elenco es abundante, propone aumentar los personajes integrándolos en un coro, vinculándolo a las escenas colectivas. Aquí cada actor asume al menos dos personajes en dos niveles de ficción diferentes, todos menos Begoña, la profesora, que como ya hemos dicho sólo se encuentra en el nivel del ensayo. Esta es una práctica habitual en el mundo del teatro, la convención teatral permite a los actores de un elenco, si las necesidades lo requieren, o la propuesta de escenificación lo avala, doblar papeles; un mismo actor interpretado a varios personajes dentro de la misma función.

El teatro para niños se caracteriza por la construcción sencilla de sus personajes, evitando rasgos psicológicos complejos y apuntando signos claros y característicos. Aunque la obra que nos ocupa, que ya está dirigida a un público más mayor que las dos obras infantiles anteriores, la sencillez en la construcción de los personajes le ayuda a centrar más el objetivo pedagógico y metateatral que el autor pretende conseguir con esta obra. El juego del teatro en este caso nos da la oportunidad de asistir al proceso de la encarnación del personaje. Será pues teatro dentro del teatro, unos actores encarnan a unos personajes-actores que encarnan a unos personajes de ficción. La tarea por tanto se multiplica, asumiendo estos niños, o adultos, un personaje que representará a su vez a otro personaje.

Alonso de Santos dota a cada personaje con un marcado rasgo, lo que en esencia le caracterizaría. De alguna manera escoge el reparto del cuento representado entre los alumnos que, por sus características, mejor puedan encarnar a los personajes. Sabe que el actor debe crear a partir de su propia materia prima, y que las herramientas del actor son el cuerpo y la voz. Si el teatro hecho por niños condiciona gran parte de la realización del espectáculo y el propio proceso de trabajo, condiciona igualmente la forma con que el actor- niño se enfrenta a la labor de interpretación. Este tipo de teatro es a la vez una herramienta pedagógica, un elemento lúdico y un recurso comunicativo. Cuando los actores son niños entendemos que debe ser la participación el objetivo principal de la actividad, y el recurso principal del que se sirva, el juego.



En el primer nivel de ficción, el del grupo que ensayan, el autor ofrece a penas unas pinceladas en el texto que definen a cada uno: Begoña asume la labor de dirección, función que queda claramente definida desde el primer momento: “¡Atención! ¡Escuchad todos! ¡Silencio! ¡Vamos a comenzar el ensayo!” (p. 10). Transita entre lo creativo y lo pedagógico, dando indicaciones para la creación de la puesta en escena y aleccionando sobre cómo llevar a cabo las tareas propias de las diferentes disciplinas que intervienen en un montaje teatral. Entregada en conseguir el equilibrio entre los resultados artísticos que requiere el montaje, la necesidad docente ante la inexperiencia de los alumnos, la voluntad de transmitir valores a través del trabajo en equipo y el aspecto lúdico de la que es objeto la propia actividad. Al resto de personajes el autor les adjudica un adjetivo después del nombre de cada uno: Lara, burlona: “¡Que pesaos siempre con que tienes que estudiar, así se te está poniendo la cabeza de gorda, que mira, ni te cabe el gorro pirata...!” (p. 16). Ana, presumida: “A mí seguro que me dan el papel de la princesa, porque soy la más alta...” (p. 15). Isabel, habladora: “En la vida también pasa algunas veces. A una amiga mía que yo conozco muy simpática, le pasó con un vecino suyo, que lo vio en la escalera una vez y se enamoró.” (p. 88). Susana, protestona: “¿Aquí yo qué hago? Porque en la primera parte lo único que he hecho ha sido tirar de la cuerda del zapato...” (p. 52). Daniel, el delegado siempre dispuesto a ayudar: “Déjalo, Begoña, que presente esa parte Lara sola y lo hago yo, si quieres, a mí no me importa.” (p. 78). David, risitas: “(*hace burla a Fernando*) ¡Mi tesoro!” (p. 15). Diego, gracioso: “Las chicas no saben manejar las espadas...” (p. 13). Fernando, preguntón: “¿Hacemos todos de piratas en esta escena?” (p. 13). Tasio, solitario: “Yo no sé cantar. Se me da mal.” (p. 20)

Los personajes de la obra de piratas están contruidos de una forma muy arquetípica, predominando sólo algunos rasgos elementales que les caracterizan y definidos por el rol que desempeñan en la acción. Dado que el autor nos aporta referencias sobre la idiosincrasia de los actores que interpretan a estos personajes, podemos comprobar que en su construcción los actores trasladan buena parte de su naturaleza a la interpretación.

·Narrador uno y Narrador dos:

Observando estrictamente con su misión narrativa, no intervienen en la acción dramática: “Total, que los piratas llegaron a puerto, bajaron del barco, y como caía tanta agua de las nubes nadie los vio desembarcar.” (p. 22)

·La princesa Blancaflor<sup>62</sup>:

Cumple a la perfección las expectativas de las princesas caprichosas de los cuentos de hadas: “¡Que te he dicho que quiero un helado de tres sabores, cara de lechuga! ¡Y vete de aquí que no quiero ver más lo tonto que eres!” (p. 33) Sólo que en este caso, y tal y como Alonso de Santos actualiza los principios de los cuentos tradicionales, y como ya hiciera en las dos obras infantiles anteriores, en un punto de inflexión determinado aleja a la princesa de los antiguos presupuestos y la coloca en la determinación de dirigir su propio destino: “Me han raptado de mi palacio, pero pienso escaparme en cuanto pueda.” (p. 67)

·Reina y Rey:

Interpretados por Isabel y Fernando, en un delicioso juego que recuerda al Rey de *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* y a los Reyes de *besos para la bella durmiente*, donde los ecos de las palabras nos transportan al imaginario del autor más de veinte años atrás. En ese «ir y venir» que es una constante en Alonso de Santos, nombres, personajes, tramas, lo que en origen parece un ensayo de lo que será, o una continuación de lo que fue.

·Capitán pirata Amón:

Pirata berberisco con un marcado acento francés que resulta muy cómico: “Tu caga es tan bella que sol palideche de envidia cuando te miga.” (p. 47) Que no es feroz, si no feo, de lo que se siente muy orgulloso porque por eso le nombraron Capitán.

---

<sup>62</sup> En epígrafe III.5.4. Influencias, hicimos referencia a las similitudes que encontrábamos en la construcción de *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, con *farsa infantil de la Cabeza del dragón* de Valle Inclán. No queremos dejar pasar la oportunidad de hacer notar que la Princesa de *¡Una de piratas!* de ILLAMA como la Infantina de Valle: Blancaflor.

.Amanda y Zarraspa:

Cuidadoras de la princesa, y cómplices necesarias para ayudarla con el plan para escapar.

· ¡Eh, tú!:

El sufridor de la rebelde actitud de la princesa durante la travesía y el primer cómplice que encuentra Blancaflor para los planes de fuga.

· Fraile-Cocinero:

El personaje que encierra toda la sabiduría de la edad, lo que le convierte en el líder inesperado de la fuga, que planea y dirige.

.Jonathan:

El héroe necesario en toda peripecia de estas características, menos en esta, porque llega cuando el conflicto está más que solucionado. Otra constante en la obra del autor, es la capacidad que tienen algunos de los personajes de las obras de Alonso de Santos de enamorarse espontáneamente nada más conocerse: “Los últimos, la princesa y Jonathan, cogidos de la mano y mirándose a los ojos cada vez más enamorados”. (p. 86)

· Capitán de la guardia, Vigía, Oso, piratas uno y dos:

Personajes sin apenas relevancia y que apoyan, o subrayan la acción de algún personaje principal.

### III.7.6. Estilo

*¡Viva el teatro!* Tiene un estilo muy diferente a las dos anteriores obras infantiles; ya alejado del universo infantil porque sus hijos son mayores. En esta obra el sentido de lo metateatral no acontece de forma puntual como en otras obras del autor, que desarrolla en torno a la fórmula del teatro dentro del teatro, como *¡Viva el Duque nuestro dueño!* y *¡Viva el teatro!*, *El demonio, el mundo y mi carne*, *La sombra del tenorio*, *La comedia de Carla y Luisa*, aquí el teatro es durante todo el texto el tema y el

objetivo de la obra. Es una vuelta de tuerca más sobre el concepto de «el teatro dentro del teatro», es, como el mismo autor denomina: “teatro dentro del teatro enseñando a hacer teatro”.

La intención es jugar al juego del teatro y aprender a través de él. El aspecto lúdico de la práctica teatral infantil está muy presente en este texto. Disfrutar es el objetivo, por eso las canciones juegan un papel muy importante en el texto. La integración de la música en un espectáculo infantil es un elemento integrador que favorece la comunicación con el niño espectador y enriquece la experiencia teatral. Cada canción creada corresponde a una necesidad dramática concreta y responde al planteamiento argumental de la obra. Como apoyo dramático, sale al encuentro y asiste un momento concreto de la acción dramática, introduce un personaje, subraya una idea, concluye una situación...etc.

En *¡Viva el teatro!* el autor introduce siete canciones, seis pertenecen a la trama de del plano de ficción de *¡Una de piratas!*, que se reparten en tres canciones en cada parte de la obra; la séptima corresponde al plano de ficción de los actores ensayando *¡Viva el teatro!*:

*Canción pirata de llegada a tierra*, canción coral de los piratas que introduce en el propósito del secuestro de la princesa.

Hemos llegado a tierra  
y estamos muy contentos,  
pues habrá mucho vino  
y tesoros a cientos. (p. 20)

*Canción del beso del domingo*, solo de la princesa con acompañamiento lírico del coro, que enfatiza sobre sus circunstancias emocionales y que después de las escenas en las que vemos unos comportamientos caprichosos, nos permite empatizar con su situación:

Lloro porque estoy muy triste  
aquí en mitad de la mar,  
y sale agua de mis ojos

y no la puedo parar.

*Coro de piratas*

¡Ua, ua...ua, ua... ua, uaaaa...! [...] (p. 36)

*Canción de la vida libre de los piratas*, con la que acaba de modo festivo la primera parte:

¡La vida de los piratas es la mejor,  
nunca usamos cuchillos ni tenedor,  
sólo nos duchamos cuando nos llueve  
y nada nos da miedo y nadie nos puede! [...] (p. 49)

*Canción de la cautiva*, que nos hace retomar en la segunda parte las circunstancias en las que se encuentra la princesa:

La vida de una cautiva  
es muy triste y dolorosa,  
pues hay que andar entre arena  
y no en jardines de rosas. [...] (p. 58)

*Canción de los cocineros*, introduce en el ambiente festivo del trabajo en las cocinas del castillo, donde la princesa va a encontrar un importante aliado:

Hay que darle vueltas  
con el cucharón  
a los macarrones  
del gran cazuelón. [...] (p. 64)

*Canción del regreso de la princesa*, triunfal canción donde hace un resumen de lo acontecido y de la feliz resolución del conflicto:

Todos:

¡Ay, que contenta Blancaflor está de poderse escapar,  
y que su cautiverio y sus penas hayan quedado atrás!

Ana-Blancaflor:

Hacia mi palacio vamos  
en esta embarcación,  
con la que huimos felices  
del pirata feo Amón  
Que me robó de mis padres  
y a su castillo llevó,  
y encima quería casarse  
conmigo, el muy ladrón. (p.92)

Canción final, el teatro es un mundo maravilloso que permite disfrutar través del juego e introduce al niño en el mundo del arte y contribuye al desarrollo de destrezas, a la adquisición de conocimientos y a su formación estética:

¡Viva el teatro, que nos enseña a jugar,  
y a interpretar, a cantar y a bailar! (p. 94)

### III.8. Recepción de las obras infantiles de José Luis Alonso de Santos

La comunicación es el objetivo que moviliza el universo del escritor, que pone en marcha el trabajo, la investigación, y el estudio para organizar los materiales de creación de una obra dramática. Alonso de Santos combina el profundo conocimiento del trabajo dramático con el universo infantil para que el texto dramático llegue a escena con las garantías de establecer esa especial relación con el público. El autor formula unos principios de elaboración dramática para este público infantil de la misma manera que lo hace para el resto de su producción teatral.

*La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, la primera de las tres obras infantiles que tiene hasta el momento, se estrenó en Madrid, en el Centro Cultural

de la Villa en marzo de 1980<sup>63</sup> por el Teatro Libre<sup>64</sup>, con la dirección de José Luis Alonso de Santos<sup>65</sup>. Es novedosa en cuanto a la forma, mezclando el lirismo con el verso, utilizando materiales dramáticos como el conflicto, partiendo del mito, revisándolo y actualizándolo, introduciendo el juego metateatral, y dando una clara propuesta escénica, en resumen: escribiendo por contraste con el tipo de teatro que existía en ese momento. Ángel Fernández Santos en la reseña que hace para *Diario 16*, la recomienda por alejarse de los espectáculos habituales en ese momento:

Se trata de un espectáculo también verdadero y no menos singular para niños y menos niños. En él, la gente de “Teatro Libre” rompe las rutinas del teatro infantil convencional y propone al adulto en ciernes que hay en todo niño, así como al niño escondido que reposa bajo cada adulto, un teatro irónico y ajeno a la habitual mentecatez de los espectáculos infantiles. No perdersela” (Fdez. Santos, Á. 1980)

Roxana Torres coincide en calificarla como novedosa en cuanto a su concepción, alejada de los montajes que se hacían para el público infantil en aquella época.

En esta ocasión es “Teatro Libre” quién nos ha sorprendido con un montaje de gran belleza y una calidad teatral fuera de lo corriente. Nos presenta un cuento transformador, en el que nos destruye de una forma llena de humor y poesía la imagen del dragón malo, el príncipe bueno, guapo y listo y el hada madrina bella, ágil y despierta. Los elementos utilizados son los mismos que en los cuentos de hadas, de forma que los chavales tengan siempre elementos de referencia a los que acudir al hacer el análisis de esta obra que nos ofrece un rico y variado juego escénico que hace que sea uno de los montajes más dignos que he visto en nuestro país en lo que a espectáculos de chicos se refiere.

La obra, interpretada por un plantel de muy buenos actores sin ninguna excepción, se ha visto a lo largo de todo este año”. (Torres, R. 1980)

El montaje de Teatro Libre tuvo muy buena acogida, y una larga trayectoria. En Madrid La Sala Cadarso y La Sala Olimpia, también fueron marcos de su puesta en escena. Posteriormente otras compañías de teatro profesionales la han llevado a escena:

---

<sup>63</sup> Según indica el manuscrito del autor, incluido en el capítulo VI. ANEXOS de la presente tesis, la escribe en 1979.

<sup>64</sup> Ficha artístico-técnica de la obra incluida en el capítulo VI. ANEXOS.

<sup>65</sup> Puede consultarse el programa de mano en el capítulo VI. ANEXOS.

La cooperativa de teatro Achiperre, de Zamora, bajo la dirección de Cándido de Castro, la adapta en 1989 para teatro de marionetas: *Los amores de Regaliz*. La compañía venezolana Skena la representa durante tres temporadas, de 2002<sup>66</sup> a 2004, con la dirección de Basilio Álvarez, y la vuelve a poner en escena en 2012. En los casi cuarenta años desde su estreno muchos han sido los montajes y representaciones que de ésta obra se han hecho, en su gran mayoría fuera del circuito comercial, por lo que casi no queda constancia de los acontecimientos. El autor conserva numerosos documentos, programas de manos, carteles, fotografías, que a lo largo de estos años han ido recopilando y que hemos querido recoger, en parte, en el capítulo VI. ANEXOS de esta tesis para dejar constancia del amplio abanico de representaciones en la que se ha desarrollado esta obra.

