

o o o o e e e e

ESTUDIS SOBRE LA CREACIÓ I EDICIÓ INFANTIL I JUVENIL

Estudis Balearics. Número 4. 2n Semestre de 2007

Jubon misser
Tercipero con
bordado de terci
la falda y ma

sa blaya mitad
cazo con
cife como
muestra

Mangas
Falda d
este color

Pantalones co
jubon

Calcetines blancos

Zapatos ante del mismo color de la falda

esta falda necesita de un



Jaime García Padrino
Universidad Complutense de Madrid



Cèlia Viñas i la literatura infantil

Celia Viñas y la Literatura Infantil

Celia Viñas and Children's Literature

L'aportació de Cèlia Viñas a la literatura infantil està marcada per una peculiar excepcionalitat¹. Tot i que les seves creacions només van tenir una limitada difusió en vida de l'autora, passat el temps és fàcil reconèixer els fermes propòsits renovadors que van inspirar tant el seu llibre de poemes dedicats als primers lectors amb el títol de *Canción tonta en el Sur* (1948), com la seva col·lecció de relats que, amb el títol *El primer botón del mundo y otros cuentos*, va presentar al Premi Nacional de Literatura el 1951, però que no van veure la llum –i aleshores en edició pòstuma– fins vint-i-cinc anys més tard. Són mèrits que, malgrat tot, encara estan pendents d'un reconeixement més generalitzat i, en especial, d'edicions actualitzades que els acostin als seus destinataris naturals.

Editada per compte de la mateixa autora, *Canción tonta en el Sur* ressalta, d'altra banda i amb rotunditat, l'estreta unió que hi havia entre Cèlia i la ciutat i la gent d'Almeria. Malgrat les limitacions d'aquesta modesta edició, alguns dels seus poemes figuren avui en un gran nombre d'antologies de caràcter infantil i de textos escolars. Aquesta difusió tan particular es va iniciar quan Arturo Medina va incloure diversos poemes seus² en *El silbo del aire* (1965). És una amplíssima antologia de poemes a l'abast dels lectors infantils i juvenils, que no va aparèixer, doncs, fins anys després de la mort de Cèlia a Almeria, el 21 de juny del 1954³, a conseqüència d'una intervenció

La aportación de Celia Viñas a la literatura infantil está marcada por una peculiar excepcionalidad¹. Aunque sus creaciones contaron con una limitada difusión en vida de la propia autora, pasado el tiempo es fácil reconocer los decididos propósitos renovadores que inspiraron tanto su libro de poemas dedicados a los primeros lectores con el título de *Canción tonta en el Sur* (1948), como su colección de relatos que, bajo el título de *El primer botón del mundo y otros cuentos*, presentó al Premio Nacional de Literatura 1951, pero que no vieron la luz –y en una edición póstuma– hasta veinticinco años más tarde. Son méritos que, a pesar de todo, aún están pendientes de un reconocimiento más generalizado y, en especial, de ediciones actualizadas que las acerquen a sus naturales destinatarios.

Editada a cuenta de la propia autora, *Canción tonta en el Sur* resalta, por otra parte y con rotundidad, la estrecha unión entre Celia y la ciudad y las gentes de Almería. A pesar de las limitaciones de esa modesta edición, algunos de sus poemas figuran hoy en un nutrido número de antologías de carácter infantil y de textos escolares. Tan particular difusión se iniciaba cuando Arturo Medina incluyó varios de sus poemas² en *El silbo del aire* (1965), una amplísima antología de poemas al alcance de los lectores infantiles y juveniles, aparecida, pues, años más tarde del fallecimiento de Celia en Almería, un 21 de junio de 1954³, a consecuencia de una intervención quirúrgica para la extirpa-

Author Celia Viñas' contributions to children's literature are distinguished by exceptional circumstances¹. Although her work did not reach a wide audience in her lifetime, over the years it has been easy to recognise the decidedly innovative intentions that inspired both her volume of poetry for young readers entitled *Canción tonta en el Sur* [Silly song in the South] (1948) as well as the treasury of stories she entered in the 1951 National Literature Prize entitled *El primer botón del mundo y otros cuentos* [The first button in the world and other tales], which were only published posthumously twenty-five years later. Nevertheless, her works merit far wider recognition and above all, updated editions made available to their natural readership.

Canción tonta en el Sur, which the author herself published, also convincingly portrays the close relationship between Viñas and the city and people of Almería. Despite the limitations of that modest first edition, some of her poems appear today in a healthy number of children's anthologies and schoolbooks. This unusual dissemination began when Arturo Medina included a few of her poems² in *El silbo del aire* [The air-whistle] (1965), a comprehensive poetry anthology for young readers that appeared several years after Viñas' death in Almería on June 21, 1954³ from of an operation to remove multiple uterine myomas discovered months after her wedding in Palma de Mallorca on September 8 the year before.

For her remarkable contribution to chil-

quirúrgica per a l'extirpació d'una miomatosis múltiple d'úter, descoberta mesos després del seu matrimoni, celebrat a Palma de Mallorca el 8 de setembre de l'any anterior.

A aquestes circumstàncies, i per tal d'emmarcar adequadament la seva notable aportació a la literatura infantil i juvenil espanyola, cal afegir que la curta vida de Cèlia va estar presidida per dues grans passions: la literatura i la docència, i a través de totes dues, la conquesta i el gaudi de l'autèntic món infantil i juvenil. D'aquí que una breu síntesi biogràfica serveixi, sens dubte, per explicar aquest últim tret.

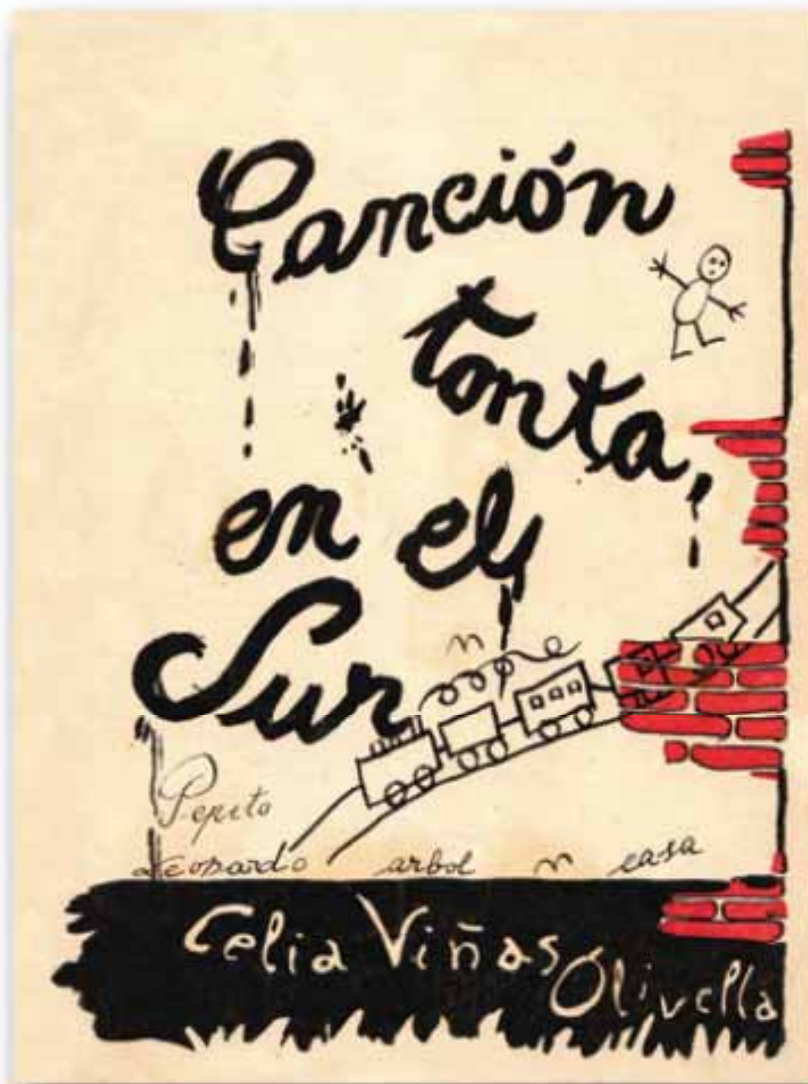
Cèlia Viñas Olivella va néixer a Lleida el 16 de juny del 1915, filla del matrimoni entre el Gabriel Viñas, professor de l'Escola Normal de Mestres, i Cèlia Olivella, la delicada salut de la qual va imposar el trasllat familiar a Palma de Mallorca l'any 1923. La seva segona infància va transcórrer, doncs, en aquesta ciutat i a l'illa balear, on, un gran educador, el professor Gabriel Alomar, va marcar la vocació docent d'aquella espontània i senzilla noia que buscava en les lectures dels clàssics els entramats bàsics per a la seva formació humana integral.

