

Publicado en *Retama (colaboraciones interdisciplinarias)*, núm. 1, 1989.  
 Cuenca: E. U. Profesorado EGB "Fray Luis de León".

## ANTECEDENTES DEL CUENTO LITERARIO INFANTIL EN LA ESPAÑA CONTEMPORANEA (1885-1939).

Jaime GARCIA PADRINO

La distinción y oposición entre "cuento popular" y "cuento literario" viene siendo centro de interés para las interpretaciones de sus rasgos como género narrativo, con variadas perspectivas teóricas que se ocupan también de sus peculiaridades como forma literaria y de las relaciones psicológicas expresadas en cada una de esas modalidades. (1).

Al no ser una delimitación teórica el motivo central de este artículo, conviene aclarar que, aquí, la caracterización del cuento literario, frente al popular, será planteada desde el problema de la autoría: para éste —*cuento popular*—, reservamos la creación anónima, surgida en el pueblo, como reflejo de una determinada cosmovisión, y conservada por la transmisión tradicional, es decir, un elemento más de la cultura folclórica. Con el segundo, *cuento literario*, aludimos a la creación de un autor determinado, bien inspirada en los elementos tradicionales para, desde ellos, ofrecer una particular visión o recreación, o bien recurriendo a los requisitos esenciales de brevedad y condensación del asunto para desarrollar un tema original, con el que su autor pretende expresar una visión personal de la realidad o de la fantasía. (2).

Delimitado así el valor del término "cuento literario" que hemos adoptado, añadamos otra precisión sobre la discutida vinculación de los orígenes del cuento con el propio nacimiento de la literatura infantil. A partir de esta relación, parece justificarse la muy frecuente —aunque errónea para nosotros— contaminación de conceptos entre "cuento infantil" y "literatura infantil". Aquel, con la novela breve, han convertido a la narrativa en el género más frecuentado, ayer y hoy, cuando se trata de creaciones destinadas o asequibles a la infancia y a la juventud. Muy distinta es la situación de la poesía y del teatro, siempre géneros minoritarios en el ámbito general de la literatura infantil, mientras que las posibilidades de los nuevos géneros y de los nuevos soportes no han sido desarrolladas aún en unas mínimas posibilidades.

Derivada de esa excesiva identificación del cuento infantil con la literatura infantil, la polémica sobre los orígenes de esta gira en torno a dos posturas: considerar que sus propias manifestaciones surgieron con la literatura general en los mismos comienzos de la creación literaria, o, por el contrario, asignarla un nacimiento más reciente, justo con el momento de la aparición, en el adulto y en los creadores, de una conciencia sobre el niño como receptor. O planteemos la alternativa de otra forma: ¿Nació el cuento infantil cuando un niño escuchó asombrado el relato de un suceso, real o ficticio, de los labios de algún adulto de su tribu, o de su grupo social primitivo, o cuando apareció el primer cuento dedicado o publicado de intención para el niño? ¿Fueron los primeros cuentos infantiles las creaciones de Perrault, o las del italiano Bassile, o las de nuestros don Juan Manuel o Juan de Timoneda? O, al contrario, y jugando con un cierto convencionalismo, ¿debemos retraer tales orígenes hasta autores como los Grimm o Andersen? Si bien la cuestión no es, en sí misma, relevante, nos inclinamos por la primera postura: es decir, creemos que el cuento asequible al niño, que para nosotros es tan cuento infantil como el elaborado con la imagen supuesta del niño como receptor, es tan antiguo como la aparición de la narrativa en la literatura. (3).

--

---

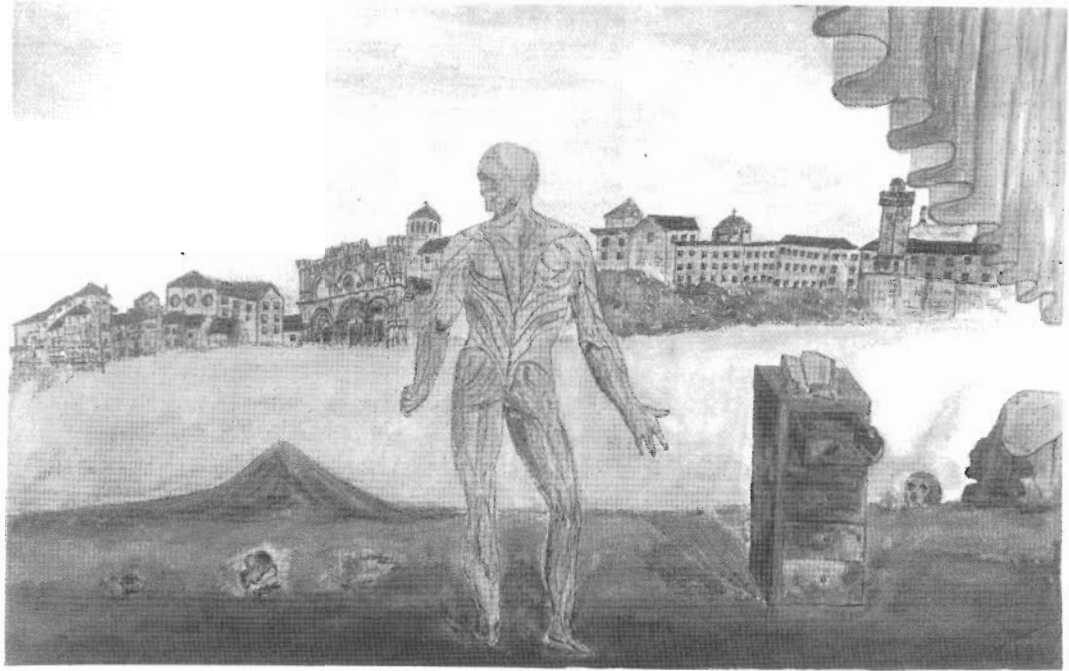
Y por ese carácter, el acervo de los cuentos populares ha sido bien fértil a la hora de ofrecer creaciones al alcance del niño. En las aguas del folclore han tenido su inspiración algunas de las más interesantes corrientes dentro de la evolución del cuento literario infantil. Con muy distintas actitudes en los creadores ante la versión de un asunto o el empleo de elementos con origen folclórico, se ha ido creando una larga tradición en tal cultivo, cuyos extremos cronológicos podríamos situar, de modo convencional, en los cuentos de Fernán Caballero y del padre Coloma —a los que consideramos como antecedentes de la entrada de nuestra literatura infantil en la contemporaneidad—, hasta llegar a los creadores más actuales, que han coincidido en hacer de este género cauce adecuado para sus intenciones expresivas hacia el mundo de la infancia. Entre estos podríamos citar tanto a los autores que se han particularizado por una cierta especialización en el cuento de carácter infantil, como a otros que, acreditados ya en la literatura general, se han ocupado en los últimos años de escribir para los más pequeños. La limitación del espacio y el carácter de mera referencia nos disculpan de intentar una mínima enumeración representativa de esos creadores actuales, donde, además correríamos el peligro de la injusta omisión o de caer en un farragoso inventario.