Su segunda obra dirigida al público infantil, *Besos para la bella durmiente* se estrena en 1984<sup>67</sup>, en la Sala San Pol de Madrid, por Tres Tristes Libres<sup>68</sup>, y la dirección de Miguel Nieto, con el título original *Entre pitos y flautas, besos*. En 1986 el propio autor la dirige en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid con los alumnos del último curso de la especialidad de interpretación<sup>69</sup>. La compañía Venezolana Skena la pone en escena desde el año 2000 al 2002. Posteriormente a su estreno esta obra también ha sido representada por diferentes colectivos, grupos de teatro, asociaciones culturales, e instituciones educativas, de la que nos queda constancia gracias al archivo personal del autor del que hemos seleccionado una muestra y la hemos incluido en el capítulo VI. ANEXOS para su consulta. Alonso de Santos repite la fórmula magistral de un texto innovador dentro del panorama teatral infantil.

*¡Viva el teatro!* se estrenó en A Coruña, en el Teatro Rosalía de Castro, el 21 de Octubre de 2006, con un elenco de actores gallegos y la dirección de Olga Margallo<sup>70</sup>.

---

<sup>66</sup> El Grupo Skena recibe en 2002 el Galardón de Teatro Infantil Nacional por el montaje de esta obra.

<sup>67</sup> Según indica el manuscrito del autor, incluido en el capítulo VI. ANEXOS, de la presente tesis, la escribe en 1984.

<sup>68</sup> Ficha artístico-técnica de la obra incluida en el capítulo VI. ANEXOS.

<sup>69</sup> Puede consultarse el programa de mano en el capítulo VI. ANEXOS.

<sup>70</sup> Ficha artístico-técnica de la obra incluida en el capítulo VI. ANEXOS.



El grupo caraqueño Skena representa también esta obra, que supone la tercera de este autor. Y como ocurre con las dos anteriores es en el circuito aficionado donde esta obra se desarrolla con destacado éxito. Alonso de Santos es consciente de la enorme popularidad que sus textos infantiles tienen en el ámbito de los centros educativos, entre los docentes y los alumnos, y la gratificante experiencia que supone que los propios niños sean los actores. Teniendo todo esto en cuenta escribe su tercera obra. La consciencia de que el texto teatral es necesariamente un texto para representar le lleva a ser absolutamente resolutivo y práctico a la hora de elegir y ordenar los materiales de la escritura. Los textos de Alonso de Santos están llenos de resoluciones escénicas, es una característica de su teatro infantil, indica cómo hay que representar, da pistas de cómo interpretar, sugiere como es la luz, la música, el movimiento escénico..., y nos ofrece una posible puesta en escena en las acotaciones.

El tejido teatral que Alonso de Santos elabora en la escritura infantil tiene muy en cuenta la adecuación, y atiende dentro del acto creativo también a la recepción. Esta especificidad, en cuanto al público destinado, determina la orientación y lo condiciona en la creación. Dentro de esta adecuación habría que diferenciar la lectura y la puesta en escena; lectores y espectadores pueden ser niños, pero su trabajo dramaturgico sobre los textos posibilita, en todos los casos, que los niños también puedan ser actores en la representación escénica, porque tiene en cuenta no solo la recepción si no también el propio proceso de trabajo que implicaría el montaje de cada una de las obras.

Las tres obras infantiles han sido publicadas con un destacado éxito editorial. Las dos primeras, *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* y *Besos para la bella durmiente*, desde 2006 aparecen publicadas juntas por la editorial Castalia en sucesivas ediciones. Diana Luque hace una reseña en *Acotaciones* a propósito de la segunda edición de *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* y *Besos para la bella durmiente* (2012) que hace la Editorial Castalia:

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. (Luque, D. 2013)

De la última, ¡Viva el teatro!, la editorial Everest sacó una segunda edición en 2012.

Recorrido editorial de las obras infantiles:

*La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*, (1981) Valladolid, Miñón

\_\_\_\_\_ (1991) Prólogo de J.L. Alonso de Santos, Madrid, Susaeta,

\_\_\_\_\_ (2006) ed. Francisco Corrales, Madrid, Castalia Prima (Junto con *Besos para la Bella durmiente*),<sup>71</sup>

*Besos para la Bella durmiente* (1994) Valladolid: Castalia ediciones, Col. Campo de Marte, núm. 1.

\_\_\_\_\_ (2006) ed. Francisco Corrales, Madrid: Castalia Prima (junto con *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*.)<sup>72</sup>

*¡Viva el teatro!* (2006) León: Everest. Col. Montaña Encantada.

\_\_\_\_\_ (2012) León: Everest. Col. Leer es vivir. Teatro

---

<sup>71</sup> En febrero de 2016, la editorial Castalia hace una tercera reimpresión, de la segunda edición de 2012.

<sup>72</sup> *Ibíd.*

#### IV. CONCLUSIONES

La obra de José Luis Alonso de Santos ha sido profundamente estudiada, e investigadores, estudiosos y crítica comparten la opinión y le consideran como uno de los dramaturgos contemporáneos más importantes y representativos que se iniciaron en la escritura después del franquismo. Son más de cuatro décadas dedicadas a la escritura dramática y a la práctica teatral, destacando también como teórico y pedagogo.

En esta Tesis Doctoral hemos querido demostrar hasta qué punto la relevancia del teatro infantil de José Luis Alonso de Santos es comparable a la que en el plano del teatro general tiene la magna obra de nuestro autor. Que la construcción dramática de su obra infantil también se sustenta en una poética y en una técnica que son el engranaje de su producción dramática. Hemos desentrañado el proceso de creación dramática del teatro infantil en José Luis Alonso de Santos para su análisis, y comparándolo con el proceso de creación del resto de su producción dramática, determinar los rasgos que definen su escritura dramática en general y establecer correlaciones con su obra infantil en particular. Para dilucidar el proceso de creación en Alonso de Santos nos hemos acercado a las fuentes de su formación como hombre de teatro y a su experiencia profesional, y así analizar los elementos recurrentes en sus obras.

El estudio de una obra dramática nos ha planteado la complejidad de analizar los múltiples planos de significado y no sólo el literal. En una obra dramática nos encontramos con un texto terminado destinado a un lector, que contiene un conjunto de modelos de significados propios de la puesta en escena, que convierten al lector en espectador, porque estos niveles de significación, que funcionan como una partitura escénica, le hace poner en acción lo que lee al mismo tiempo que lo hace, en los términos teatrales que contiene el propio texto y que le acerca más a la contemplación del espectáculo que a la lectura de la obra.

La profesora Marga Piñero, en *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos* (2005) llega a la conclusión de sobre qué pilares se asienta la producción dramática de Alonso de Santos: Su personalidad, el profundo conocimiento teórico-práctico del oficio teatral, y la necesidad de escribir como manera de participar del mundo. Su naturaleza, de una profunda inquietud intelectual, un acentuado amor por el teatro y una necesidad de entrega, le lleva a un periodo imprescindible de estudio y preparación, que

continuará durante toda su trayectoria profesional en una dedicada investigación por alcanzar el conocimiento. Este periodo de formación, sobre teoría y práctica del arte dramático, la literatura, la filosofía..., constituye uno de los pilares fundamentales sobre los que se ha asentado su trayectoria como hombre de teatro. Un conocimiento encauzado y guiado por la sensibilidad, el talento creador y la pasión por el arte. Unos pilares de los que también participa la producción infantil del autor.

La misma naturaleza que le compromete con el camino del estudio y la formación, que más tarde le lleva a la práctica escénica y al desarrollo de su escritura dramática, le coloca en el compromiso de atender el teatro infantil. El encuentro con la dramaturgia infantil viene a cubrir una necesidad que el propio autor entiende que tienen los espectáculos para niños en ese momento: la falta de textos dramáticos que supongan una apuesta en escena equiparable al teatro general. Alonso de Santos encuentra un panorama de repertorio escaso, con una temática pobre, carente de estructura, con una estrategia simplona llena de clichés repetitivos, y de una menguada expresión. Textos edulcorados en una equivocada pretensión de adecuación a la edad, para un público infravalorado. Se compromete Alonso de Santos con los materiales del mundo infantil y con el rigor en la escritura dramática, sustentando su construcción en la misma poética y técnica en la que se sostiene el resto de su producción dramática y que ha quedado demostrado en esta tesis doctoral.

En la génesis del dramaturgo hemos visto como las necesidades de tipo práctico le llevaron a acercarse al ejercicio de la escritura dramática, coincidiendo también con el inicio de su dramaturgia infantil. Su vinculación con los grupos de teatro independiente y la necesidad de estructurar dramáticamente las creaciones colectivas –práctica de trabajo y creación frecuente de este tipo de colectivos emergentes– junto con el problema común de la adecuación del elenco, le hacen dar el paso hacia la escritura dramática. Alonso de Santos escribe su primera obra teatral *¡Viva el duque nuestro dueño!* en 1975 y ya se pueden apreciar en esta escritura temprana los elementos sobre los que se va a conformar su creación dramática, lo que Marga Piñero (2005) ha denominado “Semillas y constantes: la construcción del conflicto, la ordenación de los elementos de la trama, el espacio y el tiempo, la evolución y transformación del personaje, el subtexto, la intencionalidad del personaje y el estudio de los conflictos eternos de derechos y valores que la obra encierra”.

Es característica la evolución constante de la escritura de Alonso de Santos consecuencia de la incansable búsqueda y experimentación sobre el hecho escénico y por la observación crítica del mundo que le rodea. La seña de identidad de la evolución de la escritura dramática de este autor es la investigación en cada una de sus obras sobre los elementos que van a conformar su escritura, y la incorporación de sus hallazgos de forma continuada al total de su producción. Cuando Alonso de Santos escribe su primera obra infantil, *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, en 1974<sup>73</sup>, está inmerso en la investigación sobre los grandes temas del Barroco, el teatro del Siglo de Oro, las compañías de cómicos itinerantes, e impregnado de la cultura clásica y el verso<sup>74</sup>. La devoción por los clásicos influye notablemente en sus primeras obras, el amor por el lenguaje renacentista y barroco, y los temas barrocos del teatro dentro del teatro, el de la confusión de la vida y la ficción estará también en la segunda obra infantil *Besos para la bella durmiente* en 1984<sup>75</sup>. Es por esto por lo que elige como tema para sus dos primeras obras infantiles<sup>76</sup> el universo de los cuentos tradicionales, los cuentos de hadas. En un claro ejercicio de contemporaneidad, participando de los momentos de cambio político, social y cultural, el autor hace una necesaria reinterpretación y actualización del mito para desterrar los caducos postulados sociales. La mirada contemporánea del autor sobre los cuentos tradicionales le permite traspasar los límites del tratamiento que sobre estas narraciones se hacía hasta ese momento. Aporta Alonso de Santos medidas renovadas gracias a los hallazgos en la investigación sobre la revisión del mito y la escritura dramática, desbaratando los protocolos de elaboración para las obras infantiles y equiparándolos con la del proceso de creación de las obras dramáticas en general.

---

<sup>73</sup> Según indica el manuscrito, incluido en el capítulo VI. de la presente tesis, aunque no se estrena hasta 1980 por Teatro libre, y se publica posteriormente en 1981 en la Editorial Miñón.

<sup>74</sup> Ya ha escrito las dos primeras obras de la trilogía :¡Viva del duque nuestro dueño! (1975) y El combate de Don Carnal y Doña Cuaresma (en 1978 está fechado el primer borrador)

<sup>75</sup> Según indica el manuscrito, incluido en el capítulo VI. de la presente tesis, aunque no se estrena hasta 1994 por la Tres Tristes Libres y se publica posteriormente en 1994 en la editorial Castalia.

<sup>76</sup> En la entrevista que concede a Remedios Rodríguez el 7 de abril de 2008, el autor recuerda la clara intención que tenía de convertir esta primera incursión en el teatro infantil en una trilogía, que nunca llevó a cabo.

Los autores a lo largo de toda su trayectoria van desarrollando un método de trabajo concreto que tiene aspectos y marcos comunes en los que basan su producción y se define su estilo. Estas características, que se dan de forma recurrente, arrojan luz sobre los procesos de creación del autor. Uno de los elementos característicos del teatro de Alonso de Santos, es la permanente revisión de sus textos. *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*, *Besos para la Bella Durmiente* y *¡Viva el teatro!*, también llegan a la edición, como la mayoría de los textos del autor, después de la primera revisión, de su paso por la visión del director de escena y los actores, y por la recepción del público. Hemos podido comprobar, gracias al acceso que la Fundación Jorge Guillén<sup>77</sup> nos ha facilitado para la consulta de los manuscritos de sus obras, cómo se puede ver en ellos esa evolución a través de cambios, correcciones, partes suprimidas, y añadidos fruto de esa confrontación con la puesta en escena. Este autor escribe para la escena y en ella la deposita antes de que llegue a la edición. Es una constante en Alonso de Santos poner en escena el texto antes de darlo por definitivo y publicarlo. Este mismo procedimiento lo utiliza en la producción infantil. En los manuscritos de sus obras hemos podido comprobar que existe una clara evolución en el camino de la corrección, que está necesariamente influenciada por la puesta en escena posterior al primer borrador y sobre el que corrige, según las necesidades que la confrontación con el espacio de la representación le obligan. Estas correcciones son fruto también de recoger las aportaciones de otros creadores vinculados con el trabajo de la puesta en escena.

El teatro nació con el descubrimiento griego del conflicto como desencadenante de la acción escénica. La producción dramática infantil de José Luis Alonso de Santos, como no podía ser de otra forma se asienta, como su teatro para adultos, en este principio. Un sólido argumento y una estudiada trama que comienza con el elemento desencadenante que desata el conflicto y que termina con su resolución es la fórmula que encontramos también en las obras infantiles del autor. Planteamiento, nudo y desenlace se presentan de una forma consecutiva y lineal. El elemento desencadenante aparece enseguida, muy común en las obras de Alonso de Santos, y genera inmediatamente el conflicto que mantendrá el interés del espectador hasta el desenlace.

---

<sup>77</sup> José Luis Alonso de Santos firma en abril de 2013 un convenio con la Fundación Jorge Guillén para la donación de su fondo documental.

Los finales son consecuencia necesaria de la elaboración anterior y atienden a una formulación que está presente en toda su obra. Los elementos emocionales juegan un enorme papel en el conflicto. Se trata de las dificultades que tienen los personajes para conseguir sus deseos. “Me han preguntado muchas veces –dice Alonso de Santos– por qué la mayoría de mis obras hablan de marginados y de víctimas que no se resignan a serlo. Ellos son el manantial de donde surgen mis historias porque gritan frente al muro que se ha construido para dejarles fuera.”<sup>78</sup>. En la producción infantil también los personajes sufren el hostigamiento del medio y responde en la medida en la que están planteados para el público infantil, siendo objeto de reflexión los comportamientos sobre los que el autor quiere llamar nuestra atención.

Al desentrañar el proceso de creación dramática del teatro infantil hemos descubierto una construcción dramática comparable al resto de su producción. En las tres obras, los temas que articulan la acción son recurrentes en la obra de este autor: el amor, la forma en la que el individuo se inserta en la sociedad y la metateatralidad. Traza también el autor en ellas el complejo engranaje de las relaciones humanas y la dificultad del individuo de insertarse en el mundo, en un determinismo por permanecer al margen de lo establecido, tratadas aquí de forma lúdica como corresponde a la adecuación al público infantil, haciendo más sencillas las fórmulas y componiéndolas con ingenio y humor. El juego del teatro dentro del teatro que se desarrolla en las dos primeras, evoluciona notablemente en la tercera en un ejercicio dramaturgico de «el teatro dentro del teatro, enseñando a hacer teatro».

Los materiales sobre los que trabaja o investiga en cada una de las obras, vienen determinados por diferentes circunstancias, a veces transita por caminos que no vuelve a visitar y en otras ocasiones revisita lugares en la necesidad de comunicar. Es ese «ir y venir» por los temas, las fórmulas de composición y creación, las estructuras..., una constante más en Alonso de Santos, nombres, personajes, tramas, lo que en origen es un ensayo de lo que será, o una continuación de lo que fue.