Durant els anys anteriors a la Guerra Civil espanyola, entre el 1930 i el 1936, Cèlia va cursar els estudis de batxillerat a Palma i es va traslladar a Barcelona (1934) per assistir als cursos de filosofia i lletres a la Universitat Autònoma de Barcelona i seguir molt profitosament les ensenyances de professors com Guillermo Díaz-Plaja i Ángel Valbuena Prat⁴, amb els quals va mantenir una sincera relació d'amistat en els anys posteriors. Després de viure a Palma les terribles dificultats del conflicte bèl·lic, quan aquest va acabar va fer uns cursos intensius per reprendre els estudis de filosofia i lletres, que va concloure amb la qualificació d'excel·lent en la revàlida de l'1 de febrer del 1941 i que li atorgava el títol de llicenciada en filologia moderna.

Després d'unes primeres passes en la docència –modestes classes particulars i altres feines a la biblioteca del Círculo Mallorquín, fins que va aconseguir una beca

de una miomatosis múltiple de útero, descubierta meses más tarde de su matrimonio, celebrado en Palma de Mallorca el 8 de septiembre del año anterior.

A tales circunstancias, y para enmarcar adecuadamente su notable aportación a la literatura infantil y juvenil española, hay que añadir que la corta vida de Celia estuvo presidida por dos grandes pasiones: la literatura y la docencia, y a través de ambas, la conquista y el disfrute del auténtico mundo infantil y juvenil. De ahí que una breve síntesis biográfica sirva, sin duda, para el refrendo del rasgo así apuntado.



Celia Viñas Olivella vio su primera luz en Lérida, un 16 de junio de 1915, hija del matrimonio entre don Gabriel Viñas, profesor de la Escuela Normal de Maestros, y Celia Olivella, cuya delicada salud impuso el traslado familiar a Palma de Mallorca cuando corría el año 1923. Su segunda infancia tuvo, de tal forma, como marco esa ciudad y la isla balear, donde, un gran educador, el profesor Gabriel Alomar, marcó la vocación docente de aquella espontánea y sencilla muchacha que buscaba en las lecturas de los clásicos los entramados básicos para su integral formación humana.

dren's literature to be suitably appreciated, the two great passions that ruled Viñas' brief life must be mentioned: literature and teaching, and through them, the conquest and enjoyment of the true world of childhood. A brief biographical sketch will undoubtedly serve to confirm these characteristics.

Celia Viñas Olivella was born in Lleida on June 16, 1915, daughter of Gabriel Viñas, a teacher at a teacher training college, and Celia Olivella, whose delicate health prompted the family to move to Palma de Mallorca in 1923. Thus, Viñas spent her late childhood in the Balearic Islands and there the educational vocation of that simple, spontaneous girl who gleaned the basic structures for her integral human education from the classics was shaped by a gifted educator, Professor Gabriel Alomar.

In the years before the Spanish Civil War, from 1930 to 1936, Viñas attended secondary school in Palma de Mallorca and moved to Barcelona (1934) to study at the Faculty of Arts at the Autonomous University of Barcelona and reap the benefits from lectures by professors such as Guillermo Díaz-Plaja and Ángel Valbuena Prat⁴, with whom she maintained a cordial friendship in the following years. She endured the hardships of the bitter war in Palma and upon its end took short, intensive courses to resume her university studies; she achieved outstanding marks on her final examination on February 1, 1941, earning a Bachelor's degree in Modern Philology.

After her first forays into teaching - modest private classes and other jobs at the Círculo Mallorquín library, Viñas obtained a grant from the Higher Council of Scientific Research and she moved to Madrid to prepare for department head examinations in 1943, which she brilliantly placed first in. She chose to work at a secondary school in Almería and took over as head of the language and literature department on March 8, 1943. That is how her close relationship began with the city of Almería and its people, whose recognition, after a rather acrimonious start caused by the initial incomprehension of her lively, open attitude and modern pedagogical

en el Consell Superior d'Investigacions Científiques, amb la qual es va traslladar a Madrid per preparar les oposicions a càtedra d'institut-, el 1943 va guanyar amb un brillant número u aquell concurs, i va triar com a destí l'institut d'Almeria⁵, on va prendre possessió de la càtedra de llengua i literatura el 8 de març del 1943. S'iniciava així una intensa relació amb aquella ciutat i amb la seva gent que, després d'un començament d'una certa amargor a causa de la incomprensió inicial cap als seus renovats mètodes pedagògics i la seva oberta actitud vital, va assolir el seu màxim reconeixement en el sentit dol que va acompanyar el seu taüt fins al cementiri de la ciutat, recollit amb detall per la premsa local de l'època. A més, de manera contínua i coincidint amb diferents aniversaris d'aquella data, han estat nombrosos els homenatges que s'han retut en aquesta ciutat a la memòria d'una educadora recordada per tots els que van ser alumnes i companys seus al llarg d'aquells més de deu anys en què es va dedicar a la infància i a la joventut d'Almeria. Tan extraordinari reconeixement crida encara més l'atenció de tots aquells que no vam conèixer Cèlia en vida però sobre la qual hem rebut els testimonis més dissemblants, si bé tots coincideixen en allò essencial: la seva excepcional categoria humana i la seva qualitat com a docent.⁶

Així doncs, els difícils anys de la postguerra van proporcionar l'àmbit sociocultural en el qual Cèlia Viñas iniciaria la seva carrera literària. Uns poemes de to religiós –«Saetas», «El fons negre del Crist de Velázquez», recollits després en el seu primer llibre, *Trigo del corazón* (1945)⁷ – van ser les seves primeres publicacions a *La Estafeta Literaria* l'any 1944⁸. Després vindria, precisament, la *Canción tonta en el Sur* (1948), amb una edició també sufragada per la mateixa autora, com a única manera de vèncer les dificultats per publicar poesia dedicada a la infància i a la joventut que van marcar els anys finals d'aquella dècada dels quaranta.⁹ Gràcies a aquesta empenta personal comptem avui amb una obra que cal adjectivar d'insòlita¹⁰ i que sobresurt, per mèrits propis, entre les publicades durant aquells anys. En les seves seixanta-sis composicions¹¹ apareixien de manera natural i fluida les característiques bàsiques de l'autèntica poesia infantil: des de l'espontaneïtat i la brevetat dels poemes fins als seus tractaments, que abastaven els interessos més importants per al nen, passant per l'agilitat, l'aprimament dels temes, l'encert en els recursos expressius, el pudorós humor i l'ús de les metàfores i del vers d'art menor.

L'autora va estructurar *Canción tonta en el Sur*¹² en cinc apartats, i endinsava les composicions del primer, «Nanita, ea», per les realitats de la primera infància. A «Fantasia y juego», els seus records infantils de terres catalanes i la seva amistat amb els

Durante los años anteriores a la Guerra Civil española, entre 1930 y 1936, Celia cursó los estudios de bachillerato en Palma de Mallorca y se trasladó a Barcelona (1934) para asistir a los cursos de Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Barcelona y seguir con gran aprovechamiento las enseñanzas de profesores como Guillermo Díaz-Plaja y Ángel Valbuena Prat,⁴ con los que mantuvo una sincera relación de amistad en los años siguientes. Después de vivir en Palma las dificultades terribles del conflicto bélico, a su finalización realizó unos cursos intensivos para reanudar los estudios de Filosofía y Letras, cerrados con la calificación de sobresaliente en la reválida el 1 de febrero de 1941 y que le otorgaba el título de Licenciada en Filología Moderna.