La amplitud de los tratamientos narrativos, las numerosísimas creaciones y las variadas posibilidades de las corrientes aparecidas en el último siglo, y que caracterizan a la literatura infantil en la España contemporánea, aconsejan que dediquemos este artículo a unos ejemplos significativos de ese momento esencial en la evolución de este género. De ahí que hayamos señalado en el título un ámbito cronológico, que trata de abarcar desde los años finales del siglo XIX —es decir, los antecedentes ya indicados de la entrada de nuestra literatura infantil en un concepto más cercano a la contemporaneidad—, y el final de la guerra civil, fecha que no necesita una explícita justificación como momento que truncó de raíz la evolución desarrollada en las décadas anteriores y que abría un periodo de muy diferentes características y merecedor, por ello, de otros estudios, o, al menos, de un espacio semejante al que ahora emplearemos para el periodo antes señalado.

Dentro de esos más de cincuenta años (1885-1939), cuidaremos de ofrecer aquellas aportaciones que, según nuestro criterio, contribuyeron con carácter particular a la renovación y evolución del cuento literario dedicado al niño, y que, por ello, consideramos como dignas, primero, de una más amplia divulgación que la conseguida hasta ahora, y, después, de una rigurosa atención crítica que considere sus principales valores dentro del panorama global de la trayectoria de nuestra literatura infantil contemporánea.

Ya hemos indicado antes como rasgo característico del periodo considerado, la diversidad de actitudes en los creadores al encarar las posibilidades y las condiciones del cuento literario dedicado a la infancia, que podemos sintetizar en dos tipos básicos: por un lado, la cuentística que, ante todo, pretendía mantener y recrear el carácter oral de los propios orígenes en sus modificaciones o variantes del contenido o sentido del asunto folclórico, y de otro, el cuento inspirado o animado por una mayor intención de originalidad al plantearse su autor el tratamiento de un motivo temático, con brevedad y concisión, como medio adecuado para expresar una particular intuición de algo significativo, trascendente o simbólico.

En el panorama de lo que antes hemos señalado como orígenes de la literatura infantil española contemporánea, los paradigmas de la primera corriente —cuentística de origen oral o tradicional— serían el padre Coloma, en su concepción más moralizadora, y, en su intención más literaria, "Fernán Caballero". La aportación de la que calificamos como línea tradicional, y cuya apertura acabamos de atribuir a Coloma, creemos que merece una cierta atención y un objetivo análisis, que pudieran traducir en una oportuna recuperación y un más amplio conocimiento. Si lográsemos esto, confiamos en que pudiese caer rota la falsa imagen de carencia de una sólida trayectoria en la literatura infantil española, al tiempo que nos permitiría conocer unas interesantes realidades que en algunos casos, aún hoy, serían en buena parte innovadoras y vanguardistas.



De acuerdo con esa pretensión, al enfrentarnos con la obra de Coloma lo hacemos desde la imagen acuñada por la crítica actual que califica su obra como carente de actualidad y, después de reconocer en el propio creador unas dignas cualidades literarias, le relegan a la condición de figura de segunda fila, sobre todo dentro de un momento de gran brillantez para la literatura española (4). Cultivador simultáneo de las narraciones para la infancia y de las novelas para los lectores adultos, Coloma mantuvo una preocupación por crear unas historias que respondiesen a su ansia declarada por “proyectar luz benéfica de doctrinas y desengaños en los corazoncitos inexpertos” (5).