Otra de las constantes en la producción dramática del autor que nos ocupa es el lenguaje. La importancia que le concede le exige un estudio exhaustivo de las formas de comunicarse de los personajes. El lenguaje es para los personajes el medio de

---

<sup>78</sup> Nota de autor a Yonquis y Yanquis, 2008b, p.3.

transmisión de sus estados emocionales, su estatus social, el tiempo y el lugar al que pertenecen. Este afán en la investigación le proporciona una sólida base para llegar a la creación y le facilita el paso hacia la palabra escénica. En *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* y en *Besos para la bella durmiente*, Alonso de Santos reuniendo varias fórmulas de expresión consigue la peculiaridad del lenguaje que caracteriza a ambas obras. Desde la adecuación a la edad, procurando no superar los límites de comprensión del público infantil, escribe de una forma sencilla, desde la claridad de la terminología. Acorde con el tono general de las obras, existe un predominio del juego, hasta el punto de inventar o deformar palabras, creado por diversas afectaciones lingüísticas, y la ilusión de un pseudolenguaje medieval. La rima y las elaboradas acotaciones también contribuyen a crear un mundo lleno de lirismo, de posibilidades expresivas, de música, de ritmo y de juego. La especial atención con que Alonso de Santos considera el lenguaje dramático le llevan a colocar las palabras directamente en el escenario, imaginando la escritura en el espacio, por lo que necesariamente son determinantes para el progreso de la acción.

He oído a Alonso de Santos en multitud de ocasiones, por diferentes motivos, y a diferentes profesionales, expresar la necesidad manifiesta de «agarrarse a las palabras», y en este ejercicio de desentrañar el proceso de su escritura dramática infantil, me he agarrado constantemente a las suyas, y a través de ellas he demostrado que su producción infantil es comparable a la que en el plano del teatro general, tiene toda su obra. De toda una vida dedicada a la creación, a la docencia, a la teoría y a la práctica teatral, el objetivo último que sigue poniendo en marcha los resortes del estudio, la investigación, y el trabajo dramaturgico de José Luis Alonso de Santos es la comunicación con el público, con todo el público, por supuesto también con el público infantil. Al combinar el profundo conocimiento de los elementos dramáticos con el universo infantil Alonso de Santos formula unos principios de elaboración dramática para el público infantil comparables con los que plantea en su obra general, porque comparten los mismos pilares, participan de los mismos elementos de construcción y la misma necesidad de comunicación. Su poética, a demás de en sus manuales, está a lo largo de toda su historia como creador dramático, en cada una de sus entrevistas, en cada una de las notas de autor que anteceden a sus textos, en su manera de decir y de



hacer, en el criterio que maneja en cada decisión escénica, y en cada obra que ha sacado del cajón y en el tiempo que ha dejado que permanezca en él.

## V. BIBLIOGRAFÍA

### V.1. Bibliografía de José Luis Alonso de Santos

#### V.1.1 Obra dramática

*¡Viva el Duque, nuestro dueño!* (1980), pról. de Fernando Lázaro Carreter, Madrid: Vox, Col. La Farsa.

\_\_\_\_\_ (1988) estudio preliminar de M<sup>a</sup> Teresa Olivera. Madrid: Alhambra, Col. Humanidades, núm.45 (junto con *La estanquera de Vallecas*).

\_\_\_\_\_ (2001) ed. Piñero, M. y Pérez Rasilla, E. Madrid: Castalia Didáctica.

*El combate de don Carnal y doña Cuaresma.* (1980) Madrid: Aguilar.

*La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón* (1981) Valladolid: Miñón

\_\_\_\_\_ (1991) pról. de Alonso de Santos, J.L. Madrid: Susaeta.

\_\_\_\_\_ (2006) ed. Corrales, F. Madrid: Castalia Prima (Junto con *Besos para la Bella durmiente*).

*El álbum familiar* (1982) en *Primer Acto*, núm. 194, Madrid.

\_\_\_\_\_ (1984) Madrid: Preyson-Sociedad General de Autores de España (SGAE), Col. Arte Escénico.

\_\_\_\_\_ (1992) ed. Amorós, A. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, 260 (Junto con *Bajarse al moro*).

\_\_\_\_\_ (2009) Madrid, Publicaciones ADE, Premios Lope de Vega, Núm. 18.

\_\_\_\_\_ (2010) Buenos Aires: Ediciones Emergentes, Teatro Español Contemporáneo.

*La estanquera de Vallecas* (1982) pról. De Alonso de Santos, J.L. Madrid: La Avispa.

\_\_\_\_\_ (1986) pról. de Cabal, F. Madrid: Biblioteca Antonio Machado.

\_\_\_\_\_ (1988) estudio preliminar de Olivera Santos, M.T. Madrid: Alhambra, COL. Humanidades, NÚM. 45 (junto con *¡Viva el Duque nuestro dueño!*).

\_\_\_\_\_ (1992) en *Teatro español contemporáneo (Antología)*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

\_\_\_\_\_ (1995) ed. Amorós, A. Madrid: Clásicos Castalia (junto con *La sombra del Tenorio*).

*Del laberinto al 30* (1985) en *Estreno*, vol. XI, núm. 2, Universidad de Cincinnati.

\_\_\_\_\_ (1991) pról. de Galán, E. Madrid: fundamentos, Col. Espiral (Junto con *Pares y Nines*).

*Bajarse al moro*, pról. de Haro Tecglen, E. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.

\_\_\_\_\_pról. de Haro Tecglen, E. Madrid: Ediciones Antonio Machado-SGAE, 1ª/2ª ED.

\_\_\_\_\_ (1988) ed. Tamayo, F. y Popeanga, E. Madrid, Cátedra, Col. Letras Hispánicas, núm. 289.

\_\_\_\_\_ (1989) estudio de Ynduráin, D. en *Seis dramaturgos españoles del siglo XX. Teatro en Democracia*, vol. II, Madrid: Primer Acto-Girol Books.

\_\_\_\_\_ (1992) ed. Andrés Amorós, Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, 260 (junto con *El álbum familiar*).

\_\_\_\_\_ (2001) introducción de Sánchez Ferrer, J.L. Madrid: Anaya, Col. Nueva Biblioteca Didáctica.

\_\_\_\_\_ (2015) introducción de Margarita Piñero, Madrid: RESAD-Bolchiro.

*Fuera de quicio* (1985) Toledo: Ayuntamiento de Toledo.

\_\_\_\_\_pról. De Malla, G. Madrid: Ediciones Antonio Machado-SGAE.

\_\_\_\_\_ (1993) Valencia: ESTRO, Col. Teatro Actual.

\_\_\_\_\_ (2009) pról. de Cánovas, E. y Rus, M.A. de. Madrid: Ediciones Irreverentes.

*La última pirueta* (1987) pról. de Alonso de Santos, J.L. Madrid: Ediciones Antonio Machado-SGAE.

\_\_\_\_\_ (1994) introducción de Wilfried Floeck, Murcia: Universidad de Murcia.

*Carta de amor a Mary* (1998) (Teatro breve), en Art. Teatral (Cuadernos de Minipiezas Ilustradas), núm. 2.

\_\_\_\_\_ (2009) León: Everest.

\_\_\_\_\_ (2002) en *The image of diversity*. Salamanca: Fundación Siglo.

*Pares y Nines* (1989) en Primer acto, núm. 227.

\_\_\_\_\_ (1990) Madrid: Ediciones Antonio Machado-SGAE.

\_\_\_\_\_ pról. Galán, E. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral (junto a *Del laberinto al 30*).

*Trampa para pájaros*, prólogo de J.L. Alonso de Santos, Madrid, Marsó-Velasco, 1991.

\_\_\_\_\_ (1993) estudio de Galán Font, E. Madrid: Edelvives (Volumen teatro Realista).

\_\_\_\_\_ (1993) Madrid: SGAE.

\_\_\_\_\_ (2003) Madrid: Caos.

*La chica de los ojos azules y Mujeres de vida fácil* (1992) (teatro breve), Albacete: Barcarola, núm. 39.

*Nuestra cocina* (1992) est. pról. Alonso de Santos, J.L. Madrid: RESAD, nº 1.

\_\_\_\_\_ (2015) pról. de Piñero, M. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales (junto con *En el oscuro corazón del bosque*).

*Agosto* (1993) (Teatro breve), Albacete: Barcarola, núm. 41.

*Lapislázuli* (1993) (Teatro breve), Albacete: Barcarola núm. 41.

\_\_\_\_\_ (2002) en Maratón de Monólogos 2002. Madrid: Asociación de Autores de Teatro (ATT).

*Besos para la Bella durmiente* (1994) Valladolid: Castalia ediciones, Col. Campo de Marte, núm. 1.

\_\_\_\_\_ (2006) ed. Francisco Corrales, Madrid, castalia Prima (junto con *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón.*)

*Vis a vis en Hawái* (1994) Madrid: SGAE.

\_\_\_\_\_pról. de López Antuñano, J.G. Madrid: Fundamentos (junto a *En manos del enemigo*).

*La sombra del Tenorio* (1995) en *Primer Acto*, núm. 257.

\_\_\_\_\_ed. Amorós, A. Madrid: Clásicos Castalia (junto con *La estanquera de Vallecas*).

\_\_\_\_\_ (1996) Madrid: SGAE.

*Hora de visita* (1996) Madrid: SGAE.

*Yonquis y yanquis* (1997) Madrid: SGAE.

\_\_\_\_\_ (2002) ed. Oliva, C. Madrid: Clásicos Castalia (junto con *Salvajes*).

*Salvajes* (1998) Madrid, SGAE.

\_\_\_\_\_ed. César Oliva, Madrid, Clásicos Castalia (junto con *Yonquis y yanquis*), 2002.

*Dígaselo con Valium*, ed. Margarita Piñero, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca y Hogar Sur, S.A., 2001.

\_\_\_\_\_ (2005) ed. Piñero, M. Madrid: Ediciones Irreverentes.

*Cuadros de amor y humor al fresco* (2001) Madrid: La Avispa.

\_\_\_\_\_ (2006) ed. Gutiérrez Carbajo, F. Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, núm. 587.

*La comedia de Carla y Luisa* (2003) ed. Gutiérrez Carbajo, F. y Fernández, J.R. Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid.

\_\_\_\_\_ (2003) ed. Gutiérrez Carbajo, F. Madrid: Editorial Fundación Autor.

*El Romano* (2003) Madrid: ediciones Irreverentes.

*Una pequeña confusión* (2003) (Obra corta) en *Maratón de monólogos*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro (AAT).

*De mayor seré bomba* (2003) (Obra corta) en Teatro contra la guerra. Madrid: Asociación de Autores de Teatro (AAT).

*Breve encuentro* (2004) (Obra corta) en *Teatro breve entre dos siglos*, ed. Virtudes Serrano, V. Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, núm. 561.

*Un hombre de suerte* (2004) Madrid: Ñaque Editora.

*¡Viva el teatro!* (2006) León, Everest.

*En manos del enemigo* (2007) pról. de López. Antuñano, J.G. Madrid: Fundamentos (junto con *Vis a vis en Hawai*).

*Amor líquido* (2008) pról. de Rus, M.A. Madrid: Ediciones Irreverentes.

*La cena de los generales* (2009) ed. Crítica de Amorós, A. Madrid: Castalia, 2009.

\_\_\_\_\_ (2008) producción Faraute. Con fotografías y datos del montaje, Madrid: Castalia.

*Obra teatral de Alonso de Santos*, en 2 vols. (30 obras, y estudios de Amorós, A. Piñero, M. y López Antuñano, J.G.) Madrid: Castalia.

*La llegada de los bárbaros* (2011) ed. Gutiérrez Carbajo, F. Madrid: Huerga& Fierro.

*Los conserjes de San Felipe* (2012) ed. De Francisco Gutiérrez Carbajo, F. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

*¡¡Es la guerra!!!* (2013) Madrid: VdB.

*10 Euros la copa* (2013) ed. Piñero, M. y Nieto, M. Madrid: Clásicos Castalia (junto con *Pares y Nines*).

*El demonio, el mundo y mi carne* (2014) ed. Madroñal, A. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Olmedo Clásico, nº11.

*En el oscuro corazón del bosque* (2013) pról. Piedra, A. Ávila: Excelentísimo Ayuntamiento de Ávila.

\_\_\_\_\_ (2015) pról. Piñero, M. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales (Junto con *Nuestra cocina*).

*Microteatro* (2016) Madrid: Ediciones Irreverentes.

*La Semana Cultural* (2016) Madrid: Ediciones Irreverentes.

b) Versiones teatrales

*El buscón* (2004) versión de *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos*, de Francisco de Quevedo. estudio de Piñero, M., Madrid: RESAD-Fundamentos.

*La dama duende* (2000) de Pedro Calderón de la Barca, Madrid: Ministerio de Cultura, INAEM.

*Miles Gloriusus* (1989) pról. de Marsó, P. Madrid: Marsó / Velasco.

*Mis versiones de Plauto: «Anfitrión», «La dulce Cásina» y «Miles Gloriusus»* (2002) pról. de Romera Castillo, J. Madrid: UNED.

*No puede ser... el guardar una mujer* (1987) de Agustín Moreto. est. prel. de Palomo, P. Madrid: Ministerio de Cultura, INAEM.

*Nuestra Cocina* (1992) versión de *La cocina*, de Arnold Wesker, est. prel. de Alonso de Santos, J.L. Madrid: RESAD, nº 1.

*Robinson*, (1992) de Rafael García Santisteban, pról. del autor. Madrid: Madrid Capital Europea de la Cultura.

*Yo, Claudio* (2006) versión libre teatral de la novela de Robert Graves. Madrid: Editorial Ñaque.

### V.1.2. Narrativa

*Paisaje desde mi bañera* (1993) Madrid: Espasa-Calpe.

*¡Una de piratas!* (1994) Madrid: S.M.

*El niño bisiestro* (2015) Pontevedra: Kalandraka.

*Los fantasmas y la luna* (2016) Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.

### V.1.3. Teoría

Alonso de Santos, J.L. y Cabal, F. (1985) *Teatro español de los 80* Madrid: Fundamentos.

Alonso de Santos, J.L. (1998) *La escritura dramática*, Madrid: Castalia.

\_\_\_\_\_ (2007) *Manual de teoría y Práctica Teatral*. Madrid: Castalia, col. Castalia Universidad.

\_\_\_\_\_ (2012) *Manual de Teoría y Práctica Teatral*, Madrid: Castalia, col. Castalia Instrumenta, edición de bolsillo.

## V.2. Bibliografía fundamental sobre José Luis Alonso de Santos

### V.2.1. Monografías

Medina, M. (1993) *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*. pról. Lourdes Ortiz. Madrid: Ediciones Libertarias y Asociación de Autores de Teatro.

Piñero, M. (2005) *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Santolaria, C. (1990) *Del teatro independiente al teatro de autor: Fermín Cabal y José Luis Alonso de Santos*, Tesis inédita, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.



### V.2.2. Estudios en libros de conjunto

Amorós, A. (1998) Del manuscrito al escenario, del escenario a la publicación, en Margarita Piñero (coord.), *Conversaciones con el autor teatral de hoy*, núm. 1. (pp. 17-45). Madrid: Fundación RESAD, Madrid,

Cabal, F., y Alonso de Santos J.L. (1985). Entrevista a José Luis Alonso de Santos, en *Teatro español de los 80* (pp. 143-161). Madrid: Fundamentos, nº 94.

Cabal, F. (2009). Entrevista con José Luis Alonso de Santos. En *Dramaturgia española contemporánea* (pp. 192-220). Madrid: Ediciones y publicaciones Autor.

Centeno, E. (1996) José Luis Alonso de Santos, en *La escena española actual, (Cónica de una década 1984-1994)* (pp. 18-26). Madrid: Editorial SGAE.