Tras unos primeros pasos en la docencia –modestas clases particulares y otros trabajos en la biblioteca del Círculo Mallorquín, hasta conseguir una beca en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, cuando se trasladó a Madrid para preparar las oposiciones a cátedras de instituto–, ganó en 1943 con brillantez el número uno en ese concurso, eligiendo como destino el Instituto de Almería donde tomaba posesión de la cátedra de Lengua y Literatura el 8 de marzo de 1943. Se iniciaba así una intensa relación con aquella ciudad y con sus gentes que, tras unos principios de cierta amargura por unas primeras incomprendiones ante sus renovados métodos pedagógicos y su abierta actitud vital, llegó a su máximo reconocimiento en el sentido duelo con que fue acompañado su ataúd hasta el cementerio de la ciudad, recogido con detalle por la prensa local de la época. Además, de forma continua y coincidiendo con distintos aniversarios de aquella fecha, han sido numerosos los homenajes rendidos en la ciudad a la memoria de una educadora recordada por todos los que fueron sus alumnos y sus compañeros a lo largo de esos más de diez años en los que se entregó a la infancia y a la juventud almerienses.⁵ Tan extraordinario reconocimiento llama aún más la atención de todos aquellos que no conocimos en vida a Celia pero que hemos recibido los testimonios más dispares, pero todos ellos coincidentes en lo esencial: su excepcional categoría humana y su calidad como docente.⁶

Fueron, por tanto, los difíciles años de la postguerra el ámbito sociocultural donde Celia Viñas inició una carrera literaria. Unos poemas de tono religioso –«Saetas», «El fondo negro del Cristo de Velázquez», recogidos después en su primer libro, *Trigo del corazón* (1945)⁷ – son sus primeras publicaciones en *La Estafeta Literaria* del año 1944.⁸ Después vendría, precisamente, su *Canción tonta en el Sur* (1948), con una edición también costeada por la propia autora, como única forma de vencer las dificultades para la publicación de la poesía dedicada a la infancia y a la juventud que marcaron los

methods, would reach a highpoint in the heartfelt mourning that accompanied her funeral in the city cemetery, which was reported in detail by the local press. Almeria commemorated the date of her death in the following years with ongoing tributes to the memory of an educator beloved by all the students and colleagues she had touched throughout the more than ten years she devoted herself to the city's children and adolescents⁵. Such extraordinary recognition is even more astonishing to those of us who did not know Viñas during her lifetime, but who have heard a wide range of testimonies about her, all of which coincide in the essential: her exceptional humaneness and quality as an educator⁶.

Celia Viñas' literary career commenced in the bleak socio-cultural conditions of the post-war period. Her first publications, which came out in *La Estafeta Literaria* [The literary post] in 1944⁷, were religious poems entitled "Saetas" [Devotional songs] and "El fondo negro del Cristo de Velázquez" [The black background of Velázquez' Christ]; she included them later in her first book, *Trigo del corazón* [Wheat from the heart] (1945)⁸. *Canción tonta en el Sur* (1948) came out afterwards and was also published by the author herself as the only way to overcome the difficulties that prevailed in publishing poetry for children and adolescents in the late 1940s⁹. Her personal perseverance made it possible for us today to enjoy a body of work that can rightfully be called unprecedented¹⁰ and that stands out on its own merits among others publications in those years.

The basic components of truly appealing children's poetry flowed naturally and fluidly in her sixty and six works¹¹: brevity and spontaneity in her poetry, an all-encompassing treatment of subjects children are most intrigued by, nimbleness, leanness of theme, tasteful use of expressive resources, demure humour, metaphors and lines of two to eight syllables, a general form widely used in Spanish poetry.

*Canción tonta en el Sur*¹² is divided into five sections, the first of which, "Nanita, ea", a lullaby, explores the realities of infancy. In "Fantasia y juego" [Fantasy and play], her childhood memories of Catalonia and friendships with children and young people animated poems about the world of the earliest games and toys, tales heard from a grandmother's lips, the dialogue between a mother and her son, etc. After these first poems, the section dedicated to "La Escuela" [School] deals with a child's introduction into a new social setting where geography lessons live side by side with the multiplication table and the ABCs. These situations were treated with a special sensitivity by the author, which demonstrates her capacity to feel and understand childhood experiences:

nens i joves animaven poemes dedicats al món dels primers jocs i joguines, al conte escoltat dels llavis de l'àvia, al diàleg entre una mare i el seu fill... Després d'aquests poemes inicials, el bloc dedicat a «La escuela» desenvolupava l'entrada del nen en una nova realitat social, i on la lliçó de geografia conviu amb la taula de multiplicar o amb l'aprenentatge de la lectura. Aquestes situacions eren tractades amb una especial sensibilitat per l'autora, que, d'aquesta manera, demostrava la seva capacitat per sentir i comprendre les vivències infantils:

LLUVIA DEL MAPA
A Marta Mata¹³

Las pestañas de la lluvia
tras de mi ventana;
sobre las hojas
caen las lágrimas,
cosquilleo en el cristal
la lluvia canta
y gime y llora la lluvia...

Melancolía en la rama
y en la cabeza del niño
y en el mapa,
azul, dorado, caliente,
con sus sirenas varadas,
con sus delfines
de plata, con sus cuatro carabelas
blancas.

Melancolía...
una gota sobre el mapa,
—Río Azul, río Amarillo,
Asia...
¡Las cuatro partes del mundo
mojadas!

El quart apartat de *Canción tonta...*, amb l'epígraf de «El mundo del como si...», és el més extens dels cinc i on aborda una major varietat de temes. La lluna, una nina xinesa, el carter, els pals del telègraf, el cistell de costura, el riu, el galliner, el jardí, el primer refredat, el xarmpió, una nova germana... eren, entre d'altres, els motius tractats per Cèlia Viñas amb indubtable encert, gràcies a l'ús de recursos estilístics amb els quals s'adaptava a una peculiar comprensió i recreació del món infantil.

EL PRIMER RESFRIADO

Me duelen los ojos,
me duele el cabello,
me duele la punta
tonta de los dedos.
Y aquí en la garganta
una hormiga corre
con cien patas largas.
¡Ay, mi resfriado!
Chaquetas, bufandas,
leche calentita
y doce pañuelos
y catorce mantas
y estarse muy quieto

años finales de aquella década de los cuarenta.⁹ Gracias a ese empeño personal contamos hoy con una obra a la que cabe adjetivar como insólita¹⁰ y que sobresale, por méritos propios, entre las publicadas en aquellos años.

En sus sesenta y seis composiciones¹¹ aparecían de forma natural y fluida las características básicas de la auténtica poesía infantil: desde la espontaneidad y brevedad de los poemas, hasta sus tratamientos abarcadores de los intereses más importantes para el niño, pasando por la agilidad, el adelgazamiento de los temas, el tino en los recursos expresivos, el recatado humor y el empleo de las metáforas y del verso de arte menor.

Estructurada *Canción tonta en el Sur*¹² en cinco apartados, la autora adentraba las composiciones del primero de ellos, «Nanita, ea», por las realidades de la primera infancia. Dentro de «Fantasía y juego», sus recuerdos infantiles en tierra catalana y su amistad con niños y jóvenes animaban poemas dedicados al mundo de los primeros juegos y juguetes, al cuento escuchado de labios de la abuela, al diálogo entre una madre y su hijo... Tras esos poemas iniciales, el bloque dedicado a «La escuela» desarrollaba la entrada del niño en una nueva realidad social, y donde la lección de geografía convive con la tabla de multiplicar o con el aprendizaje de la lectura. Tales situaciones eran tratadas con una especial sensibilidad por la autora, que, de tal modo, demostraba su capacidad para sentir y comprender las vivencias infantiles:

LLUVIA DEL MAPA
A Marta Mata¹³

Las pestañas de la lluvia
tras de mi ventana;
sobre las hojas
caen las lágrimas,
cosquilleo en el cristal
la lluvia canta
y gime y llora la lluvia...

Melancolía en la rama
y en la cabeza del niño
y en el mapa,
azul, dorado, caliente,
con sus sirenas varadas,
con sus delfines
de plata, con sus cuatro carabelas
blancas.

Melancolía...
una gota sobre el mapa,
—Río Azul, río Amarillo,
Asia...
¡Las cuatro partes del mundo
mojadas!

El cuarto de los apartados de *Canción tonta...*, con el epígrafe de «El mundo del como si...», es el más extenso de los cinco y donde aborda mayor variedad de temas. La

RAIN ON THE MAP
For Marta Mata¹³

Eyelashes of rain
Against my windowpane
On the leaves
Fall the tears
Tickling the glass
The rain is singing
And groaning and crying is the rain
Melancholy on the branch
And the little boy's head
And on the map
Blue, gold, hot
With its beached sirens
With its dolphins
Of silver, with its four white
Caravels
Melancholy...
A drop on the map
-Blue River, Yellow River
Asia
The four corners of the world
Wet!

The fourth section in *Canción tonta del Sur*, entitled "El mundo del como si..." [The world of as if...], is the longest of the five and has the greatest thematic variety. The moon, a china doll, the postman, telegraph poles, the workbasket, the river, the henhouse, the garden, the first cold, measles and a new sister were among the subjects Celia Viñas addressed with indisputable success, thanks to stylistic resources she adapted to a singular understanding and recreation of the world of childhood.