Si la actitud revelada en las palabras antes citadas se descubre como bien decimonónica, son sus *Cuentos para niños* (1888) la más completa muestra ofrecida por Coloma de lo que podían ser las creaciones literarias de los cuentos de transmisión oral (6). Por citar un ejemplo dentro de esta obra —la más importante de su autor en este cultivo de los asuntos tradicionales—, valdría el análisis del relato titulado “Periquillo sin miedo” (7), como una curiosa versión del hispánico *Juan Sin Miedo*, donde Coloma desarrolla el tema del hombre que no conoce tal sentimiento y quiere descubrirlo. De acuerdo con su declarada intención moralizante, Coloma imprimía un giro esencial al carácter del protagonista central, a quien no sólo caracteriza como monaguillo travieso, que se dispone a recorrer el mundo para el deseado encuentro con el miedo, sino que para tal viaje dota a Periquillo de unas alforjas para cargar a sus espaldas los pecados que él mismo cometa. Después de distintas peripecias, asiste a una guerra entre moros y cristianos y descubre cómo una bruja consigue curar milagrosamente a los heridos y a los muertos con bálsamo maravilloso. Tras dar muerte a tal hechicera, Periquillo se apodera del ungüento y lo ofrece al rey de los cristianos, pero ante la incredulidad de éste, Periquillo pide que le corten la cabeza a él mismo y que le curen después con el bálsamo. Cuando así lo cumplen, el nerviosismo al verle sin cabeza les hace colocársela al revés; es entonces cuando Periquillo puede ver lo que ha ido acumulando a sus espaldas y descubre el miedo al encontrarse con sus defectos y pecados.

Frente a la inequívoca intención ejemplificante y moralista aplicada por Coloma al desarrollo de este asunto, el Juan Sin Miedo tradicional realiza el descubrimiento en una situa-

ción bien simple, pero que refuerza el vigor de la solución final: cuando el protagonista está dormido, la esposa deja caer en su rostro unas gotas de agua o le despierta con un ruido bien fuerte, entre otras de las situaciones establecidas por Aurelio M. Espinosa en su completo estudio dedicado a los cuentos populares españoles (8).

Un tratamiento aún más interesante de los temas tradicionales y de los elementos más característicos nos lo ofreció Coloma con su *Pelusa* (1912) (9). Escrito cuando ya su salud flaqueaba, este relato se nos presenta hoy con todo el valor de un manifiesto o magnífico ejercicio sobre la utilización de los elementos característicos en la cuentística de carácter tradicional. Un ejemplo de tal propósito es la figura fantástica de Doña Amparo, una muñeca dotada de poderes mágicos, que se presenta ante el ogro como "dentista americana", y al que consigue dar muerte cuando, al fingir que va a sacarle una muela, tira de sus entrañas hasta arrancárselas. Es un final que nos lleva al modelo presente en los cuentos eslavos dedicados a la bruja Baba Yaga, y que ya en la época actual ha versionado, entre otros, Otfried Preussler en *Die Abenteuer des starken Wanja* (1968) (*Las aventuras de Vania el forzado*) (10).

Con ese mismo sentido de contribuir a recuperar nuestra propia tradición, no debemos olvidar otra particular aportación al tratamiento literario de la narrativa de origen folclórico, y que llegó a configurar un tipo bien popular de las creaciones dedicadas al niño: "los cuentos de Calleja". Para situar en sus justos límites tan peculiar labor dedicada a la divulgación de las obras de carácter infantil, es preciso señalar que Saturnino Calleja Fernández (Quintanadueñas, 1855 – Madrid, 9 Julio 1915) fue el primer editor de libros infantiles con criterios modernos y con magníficos logros —tanto en el plano cultural como en el económico— que consiguió crear una importante empresa editorial, pionera en la consideración del niño como receptor de unos productos específicos, desde su fundación en 1885 hasta el cese de sus actividades en 1958. Preocupado por extender la cultura en su sentido más popular —"Todo por la ilustración infantil" era el lema editorial—, Calleja creó en los primeros veinte años de su empresa (1885-1905) una oferta editorial cuyo catálogo ofrecía una lista extensísima de títulos con un repertorio de ediciones al alcance de cualquier poder adquisitivo. Sus libros podían llegar así a todos los niños de habla española. Con tan importante oferta —sorprendente aún hoy, acostumbrados a otros sistemas empresariales—, los más diversos tratamientos y temas tenían cabida en sus colecciones.

Sin embargo, y en curioso contraste con la importancia que llegó a alcanzar ese mismo concepto de "los cuentos de Calleja", pocas e incompletas noticias tenemos de sus auténticos creadores. No obstante la genérica denominación que hacía pensar en una correspondiente autoría, su creador no era el mismo Saturnino Calleja, sino anónimos escritores asalariados, de quienes se solía omitir cualquier referencia en los volúmenes correspondientes. Hasta hoy sólo hemos podido conocer un nombre: José Muñoz Escámez. Pero los datos son tan vagos que es casi imposible una mínima reconstrucción biográfica, aunque le perfilan como un completo polígrafo. Sus relatos breves —por encima de la centena— fueron compuestos para las ediciones de la primera época de la editorial y recogidos en su mayoría en el volumen titulado *Azul celeste* (11). En ellos, el folclore narrativo era la fuente de su inspiración, además de los entonces habituales tonos instructivos y ejemplificadores con los que eran abordadas las creaciones dedicadas al niño. Además de estos cuentecillos, José Muñoz Escámez escribió una "novela científica para jóvenes", *El foco eléctrico* (1895) (12), curiosa mezcla de conocimientos científicos dentro de una peculiar robinsonada, sin que llegase a alcanzar el tono de las creaciones de Julio Verne, modelo implícito para los propósitos de Muñoz Escámez en esta fabulación de las peripecias de un grupo de jóvenes, a los que un imprevisto accidente les hace emprender a la fuerza un impresionante viaje en globo. A partir de ese momento, y de acuerdo con el carácter de esta obra, Verne y Defoe rondaban en la inspiración de Muñoz Escámez, al mezclar el asunto del viaje aerostático, la estancia en una isla desierta y su subsistencia en difíciles condiciones, con unas completas descripciones geográficas, naturalistas y físicas.