Cuesta, S. de la (1996) *Bajarse al moro*, de José Luis Alonso de Santos. En Manuel Aznar Soler (ed.), *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)* (pp. 131-136). Barcelona: CITEC, Associació de Idees.

DÍAZ ARMAS, Jesús. (2007): Besos para la bella durmiente, de José Luis Alonso de Santos: parodia y rebajamiento burlesco en *Teatro infantil do texto á representación*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.

Díez, E. (1995). El motivo del desgarrado. Yanquis y Yanquis. En *Ensayos Teatrales* Madrid: RESAD/AAT.

Fernández, E. (1987) Estudio de *La verdadera y singular historia de la Princesa y el dragón y Besos para la Bella Durmiente*. En *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud (desde Benavente a Alonso de Santos)* (pp. 255-265). Madrid: Escuela Española.

Ferro, M. (1992) (coord.), Alonso de Santos. En *Escritores en Madrid, Madrid: Consejería de Educación y Cultura y Cultura de Madrid-Pabellón de la Comunidad de Madrid Expo 92*.

López, J.G. (2002) Respuesta poética a una sociedad en crisis. En J. G. López Antuñano y S. Alvares Cilleros (coord.). *Personajes vallisoletanos*. (pp. 163-180). Valladolid: Diputación de Valladolid.

Losilla, C. (2002) Las ilusiones perdidas. Adaptaciones literarias y modelo institucional en el cine español entre 1975 y 1989. En *La imprenta dinámica. Literatura española en*

*el cine español*. (pp. 117-146). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Medina, M. (2003) A propósito de *Trampa para pájaros*. La poética de Alonso de Santos, y otros. En *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, (págs. 127-136). Madrid: Fundamentos-Resad.

Miguel, E. de. (2002) De la familia y formas concretas de parentesco, en *Teatro español 1980-200*. (pp. 32-36). *Salamanca*: Universidad de Salamanca.

— (2002) Violencia y muerte, en *Teatro español 1980-200*. (pp. 115-126). *Salamanca*: Universidad de Salamanca.

Monleón, J. (1998) La realidad del teatro: *La sombra del Tenorio* de José Luis Alonso de Santos. En Ana Sofía Pérez Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX*. (pp. 289-312). Madrid: Cátedra.

Moreiro, J. (1990) *El teatro español contemporáneo (1939-1989)*. (pp. 80-84). Madrid: Akal.

Nieto, M. (2010) La tragedia cotidiana: *Yonquis y Yanquis*, de José Luis Alonso de Santos. En Miguel Nieto (coord.) *Literatura y comunicación*. (pp. 237- 253). Madrid: Castalia (col. Literatura y Sociedad).

Oliva, C. (1998) El teatro desde 1936. En *Historia de la Literatura española actual*. (pp. 447-450). *Madrid*: Alhambra.

Olivera, M.T. (1991) Una apuesta por lo inverosímil. En *Teatro español contemporáneo. Antología*. (pp. 1297-1304). México: Ministerio de Cultura, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Gran Festival de la Ciudad de México.

Paraíso, I. (1990) *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*. (pp. 437-442). Valladolid: Publicaciones del Ateneo de Valladolid.

Pérez, M. (1998) *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, en *El teatro de la transición política 1975-1982* (p. 20) Kassel: Reichenberger.

Pérez-Rasilla, E. (2009) (pról.) El álbum familiar. En Premios Lope de Vega, nº18 (pp. 41-66). Madrid: Publicaciones ADE.

Piñero, M. (2003) El humor y lo colectivo en la primera etapa de Alonso de Santos (1964-1974). En *La comedia española, entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*, (pp.193-202). Cádiz: Universidad de Cádiz.

\_\_\_\_\_ (2008) La tarea de un creador. En *José Luis Alonso de Santos Obra Teatral 1*. (pp. XIII-XV). Madrid: Castalia.

\_\_\_\_\_ (2010) (est. prel.) *El álbum familiar*, en *Teatro español contemporáneo*. (pp. 9-32.) Buenos Aires: Editorial Emergentes.

\_\_\_\_\_ (2012) Tres voces fundamentales: teatro español contemporáneo. Madrid: Fundamentos.

Ríos, J. A. (2005) La sonrisa cercana de José Luis Alonso de Santos. En *Cuadernos de Dramaturgias contemporáneas*, nº 10, Alicante: XIII Muestra de teatro español de autores contemporáneos. (págs. 93-102).

Santolaria, C. (1998) José Luis Alonso de Santos y el teatro independiente: veinte años de vinculación (1960-1980). En *Anales de literatura española contemporánea* vol. 23 (pp. 791-810).

Thompson, P. (1998) *Bajarse al moro: a socio-political examination of the «Family» and contemporary Spain*. *ALEC*, vol. 23, (pp. 811-820).

Trancón, S. (1999) El teatro español de fin de siglo”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 592. (pp. 7-20).

Zatlin, P. (1998) El (meta) teatralismo de los nuevos realistas. En *La cultura española en el posfranquismo*. (pp. 125-131). Madrid: Playor.

### V.2.3. Prólogos a ediciones

Amorós, A. (1992) (ed.), *El álbum familiar; Bajarse al moro*, (pp. 9-41). Madrid: Espasa-Calpe.

\_\_\_\_\_ (1995) (ed.), *La estanquera de Vallecas; La sombra del Tenorio*, (pp. 9-46). Madrid: Clásicos Castalia.

\_\_\_\_\_ (2009) (ed.), *La cena de los generales*, (pp. 9-77). Madrid: Clásicos Castalia.

Cabal, F. (1982) (pról.), *La estanquera de Vallecas*, “Alonso de santos, en el secreto del teatro popular”, Madrid: Avispa colección de teatro.

\_\_\_\_\_ (1986) (pról.), *La estanquera de Vallecas*, (pp. 9-13). Madrid: Biblioteca Antonio Machado.

Cánovas, E. (2009) (pról.) *Fuera de Quicio*, (pp. 9-11). Madrid: Ediciones Irreverentes.

Corrales, F. (2006) ed. a *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón y Besos para la Bella durmiente*, Madrid: Castalia Prima.

Floeck, W. (1994) (introd.), *La última pirueta*, (pp. 9-24). Murcia: Universidad de Murcia.

Galán Font, E. (1991) (pról.), *Pares y Nines; Del laberinto al 30*, Alonso de Santos o el arte de comunicarse con el público, (pp. 7-11). Madrid: Fundamentos (Col. Espiral)

\_\_\_\_\_ (1993) (ed.), *Trampa para pájaros*. (pp. 9-38). Madrid: Edelvives.

Gutiérrez Carbajo, F. y Fernández, J.R. (2003) Un inquietante rey de la comedia, en ed. *La comedia de Carla y Luisa*, (pp. 5-131) Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid.

\_\_\_\_\_ (2005) (pról.), *La comedia de Carla y Luisa*, (pp. 7-19). Madrid: Editorial Fundación Autor, nº 144.

\_\_\_\_\_ (2006) (ed.), *Cuadros de amor y humor al fresco*, (pp. 11-59). Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_ (2001) (ed.) *La llegada de los bárbaros*, Madrid: Huerga&Fierro.

\_\_\_\_\_ (2011) (ed.) *Los conserjes de San Felipe (Cádiz 1812)*, Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.

Haro Tecglen, E. (1985) (pról.), *Bajarse al moro*, (pp. 7-19). Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica del ICI.

\_\_\_\_\_ (1986) (pról.) (pp. 7-16). Madrid: ediciones Machado-SGAE.

Lázaro Carreter, F. (1980) (pról.), *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* (pp. 9-12). Madrid: Vox.

López Antuñano, J.G. (2007) (pról.) *En manos del enemigo, Vis a Vis en Hawai*, (pp. 7-14). Madrid: Fundamentos.

\_\_\_\_\_ (2007) (pról.) *José Luis Alonso de Santos, Obra Teatral*, (pp. XVII-LXXXV). Madrid: Castalia-Ayuntamiento de Valladolid.

Malla, G. (1988) (pról.), *Fuera de quicio*, (pp. 7-10). Madrid: Biblioteca Antonio Machado.

Monleón, J. (1985) pról. a *Bajarse al moro*, Madrid: Cultura Hispánica.

Narros, M. (2008) (pról.) *La cena de los generales*, (pp. 3-5). Madrid: Castalia-Producciones Faraute.

Oliva, C. (2002) (ed.), *Yonquis y yanquis; Salvajes*, (pp. 7-48). Madrid: Clásicos Castalia.

Olivera Santos, M.T. (1988) (est. prel.), *¡Viva el Duque, nuestro dueño!; La estanquera de Vallecas*, (pp. 1-57). Madrid: Alhambra.

Piñero, M. (2001) (ed.), *Dígaselo con valium*, (pp. 15-49). Puerto de Santa María, Cádiz: Fundación Pedro Muñoz Seca, Hogarsur.

\_\_\_\_\_ y Pérez Rasilla, E. (2001) E. (eds.), *¡Viva el Duque, nuestro dueño!*, (pp. 15-49). Madrid: Castalia didáctica.

\_\_\_\_\_ (2004) (est. prel.), *El Buscón, versión teatral de J.L. Alonso de Santos, a partir de Historia de la vida del Buscón llamado Pablos, de Francisco de Quevedo*, (pp.39-57). Madrid: Resad-Fundamentos, Acotaciones nº 13.

\_\_\_\_\_ (2005) (pról.) *Dígaselo con valium*, (pp. 7-40). Madrid: Ediciones Irreverentes.

\_\_\_\_\_ (2010) (ed.) de *El Álbum Familiar*, en Teatro Español Contemporáneo, Buenos Aires: Ediciones Emergentes.

\_\_\_\_\_ (2013) con Perales, L. est. de *El Álbum Familiar*, Madrid, Nueva York: Bolchiro, (edición Digital).

\_\_\_\_\_ con Nieto, M. (2013) ed. de *Pares y Nines y 10 Euros la copa*, Madrid: Clásicos Castalia.

\_\_\_\_\_ (2015) ed. *Bajarse al moro*, (pp.13-57). Madrid, Nueva York: Resad-Bolchiro

Romera, J. (2002) (pról.), *Mis versiones de Plauto*, (pp. 11-25). Madrid: Ediciones UNED.

Rus, M. A. (2008) (pról.) *Amor líquido*, (pp. 5- 9). Madrid: Ediciones Irreverentes.

Sánchez Ferrer, J. L. (2001) (introd.), *Bajarse al moro*, (pp. 9-28). Madrid: Anaya.

Tamayo, F. y Popeanga, E. (1991) (eds.), *Bajarse al moro*, (pp. 11-95). Madrid: Cátedra.

Yndurain, D. (1989) (ed.), *Bajarse al moro*, en *Seis dramaturgos españoles del siglo XX. Teatro en democracia*, (pp. 241-246). Madrid: Primer Acto-Girol Books. vol. II.

#### V.2.4. Publicaciones

Aganzo, C. (1989, 12 noviembre) Cómicos de nueva legua (entrevista), suplemento *Ya*.

Amo Sánchez, A. (2002, marzo) Conversando con José Luis Alonso de Santos, *Quimera*, núm. 213. pp. 16-26.

\_\_\_\_\_ (2002, marzo) Alonso de Santos, dramaturgo: escoger la escritura, *Quimera*, núm. 213. pp. 27-33.

\_\_\_\_\_ (2002, marzo) El teatro de José Luis Alonso de Santos, *Quimera*, núm. 213. pp. 13-33.

Bergamín, B. (2003) *Mis versiones de Plauto*, de José Luis Alonso de Santos, (reseña), *Revista Unión de Actores*.

Bravo, J. (1988, 22 enero) Alonso de Santos: cada estreno es como un combate de boxeo (entrevista), *Blanco y Negro (ABC)*. pp. 42-43.

Cabal, F. (1982, agosto-septiembre) Alonso de Santos: un tren que viaja a alguna parte, *Primer Acto*, núm. 194. pp. 42-45.

\_\_\_\_\_ (1985) J.L. Alonso de Santos (entrevista), en *El teatro español de los 80*, Madrid: Fundamentos. pp. 143-185.

Centeno, E. (1985, marzo-abril) Teatro español de los 80, *Primer Acto*, núm. 208. pp. 125-128.

Copegui, B. (1989, 30 enero) En mi teatro convierto el sufrimiento en regocijo (entrevista), *Tribuna*, núm. 40. (s. pág.)

Del Moral, I. (2001) José Luis Alonso de Santos: el enemigo del teatro actual nunca puede ser el teatro clásico, *Las puertas del Drama*, núm. 6. pp. 24-29.

\_\_\_\_\_ (2003) Reseña a *Mis versiones de Plauto: «Anfitrión», «La dulce Cásina» y «Miles Gloriosus»*, de José Luis Alonso de Santos, *Las puertas del Drama*, núm. 13. pp. 41-42.

\_\_\_\_\_ (2009) José Luis Alonso de Santos, *Obra Teatral 1 y 2*” (reseña), *Las Puertas del Drama* nº 36. p. 42.

Doménech, F. (1996, julio-septiembre) José Luis Alonso de Santos: «No sé escribir si no encuentro un marginado»”, *ADE*, núm. 52-53. pp. 84-93.

Galán Font, E. (1985, septiembre-diciembre) Dos mundos frente a frente, *Primer Acto*, núm. 210-211. pp. 50-53.

\_\_\_\_\_ (1988, 3 de diciembre) J.L. Alonso de Santos, un autor comprometido con su tiempo” (entrevista), *Ya*.

\_\_\_\_\_ (1989, enero-marzo) Humor y sociedad en el teatro de Alonso de Santos, *Primer Acto*, núm. 227. pp.40-45.

\_\_\_\_\_ (1989, 2 de febrero) El humor en Alonso de Santos, *Ya*.

\_\_\_\_\_ (1989, 5 de mayo) La ternura de los perdedores, *Ya* (5-V-1989)

\_\_\_\_\_ (1989, 20 de enero) Quiero que mi obra vuele, divierta y que desaparezca entre las estrellas (entrevista), *Ya*.

\_\_\_\_\_ (1992, 21 de enero) Teatro vivo. Alonso de Santos (entrevista), *ABC*.

Escabias, J. (2012) *La llegada de los bárbaros, de José Luis Alonso de Santos*, UNED, Revista Signa 21. pp. 709-712.

García Campoy, C. (1988, 6 de noviembre) Alonso de Santos (entrevista), Suplemento *Estilo (El País)*, pp.20-21.

García Garzón, J. I. (1986, 29 de junio) Alonso de Santos: «El teatro va destinado a inmensas minorías»” (entrevista), *ABC*.

\_\_\_\_\_ (1987, 21 de febrero) Alonso de Santos, lanzador de piedras sobre el estanque (entrevista), *ABC Literario*.

\_\_\_\_\_ (1988, 25 de octubre) Miradas, leer/escuchar””, *Blanco y Negro (ABC)*.

\_\_\_\_\_ (2003, 29 de marzo) José Luis Alonso de Santos: la meta de todo creador es adentrarse en el misterio, *Blanco y Negro (ABC)*.

\_\_\_\_\_ (2009) Alonso de Santos: El arte te elige a ti y no tú al arte”, (entrevista) *ABC Cultural*.

García Pavón, F. (1981, 15 de diciembre) Un sainete del Madrid actual”, *Ya*.

\_\_\_\_\_ (1982, 27 de octubre) En el escenario del recuerdo”, *YA*.

GiraT- Latorre, J. (1994) Coloquialismos léxicos y fraseológicos en *La estanquera de Vallecas*, de José Luis Alonso de Santos, Universidad de Navarra, RILCE nº 10.

Iglesias Feijoo, L. (1997) Un don Juan para el siglo XXI: *La sombra del Tenorio* de Alonso de Santos, *Hispanística XX*, núm. 15, pp. 159-168.