THE FIRST COLD

My eyes ache
My head aches
The silly tips
Of my fingers ache
And here in my throat
An ant is running up and down
With one hundred long feet
Oh, my cold!
Sweaters, scarves
Hot milk
And twelve handkerchiefs
And fourteen blankets
And staying very still
Next to the window
My eyes ache
My head aches
The silly tip
Of my fingers aches

Canción tonta del Sur closes its focus on the theme of childhood with the "Santo santito" section on traditional Christmas themes and carols ("Reyes Magos" [The Wise Men]), songs of dawn ("El alba del Señor San Juan" [The dawn of Señor San Juan]) and of March ("Canción tonta de los niños en marzo" [Silly song for children in March]), as well as equally classic chil-

junto a la ventana.
Me duelen los ojos,
me duele la espalda,
me duele el cabello,
me duele la tonta
punta de los dedos.

Aquesta col·lecció de poemes, marcada pel tema central de la realitat infantil, es tanca amb l'apartat «Santo santito», dedicat als assumptes i motius clàssics de les nades («Reyes Magos») i de les cançons d'alba («El alba del Señor San Juan») i de març («Canción tonta de los niños en marzo»), amb oracions infantils no menys clàssiques («4», «Cuatro angelitos...»). D'aquesta manera, amb el conjunt dels poemes de la seva *Canción tonta en el Sur* (1948), Cèlia Viñas ofería una reeixida harmonia entre la visió de l'adult sobre el món del nen i la sensibilitat infantil. Els temes enyorats i sempre eterns de la infància eren tractats amb un llenguatge de delicats ressons melòdics i una justa dosificació de recursos estilístics. La seva especial sensibilitat desenvolupava, doncs, una particular estètica sonora¹⁴ amb la qual realçava els seus variats continguts, impregnats d'un toc d'autèntica humanitat, de blanc i pur humor, on s'agafen amb força les fibres sensibles dels seus lectors:

CUENTO

Las manos de mi abuela,
merengue y caramelo,
frescos ríos de nata
cuando me alisa el pelo.

Érase que se era
mi abuela
junto al fuego.
El borde de su falda,
frontera de mi sueño.

Las manos de mi abuela,
unas manos de cuento.

Las manos de mi abuela...
Me duermo.

De nou cal recórrer a les notícies biogràfiques per situar la col·lecció de contes infantils en el marc de la seva obra general. Redactats durant les vacances d'estiu a Palma, únics moments d'autèntic repòs després de la intensa dedicació a les tasques docents a l'institut d'Almeria i complementades amb innumbrables activitats extraescolars –representacions teatrals, conferències, excursions, emissions radiofòniques...–¹⁵, Cèlia es va voler presentar amb aquests relats breus al Concurs Nacional de Literatura convocat l'any 1951¹⁶. La fortuna va acompanyar, parcialment, aquell intent, car el guardó principal va ser atorgat a *La princesita que tenía los dedos mágicos*, de M^a Luisa Gefaell¹⁷, tot confirmant així una



Carme Solé Vendrell

luna, una muñeca china, el cartero, los palos del telégrafo, la cesta de labor, el río, el gallinero, el jardín, el primer resfriado, el sarampión, una nueva hermana... eran, entre otros, los motivos tratados por Celia Viñas con indudables aciertos, gracias al empleo de recursos estilísticos con los que se adaptaba a una peculiar comprensión y recreación del mundo infantil.

EL PRIMER RESFRIADO

Me duelen los ojos,
me duele el cabello,
me duele la punta
tonta de los dedos.
Y aquí en la garganta
una hormiga corre
con cien patas largas.
¡Ay, mi resfriado!
Chaquetas, bufandas,
leche calentita
y doce pañuelos
y catorce mantas
y estarse muy quieto
junto a la ventana.
Me duelen los ojos,
me duele la espalda,
me duele el cabello,
me duele la tonta
punta de los dedos.

dren's prayers ("4", "Cuatro angelitos..." [Four angels]). Thus, the poems in this treasury synthesise an adult's view of childhood and childhood's own sensibility. The nostalgic and eternal themes of childhood are dealt with in a language with delicate melodic echoes and just the right dose of stylistic resources. Her special sensitivity created a sonorous individual aesthetic¹⁴ that enhanced her wide-ranging content, infusing it with a touch of true humanity and pure, white humour that captivates her readers' sensitive fibres:

STORY

My grandmother's hands
meringue and caramel
cool rivers of cream
when she smooths my hair

Once upon a time
My grandmother
By the fire
The border of her skirt
Frontier of my sleep

My grandmother's hands
Like hands in a story

My grandmother's hands...
I'm falling asleep

important renovació dels elements fins aleshores habituals en la narrativa d'origen tradicional, propòsit compartit per les dues col·leccions de relats, si bé l'accésit que va rebre no va servir perquè l'obra de Cèlia es publicués en aquell moment.¹⁸

En el conjunt de les catorze narracions breus agrupades amb el títol de *El primer botón del mundo y trece cuentos más* (1976) destaca, en primer lloc, una clara voluntat estilística de Cèlia Viñas per adaptar el desenvolupament narratiu a les condicions d'un hipotètic auditori. Recorria per a això als recursos expositius més adients: girs col·loquials, alteracions lèxiques i sintàctiques, ús de temps verbals, apel·lació a l'auditori, onomatopeies, senzilles figures literàries, acumulació d'encavalcaments oracionals¹⁹, valor afectiu dels diminutius... Aquest ferm desig d'acostar-se als seus lectors –nascut, sens dubte, d'un autèntic amor a la infància sense tòpics ni fingiments– portava l'autora a trencar la particular lògica dels assumptes desenvolupats amb al·lusions anacròniques a l'hora de caracteritzar qualsevol situació o personatge, com succeeix en l'arrencada del relat titulat «Un cuento de brujas y gitanillos»:

«En tiempo muy antiguo, muy antiguo, cuando no había radio ni vitaminas y los ríos comenzaban a saberse su lección de buen camino y se iban ya todos a la mar, algunos con retraso, otros a su hora –antes había ríos que se equivocaban y subían a las montañas y se paraban helados, siglos y siglos, como ríos de mármol... alguno subió a la luna de noche y muchos desaparecían de los mapas...– afortunadamente no había sabios, porque si no se hubieran vuelto locos con aquellas casas de los ríos. Ahora también desaparecen de los mapas países enteros, pero es otra cosa. A los ríos los puso Dios en su sitio ¿no?. Bien, en tiempos tan antiguos, tan antiguos, cuando no había más gatos que los gatos monteses y los perros eran lobos y los árboles, bosques y bosques, el Diablo –¡Uf-Uf!– el mismísimo Diablo, el mismísimo tremendo Diablo con sus cuernecillos y su rabo colorado, se dedicó a construir puentes inverosímiles y castillos inexpugnables. Se aburría un poco porque había muy pocos hombres en el mundo –era seguramente después del Diluvio Universal– y para entretenerse, como no podía jugar el ajedrez con los usureros, se entretenía construyendo puentes y castillos. Yo os contaré cómo lo hacía.»

En els assumptes desenvolupats, els catorze relats ofereixen suggestives variacions en tres grans línies temàtiques. La primera correspon a un tractament de la realitat vista des d'uns ulls i una sensibilitat infantils: «El gatito que se fue», «El arbolillo seco», «La barca vieja» y «El cubo de la basura». Les altres dues línies són variants, al seu torn, d'una visió clarament vinculada al món de la narrativa d'origen tradicional,

Esta colección de poemas, marcada por el tema central de la realidad infantil, se cerraba con el apartado «Santo santito», dedicado a los asuntos y motivos clásicos de los villancicos («Reyes Magos») y de las canciones de alba («El alba del Señor San Juan») y de marzo («Canción tonta de los niños en marzo»), con oraciones infantiles no menos clásicas («4», «Cuatro angelitos...»). De esa forma, con el conjunto de los poemas de su *Canción tonta en el Sur* (1948), Celia Viñas ofrecía una conseguida armonía entre la visión del adulto sobre el mundo del niño y la propia sensibilidad infantil. Los temas añorados y siempre eternos de la infancia eran tratados con un lenguaje de delicados ecos melódicos y una justa dosificación de recursos estilísticos. Su especial sensibilidad desarrollaba, de esa forma, una particular estética sonora¹⁴ con la que realzaba sus variados contenidos, impregnados de un toque de auténtica humanidad, de blanco y puro humor, donde quedan prendidas con fuerza las fibras sensibles de sus lectores:

CUENTO

Las manos de mi abuela,
merengue y caramelo,
frescos ríos de nata
cuando me alisa el pelo.

Érase que se era
mi abuela
junto al fuego.
El borde de su falda,
frontera de mi sueño.