En la citada obra, *Azul celeste (Cuentos morales)*, Muñoz Escámez recogía una centena de aquellos cuentecillos que, publicados de modo independiente, nutrían en ediciones bien económicas las colecciones más populares de la casa Calleja. Además de las referencias que su prologuista hacía sobre el carácter polígrafo del autor de aquellas narraciones (13), esta amplia recopilación se revela hoy como una completa antología de las modalidades presentes en aquellos "cuentos de Calleja". De esa forma, "El castillo de acero", primero de los relatos de Muñoz Escámez que configuraban el volumen de *Azul celeste*, era una original versión del esquema clásico del joven príncipe que supera difíciles y peligrosas pruebas, con la ayuda de objetos maravillosos, y que termina con la vida del mago Serpetón. En esta colección de "cuentos morales", Muñoz Escámez también recreaba, entre esos numerosos ejemplos de los asuntos y temas que poblaron aquellos cuentecillos, el motivo del soldado fanfarrón y de la acumulación de disparates, con ecos cercanos al germánico Barón de Münchhausen —y trasladado también al bien hispánico Barón de la Castaña—; pero la gracia y la soltura narrativa de Muñoz Escámez dotaba de una especial carga humorística a esa situación del personaje fabulador de peripecias absurdas, alejadas de cualquier norma lógica:

*(...) Como era tan valiente, me propuse darle dos bofetadas al general francés que mandaba el ejército contrario, y, cogiendo mi corneta, me largo hacia el campamento enemigo. En cuanto me vieron los franceses, comenzaron a hacer fuego como desesperados. Todo se volvía ipin! ipan! ipin! ipan!, y gracias que no eran aficionados al pin pan pun, que si no me dividen, y Ivaya unas balitas que me tiraban! Las nuestras silbaban, pero estas tarareaban y cantaban que daba gloria oír-las. Por fin me aburrí del concierto, y empuñando la corneta di un resoplido tan fuerte, que les reventé los oídos a todos los franceses en cuatro leguas a la redonda; pero se me escapó la trompeta, y yo resbalé y caí con tan mala fortuna, que sentándome sobre un guijarro muy agudo, me hice sangre en las narices.*

*Comienzo a buscar la corneta, y no la encuentro, revuelvo las piedras en que tropecé, y tampoco; sigo buscándola, y ¿dónde dirán ustedes que estaba? Se le había clavado en el cogote al general en jefe enemigo, de cuyas resultas le entró un apetito tan grande que se comió crudo el caballo que montaba; esto sin contar con que del golpe se le reventó un lobanillo y se le abrieron diez y seis flemones que le impedían escribir a la familia, por cuya razón, en cuanto me presenté, me abrazó cariñosamente y me regaló cuatro pesetas, dos de ellas falsas.*

*El pobre lloraba de alegría, y le caía cada lagrimón como un carnero; tanto, que hizo un charco profundísimo donde se bañó toda la caballería.*

En el último de los relatos recogidos en *Azul celeste*, titulado "El cuento de los cuentos", Muñoz Escámez jugaba a hacer literatura con su propia literatura. Para ello, presentaba a sus propios personajes y a su editor Calleja, y ofrecía una curiosa cuantificación de sus esfuerzos creativos —1.500 cuartillas, con un total de 1.125.000 letras y equivalentes a una línea de veintidós kilómetros— y de los procesos materiales para la edición de estas obras, que se cerraba con esta explicación del propio autor sobre sus intenciones al componer aquellos cuentos infantiles:

*Pero el que más gracia me hizo fue el compadre Currillo, el fantoche del Teatro Guiñol, el cual se encaramó por las piernas de Barba de hierro hasta la mesa, y, cogiendo con aire de amenaza una plegadora, avanzó hasta mí, diciendo:*

*—¿Cómo te has atrevido a coger la pluma y escribir cuentos para niños, después de los preciosos que se deben al ingenio de hombres de tanto mérito?*

*Esto me molestó, lo confieso, y, volviendo hacia el muñeco los irritados ojos, le dije con acento de despecho:*

*—Hijo mío, cada cual hace lo que puede. Yo me propuse divertir a los pe-*

queñuelos, y al propio tiempo infiltrar en su espíritu las más sanas lecciones de la moral. ¿Lo he conseguido? No lo sé; pero lo que que es tú no te reirás de la gracia.

Y cogiéndole por la cintura le propiné una buena azotaina para enseñarle a no increpar a nadie con tan descompuestas razones.

Mientras yo, arrepentido ya de mi arretrato, pegaba al muñeco con goma y obleas el roto trajecillo, los demás personajes, convencidos de lo injusto de su queja, dieron al editor toda clase de explicaciones y volvieron a su casa para meterse de nuevo en los dibujos, que por algunos instantes habían quedado en blanco.

Y yo me quedé pensando: ¡Dios mío, lo que cuesta hacer un libro!

Con la segunda época de la editorial Calleja y la dirección artística de Salvador Bartolozzi, los "Cuentos de Calleja" llegaron a alcanzar sus máximas cotas de originalidad, buen gusto en las ediciones y carácter innovador en los tratamientos. Se mantenía la importante presencia de traducciones y adaptaciones de los cuentos folclóricos, por lo que sería la revista *Pinocho*, de la misma editorial, el vehículo que ofreciera algunas de las mejores muestras del cuento literario infantil entre 1925 y 1928. En sus páginas vieron la luz los primeros relatos de Antoniorrobes, de José López Rubio, de Manuel Abril, de Enrique Jardiel Poncela... donde el niño era contemplado como su destinatario.