Ladrón de Guevara, E. (1985, septiembre-diciembre) Me interesa mucho el teatro de humor y continúo teniendo una tendencia a huir del que hace confidencias”, *Primer Acto*, núm. 210-211. pp. 54-57.

Landero, L. (1999) La Escritura dramática, de José Luis Alonso de Santos, *Rev. Acotaciones (RESAD)*, nº 2. pp. 165-168.

Lázaro Carreter, F. (1976, 8 de febrero) ¡*Viva el Duque, nuestro dueño!* de J.L. Alonso, *Gaceta Ilustrada*, núm. 109, p. 7.

López Antuñano, J.G. (1996, noviembre-diciembre) Síntomas de postmodernidad, *Primer Acto*, núm. 266, pp. 158-160.

\_\_\_\_\_ (2009, noviembre) Entrevista con José Luis Alonso de Santos”, *Revista ADE* núm. 128, pp. 58-65.

\_\_\_\_\_ (2008, 12 de octubre) José Luis Alonso de Santos, *Obra Teatral, Diario de Burgos*.

Miralles, A. (1982, septiembre-octubre) Escribir en libertad, *Primer Acto*, núm. 195, pp. 112-115.

Miras, D. (1984, enero-febrero) Teatro en El Retiro (*Morir del todo*)”, *Primer Acto*, núm. 202, pp. 105-107.

\_\_\_\_\_ (1984, enero-febrero) *Morir del todo* en Barcelona”, *Primer Acto*, núm. 202, pp. 107-108.

\_\_\_\_\_ (1986, marzo-abril) Sastre y Alonso para el Premio Nacional, *Primer Acto*, núm. 213, pp. 123-125.



Monleón, J. (1981, julio-octubre) Introducción a una cronología”, *Primer Acto*, núm. 189, pp. 6-10.

\_\_\_\_\_ (1982, agosto-septiembre) Alonso de Santos: imagen de un hombre de teatro, *Primer Acto*, núm. 194, pp. 39-40.

\_\_\_\_\_ (1982, 28 de octubre) La realidad de la memoria”, *Diario 16*.

\_\_\_\_\_ (1983, 28 de diciembre) El teatro en la exposición sobre el exilio”, *Diario 16*.

\_\_\_\_\_ (1985, 12 de septiembre) Crónica de la mucha marginalidad”, *Diario 16*.

Nieto, M. (2010) La tragedia cotidiana, *Yonquis y Yanquis*, de José Luis Alonso de Santos, en *Lectura y comunicación*, Castalia, pp. 237,253.

Pascual, I. (1995, enero-febrero) La escritura del camaleón”, *Primer Acto*, núm. 257, pp. 39-41.

\_\_\_\_\_ (1996, noviembre-diciembre) *Yonquis y yanquis: el lado amargo de la vida*, *Primer Acto*, núm. 266, pp. 178-179.

Pérez Rasilla, E. (1992, mayo) *Trampa para pájaros: el personaje cobra vida propia*, *El Cócora*, núm. 2, pp. 11-12.

\_\_\_\_\_ (2003) Mis versiones de Plauto, de J.L. Alonso de Santos, *Revista ADE*, nº 95, p. 221.

Piñero, M. (1981, noviembre-diciembre) Un desafío a la imaginación”, *Primer Acto*, núm. 190-191, pp. 225-226.

\_\_\_\_\_ (1981, noviembre-diciembre) *El combate de don Carnal y doña Cuaresma*”, *Primer Acto*, núm. 190-191, pp. 158-159.

Población, F. (1987, marzo) *Fuera de quicio: la novena de Alonso de Santos*, *El Público*, núm. 42, pp. 4-9.

Rodríguez Richart, J. (1990) El teatro de José Luis Alonso de Santos: una aproximación, *Cahiers du C.R.I.A.R.*, núm. 10, Université de Rouen, p. 29.

Salvat, R. (1995, enero-febrero) Alrededor de *La sombra del Tenorio*”, *Primer Acto*, núm. 257, pp. 60-63.

Santolaria, C. (1995) *El demonio, el mundo y mi carne: el eslabón que cierra una trilogía*, *Teatro*, núm. 6-7, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 217-247.

\_\_\_\_\_ (1998) Recepción del teatro de José Luis Alonso de Santos”, Estratto *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, I, pp. 178-194.

\_\_\_\_\_ (1998-2001) Dramaturgos consagrados se acercan al teatro para la infancia y la juventud. *Revista de estudios teatrales*, nº 13-14, pp. 459-487.

\_\_\_\_\_ (2001, enero-marzo) Eslabones para una historia del teatro independiente, *ADE*, núm. 84, pp. 57-70.

Santonja, G. (2007, 15 de abril) El teatro, crear y crear, reseña sobre *Manual de Teoría y Práctica Teatral* de José Luis Alonso de Santos, *Diario de Burgos*.

Torres Monreal, F. (1991, marzo-abril) La conciencia apresada, *El Público*, núm. 83, pp. 79-80.

\_\_\_\_\_ (1991, marzo-abril) Alonso de Santos: no escribo para minorías (entrevista), *El Público*, núm. 83, pp. 80-81.

Torres, R. (1980, 17 de marzo) El Teatro Libre, una agradable sorpresa, *Guía del Ocio*.

\_\_\_\_\_ (1985, 16 de noviembre) Alonso de Santos, *El País*.

\_\_\_\_\_ (1986, 26 de abril) Alfonso Sastre, satisfecho de compartir con Alonso de Santos los Premios Nacionales de Teatro, *El País*.

\_\_\_\_\_ (1988, 11 de diciembre) Humor contra los quejicas (entrevista), *El País*.

\_\_\_\_\_ (1989, 20 de enero) Alonso de Santos: «Soy un investigador del humor» (entrevista), *El País*.

Umbral, F. (1985, 13 de julio) La belleza convulsa, *El País*.

\_\_\_\_\_ (1985, 14 de septiembre) Teatro y argot, *El País*.

\_\_\_\_\_ (1986, 8 de noviembre) Alonso de Santos, *El País*.

Urrutia, J. (1995) Sainete y teatro de la marginación, *Rev. Tablas*, Cuba.

Vicente Mosquete, J.L. (1985, septiembre) José Luis Alonso de Santos, atrapar la felicidad (entrevista), *El Público*, núm. 24, pp. 32-37.

\_\_\_\_\_ (1985, septiembre) *Bajarse al moro*, colóquense y al loro, *El Público*, núm. 24, pp. 35-36.

\_\_\_\_\_ (1986, junio) Sastre y Alonso de Santos: no «quedar engolfados» en el premio, *El Público*, núm. 33, p. 12.

\_\_\_\_\_ (1986, septiembre) Los jóvenes de la CNTC se estrenan con Moreto, *El Público*, núm. 36, p. 12.

Víllora, P. (2007, 29 de marzo) Un manual de José Luis Alonso de Santos, *El Mundo*.

Vivas, Á. (1993, mayo) José Luis Alonso de Santos: es escritor con tablas (entrevista), *Muface*, núm. 147.

\_\_\_\_\_ (1998, noviembre) J.L. Alonso de Santos: el humor como lenguaje, *Leer*, núm. 97, pp. 72-73.

Ynduráin, D. (1980) Pío Baroja, al fin en los escenarios, *La Farsa*, núm. 12, pp. 23-27.

Zatlin, P. (2002, marzo) ¿Producción o adaptación? Cómo llevar el teatro de Alonso de Santos al escenario norteamericano, *Quimera*, núm. 213, pp. 34-38

### V.3. Bibliografía general citada o consultada

Acosta Gómez, L. (1989) *El lector y la obra*, Madrid: Editorial Gredos.

Almena, F. (2003) *¿Qué teatro deberíamos hacer para niños y jóvenes?* en *Las puertas del drama*. Revista de la AAT, nº 14 p. 29.

Alvar, C. (1999) Espectáculos de la fiesta: Edad Media, en *Historias de los espectáculos en España*, Madrid: Castalia, pp. 184-185.

Anónimo, (1991), *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Anaya.

Argemi Fontant, J. (1968) Momento actual del Teatro Infantil y Juvenil en España, en I Congreso Nacional de Teatro para la infancia y la juventud, Madrid: Editora Nacional.

Asensio, E. (1971) *Itinerario del entremés, desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid: Gredos.

Aznar Soler, M. (1996) *Veinte años de teatro y democracia (1975-1995)*, Barcelona: CITEC.

Bermejo, Amalia (1999) *Literatura infantil en España*, Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil

Berenguer, A. (1991) *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Universidad, Alcalá de Henares.

\_\_\_\_\_ y Pérez, M. (1998) *Teoría y crítica del teatro español durante la transición política*, Madrid: Biblioteca Nueva.

\_\_\_\_\_ (1999) El teatro y su historia, Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX, *Las puertas del drama, revista de la asociación de autores de teatro*, nº 0, pp. 4-17.

Bettelheim, B. (2010), *El psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica

Bobes Naves, M.C. (1991) *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus.

Borda Crespo, I. (2002) *Literatura infantil y juvenil. Teoría y didáctica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.

Brecht, B. (2004) *Escritos sobre teatro*, Barcelona: Alba Editorial.

Buendía, F. (1965) (est. prel.) *Antología del entremés*, Madrid: Aguilar.

Butiñá, J. (1992) *Guía de teatro infantil y juvenil español*, Madrid: Asociación Española para el libro infantil y juvenil.

\_\_\_\_\_ y Muñoz, B., Llorente, J. (2002) *Guía de teatro infantil y juvenil*, Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil.

Casona, A. (1983) *Tres farsas infantiles*, Gijón, Noega.

Cabal, F. (1993) Lengua y habla popular, en *Las palabras de la tribu: escritura y habla*, Madrid: Cátedra-Ministerio de Cultura, colección encuentros, pp.135-142.

Cerrillo Torremocha, P. (2006) Animación a la lectura de textos teatrales en *La motivación a la lectura a través de la literatura infantil*, Madrid, Instituto Superior de Formación del Profesorado-Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 67-88.

- Cervantes, M. de, (1979), *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Cervera, J. (1982) *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid: Editora Nacional.
- \_\_\_\_\_ (1997) *La creación literaria para niños*, Bilbao: Ediciones Mensajero.
- \_\_\_\_\_ (1998) La literatura infantil, inabarcable, en: *Homenaje a Juan Cervera*, Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro.
- Colomer, T. (1998) *La formación del lector literario*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Canfield, C. (1991) *El arte de la dirección escénica*, Madrid: ADE.
- Díez Borque, J.M. (1976) *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra.
- Fernández Cambria, E. (1978) *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud*, Madrid: Escuela Española.
- Fernández Rodríguez, C. (1999) *La bella durmiente a través de la historia*, Oviedo: Universidad de Oviedo servicio de publicaciones.
- Floeck, W. y Toro, A. De (1995) *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel: Reichenberger.
- Fuente Ballesteros, R. De la y Gutiérrez Flores, F. (1994) El comentario de textos teatrales en *El comentario de textos narrativos y teatrales*, Martín M. y otros, Salamanca: Colegio de España, pp.75-163.
- García Barrientos, J.L. (2001) *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid: Síntesis.
- García Lorenzo, L. y Díez Borque, J.M. (1975) *Semiología del teatro*, Barcelona: Planeta.
- García Padrino, J. (1997) Promoción y difusión del teatro infantil en la escuela en *Teatro infantil y dramatización escolar*, Diaz-Plaja, A. y otros. Cuenca: Universidad de Castilla- La Mancha.

\_\_\_\_\_ (1992) *Libros y literatura para niños en la España Contemporánea*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Guerrero, S. (1997): Las funciones de los animales en el teatro infantil en *Amigos de libro*, Madrid, nº 36, pp. 21-34.

Gómez Cerdá, A. (2003) ¿Qué teatro deberíamos hacer para niños y jóvenes? en *Las puertas del drama. Revista de la AAT*, nº 14 p 29.

Gutiérrez Sebastián, R. (2016) *Manual de Literatura Infantil y educación literaria*. Santander: Editorial Universidad Cántabra.

Helvo, A. (1989) *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*, Buenos Aires: Editorial Galerna.

Hormigón, J.A. (1991) *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid: ADE.

Huerta Calvo, J. (2002) Aproximación al teatro carnavalesco, en *Teatro y Carnaval*, Madrid: Cuadernos de Teatro Clásico, pp. 15-47.

Lavandier, I. (2003) *La dramaturgia. Los mecanismos del relato, cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*, Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Layton, W. (1989) *¿Por qué? Trampolín del actor*, Madrid: Fundamentos.

Lawson, J.H. (1995) *Teoría y técnica de la escritura dramática de obras teatrales*, Madrid: ADE.

López, P. (2000) Teatro para Niñas y jóvenes: Los niños / niñas y jóvenes, espectadores de hoy. *ADE. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. Madrid, nº 80. p 98-101.

López Tamés, R. (1990) *Introducción a la literatura infantil*. Murcia: Universidad de Murcia.

Lozano Palacios, M.I. (2012) *Aproximación a la literatura dramática juvenil actual: Definición, determinación del corpus y análisis* (tesis doctoral inédita), Universidad de Alcalá de Henares.

Medina Vicario, M. (2000) *Los géneros dramáticos*, Madrid: Fundamentos/RESAD.

- Mireti, M. L. (2004) *La literatura para niños y jóvenes. El análisis de la recepción en producciones literarias*. Rosario. Santa Fe. Argentina: Homo Sapiens Ediciones.
- Moral, I. del (2003) ¿Qué teatro deberíamos hacer para niños y jóvenes? en *Las puertas del drama. Revista de la AAT*, nº 14 p 29
- Muñoz Cáliz, B. (2007) *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes*. Madrid: Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud.
- Muñoz Seca, P. (1994), *La venganza de Don Mendo*, Madrid, Cátedra.
- Navarro Tomás, T. (1995) *Métrica Española*, Barcelona, Editorial Labor.
- Oliva, C. (1998) *El teatro desde 1936*, en *Historia de la Literatura española actual*, vol. 3, Madrid: Alhambra.
- Pascual, I. (2008) *Teatro para la infancia y la juventud (1800-1936)*, Madrid: Biblioteca temática RESAD. Fundamentos.
- Pastor, J. y Valentín, T. (1987) *Teatro de, por, para... los niños*, Madrid: Asociación Educativa, en colaboración con el INAEM y Ministerio de Cultura.
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona: Paidós.
- Perrault, C. (1991), *Barba Azul y otros cuentos de antaño*, Madrid, Anaya.
- Propp, V. (2006) *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos.
- Quevedo, F. de, (1991), *El Buscón*, Madrid: Anaya.
- Rodríguez Adrados, F. (1983) *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid: Alianza.
- Romera Castillo, J. (1988) *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel: Reichenberger.
- Ruiz, Ramón, F. (1995) *Historia del teatro español, Siglo XX*, Madrid: Cátedra.
- Rodari, G. (2008) *Gramática de la fantasía: Introducción al arte de inventar historias*. Buenos Aires: Colihue.
- Sánchez Corral, L. (1995) *Literatura y lenguaje literario*, Barcelona: Paidós.

Sánchez Montes, M.J. (2004): *El cuerpo como signo: la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Sastre, A. (1970) *Pequeñísimo organón*, Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza.

\_\_\_\_\_ Sastre, A. (1970) *Cuadernos de teatro infantil*, 1. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza.

Santolaria, C. (1998) Dramaturgos consagrados se acercan al teatro para la infancia y la juventud, *Revista de estudios culturales* nº 13-14, pp. 474-478

Sito Alba, M. (1987) *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid: U.N.E.D.

Stanislavski, C. (2003) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, Barcelona: Alba.

Tejerina Lobo, I. (1993) *Estudio de los textos teatrales para niños*, Santander: Universidad de Cantabria.

\_\_\_\_\_ (1997) “La educación en valores y el teatro. Apuntes para una reflexión y propuesta de actividades” en *Teatro infantil y dramatización escolar*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.