Las manos de mi abuela,
unas manos de cuento.

Las manos de mi abuela...
Me duermo.

De nuevo hay que recurrir a las noticias biográficas para situar su colección de cuentos infantiles en el marco de su obra general. Redactados durante sus veraneos en Palma, únicos momentos de auténtico reposo tras la intensa dedicación a las tareas docentes en el Instituto de Almería y complementadas con innumerables actividades extraescolares –representaciones teatrales, conferencias, excursiones, emisiones radiofónicas...–¹⁵, Celia quiso concurrir con estos relatos breves al Concurso Nacional de Literatura convocado en el año 1951¹⁶. La fortuna acompañó, parcialmente, aquel intento, pues el galardón fue otorgado a *La princesita que tenía los dedos mágicos*, de M^a Luisa Gefaell¹⁷, refrendando así una importante renovación de los elementos hasta entonces habituales en la narrativa de origen tradicional, propósito compartido por ambas colecciones de relatos, si bien ese accésit no sirvió para que la obra de Celia fuese publicada entonces¹⁸.

Once again, the events in Viñas' life are helpful in situating her folktale collection within the context of her work as a whole. Written during her summers in Palma, the only moments of genuine rest after the hard work of her teaching duties at Almería's secondary school and innumerable extra-curricular activities – plays, conferences, radio broadcasts, excursions and more¹⁵ – Viñas intended to enter these short stories in the National Literature Competition of 1951¹⁶. Good fortune partially accompanied that attempt, because the award was given to *La princesita que tenía los dedos mágicos* [The little princess with the magic fingers] by M^a Luisa Gefaell¹⁷, thereby authenticating an important change in the elements that had been traditional in narrative until then, an intention both story collections had in common, although the consolation prize did not help get Viñas' work published at that time¹⁸.



Merçè Limona



Carme Solé Vendrell,

d'una banda, i, d'una altra, als esquemes habituals en els relats de caràcter fantàstic.²⁰ Així, l'animació d'animals i objectes, com a via d'entrada a una realitat caracteritzada com a impossible o fantàstica, però ben pròxima al coneixement propi d'un receptor infantil, animava el desenvolupament de relats com «El conejo cantarín que jugaba con la Luna», «El cuento largo de la gallina que no ponía nunca un huevo» i «La Vieja del Garbancito y el pajarito verde, verde, verde». D'una altra, l'autora incidia en una rotunda actualització dels elements més clàssics o tòpics en aquella narrativa tradicional des d'una fina visió irònica i un humorisme basat en presentar les situacions i els personatges des d'una suposada lògica infantil.

«El primer botón del mundo», conte que donava títol al volum, és un clar exemple del recurs als anacronismes històrics –el descobriment de la patata, l'ús d'una olla, els balls de l'època prehistòrica– per aconseguir una comunicació més completa amb els seus lectors, anàloga a la complicitat que busca un narrador oral, i reforçar, al mateix temps, l'absurd o el disbarat de certes situacions i personatges. D'aquesta manera, l'autora convertia en protagonista d'aquest relat un nen molt peresós, els defectes del qual presenta amb una suau ironia desproveïda de qualsevol to moralitzador:

«El Perezoso ataba su piel de chivo con dos cuerdecillas de esparto como todos sus amigos, pero cada vez que tenía que desnudarse o vestirse ¡qué pereza! ¡Tanto atar y desatar! Se acostaba vestido y su mamá le

En el conjunto de las catorce narraciones breves agrupadas con el título de *El primer botón del mundo y trece cuentos más* (1976) destaca, en primer lugar, una clara voluntad estilística de Celia Viñas para adaptar el desarrollo narrativo a las condiciones de un hipotético auditorio. Recurría para ello a los más adecuados recursos expositivos: giros coloquiales, alteraciones léxicas y sintácticas, uso de tiempos verbales, apelación al auditorio, onomatopeyas, sencillas figuras literarias, acumulación de encabalgamientos oracionales¹⁹, valor afectivo de los diminutivos... Ese firme deseo de un acercamiento hacia sus lectores –nacido, sin duda, de un auténtico amor a la infancia sin tópicos ni fingimientos– llevaba a la autora a romper la particular lógica de los asuntos desarrollados con alusiones anacrónicas a la hora de caracterizar cualquier situación o personaje, como sucede en el arranque del relato titulado «Un cuento de brujas y gitanillos»:

«En tiempo muy antiguo, muy antiguo, cuando no había radio ni vitaminas y los ríos comenzaban a saberse su lección de buen camino y se iban ya todos a la mar, algunos con retraso, otros a su hora –antes había ríos que se equivocaban y subían a las montañas y se paraban helados, siglos y siglos, como ríos de mármol... alguno subió a la luna de noche y muchos desaparecían de los mapas...– afortunadamente no había sabios, porque si no se hubieran vuelto locos con aquellas casas de los ríos. Ahora también desaparecen de los mapas países enteros, pero es otra cosa. A los ríos los puso Dios en su sitio ¿no?. Bien, en tiempos tan antiguos, tan antiguos, cuando no había más gatos que los gatos monteses y los perros eran lobos y los árboles, bosques y bosques, el Diablo –¡Uf-Uf!– el mismísimo Diablo, el mismísimo tremendo Diablo con sus cuernecillos y su rabo colorado, se dedicó a construir puentes inverosímiles y castillos inexpugnables. Se aburría un poco porque había muy pocos hombres en el mundo –era seguramente después del Diluvio Universal– y para entretenerse, como no podía jugar el ajedrez con los usureros, se entretenía construyendo puentes y castillos. Yo os contaré cómo lo hacía.»

En los asuntos desarrollados, los catorce relatos ofrecen sugestivas variaciones dentro de tres grandes líneas temáticas. La primera de ellas corresponde a un tratamiento de la realidad vista desde unos ojos y una sensibilidad infantiles: «El gatito que se fue», «El arbolillo seco», «La barca vieja» y «El cubo de la basura». Las otras dos líneas son variantes, a su vez, de una visión claramente vinculada al mundo de la narrativa de origen tradicional, de una parte, y, de otra, a los esquemas habituales en los relatos de carácter fantástico²⁰. Así, la animación de animales y objetos, como vía para la entrada en una realidad caracterizada como

What stands out above all in the series of fourteen short stories grouped under the title of *El primer botón del mundo y trece cuentos más* [The first button in the world and thirteen other stories] (1976) is Viñas' clear desire to adapt the style of narrative development to the conditions of a hypothetical audience. To do so, she resorted to the most apt expository resources: colloquialisms, lexical and syntactic alterations, a range of verb tenses, asides to the audience, onomatopoeias, simple literary figures, an abundance of enjambments¹⁹ and the emotional value of diminutives. Her unwavering determination to connect with her readers, which undoubtedly sprang from an authentic love of childhood without stereotypes or pretences, led the author to break with the specific logic of themes developed with anachronistic references when characterising situations or characters. One example is the beginning of the tale entitled "Un cuento de brujas y gitanillos" [A tale of witches and gypsy children]:

"A long, long time ago, when there were no vitamins or radio and the rivers were beginning to learn how to flow along the right courses and all of them emptied into the sea, some tardy, others on time - there were rivers who used to get confused and flow up the mountains. They would freeze there, remaining century after century like marble... some flowed up to the moon at night and many disappeared from the maps... Luckily, there were no wise people at the time, since they would have been driven mad by those houses of the rivers if there had been any. Nowadays, whole countries also disappear from maps, but that is something else. God put rivers in their rightful places, didn't He? Well, in such olden days, so very long ago, when the only cats that existed were mountain lions and dogs were wolves and trees were forest upon forest, the Devil - Oh!-Oh! - the Devil himself, the very same terrible Devil with his horns and red tail, devoted himself to building implausible bridges and unconquerable castles. He used to get a little bored, because there were very few men in the world – surely this was after the Great Flood – and since he could not play chess with usurers, he used to amuse himself by building bridges and castles. I shall tell you how."

The fourteen stories in the book offer suggestive variations on three themes, the first of which corresponds to reality seen through a child's eyes and sensibilities: "El gatito que se fue" [The kitten that left], "El arbolillo seco" [The dry little sapling], "La barca vieja" [The old boat] and "El cubo de la basura" [The rubbish bin]. The other two themes are also variants of a vision clearly linked to the world of traditional narrative on one hand and the habitual components of fantasy tales on the other²⁰. Viñas anthropomorphised animals and objects as a way of

ca

chillaba: ¡Sucio! ¡Jabalí! ¡Escarabajo pelotero! Y no le dejaba meter el dedo en la orza de miel de abejas silvestres que tenía para cuando los niños eran buenos y pedían un caramelo. ¡Como entonces aún no había caramelos! Ni azúcar había. La caña dulce era un producto muy caro que había que cambiar a los mercaderes por muchas pieles y colmillos de elefantes».