Con esa referencia a la revista *Pinocho* queremos recordar también otro de los principales factores que hizo posible la renovación del cuento y de la literatura infantil en los años anteriores al inicio de la guerra civil: la labor de la prensa periódica, realizada bien a través de los suplementos dedicados a estos lectores en las publicaciones generales, bien a través de las revistas específicamente infantiles. Ya antes de aparecer *Pinocho* (22 de Febrero de 1925), con la sección dedicada a los niños en el suplemento "Los lunes de *El Imparcial*" (1920-1924), el cuento literario infantil recibía una atención digna, dentro de unas páginas que habían de ganar entonces consideración por la calidad de sus colaboraciones literarias de



R. J.

En el arte.

carácter general. La dirección de aquella sección infantil correspondió a Salvador Bartolozzi, y como autores de las creaciones publicadas —además de este genial autor e ilustrador—, recordemos a Magda Donato, Luis de Tapia, M.<sup>a</sup> Berta Quintero, y, como muestra de la señalada atención hacia el género infantil por esos años, a Ramón Gómez de la Serna, de quien “Los lunes de *El Imparcial*” publicó dos relatos de carácter infantil.

No acaban aquí las posibles referencias al apoyo de la prensa hacia el cuento infantil, como gran factor para el estímulo, la renovación y la potenciación de las manifestaciones literarias al alcance del niño. Y nada mejor para demostrarlo que aludir a la brillante trayectoria de *Gente Menuda*, el suplemento infantil de la revista *Blanco y Negro*, con dos épocas bien diferenciadas en sus planteamientos, pero de nunca decaída calidad. La primera, entre 1905 y 1915, correspondía a las líneas de las publicaciones decimonónicas, y lejos, por tanto, de intentos renovadores en las creaciones ofrecidas a sus lectores infantiles. Pero en la segunda de esas etapas, la comprendida entre 1928 y 1936, *Gente Menuda* publicó buena parte de los mejores cuentos de Antoniorrobes, de Elena Fortún —la gran animadora de este suplemento y autora de las populares entregas con las aventuras de Celia, Cuchifritín y Matonkikí—, de José López Rubio, de Manuel Abril, de Josefina Bolinaga, de Samuel Ros, de José Santugini, de Aurelia Ramos...

También fueron ejemplos brillantes de la promoción de la literatura infantil a través de las publicaciones periódicas, las revistas *Macaco* (1928-1930), *El perro, el ratón y el gato* (1930-1931), *Chiquilín* (1924-1927), y los suplementos infantiles de *Estampa* (1928-1936) y *Crónica*, cuyos “cuentos para niños”, iniciados con la aparición de la revista (17 Noviembre 1929), se mantuvieron durante los primeros años de la guerra civil; el último cuento que pudieron recibir los niños del Madrid sitiado, a través de la citada publicación, correspondía al 19 de Diciembre de 1937, y era el titulado “Los tres tesoros de Pepín”, uno de los relatos que publicó esta autora en aquellos años trágicos, y sobre los que volveremos más adelante.

De modo semejante, cuando queremos citar las muestras más representativas de las labores creadoras que contribuyeron a la renovación del cuento literario infantil, debemos acudir, en primer lugar, a Antoniorrobes (Antonio Robles Soler), que consiguió reflejar en sus relatos un auténtico humanismo, una creencia sincera en la comprensión y en el entendimiento entre los hombres y en el amor a las pequeñas cosas y a los animales, postura definida por el propio autor como “franciscanismo literario” (14). Además de esos intereses temáticos, con el recurso al absurdo y al disparate, al lado insólito de la realidad, al juego entre lo real y lo aparente, encontraba Antoniorrobes las vías para la solución a sus historias. Como ya hemos señalado, Antoniorrobes utilizó las secciones de la prensa para establecer una fecunda comunicación con sus lectores. Y algunos de aquellos cuentos merecen ser considerados como pequeñas obras maestras dentro de la renovación narrativa que analizamos. Así, del volumen titulado *Cuentos de “El perro, el ratón y el gato”* (15), una selección de seis cuentos publicados en esa misma revista infantil y en *Gente Menuda*, destacamos tres de ellos donde abordaba, por ejemplo, la problemática de la guerra, a la que con los recursos antes indicados sabía encontrar una solución pacífica.

En el titulado “La princesita sin par, y las cuchillas de afeitar”, un malentendido en la pretensión de un impulsivo príncipe por su matrimonio con esa princesita sin par, provoca en aquel una precipitada declaración de guerra al país de su amada. Descubierta el malentendido, un ingenioso amigo del príncipe conseguirá evitar el inicio del enfrentamiento, ayudado por el hábil manejo del disparate surrealista. El telegrama con la fatal proclama corría como una culebrilla por los hilos del telégrafo, y Armario, el amigo del colérico príncipe, consigue adelantarse en un automóvil para, con un tirador y unas cuchillas de afeitar, cortar la carrera del telegrama:

*Apenas habían caído los cables, llegó el telegrama, y todo él se vertió en el suelo, palabra por palabra. Allí estaba la declaración de guerra todavía saltando por la arena, como los peces recién pescados.*