Ubersfeld, A. (1993) *Semiótica Teatral*, Madrid: Cátedra-Universidad de Murcia.

Valle-Inclán, R. (1982) *Farsa infantil de la cabeza del dragón, Tablado de marionetas para educación de príncipes*, Madrid, Espasa- Calpe.

Vega, M.J. (2003) El teatro también se lee”, *Las puertas del drama* nº 16, p. 34.

#### V.4. Páginas web

*Besos para la bella durmiente* (manuscrito):

<http://www.fundacionjorgeguillen.com/busqueda-resultados.php?textoTipo=titulo&texto=Besos+para+la+bella+durmiente&fondo=&mencion=00000007XT&td1=Document>



os+literarios&td2=Documentos+de+creaci%F3n+literaria+-+Manuscritos&td3=Teatro&estadoPublicacion=&fechaIni=&fechaFin=

Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/>

Centro de documentación teatral: <http://teatro.es/inicio>

Fundación Jorge Guillén: <http://www.fundacionjorgeguillen.com/>

Fundación Juan March:

<http://www.march.es/abnopac/abnetcl.exe/O7005/ID04ac6d4a?ACC=101>

Guía de las artes escénicas de España: <http://www.mcu.es/comun/bases/spa/gite/GITE.html>

Instituto del Teatre:

<http://www.institutdelteatre.org/diputacio/opencms/system/modules/org.iteatre.web/web/es/areaInformarse/Area.jsp>

Instituto universitario de Investigación de la UNED (SELINET):

[http://www.uned.es/investigacion/instituto\\_investigacion/selinet.htm](http://www.uned.es/investigacion/instituto_investigacion/selinet.htm)

*La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* (manuscrito):

<http://www.fundacionjorgeguillen.com/busqueda-resultados.php?textoTipo=titulo&texto=singular+historia&fondo=&mencion=00000007XT&td1=Documentos+literarios&td2=Documentos+de+creaci%F3n+literaria+-+Manuscritos&td3=Teatro&estadoPublicacion=&fechaIni=&fechaFin=>

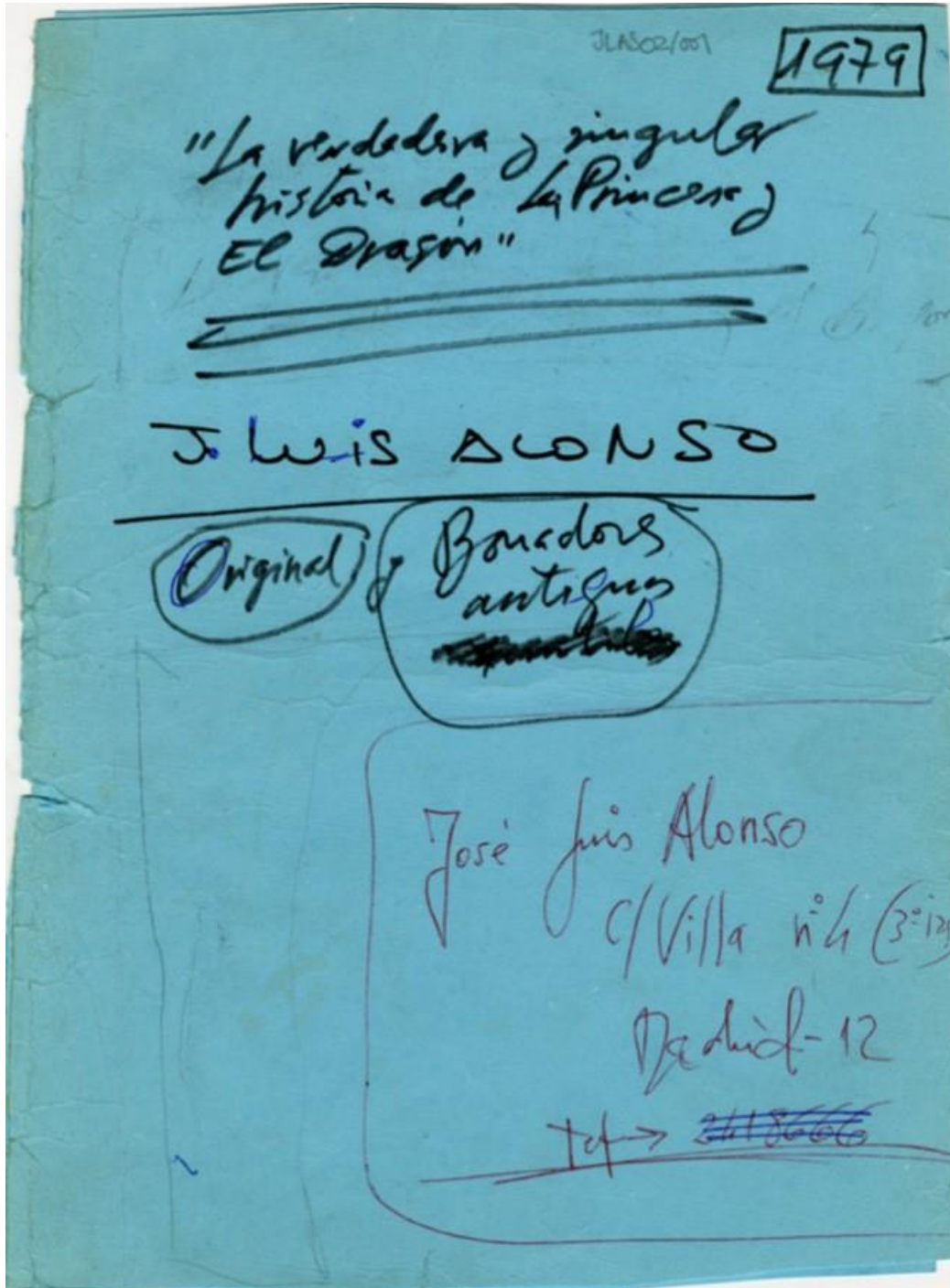
Página oficial de José Luis Alonso de Santos: <http://www.joseluisalonsodesantos.com/>

Revista *Primer Acto*: <http://www.primeracto.com/>

V.I. ANEXOS

VI.1. Manuscritos originales del autor

VI.1.1. Fragmentos en edición facsimilar de *La Verdadera y singular historia de la Princesa y el dragón*.



... Sé que este amor es loco, no tiene solución...

Pero todo mi cuerpo es sólo corazón.

(EL DRAGON ENAMORADO SE HA ~~ADO~~ ACERCA~~DO~~ A LA DESPAVORIDA PRINCESA, ESTA ESQUIVA SU ASRRI~~O~~ TIERNO ~~PERO~~ ANIMAL, ~~SADA~~ FUERZA DE FLAQUEZA PARA CONTESTARLE)

PRINCESA.- ¡Dragón peludo y feo, y malo, más que malo!

Que a asustarme has venido con tu cola de palo.

Se lo diré a mi padre, que es el rey del lugar,

y ay de tí!, por osado, a dó irás a parar...

A la estrecha mazmorra muy llena de cadenas,

llena de la humedad yllena de la pena,

porque yo soy princesa, y sólo me han de hablar

los que sean princeses, los demás, a callar!

DRAGON.- ¡Mira que estos mis ojos ríos son de cristal!

Mira este lago grande, que pronto será mar

de lágrimas amargas que derramo por tí,

Princesa de mis sueños... amor de Regaliz!

~~(SOLLEDOR)~~

PRINCESA.- ~~(QUE LA ACEP... COQUE TUELA...)~~

¡Ay, Jesús, que me mojas!

Basta ya de llorar!

Peligra Peladilla, que no sabe nadar!

Que me ahogo en el charco y qué triste final...

~~(EL DRAGON SE DESCONTROLA, Y LA AGARRA FERROZ) (EL CA GRIETA)~~

¡A mí la guardia , todos, soldados y demás!

~~(QUEDA TODO CONGELADO, COMO UN RESORTE SALTA EL TROVADOR)~~

TROVADOR.- AL gritar la Princesa, ellás la alma dan!

Ya suenan los clarines! Los perros ladran ya,

y todos los soldados acuden al lugar.

CONTESTA LA PRINCESA

RESPECTIVA...  
(Y ASUSTADA)

A LAS LAGRIMAS DE COCAIN...  
LAS... DEL DRAGON  
¡QUE HAS QUE LAS GRITAS SON PARES, O NO TIENE FLOTADOR!

sin ti sólo quiero morir, sin ti.

Sin ti... los dulces no saben igual... sin ti,

Sin ti... no hay agua en el manantial... sin ti,

Sin ti no podré respirar

mi cola no podré jugar, sin ti.

*Princesa*

(APARECE EL CORO DE CAPESINOS ROMANTICOS Y HARAN EL CORO OPERETICO AL USO, NECES QUE TE RECERAS EN UN ARRULLO ENADOKADIZO Y BUCOLICO.)

CORO.- Sin tí... la vaca leche no dará... sinti,

Sin ti... el trigo ya no nacerá,

El tomate se secará

El horno el pan quemará, sin ti.

DRAGON.- Sin ti... no podré caramelos chupar,

Sin ti... el pelo ya no me saldrá,

los dientes se me caerán

mi escama dura se pondrá, sin ti.

CORO.- Sin ti... la gallina huevos no pondrá,

Sin ti... el árbol frutos no dará,

Sintínunca más lloverá

La cosecha se secará, sin tí.

DRAGON, CORO y PRINCESA.-

Sin ti... no late y mi corazón... sin ti,

Sin ti... nunca más cantaré una canción... sin ti,

Sin ti ya no quiero vivir,

sin ti solo quiero morir...

Sin ti... la vida no tiene sabor,

Sin tíiiiiiiiiiiiiiiii.....

*Rinardo*

(OSCURO).

(SE OYE GRAN TROMPETERIO Y SE ILUMINA LA ESCENA. LA CUEVA HA SE OSCURECIDO

~~DESAPARECIDO~~ DE NUEVO A LAS PUERTAS DEL CASTILLO). EL CUENTO NOS HA TRAIDO.

TROVADOR.- Palacio de Godofredo!



...un asunto sospechoso...  
(SE OYEN CAMPANAS EN CANTIDAD)

¡Mas... se escuchan sonidos de badajo!

¡Espérate aquí abajo,

yo voy a ver no la boda se celebre,

y colorín colorado, este cuento se ha acabado,

y te quedas aquí plantado

¡Ay, Jesús, qué compromiso de difícil solución!

¡En fin! sigamos para adelante, y veamos como acaba esta enredada cuestión.

(ARROJA SUS POLVITOS AL SURPENDING DRAGON Y CON UN HALE-HOP, VASE EN BUSCA DE PELADILLA)

TROVADOR.- Y al marcharse la Marína,

deja tan compungido, tan triste y descolorido,

que se arroja en un rincón, bajo la luz de su pena,

pena de la luna llena...

Y es que, en efecto, es el día

en que el rey ha decretado

que el enlace se celebre, tal y como está mandado.

(EL HADA APARECE EN LA ALDEANITA DEL PALACIO BUSCANDO A LA PRINCESA)

HADA.- ¡Peladilla! (SE ILUMINA A PELADILLA EN SU BANCO DEL

JARDIN) ¡Ah, estás ahí! Espera, rica, que voy!

(MUSIQUILLA DEL HADA)

HADA.- ¡Hale hop! (DE UN SALTO SE PLANTA ANTE PELADILLA)

PELADILLA.- ¡Oh, un hada! ¡Como en los cuentos...!

HADA.- Princesita Peladilla,

te estás poniendo amarilla, a questo no puede ser.

Yo sé muy bien qué te ocurre, yo sé muy bien qué te pasa,

veamos si el hada que vive en el palacio es capaz de esto también.

que se arroja en un rincón, bajo la luz de su pena, pena de la luna llena...

Hale hop para ir a buscar a la princesa... Peladilla se encuentra en un rincón...

15:30 minutos

Una torta siguiente  
 de miel, el caramelo  
 se hace de este el cual  
 y primera vez

[ que traigan al momento  
 y este todo preparado  
 en la boda yo le mandado  
 confortado en el lado  
 que venga el novio a mi lado  
 y este todo preparado  
 por todo caso haciendo

Ha de ser la coronación  
 un punto de la región  
 y ella y al mismo tiempo  
 y el modo del Brasil  
 que maten  
 y entran la iglesia

veamos si es capaz el hada  
 que ya le hegado a Pabco  
 de haber a su dragón  
 haciendo por la princesa  
 de irle a su habitación

y cuando  
 viniendo de  
 vino como por  
 o mejor, con  
 en la orden

ya y conve a la princesa

que se van los  
 la coronación  
 multa por la

el Ganquete de la boda  
 ha de ser como el  
 que prepara el Ganquete  
 que traigan por los  
 con manzanas y melones  
 con queso jamón  
 y frutas y galletas  
 y frutas de filets

helados de chocolate  
 pinta de caramelo  
 cuatro latas de tarta



y es que tu padre te casa  
con el tonto del de Ardilla,  
que es bajito, y no te gusta,  
y encima tiene perilla.

PELADILLA.- ¿Y qué es lo que puedo hacer?

HADA.- Yo tengo la solución:

Has de negarte a esa boda, / que parece un panteón.  
Tengo un novio para ti, / que ese sí te gustará,  
y que se muere de amores, / muy cerca de este lugar...  
El que te canta canciones / y te borda cortinones...  
el, te baña en las flores / y te mece con olores,...  
él, que es grande y generoso,  
él, que no puede vivir, / porque sin ti no es dichoso  
él, tu dragón escamoso... / y no ese Pelón odioso.

~~DE MANERA REPENTINA (APARECE EL SOLDADOTE) DETRAS EL REY Y PELON~~  
*¡Atención...!! A CAJONCO VESTIDO YA DE ABITO Y CON CHISTAS PARECE UN PERO PERA!*  
SOLDADOTE.- ¡El Rey!

~~(SE ORGANIZA UN REVUELO: COGIOS EN FALTA, LAS COMPINCHES TRATAN DE ESCABULLIRSE. AL FINAL, EL HADA ARREBATA LA LANZA AL SOLDADOTE Y SE APOSTA JUNTO A EL)~~

REY.- (ENTRANDO) ¿Está mi adorada filla / lista para el casamiento?  
¿Cómo aún no está preparada / y con mantilla adornada?  
La gente está engalanada / y en la capilla sentada.  
¡Hijita, no seas pesada!

PELADILLA.- (CON FINGIDA DULZURA) ~~DESCARABANDOSE GENTILMENTE AL BANCOS~~  
*Y OEDIENCIA FINAL*

Mi padre, rey y señor:  
Yo con eso... ¡No me caso!  
Que es muy feo, y muy payaso, / y no me canta canciones...  
Sólo sabe pelear, / y con su espada jugar,  
\* va siempre *en ese* a caballo, / con un sombrero de plumas /  
que me hacen estornudar, / que me hacen palidecer...

VI.1.2. Fragmentos en edición facsimilar de *Besos para la bella durmiente*.





PROLOGO

Ejemplo 1

CORO.- Un trovador se asoma con su capa de armiño,  
 un trovador de aquellos de los cuentos de niños.  
 Un león en sus manos le ayuda en su trover  
 y llena de leyendas y cuentos el lugar.  
 Un coro de anenitos acompaña su voz  
 y con sus dulces trinos <sup>melancólicos</sup> siguen todos el son.  
 Abren los girasoles sus grandes cabezotas,  
 y se mecen las flores, y se cogen las bellotas.  
 El sol trae de la mano la luna y las estrellas,  
 y las nubes se envuelven en sus capas mas bellas.  
 Entra la fantasía llenando cada casa,  
 y se encogen las uvas, y se estiran las pasas.  
 El mundo gris y feo se pinta de color,  
 y se recoge el frío, y regresa el calor.  
 Las piedras se convierten en blancos algodones  
 y la tierra se riega con docenas de dones.  
 Y el trovador arranca notas a su instrumento  
 que lleva por los aires -entre juegos- el viento.  
 Y dice con su voz muy dulce y melodiosa  
 una historia de amor muy bella y deleitosa.  
 Suena la melodía de una suave canción  
 y poquito a poquito se va alzando el telón.