La renovació dels elements tradicionals animava tant el desenvolupament com l'ambientació i la caracterització dels personatges a «El examen de médicos (Cuento que pudo ser oriental)». Des de la irònica descripció de la reacció de les tres filles del Rei quan es produeix la mort per vellura del metge real, fins als atributs i mèrits dels candidats que des de moltíssims països acudeixen per ocupar la seva plaça, estan animats per aquest esperit renovador encara que tanqui el relat amb un final típic dels contes tradicionals d'habilitat o enginy en la superació de proves.²¹ Un altre d'aquells relats renovadors de la rondallística tradicional és el titulat «La historia del rey que no podía dormir», on l'autora ofería una animada descripció de les nits d'insomni que ha de patir el protagonista. Aquí també presentava una reunió dels millors metges de tots els països, buscant el somriure dels lectors amb una irònica descripció dels remeis que proposa cadascú. Tots els remeis fracassen fins que arriba un caminant amb tres ocelllets cecs, el cant dels quals adorm el Rei.

imposible o fantástica, pero bien cercana a un conocimiento propio de un receptor infantil, animaba el desarrollo de relatos como «El conejo cantarín que jugaba con la Luna», «El cuento largo de la gallina que no ponía nunca un huevo» y «La Vieja del Garbancito y el pajarito verde, verde, verde». De otro, la autora incidía en una rotunda actualización de los elementos más clásicos o tópicos en esa narrativa tradicional desde una fina visión irónica y un humorismo basado en presentar las situaciones y los personajes desde una supuesta lógica infantil.

«El primer botón del mundo», cuento que daba título al volumen, es un claro ejemplo de ese recurso a los anacronismos históricos –descubrimiento de la patata, uso del puchero, los bailes en la época prehistórica– para lograr una más completa comunicación con sus lectores, al modo de la complicidad buscada por un narrador oral, y reforzar, a la vez, lo absurdo o disparatado de situaciones y personajes. De tal modo, la autora convertía en protagonista de este relato a un niño muy perezoso, cuyos defectos presenta con una suave ironía desprovista de cualquier tono moralizador:

«El Perezoso ataba su piel de chivo con dos cuerdecillas de esparto como todos sus amigos, pero cada vez que tenía que desnudarse o vestirse ¡qué pereza! ¡Tanto atar y desatar! Se acostaba vestido y su mamá le chillaba: ¡Sucio! ¡Jabalí! ¡Escarabajo pelotero! Y no le dejaba meter el dedo en la orza

entering a reality characterised as impossible or fantastic, yet one that approximated the knowledge children have and they enlivened the plots in tales such as “El conejo cantarín que jugaba con la Luna [The singing bunny who played with the moon]”, “El cuento largo de la gallina que no ponía nunca un huevo” [The long tale of the hen who never laid eggs] and “La Vieja del Garbancito y el pajarito verde, verde, verde” [The old chick-pea woman and the green, green, green bird]. In another story, the author again brings classic, stereotypical elements in traditional narrative up to date with a fine ironic vision and a humour based on presenting situations and characters from a child's supposed logic.

The title story, “El primer botón del mundo” [The first button in the world], is a clear example of Viñas' recurrence to historical anachronisms – the discovery of the potato, the use of cooking pots, prehistoric dances – to achieve a fuller communication with her readers through complicity with an oral narrator and reinforce the absurdity or outlandishness of the situations and characters. The author uses a very sluggish little boy, whose defects are presented with a smooth irony devoid of any moralising tone, as its protagonist:

“The lazy boy tied his goatskin with two esparto laces like all his friends, but how tiring it was every time he had to dress or undress! So much tying and untying! He would go to bed without undressing and his mother would shout, ‘Dirty pig! Lazy dung beetle!’ And she wouldn't let him poke his finger in the wild bee honey she kept in a glazed earthenware jar for children when they were good and asked for a sweet, since there were no sweets back then, not even sugar. Cane sugar was very dear and traders demanded many skins and elephant eye-teeth in exchange for it.”

The renovation of traditional elements enlivened the plot, setting and characterisation of the characters in “El examen de médicos (Cuento que pudo ser oriental)” [The medical exam (A tale that may have been oriental)]. The ironic description of the King's three daughters' reactions to the royal physician's death from old age and the attributes and merits of the candidates who come from all over to secure the post are all animated by Viñas' innovative spirit, although the tale ends with the typical obstacle overcome by derring-do and wits²¹. Another innovative story in traditional folk-tale style is entitled “La historia del rey que no podía dormir” [The story of the king who could not sleep], which includes a lively description of the sleepless nights the protagonist undergoes. All the best doctors from all over the world also assemble in this tale, with its amusing, ironic description of their remedies, all of which fail until a traveller arrives with three blind birds, whose



Xavier Nogués per a "Joan Barroer" de Carles Riba, 1918.

Un cop aquest recupera la felicitat i dona mostres del seu bon cor als seus súbdits, el relat dona un gir quan aquests ocelllets moren de tristesa i el Rei, un cop més, no pot dormir. Per aconseguir de nou aquest remei tan eficaç, no dubta a ser cruel i rep per això el càstig merescut, si bé el final del relat es desenvolupa en els termes habituals d'aquestes històries.

Altres situacions i elements narratius d'origen tradicional eren recreats per Cèlia Viñas des d'una perspectiva innovadora en adoptar l'aire propi d'una narradora oral: «La historia de la princesa que no se casó con un príncipe»²², «El cuento de la paverita»²³, «Un cuento de brujas y gitanillos»²⁴, «La vieja del garbancito y el pajarito verde, verde, verde, verde»²⁵, i «El cuento del niño chico y la rana grande». Aquest darrer era presentat per l'autora com «un conte que es pot creure o no», i és un dels més complets en l'ús dels recursos esmentats abans. Trencava així amb la lògica en el seu desenvolupament quan aquest protagonista emprèn un viatge en una barqueta d'una fulla i ajudat pel «Bon Déu» arriba al País de la Xina, situació aprofitada per acumular altres anacronismes i còmiques descripcions:

«Así llegó al Palacio del Rey. Aquel Rey era rey porque tenía la coleta más larga y más azul de todo el país. Los Grandes y Pacíficos Medidores de Colas diagnosticaron esto. Eran dignatarios y funcionarios honradísimos y lo habían elegido hacia ya muchos años entre las más ilustres familias de largas colas. Comía más arroz que todos sus palaciegos y esto era muy importante y tenía trescientas túnicas de seda con trescientos dragones bordados. Cada dragón era distinto de todos los demás. Pero ningún artista había podido inventar un nuevo dragón número trescientos uno. Un dragón tenía dos cabezas, otro tenía tres, tenía cinco otro y así había túnica que para tener doscientos noventa y una cabezas de dragón necesitaba doscientos metros de tela y como el pueblo era chico, el Rey no podía extender toda la cola por la calle.

El Rey era un chinito gordo y simpaticón que lloraba más fuertemente que los otros chinos. Por eso era el Rey. Cuando vio delante de sí al Niño dijo que lo metieran en una pajarera de Palacio, que era un pájaro muy bonito, pero cuando le oyó hablar le pidió mil perdones haciéndole tres reverencias y tres sonrisas. Le preguntó muy cortésmente cómo había llegado a su país y el Niño Chico contó que, al regar sus campos de arroz, su barquichuela se había metido por una bocana de riego y se fue a regar con el agua un arrozal. Esto ocurrió de suerte, le decía el Rey gordito Chu-Chin-Chas-Chas. Que si la Rana lo ve, se lo come.»²⁶

Entre els relats de to realista aplegats en aquest volum, destaca el titulat «El arbolillo seco»²⁷ per la tendresa –present en la ja

de miel de abejas silvestres que tenía para cuando los niños eran buenos y pedían un caramelo. ¡Como entonces aún no había caramelos! Ni azúcar había. La caña dulce era un producto muy caro que había que cambiar a los mercaderes por muchas pieles y colmillos de elefantes.»