*Armario pisó las palabras malditas para rematarlas bien, y sacando una herramienta del coche, hizo un hoyo, las metió, las tapó, y con el dedo puso: "¡Muera la guerra! ¡Viva la paz!"*

Con "La guerra de la veintiuna, que una se comió la luna", otro de los ejemplos antes aludidos, Antoniorrobles reflejaba una visión irónica de las guerras coloniales. En el desarrollo de su argumento recurría asimismo a imágenes surrealistas, a partir de una situación bélica, en la que un país civilizado, la Isla de Bombillas, quiere conquistar la Isla de Coliflores, habitada por unos felices negros salvajes. Estos son sorprendidos por un ataque aéreo desde Isla de Bombillas, pero pronto el Ministro de las Modas —"que era el ministro más inteligente de los negros"—, encuentra una insólita solución para su defensa:

*Y pensó, pensó, pensó, y dio, por fin, con el procedimiento.*

*Cogió la jirafa más alta de la isla, que era noble como grande; la ató las cuatro patas a cuatro anillas en el suelo, e hizo alrededor de cada una un alcorque, como el hoyo que se hace alrededor de los árboles para el riego. Y lo regó con su regadera.*

*Pronto se notó que las cuatro patas crecían por igual de un modo imponente. Y cuando le salían hojitas y ramas en las patitas, como si fueran árboles, venía un jardinero con una escalera y una podadera y las podaba.*

Antoniorrobles continúa con este juego del disparate. El sistema ideado por el Ministro de las Modas tiene éxito: otras jirafas reciben el mismo tratamiento y pueden así crecer hasta alcanzar a los aviones y prenderlos por la cola. La situación conduce a los dos pueblos a la paz, pero el problema no termina aquí. La historia se adentra ahora por caminos aún más disparatados; dos de las crecidísimas jirafas son bien golosas y confunden las estrellas del cielo con anises y a la luna con un queso de bola. Para evitar los desastrosos efectos de tales apetitos, la Isla de Bombillas envía a sus ahora aliados un barco cargado de lija:

*Los negros hicieron con el papel de lija como una carretera, y el aeroplano enseñó la golosina a las veintinueve jirafas crecidas y las hizo salir corriendo detrás.*

*Siguió por el aire la ruta que le marcaba el camino de la lija, y las golosas corrieron sobre el áspero papel; y cuando llegaron al extremo de la carretera, claro, se habían desgastado sus patas enormemente, y además sin dolor y sin molestias.*

*Y ya no volvió a faltar nada del cielo, y todos fueron felices, que eso es lo que hacía falta.*

Para cerrar estos ejemplos de una temática antes insólita en los cuentos infantiles, otro de los cuentos de Antoniorrobles recogidos en la antología antes citada, "El cabo Pipa, su vida, y la falta de comida" es una variante curiosa de la figura de Juan Soldado, elemento característico del folclore hispano (16). Así caracterizaba el autor a su protagonista:

*(...) el cabo Pipa fue aquel militarote valiente que en una batalla contra los moros se lanzó cuerpo a cuerpo, y cuando tenía cogido a un árabe por la barba con la mano derecha, y a otro por el cogote con la izquierda..., les soltó, diciendo:*

*—Bueno; os suelto porque yo soy un hombre de mucha conciencia, y no quiero que se diga que me aprovecho de que estáis sujetos para pegaros. Id con Dios, y sólo os pido que no volváis a ponerlos delante de mi vista.*

La actitud del cabo Pipa es incomprensible por su general, quien utiliza el siguiente argumento para recriminarle:

*—No me gusta este razonamiento —replicó el jefe—, porque si todos pensarán como tú, nos dejaríamos vencer al ver que vencíamos. Y el enemigo, si también pensaba igual, al ver que entonces vencía, también se dejaría vencer. Y no habría guerras.*

— ¡Mejor! —exclamó el cabo.

— ¿Mejor? ¡Fuera del Ejército! Un soldado debe amar la guerra.

— Seguramente mi general tendrá razón; pero yo tengo la conciencia así...

Al ser más conocida por sus personajes de Celia, Cuchifritín y Matonkikí, parece más olvidada la propia figura como creadora de Elena Fortún y su más auténtica condición de narradora de historias inspiradas en los elementos del folclore popular, que vieron la luz en los suplementos y revistas infantiles antes citados. Aunque esta aportación de Elena Fortún a la revitalización del cuento literario infantil, en especial a la recreación de asuntos y elementos folclóricos, merece en justicia un estudio particular, señalaremos aquí una deliciosa historia, titulada "De cómo, poquito a poco, el coco ya no fue coco", que muestra esa utilización de los esquemas y las figuras característicos de ese acervo narrativo tradicional:

*Va pasando la noche. Los lobos, cansados de aullar, se han ido... Sigue nevando...*

*Pero en la cabaña no hace frío. El niño duerme, y el Coco le mira dormir, sin moverse para no despertarle.*

*Chisporrotea la lumbre, y Miguelito se despierta.*

*¡El Coco está llorando! De los agujeros de la cara le salen dos regueros de lágrimas, que caen sobre la lumbre y la hacen chisporrotear...*

*— ¿Por qué lloras, Coco?*

*— Porque ningún niño me dejó sentar a la lumbre nunca, ni me dio leche a beber, ni me abrigó con su manta. Porque ninguno se durmió a mi lado...*

*— ¡Claro! ¿Cómo te van a querer, si los asustas?*

*— Es que son malos, desobedientes, llorones... Las madres me llaman. "Coco, ven —gritan—. Llévate a este niño". Y yo voy. Toco en las ventanas... pero nunca me los llevo. ¡No soy malo!*

*— Que has de ser, pobrecito!*



—Los perros me aúllan, la gente me teme... Todos me llaman el hombre malo...