(Música)  
 (Sale el Trovador  
 canturreando  
 por el fondo.)  
 (Uno por uno,  
 narra el coro.)

(Como se levanta  
 J se aleja girando)

CORO.- Al dirlo palidece. Mas luego va y se decide, (El no se pone a pensar)  
 y dice lo que ahora sigue, y al hacerlo se enrojece. (Corta al ritmo de uno al uno)

REY.- Pues hagámoslo y veremos, (se decide)  
 por probar nada perdemos.  
 Mas, ¡ay de vos si mentís! → (se levanta)  
 ¡Si mentís lo sentirís! (se acorta)

LABRIBGO.- "Que sí, Majestad, que sí. (con respeto, pero insistiendo mucho)  
 -¡Que pesados son los reyes;  
 ansí les salen las leyes!" (avanza hacia Coro.)  
 (Canta con ellos y risas)  
 (Ch. golpea y db. viente.)

REY.- Venid, Magdalena, aquí. (se levanta y llama a la reina)  
 Acercaos a mi lado (avanza a primer plano)  
 y escuchad este recado. (no sabe como decirlo a la reina)  
 ¡Todos los demás, salid! (Al ver que todos le rodean)  
 Vos, labriego, no salgáis. (db. v. v. v.)

LABRIBGO.- "Si ansí vos lo deseáis..." (clate viente.)  
 (Se acorta bien)

REY.- Quedaos, y así podréis  
 echar en esto una mano. (seguridad) un poco  
 Pensad que yo soy profeno. (imperativo)

LABRIEGO.- "Lo que vos a'en demandáis,  
 a'en quedaré si queréis,  
 mas no es costumbre el quedarse".

(Resistencia. No  
 quiere obedecer  
 con  
 acobardado, desobediencia)  
 como queriendo explicar  
 que son dos cosas).

REY.- De eso no hay que preocuparse. (Se refiere al labriego)  
 Yo soy el que manda aquí,  
 y si digo que te quedas  
 es que te quedas ahí, (cambio de actitud.)  
 -a no ser que es que no puedas- (quiere saber.)

LABRIEGO.- "Yo por poder si que puedo,  
 que yo siempre estoy dispuesto  
 a ser mandado, y me quedo. (Risas. Doble sentido  
 en lo que está siempre  
 dispuesto. ¿Oro - de HT?)  
 Yo lo digo por si a questo  
 ve y se sabe por ahí". (picardía)  
 (Resistencia)

REY.- ¡Basta ya, y a obedecer!  
 ¡O te detengo y te arresto  
 y al calabozo ves presto  
 a sufrir y a padecer!

(Por fuerza) ¡Muy bien!

CORD.- Le cuchichea ahora el rey a la reina el sautillo,  
 y ella se hace de cruces con su lehor de ganchillo.

(Canta de la  
 reina y se  
 muestra  
 con el  
 sautillo)

REY.- ¿A tí qué te parece todo esto, Magdalena?  
 (pregunta retiva)

HADA MALA.- Es de madera.

REY.- ¿Y esto qué es?

(sorprendido)

HADA MALA.- Una escalera.

REY.- ¡La vida es una quimera!

*algunas veces se ve  
algunas a otros no se ve  
(las cosas que parecen)*

HADA MALA.- Ya solo haces el papel,  
mas esa ropa es prestada.

*(Entonces dejó  
de hablar  
a todo.)*

REY.- ¡Que desgracia más sonada,  
con lo bien que estaba ayer!  
Lo dicho no somos nada.

*(se siente unguado)*

< \*

CHAMELAN.- ¡Se anuncia que esto es muy raro y renuncio!  
Que ahora todo es de verdad,  
y yo de verdad he renunciado.  
Aquí dejo el bastón de anunciar  
Y el que quiera pues que anuncie  
pero yo no anuncio más.

*Hada M.  
Ahora hacemos  
el papel  
que a todos les  
de la vida*

REINA.- ¿Me puedo entonces quitar  
la corona y los zapatos  
que me aprietan a rebiar?

CORO 2.- Yo buscaré mi futuro

*en el mundo musical*  
dentro de la nueva ola

*y copiaré*  
~~seré~~ una guitarra

*y cantar fenomenal*  
seré como Madonna

CORO 3.- Yo quiero ser astronauta

para estar siempre entre nubes,

y pasarlo ricamente

entre que bajas y subes.

CORO 4.- A-<sup>mbien</sup> me lo que me ilusione

es hacer de marioneta,

*yo quiero ser marioneta*

y en cada función comerme

*yo de verdad voy a serlo*  
cientos mil piruletas.

PRINCESA.- ¿Yo que papel puedo hacer?

Me gustaba ser princesa.

¿Ahora que puedo yo ser?

PAJE.- Juntos nos marcharemos, nuestras flautas tocando,

por todos los caminos los cielos alegrando.

PRINCESA.- Sí, tú me enseñarás y seré trovadora

y un beso me darás muy dulce cada hora.

*(1/2 scan)*

VI.2. Documentación y material gráfico.

VI.2.1. Fichas artístico-técnicas del estreno de las obras

*La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*

de J. L. Alonso de Santos

REPARTO:

TROVADOR: Félix Fernández

PELADILLA: Raquel Pueyo

REGALIZ: Ignacio del Moral

REY: José Amorós

HADA: Mercedes Espinosa

PELON DE ARDILLA: Fausto Moreno

SOLDADOTE Javier Zurutuza

TONTO DE CAPIROTE Vere

FICHA TÉCNICA:

ILUMINACIÓN Y SONIDO Pepe Iges

ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO Jesusa

Gaspar

Carby

Martina

DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN Colectivo de Teatro Libre

*Besos para la Bella Durmiente*<sup>79</sup>

de J. L. Alonso de Santos

REPARTO:

PRINCESA VEGA Lourdes A. Laso

REY DOROTEO / CABALLERO Luis Araujo  
MORENO

HDA BUENA / LABRIEGO

CABALLO RUBIO Félix Fdez. Montes

HADA MALA Ana Galván

FLAUTISTA / CABALLO MORENO Ignacio del moral

REINA MAGDALENA Elena Ramírez

CHAMBELÁN / CABALLERO RUBIO J. Carlos Lavid

FICHA TÉCNICA

MÚSICA ORIGINAL Federico Ramírez

ESCENOGRAFÍA Ignacio Parra

ATREZZO Y MÁSCARAS Javier Zurutuza

VESTUARIO Kiki Rojo

REALIZACIÓN DE ESCENOGRAFÍA Y

VESTUARIO Taller Tres Tristes Libres

GERENCIA DEL GRUPO Elena Ramírez

DIRECCIÓN Miguel Nieto

---

<sup>79</sup> Esta obra se estrenó con el título: *Entre pitos y flautas, besos*.

*¡Viva el teatro!*

de J. L. Alonso de Santos

REPARTO:

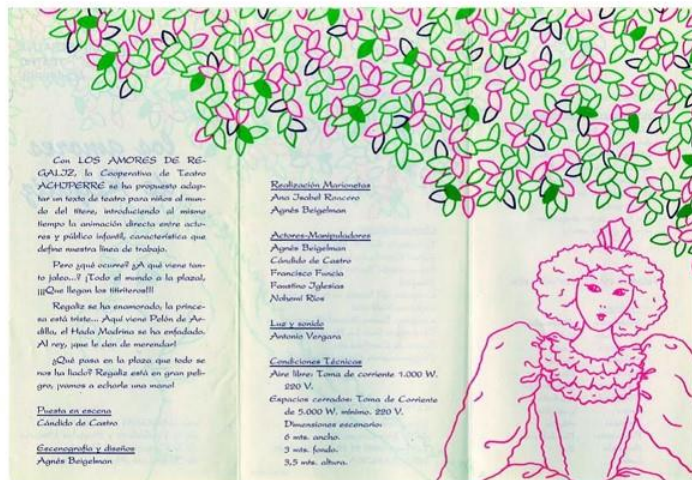
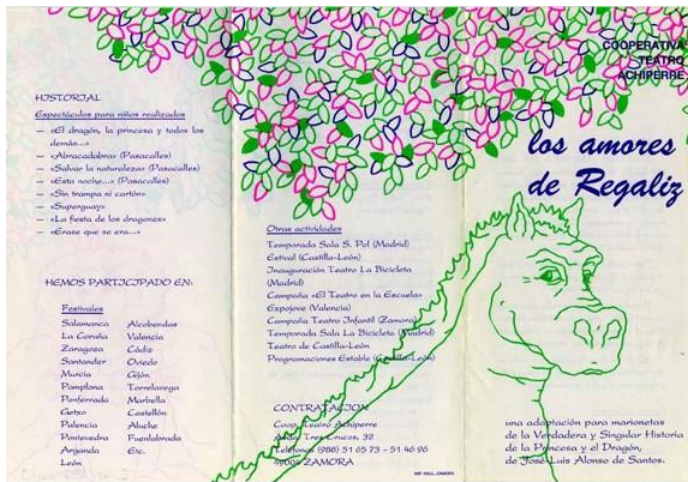
BEGOÑA Mónica Bar  
ANA/ PRINCESA Muriel Sánchez  
ISABEL / AMANDA Manuela Varela  
LARA / NARRADORA Victoria Pérez  
DANIEL / NARRADOR Xosé Manuel Esperante  
DIEGO / ¡EH TÚ! Juan Rodríguez  
FERNADO / FRAILE Mighello Blanco  
TASIO / AMÓN Christian Escudero

FICHA TÉCNICA:

MÚSICA Mariano Marín  
VESTUARIO Lola Trives  
Carla Rivera  
ESCENOGRAFÍA Y ATREZZO Matías Carbia  
ILUMINACIÓN Santiago Mañasco  
PRODUCCIÓN EJECUTIVA Experimenta Danza  
AYUDANTE DE DIRECCIÓN Francis Bustos  
DIRECCIÓN Olga Margallo  
PRODUCCIÓN Fundación María José Jove







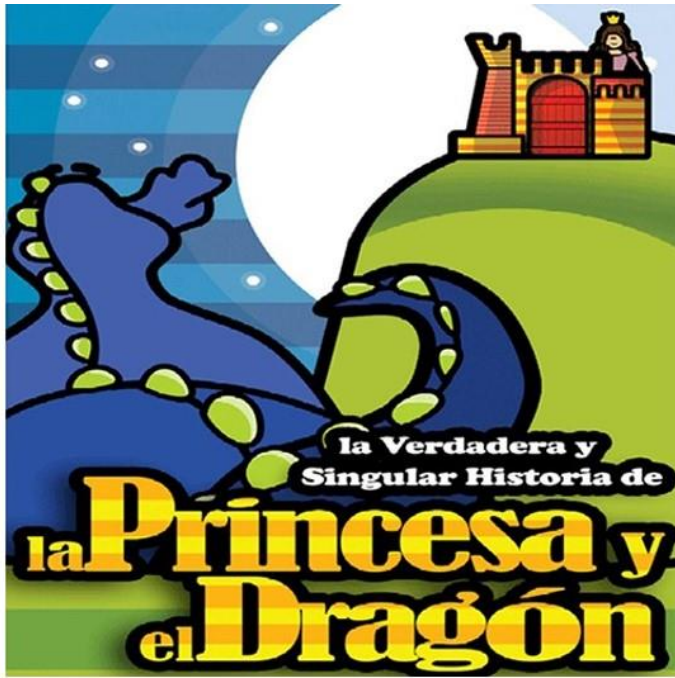
Adaptación a marionetas de *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* por Teatro Achiperre, 1989.



*La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* por el Grupo de Teatro del Liceo Francés, 1986.







La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón por la Compañía de Teatro Skena, 2013.

C.P. "SEVERO OCHOA" 48

Presenta

LA VERDADERA Y SINGULAR HISTORIA DE  
**LA PRINCESA y EL DRAGON**  
de  
J. L. Alonso de Santos

Queridos amigos Sandra, Ruth, J. Diego, Jesús Miguel, J. Félix, Angel, Susana, Vicente y demás alumnos de 6º, 7º y 8º del Colegio Público "Severo Ochoa" de Torrejón de Ardoz.

Estoy seguro de que con vuestro entusiasmo, vuestra imaginación y vuestra fantasía vais a hacer un estupendo montaje teatral de mi obra "La Verdadera y Singular Historia de la Princesa y el Dragón". Os deseo toda la felicidad y todo el éxito que os merecéis por haberos puesto a jugar a ese arte mágico que es el teatro. ¡Cantad, bailad, actuad, disfrazaos con los trajes de los personajes, divertíos y divertid a los demás cuando sobre el escenario deis vida a mis sueños de autor. ¡Arriba el telón!

En Torrejón a 1 de marzo de 1.989

*J. L. Alonso de Santos*  
J. L. Alonso de Santos.

**SINOPSIS**

En un país de leyenda y parotilla, todo se encuentra tranquilo y feliz, hasta que entra en la historia el Dragón Regalíz. Enamorado, raptó a la Princesa Peladilla y a su cueva la lleva. El rey hace un llamamiento para que acudan caballeros que se enfrenten al Dragón y rescaten a la Princesa, prometiendo castaño con quien lo logre. Acude Pelón de Ardilla, "saliente" caballero, que se enfrenta al Dragón y, en un principio, lo vence con artimañas; mas no terminará aquí la cosa, ya que el Hada Madrina del Dragón acude en ayuda de su ahijado. Pero no le resultará nada fácil resolver la conflictiva situación.

**FICHA ARTÍSTICA**

Trovador .....	Sandra Iglesias.
Princesa Peladilla .....	Ruth Iglesias.
Rey .....	J. Diego Martos.
Tonto de Capriote .....	J. Miguel Morillas.
Dragón Regalíz .....	J. Félix Martín.
Pelón de Ardilla .....	Angel E. Monzón.
Hada .....	Susana Argudo.
Soldadote .....	Vicente Herrera.
Coros: .....	Susana Salcedo.
	Laura A. García.
	Vanesa Topiál.
	Clara I. Gutiérrez.
	Dolores Perdiz.
	Noelia Adán.
	M. Teresa Torres.
	Natalia Orta.
	Cristina de Pablo.
Campesinos: .....	Inmaculada Silva.
	Natalia García.
	Diana López.
	Yalanda Pachón.
	Vanesa Rubio.
	Rosario Lara.
	Patricia Quero.
	Mario Monzón.
Soldados: .....	Francisco J. Herrera.
	Jesús Izquierdo.
Coro: .....	Eduardo Gochoico.

**FICHA TÉCNICA**

DECORADOS: .....	Alfonso Cortezo.
	José Collado.
	Angel Larrad.
	José Rodríguez.
	Abelardo Díaz.
	Pedro García.
AYUDANTES DE DECORACIÓN: .....	J. Félix Martín.
	David Rodríguez.
	Jesús García.
	J. Miguel Morillas.
	Mario Pau.
	Antonio Trado.
VESTUARIO Y ATREZZO: .....	Mayra Zambrano.
	Inés Gonzalo.
	Concepción Guerra.
	Magdalena Caballero.
	Juan Balsa.
	Claudia Hernández.
	Mercedes Santos.
MAQUILLAJE .....	Guadalupe Pérez.
	Isabel Mondelo.
MÚSICA: .....	Luis Ramón López.
Composición y dirección: .....	Juan C. Fernández.
Interpretación en directo: .....	Francisco J. López.
MONTAJE DE SONIDO: .....	José Collado.
ILUMINACIÓN .....	José Collado.
	José Martín.
AYUDANTES DE DIRECCIÓN: .....	JOSE COLLADO.
	GUADALUPE PÉREZ.
	ISABEL MONDELO.
DIRECCION: .....	JOSE MARTIN.
PROGRAMA DISEÑADO POR: .....	Alfonso Cortezo.