La renovació de los elementos tradicionales animaba tanto el desarrollo como la ambientación y caracterización de los personajes en «El examen de médicos (Cuento que pudo ser oriental)». Desde la irónica descripción de la reacción de las tres hijas del Rey cuando se produce la muerte por anciano del médico real, hasta los atributos y méritos de los candidatos que desde muchísimos países acuden para cubrir esa plaza, están animados por ese espíritu renovador aunque cierre el relato con un final típico en los cuentos tradicionales de habilidad o ingenio en la superación de pruebas²¹. Otro de aquellos relatos renovadores de la cuentística tradicional es el titulado «La historia del rey que no podía dormir», donde la autora ofrecía una animada descripción de las noches sin sueño que debe sufrir el protagonista. Aquí también presentaba una reunión de los mejores médicos de todos los países, buscando la sonrisa de los lectores con una irónica descripción de los remedios que cada uno de ellos propone. Tales remedios fracasan hasta que llega un caminante con tres pajarillos ciegos, cuyo canto duerme al Rey. Una vez que este recupera la felicidad y da muestras de su buen corazón a sus súbditos, el relato da un giro cuando esos pajarillos mueren de tristeza y el Rey otra vez no puede dormir. Para lograr de nuevo ese remedio tan eficaz, no duda en ser cruel y recibe por ello un adecuado castigo, si bien el final del relato se desarrolla en los términos habituales de estas historias.

Otras situaciones y elementos narrativos de origen tradicional eran recreados por Cèlia Viñas desde una perspectiva innovadora al adoptar el aire propio de una narradora oral: «La historia de la princesa que no se casó con un príncipe»²², «El cuento de la paverita»²³, «Un cuento de brujas y gitanillos»²⁴, «La vieja del garbancito y el pajarito verde, verde, verde, verde»²⁵, y «El cuento del niño chico y la rana grande». Este último era presentado por la autora como «un cuento que se puede creer o no», y es uno de los más completos en el empleo de los recursos antes señalados. Así rompía con la lógica en su desarrollo cuando ese protagonista emprende un viaje en un barquichuelo de una hoja y ayudado por el «Buen Dios» llega al País de la China, situación aprovechada para acumular otros anacronismos y cómicas descripciones:

«Así llegó al Palacio del Rey. Aquel Rey era rey porque tenía la coleta más larga y más azul de todo el país. Los Grandes y Pacíficos Medidores de Colas diagnosticaron

song lulls the King to sleep. Once the King's happiness returns and he demonstrates his good heart to his subjects, the story takes a turn when the little birds die of sadness and the King is unable to sleep once more. He does not hesitate to employ cruel means to lay his hands on the cure and thereafter receives his just desserts, although the tale's ending is similar to other stories in the genre.

Cèlia Viñas breathed fresh life into other traditional situations and narrative elements when she assumed the role of oral narrator in “La historia de la princesa que no se casó con un príncipe” [The store of a princess who did not marry a prince]²², “El cuento de la paverita” [The tale of the turkey shepherdess], “Un cuento de brujas y gitanillos”²⁴, “La vieja del garbancito y el pajarito verde, verde, verde, verde”²⁵, and “El cuento del niño chico y la rana grande” [The tale of the little boy and the big frog]. This last was prefaced by the author as a “a tale that may be true...or not” and is one of the most complete in terms of the resources mentioned: the plot takes an unexpected turn when the protagonist embarks on a trip in a boat made out of a leaf and with the help of “Good God” reaches the faraway land of China, a situation Viñas exploited to showcase other anachronisms and comic descriptions:

“Thus, he arrived at the King's Palace. That King was the king because he had the longest and bluest pigtail in the whole country. The All-High Pacific Pigtail-Measurers had decreed this. These Pigtail-Measurers were right honourable royal servants and dignitaries and they had chosen him²⁶ to be king many years before from among the most illustrious families of long pigtails. He ate more rice than anyone of his courtiers did and this was very important. He had three hundred silk tunics with three hundred dragons embroidered on them, each one different from the one before it. But no artist had been able to invent a new dragon for number three hundred and one. One dragon had two heads, another one had three, another had five and thus there was a tunic that needed two hundred metres of fabric for two hundred ninety and one dragon heads and as the kingdom was small, the King could not spread the whole tail of the tunic out on the street.

The King was a friendly plump little Chinaman who cried harder than any other Chinamen did, which is why he was King. When he saw the Boy before him, the King ordered him to be locked up in one of the Palace birdcages, because he was a very pretty bird, but when he heard the Boy speak, he begged his pardon one thousand times while bowing three times and smiling three smiles. The King asked the Boy very politely how he had reached his country and the Boy replied that his little boat had been carried



esmentada utilització dels diminutius– i el to poètic amb què l'autora desenvolupava tant una ingènua peripècia on un «nen menut» aconseguix reviuir aquest arbret, com les animades descripcions de la vida a les cases durant l'hivern, o la que clou el relat:

«¿Y qué sucedió? Que cada risilla de los niños se montaba sobre una rama como un pájaro y la rama se estremecía y la savia dormidita rebullía despacito primero, animosamente después, a borbotones por último, y las raicitas se animaron y se movieron con gracia, y a cada empujón del columpio, un hilillo de savia corría de arriba abajo y de abajo arriba como corre la sangre por el cuerpo del niño cuando ha hecho gimnasia y ha respirado bien. Y el niño chillaba — ¡Más, más, más!—. Y así fue cómo, debajo de los lazos y floripondios de trapo, empezaron a brotar unas hojillas apelotonadas en botoncitos verdes, y dijo el papá:

—¡Anda, el arbolito seco no estaba muerto!...»

Aquests trets en l'ús dels adjectius marquen també el desenvolupament de «El conejo cantarín que jugaba con la luna» i «El cubo de la basura» —on l'autora tancava així el seu desenvolupament: «Y éste es de los cuentos que dicen los mayores que tienen moraleja»²⁸ —, mentre que «El cuento de la barca vieja» oferia una altra mostra interessant de les riques i suggestives des-

ron esto. Eran dignatarios y funcionarios honradísimos y lo habían elegido hacía ya muchos años entre las más ilustres familias de largas colas. Comía más arroz que todos sus palaciegos y esto era muy importante y tenía trescientas túnicas de seda con trescientos dragones bordados. Cada dragón era distinto de todos los demás. Pero ningún artista había podido inventar un nuevo dragón número trescientos uno. Un dragón tenía dos cabezas, otro tenía tres, tenía cinco otro y así había túnica que para tener doscientas noventa y una cabezas de dragón necesitaba doscientos metros de tela y como el pueblo era chico, el Rey no podía extender toda la cola por la calle.

El Rey era un chinito gordo y simpaticón que lloraba más fuertemente que los otros chinos. Por eso era el Rey. Cuando vio delante de sí al Niño dijo que lo metieran en una pajarera de Palacio, que era un pájaro muy bonito, pero cuando le oyó hablar le pidió mil perdones haciéndole tres reverencias y tres sonrisas. Le preguntó muy cortésmente cómo había llegado a su país y el Niño Chico contó que, al regar sus campos de arroz, su barquichuela se había metido por una bocana de riego y se fue a regar con el agua un arrozal. Esto ocurrió de suerte, le decía el Rey gordito Chu-Chin-Chas-Chas. Que si la Rana lo ve, se lo come²⁶.»

Dentro de los relatos de tono realista agrupados en este volumen, destaca el titulado «El arbolillo seco»²⁷ por la ternura —presente en la ya señalada utilización de los diminutivos— y el tono poético con que la autora desarrollaba tanto una ingenua peripècia donde un «niño chico» consigue revivir a ese arbolillo, como las animadas descripciones de la vida en los hogares durante el invierno, o la que pone final al relato:

«¿Y qué sucedió? Que cada risilla de los niños se montaba sobre una rama como un pájaro y la rama se estremecía y la savia dormidita rebullía despacito primero, animosamente después, a borbotones por último, y las raicitas se animaron y se movieron con gracia, y a cada empujón del columpio, un hilillo de savia corría de arriba abajo y de abajo arriba como corre la sangre por el cuerpo del niño cuando ha hecho gimnasia y ha respirado bien. Y el niño chillaba — ¡Más, más, más!—. Y así fue cómo, debajo de los lazos y floripondios de trapo, empezaron a brotar unas hojillas apelotonadas en botoncitos verdes, y dijo el papá:

—¡Anda, el arbolito seco no estaba muerto!...»

Estos rasgos en el empleo de los adjetivos marcan también el desarrollo de «El conejo cantarín que jugaba con la luna» y «El cubo de la basura» —donde la autora cerraba así su desarrollo: «Y éste es de los cuentos que dicen los mayores que tienen moraleja»²⁸ —, mientras que «El cuento de la barca vieja» ofrecía otra interesante muestra de las ricas y sugerentes descrip-

away by irrigation water while he was watering his rice paddies and he was set adrift. That was fortunate, said plump King Chu-Chin-Chas-Chas, because if the Frog had seen him, he would have eaten him.”