*El Coco llora, llora. De tanto llorar le han salido ojos en la cara y se le ha puesto blanca... era que la llevaba tiznada de carbón...* (En *El perro, el ratón y el gato*, 24, 8 Noviembre 1930).

En este propósito de recuperar las aportaciones que hicieron posible aquella renovación del cuento literario infantil, no debemos olvidar a Manuel Abril, autor hoy casi ignorado, pero cuyos cuentos son bien merecedores de reediciones actuales, que permitiesen un redescubrimiento de su original visión del humor basado en el absurdo, con una fuerte influencia de los entonces nuevos lenguajes de la imagen —cine, cómic—, como demostraba el inicio de su cuento *Totó, Tití, Loló, Lilí, Frufrú, Pompoff y la señora Romboedro* (17):

—Guau, guau, guau, guau.

—To-tó, To-tó.

—Ti-tí, Ti-tí.

—Guau, guau.

*Así empieza este cuento.*

*¿Quién es Tití? Un botones.*

*¿Quién es Totó? Una doncella que sirve en la misma casa del botones.*

*Y es Tití novio de Totó.*

*Y es Totó novia de Tití.*

*Y le dice a Totó, Tití: Totó, Totó...*

*Y le dice a Tití, Totó: Tití, Tití...*

*Y bailan los dos, poniéndose un hociquito muy remono.*

*Y Frufrú, la perrita, al verles, da volatines y dice:*

*— ¡Guau, guau, guau!*

*Acaban ustedes de oír la primera parte del cuento.*

Las referencias posibles sobre la importante renovación de planteamientos creativos en la narrativa infantil, durante los años que precedieron al estallido de la guerra civil, no terminan aquí. Pero los límites propios de este artículo imponen una selección representativa, que creemos cumplida con los ejemplos mostrados. Entremos, pues, en los años de la guerra civil, desde la siguiente premisa: los niños que vivieron aquel momento trágico perdieron, entre otras muchísimas cosas, la espléndida literatura creada en las décadas anteriores.

El afán proselitista por formar a la infancia y a la juventud de acuerdo con los presupuestos ideológicos de uno y otro bando, ahogó las posibilidades de una más auténtica literatura. Muy escasas creaciones fueron las que escaparon a tales propósitos propagandísticos y combativos. Ejemplos contrapuestos en las posturas comprometidas serían los cuentos de Antoniorrobes, creados para la editorial Estrella entre 1937 y 1938, y los relatos de Fernando Fernández de Córdoba que eran narrados ante los micrófonos de Radio Salamanca. Mientras el primero empleaba su personaje prototípico de Rompetacones para una beligerante defensa de los ideales antifascistas, tal como mostraba en el titulado *Un niño, en cierta guerra, con tigres labró la tierra* (1937) (18), Fernando Fernández de Córdoba elaboraba sus asuntos literarios desde pequeñas peripecias bélicas, vistas de la épica del gusto nacionalista. Gracias a un libro publicado por la editorial Calleja, con el título de *Cuentos del tío Fernando* (1940), donde el autor recogió una parte representativa de las historias que contaba desde los micrófonos entre 1937 y 1939, podemos conocer hoy aquellos relatos aprovechados para la no menos beligerante propaganda de los ideales nacionalistas:

*En la lejanía se silueteaba ya el castillo de Almodóvar, situado en la cima de un monte, rodeado de árboles, y a sus pies la vega, fértil y rica. Al llegar a un puentecillo, sobre un pequeño riachuelo suenan los primeros disparos. Los soldados empuñaron fuertemente sus fusiles. Se dispusieron a avanzar, pero un gran pe-*



*ligro les acechaba; los rojos malos habían llenado la carretera de dinamita, pero Dios, que vela siempre por los soldados de España, les advirtió del peligro, y la minadura fue descubierta, y las latas de dinamita fueron extraídas sin que los rojos malos pudieran hacerlas explotar. ("Cuento de un viejo soldado", en *Cuentos del tío Fernando*, Madrid, Calleja, 1940, págs. 89-90).*

Quizá la única excepción que podamos citar hoy, como alejada de tan declarados afanes proselitistas, la constituyan algunas de las creaciones dedicadas a los niños madrileños por Elena Fortún y publicadas en la revista *Crónica* entre el mes de Julio de 1936 y finales del siguiente año. Con títulos como "El hijo del samurai" (23 Agosto 1936), "El pececito ambicioso", (15 Noviembre 1936) o "Vino del duende Martín" (14 Febrero 1937), Elena Fortún mantenía su dedicación a los cuentos de inspiración tradicional; y, cuando aparecían referencias a una situación bélica en algunos de sus cuentos, eludía la toma de una postura militante, en favor de una denuncia efectiva de la barbarie inherente a tales conflictos y de la exaltación de la paz, como sucedía en "Confucio" (10 Enero 1937), donde el tema central es la indefensión de las auténticas víctimas de la guerra:

*Pues, señor... la señora Gabriela era una buena mujer, que vivía apaciblemente, sin meterse nunca con nadie, ni leer el periódico, ni charlar con la portera.*

*Así, al oír los primeros tiros de la guerra, dijo sobresaltada:*

*— ¡Huy, tiros! Digo yo que será...*

*Días después, ya no fueron sólo tiros, sino espantosos cañonazos, que atronaban las calles. Y entonces, la señora Gabriela se dijo, tapándose los oídos:*