La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón por C.P. Severo Ochoa, 1989.





Tras la abstracción arrojada a sus anteriores montajes, "Tres Tristes Libres" se dispone a emprender una nueva aventura. Esta vez hemos elegido la colaboración de un viejo conocido: José Luis Alonso de Santos, autor de nuestros primeros montajes, "La Verdadera y Singular Historia de la Princesa y el Ermitaño". El autor de aquella fábula vuelve por sus fueros y nos ofrece una nueva versión de un mito infantil. Se trata esta vez de la siempre fascinante historia de "La Bella Durmiente", con su problema cargado de significados. Alonso y Tres Tristes Libres, con la dirección de Miguel Nieto, se muestran de nuevo entre el sueño lírico y la tierra humorada con esta versión un tanto particular del cuento, desde la música y las canciones tienen un papel preponderante que nos lleva a pensar el montaje como una verdadera (y singular) comedia musical. Y es aquí donde "Tres Tristes Libres" comienza su labor de investigación de los diversos campos teatrales.

Para adentrarnos en este nuevo campo hemos seguido la ayuda del joven músico compositor Federico Ramírez, que ya fue autor de las músicas originales que duraban "El Búho" y "Las Aventuras y Andanzas..."

Para el diseño de la escenografía, hemos recurrido a Ignacio Farra, otro viejo amigo del grupo, que ya prestó su colaboración en los anteriores montajes.

Por último, hemos contado con la colaboración del director Miguel Nieto, experto conocedor de las formas de teatro más variadas y especializado en el estudio de la "Cinematografía del arte".



Estreno de *Entre pitos y flautas, besos* (*Besos para la bella durmiente*) por Tres Tristes Libres, con dirección de Miguel Nieto, 1984.

**ENTRE PITOS Y FLAUTAS, BESOS**  
de J.L. Alonso de Santos

**INTERPRETES**

Princesa Yago	.....	Lorena A. Lazo
Rey Donatino	.....	Luis Arango
Caballero Moreno	.....	Luis Arango
Hada Buena	.....	Félix Fdez. Montes
Ladrón	.....	Félix Fdez. Montes
Caballo Rubio	.....	Félix Fdez. Montes
Hada Mala	.....	Ana Galván
Flautista	.....	Ignacio del Moral
Caballo Moreno	.....	Ignacio del Moral
Reina Magdalena	.....	Elena Ramírez
Chambelán	.....	Elena Ramírez
Caballero Rubio	.....	J. Carlos Lavín

**FICHA TÉCNICA**

Música original	.....	Federico Ramírez
Escenografía	.....	Ignacio Farra
Atrezzo y Máscara	.....	Javier Zarateca
Vestuario	.....	Kiki Rojo
Realización Escenográfica y Vestuario	.....	Tales Tres Tristes Libres
Gobierno del Grupo	.....	Elena Ramírez

**DIRECCION**  
Miguel Nieto



**Besos para la Bella Durmiente**  
de Alonso de Santos


Tercer C o (mañanas)

<b>REPARTO</b>	<b>ADULTOS o</b>	<b>ADULTOS o</b>
Princesa	.....	ANJONÍ ARESTI
Rey	.....	EDUARDO BERNARDEZ
Reina	.....	ROSALBA PALAD
Príncipe	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanca	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Roja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negra	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Amarilla	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Púrpura	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Gris	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Verde Oliva	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Azul	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rojo Oscuro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Negro	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Blanco	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Rosa	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Lavanda	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Violeta	.....	ROSALBA PALAD
Princesa Naranja	.....	





2010

# Besos para la Bella Durmiente

de José Luis Alonso de Santos



Escuela Municipal de Teatro de Villalba de la Sierra  
Viernes 5 de Junio a las 20:30 h.  
Casa de Cultura de Villalba de la Sierra (Cuenca)

Un trovador se asoma con su capa de armiño,  
un trovador de aquellos de los cuentos de niños.  
Un laúd en sus manos le ayuda en su trovar  
y llena de leyendas y cuentos el lugar.  
Abren los girasoles sus gordas cabezotas  
y se mecen en las nubes, y se caen las bellotas.  
Entra la fantasía llenando cada casa,  
y se encogen las uvas, y se estiran las pasas.  
El mundo gris y feo se llena de color  
y se recoge el frío, y regresa el calor.  
Y el trovador arranca notas a su instrumento  
que lleva por los aires, entre juegos, el viento.  
Y narra con su voz, muy suave y armoniosa,  
una historia de amor muy bella y deleitosa.  
Suena la melodía de una dulce canción  
y poquito a poquito se va alzando el telón.

La Escuela Municipal de Teatro de Villalba de la Sierra ha llevado a escena diferentes tipos de montajes a lo largo de los últimos años, pero en el caso presente afronta un nuevo reto: un clásico infantil de un autor vivo, con el añadido de estar escrito en verso. Estas dos características, en lugar de ser un escollo, se han convertido en un estímulo para la creación y el divertimento, de tal modo que el público al que va dirigido no sólo es infantil, sino que los espectadores en general podrán gozar de este montaje.

Esperamos que lo disfruten.

### Reparto

Trovador	Mavi González
Princesa Vega	Cristina Atienza
Rey Doroteo	Rodrigo González
Reina Magdalena	Marta Muñoz
Chambelán	Maitte Mayordomo
Mago	Alberto Acebedo
Cardenal	Alicia Baladrón
Paje	Miguel López
Cocinera	Rafael Domínguez
Damas de la Corte	Cristina Atienza Isabel Montoya Merche Vituelas
Labriego	Rafael Domínguez
Hada Buena	Isabel Montoya
Hada Mala	Merche Vituelas
Cuervo Anselmo	Conchi González
Caballero Rubio	Alberto Acebedo
Caballero Moreno	Alicia Baladrón
Jaco del Caballero Rubio	Marta Muñoz
Jaco del Caballero Moreno	Rodrigo González
Flauta Travesera	Ángela Acebedo
Guitarra	Francisco Javier Gómez Torres

- Producción, escenografía y vestuario: Escuela Municipal de Teatro de Villalba de la Sierra  
 - Iluminación y sonido: Roberto García  
 - Música original en "Vega" y "A besar": F. Javier Gómez Torres  
 - Dirección: Luiggi Ojanguren

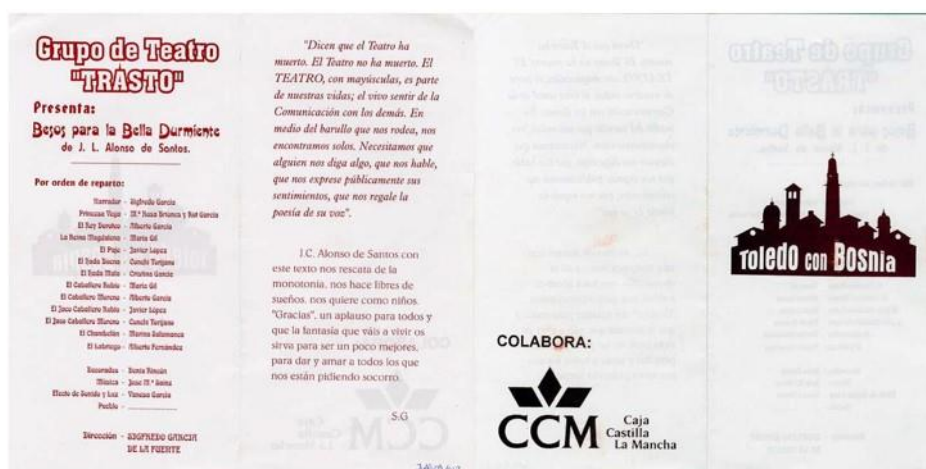
Besos para la bella durmiente por la Escuela Municipal de Teatro de Villalba de la Sierra, 2010.







Besos para la bella durmiente por el Grupo RE-CREO de El Ejido, 2011.



Besos para la bella durmiente por el Grupo de Teatro Trasto.





¡Viva el Teatro!, del dramaturgo José Luis Alonso de Santos, es la obra ganadora del II Premio Nacional María José Jove de Escritura Teatral Infantil. Un obra que, además de ser un excelente texto de literatura dramática para niños, es una gran lección de teatro, una invitación entusiasta y divertida a hacer y a disfrutar del espectáculo escénico.

El montaje está dirigido por la joven directora madrileña Olga Margallo (Premio MAX al mejor espectáculo teatral infantil por "Qué es la vida". Premios FETEN: Mejor Dirección por "Clown Quijote". Mejor Espectáculo y Dirección por "Que es la vida", nominada Premio MAX por "Romeo y Julieta") al frente de un excelente elenco de actores.

La obra escenifica una puesta en escena teatral llevada a cabo por un grupo de niños, que ensayan, con su profesora, una pieza infantil como si de un apasionante juego se tratase. Frente a la simplicidad del teatro escolar más convencional, ¡Viva el Teatro! desarrolla una intriga compleja, cuajada de canciones y sorpresas, que divertirá sin duda a unos espectadores que no por más jóvenes son menos exigentes.

Con imaginación y sin moralinas explícitas, esta vibrante pieza convierte el teatro en un excelente recurso lúdico y pedagógico para transmitir valores como la amistad y la solidaridad, la alegría o la generosidad. La propuesta escénica de Olga Margallo es intentar que los más pequeños conozcan todos los secretos del teatro de una manera atractiva y divertida.

¡Viva el Teatro! es en definitiva una obra donde los niños podrán descubrir la magia del teatro y la importancia del trabajo en equipo.

**Reparto artístico**

Begoña	MÓNICA BAR
Ana - Princesa	MURIEL SÁNCHEZ
Isabel - Amanda	MANUELA VARELA
Lara - Narradora	VICTORIA PÉREZ
Daniel - Narrador	XOSÉ MANUEL ESPERANTE
Diego - Eh tú!	JUAN RODRÍGUEZ
Fernando - Fraile	MIGHELLO BLANCO
Tasio - Amón	CHRISTIAN ESCUREDO

**Equipo**

Música	MARIANO MARÍN
Vestuario	LOLA TRIVES y CARLA RIVERA
Escenografía y atrezzo	MATÍAS GARBIA
Iluminación	SANTIAGO MAÑASCO

**Producción Ejecutiva**  
EXPERIMENTA DANZA

**Ayudante Dirección**  
FRANCIS BUSTOS

**Dirección**  
OLGA MARGALLO

**Producción**  
FUNDACIÓN MARÍA JOSÉ JOVE



Estreno de *¡Viva el teatro!* con dirección de Olga Margallo en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña, 2006.

VI.2.3. Fotografías de representaciones.



Estreno de *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* por el Teatro Libre, 1980.



*La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón por G.A.T de Ibiza, 1992.*



*La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón por la Compañía de Teatro Skena, 2013.*

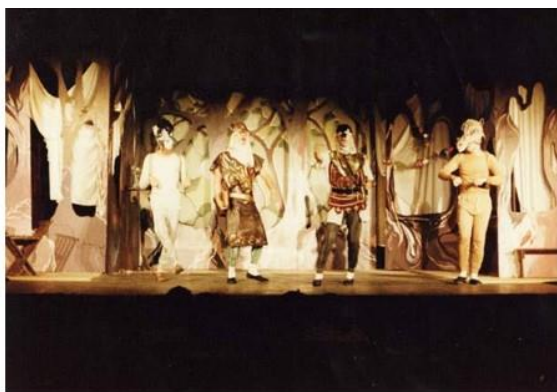




*La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón por C.E.I.P. Meseta de Orcasitas, 2011.*



*La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón por C.P. Pi i Margall de Madrid, 2004.*



*Besos para la bella durmiente*

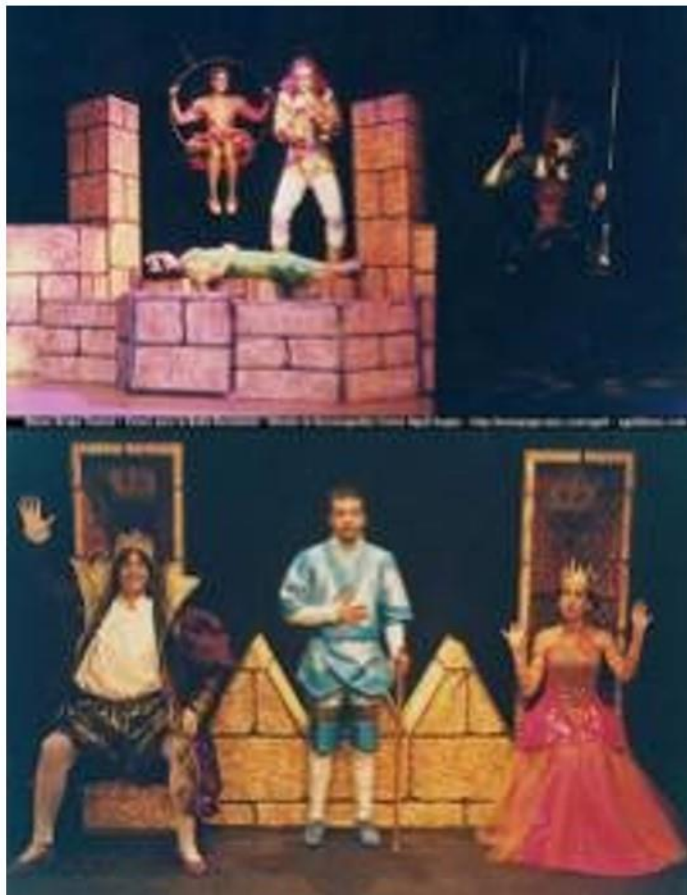


*Besos para la bella durmiente* por el tercer curso de interpretación de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, con la dirección de José Luis Alonso de Santos, 1986.





*Besos para la bella durmiente.*



*Besos para la bella durmiente* por Skena, 2000.



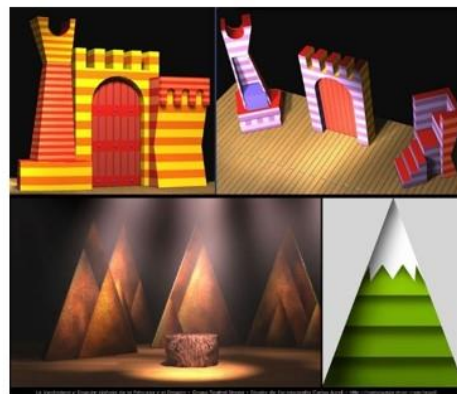
Estreno de *¡Viva el teatro!*, dirección Olga Margallo, 2006.



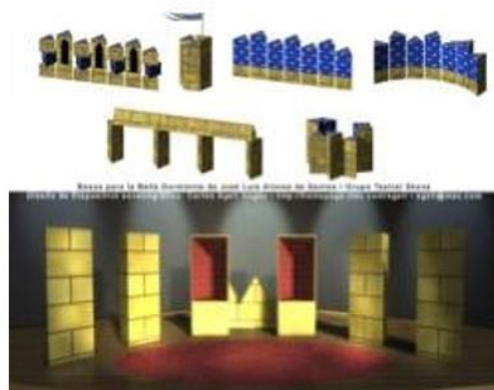
VI.2.4. Diseños escenográficos.



*Besos para la bella durmiente*, Teatro Libre, 1984.



*La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, Skene, 2013.



*Besos para la bella durmiente*, Skene, 2000.

VI.2.5. Figurines.



EL HADA BUENA

*Besos para la bella durmiente*, Teatro Libre,  
1984.



EL REY DOROTEO

*Besos para la bella durmiente*, Teatro Libre,  
1984.

VI.2.6. Diseño y caracterización.



*La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón, Taller de Teatro de San Fernando de Henares, 2006.*