*— ¡Qué cosas! Digo yo que si siguen así, van a ocurrir desgracias.*

*Y claro que ocurrieron. Como que la casa de la señora Gabriela se tambaleaba como si estuviera borracha, y la buena mujer tuvo que huir de ella buscando refugio en las afueras, donde vivían unos amigos.*

Y para poner fin a esta brevísima panorámica de un momento particular en la evolución del cuento literario infantil en nuestro país, digamos que la guerra civil no sólo ahogó aquel espléndido momento renovador anterior a 1936, sino que, además, la dolorosa división en nuestra cultura, consagrada a partir de 1939, se proyectó también en el ámbito de estas creaciones literarias. Con algunos de aquellos renovadores del cuento infantil —Bartolozzi, Antoniorrobes, Elena Fortún, Magda Donato...— en el exilio; con otros creadores que abandonaron su dedicación de los años anteriores —López Rubio, Jardiel, K-Hito...—, y con las difíciles circunstancias socio-económicas propias de la dura postguerra, las consecuencias no podían ser otras que una ruptura casi total con el periodo anterior. Así, una nueva época marcada por un frustrante panorama creativo y una escasísima producción de libros infantiles entre 1939 y 1942, se abría entonces...

*...Y voy por un caminito,  
y voy por otro,  
y si este cuento le gustó  
mañana les cuento otro...*

## NOTAS

- (1) BORTOLUSSI, Marisa, *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid, Alhambra, 1985, págs. 5-15.
- (2) Véase en *ibidem*, pág. 9, el comentario sobre la distinción realizada por André Jolles entre "conte" y "nouvelle".
- (3) SORIANO, Marc, "Contes (merveilleux, de fées, etc.)", en *Guide de littérature pour la jeunesse*. París, Flammarion, 1975, págs. 151-156.
- (4) Ejemplos de valoraciones críticas sobre Coloma, desde distintos supuestos críticos, pueden verse en: BAQUERO GOYANES, Mariano, "La novela española en la segunda mitad del siglo XIX", en G. Díaz Plaja (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona, Barna, 1949; SAIN DE ROBLES, Federico Carlos, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, II, Madrid, Aguilar, 3.<sup>a</sup> ed., 1964; BLANCO AGUINAGA, Carlos et al., *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Madrid, Castalia, 1979, págs. 143 y ss.
- (5) COLOMA, P. Luis, *Cuentos para niños*. Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1988, pág. 7.
- (6) "Los cuentos populares de Coloma son en realidad relatos para niños", precisa BAQUERO GOYANES, M., en *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, Revista de Filología Española, 1949, pág. 584.
- (7) "Periquillo sin miedo", en *Cuentos para niños...* págs. 53-73.
- (8) ESPINOSA, Aurelio M., *Cuentos populares españoles*. Madrid, C.S.I.C., 1947, vol. II, págs. 505-511.
- (9) COLOMA, P. Luis, *Pelusa (Cuento de Navidad)*. Madrid, Saturnino Calleja, 1912.
- (10) PREUSSLER, Otfried, *Die Abenteuer des starken Wanja*. Arena-Verlag Georg Popp, Würzburg, 1968. (Trad.: Madrid, S. M., 1980).
- (11) MUÑOZ ESCAMEZ, José, *Azul celeste (cuentos morales)*, con prólogo de D. Valentín Gómez, Madrid, Saturnino Calleja, 1902.
- (12) MUÑOZ ESCAMEZ, José, *El foco eléctrico (aventuras de cuatro niños)*. Novela científica para la infancia por José Muñoz Escámez. Segunda edición corregida y aumentada por el autor. Madrid, Saturnino Calleja, 1895.
- (13) Así terminaba Valentín Gómez su prólogo sobre la dedicación de Muñoz Escámez a los cuentos infantiles: "Pepe Muñoz ha pasado, ¡oh queridos niños!, largas y dolorosas vigiliass por distraeros; ha agotado los recursos de su ingenio, de su inventiva y de su colosal memoria para proporcionaros algunos momentos de placer honesto y de fácil y recreativa instrucción, y para herir en vuestra alma las fibras más nobles y más generosas, de modo que cuando lleguéis a hombres os sintáis verdaderos hombres de bien por la dirección que a vuestros sentimientos supo dar el que grabó en vuestra imaginación escenas más o menos reales o más o menos fantásticas de la vida".
- (14) La definición de esta postura personal la realizaba Antoniorrobles en "¿Pensaba Esopo en los animales?", una de las conferencias recogidas en *¿Se comió el lobo a Caperucita?* (Seis conferencias para mayores con temas de Literatura Infantil). México D. F., América, 1942.
- (15) ROBLES SOLER, Antonio (Antoniorrobles), *Cuentos de "El perro, el ratón y el gato"*. Edic. Jaime García Padrino, Valladolid, Miñón, 1983.
- (16) RODRIGUEZ ALMODOVAR, Antonio, *Cuentos al amor de la lumbre*. I, Madrid, E. G. Anaya, 1983, págs. 255-262.
- (17) ABRIL, Manuel, *Totó, Titi, Loló, Lili, Frufrú, Pompoff y la señora Romboedro*. Madrid, C.I.A.P., 1930.
- (18) ROBLES SOLER, Antonio (Antoniorrobles), *Un niño, en cierta guerra, con tigres labró la tierra*. Barcelona, Estrella, 1937.