Within the series of stories with realistic tones in this volume, the tale “El arbolillo seco”²⁷ stands out for its tenderness - already visible in the use of the Spanish diminutive for sapling in the title -, the poetic tone the author uses to develop the ingenious, adventure-filled journey of a boy who manages to revive the sapling and the lively descriptions of life at home in winter as well as the denouement:

“And then what happened? Each child's giggle rose up and perched on the branch like birds and the branch shook and the drowsy sap started to stir, slowly first, spiritedly later and finally in torrents and the little roots came alive and moved with grace and with each push of the swing, a tiny thread of sap ran from the tip of the tree to the bottom and from the bottom to the tip like blood in a little boy's body when he exercises and is breathing fresh air. And the boy shouted, “More, more, more!” And that was how, underneath the bows and rag flowers, some tiny leaves all bunched together like little green buttons began to sprout and the father said:

- Look at that! The dry little sapling wasn't dead after all!...”

This use of adjectives also mark the action of “El conejo cantarín que jugaba con la luna” and “El cubo de la basura”, where the author closed with “and this is one of those stories our elders say have a moral”²⁸. “El de la barca vieja”, on the other hand, offered another interesting example of the suggestively rich descriptions the author employed to afford her readers a poetic view of reality that explores the subtle ways of fantasy:

“The old boat was so old it no longer was good for anything. It had been a very seaworthy boat, painted green, and green and white.

It had toiled hard; it had sailed far and wide. But one day, they took it out of the water and put it face down on the sand. Many little shells and small green twigs of seaweed hung from its belly and a distracted crab came and went crookedly on its legs, on its long legs with its round eyes. What a shame for the boat! It was left there all alone, face down in the sand of the fishermen's port, back in a useless spot no one ever did anything in. Boats were for fishing, sailing the sea, for all those things, but a beached boat was no good for anything but having a city painted on the bottom. For a year or two, an old fisherman would come to visit the boat. He came every day and would sit down by its side but he wouldn't look at the boat and pretended not to notice it. Yet sometimes, as if in passing, he would give it

cripcions que a l'autora li agradava incloure per presentar als seus lectors una realitat que s'endinsa pels subtils camins de la fantasia i d'una visió poètica d'aquesta mateixa realitat:

«La barca vieja era tan vieja, tanto que ya no servía para nada. Había sido una barca muy marinera. Pintada de verde y de verde y blanco.

Trabajó mucho. Navegó mucho. Pero un día, la sacaron del agua y la pusieron boca abajo sobre la arena. Tenía en la panza muchas conchitas pegadas y ramitas verdes de algas y un cangrejo distraído que iba y venía torcido con sus patas, torcido, torcido, con sus patas largas y sus ojos redondos. ¡Qué lastima de barca! Se quedó sola, boca abajo, en la arena del Puerto de Pescadores, allá en un rincón donde no servía para nada y donde nadie hacía nada. Las barcas sirven para pescar, para caminar por el mar, para todo esto, pero una barca parada en la playa no sirve para nada más que para pintarla o retratarla con la ciudad al fondo. Durante un año o dos venía a ver a la barca un viejo pescador, la visitaba todos los días, se sentaba a su lado y no la miraba nunca haciéndose el distraído. Pero algunas veces, como al paso, le daba unas palmaditas como si fuera la barca un perrito bueno y quieto y el corazón del pescador le decía: —¡Barca mía, barca mía! Era tan viejo como la barca. Más viejo que la barca y no servía para nada. Vivía, moría en el rincón de una casa junto a dos caracolas de concha carnosa, muy rosada, unas redes rotas, unos cajones de madera, un barquito tonto dentro de una botella verde como tienen todos los viejos marinos que además tienen pipa y reuma.»

Després de contar com aquest vell pescador no pot arrossegar la barca fins al mar, i com, a poc a poc, li van arrancant els taulells, l'autora introdueix un interessant canvi en el desenvolupament del conte quan un nen fa reviure la barca somiant-hi a sota. Altres nens l'animen també amb els seus jocs fins que la barca aconsegueix arrossegar-se fins al mar i reposar en el fons d'aquest.

Completaven el volum "El cuento largo de la gallina que no ponía nunca un huevo" i "El gatito que se fue" —presentat així per l'autora: "Ahora el final de este libro de cuentos, el cuento que le cuenta el niño a su madre"—, amb un original exercici d'estil que adopta aquest punt de vista en el desenvolupament de la breu peripecia:

«Te voy a contar un cuento. Tú no sabes este cuento. ¿Sabes el cuento que yo sé, mamita?

El del gatito

El gatito tiene orejitas, boquita, patitas..., una, dos, tres, cuatro y el rabo, cinco. El gatito lleva zapatitos. —¿Llevan zapatitos los gatitos, mamá? El gatito lleva zapatitos. Toni dice que no, que es mentira. Yo he visto en un dibujo

ciones que gustaba incluir la autora para presentar a sus lectores una realidad que se adentra por los sutiles caminos de la fantasía y de una visión poética de esa misma realidad:

«La barca vieja era tan vieja, tanto que ya no servía para nada. Había sido una barca muy marinera. Pintada de verde y de verde y blanco.

Trabajó mucho. Navegó mucho. Pero un día, la sacaron del agua y la pusieron boca abajo sobre la arena. Tenía en la panza muchas conchitas pegadas y ramitas verdes de algas y un cangrejo distraído que iba y venía torcido con sus patas, torcido, torcido, con sus patas largas y sus ojos redondos. ¡Qué lastima de barca! Se quedó sola, boca abajo, en la arena del Puerto de Pescadores, allá en un rincón donde no servía para nada y donde nadie hacía nada. Las barcas sirven para pescar, para caminar por el mar, para todo esto, pero una barca parada en la playa no sirve para nada más que para pintarla o retratarla con la ciudad al fondo. Durante un año o dos venía a ver a la barca un viejo pescador, la visitaba todos los días, se sentaba a su lado y no la miraba nunca haciéndose el distraído. Pero algunas veces, como al paso, le daba unas palmaditas como si fuera la barca un perrito bueno y quieto y el corazón del pescador le decía: —¡Barca mía, barca mía! Era tan viejo como la barca. Más viejo que la barca y no servía para nada. Vivía, moría en el rincón de una casa junto a dos caracolas de concha carnosa, muy rosada, unas redes rotas, unos cajones de madera, un barquito tonto dentro de una botella verde como tienen todos los viejos marinos que además tienen pipa y reuma.»

Después de contar como ese viejo pescador no puede arrastrar la barca hasta el mar, y como, poco a poco, le van arrancando tablas, la autora introduce un interesante cambio en el desarrollo del cuento cuando un niño hace revivir a la barca soñando debajo de ella. Otros niños la animan también con sus juegos hasta que la barca consigue arrastrarse hasta el mar y descansar en su fondo.

Completaban el volumen «El cuento largo de la gallina que no ponía nunca un huevo» y «El gatito que se fue» —presentado así por la autora: «Ahora el final de este libro de cuentos, el cuento que le cuenta el niño a su madre»—, con un original ejercicio de estilo adoptando ese punto de vista en el desarrollo de la breve peripecia:

«Te voy a contar un cuento. Tú no sabes este cuento. ¿Sabes el cuento que yo sé, mamita?

El del gatito

El gatito tiene orejitas, boquita, patitas..., una, dos, tres, cuatro y el rabo, cinco. El gatito lleva zapatitos. —¿Llevan zapatitos los gatitos, mamá? El gatito lleva zapatitos. Toni dice que no, que es mentira. Yo he visto en

a little pat as if the boat were a good, still little dog and the heart of the fisherman said to it, "My boat, my boat!" He was as old as the boat, older than the boat and was no longer good for anything. He had lived and was dying in the corner of a house alongside two very pink conches with fleshy shells, some torn nets, a few wooden drawers and a silly little boat in a green bottle like all old sailors who also smoke pipes and are rheumatic."

After recounting how that old fisherman cannot drag the boat into the sea and how its boards are ripped from it one by one, the author introduces an interesting twist in the plot when a little boy tries to revive the boat by dreaming underneath it. Other children also encourage it with their games until the boat manages to crawl into the sea and rest at the bottom.

Completing *El primer botón del mundo y trece cuentos más* are "El cuento largo de la gallina que no ponía nunca un huevo" and "El gatito que se fue", the latter prefaced by the author as follows: "Now to end this book of tales, the tale the little boy tells his mother", with an original display of style that assumes the little boy's point of view in the brief adventure:

"I am going to tell you a story. You don't know this story. Do you know the story that I know, mama?

The one about the kitten

The kitten has little ears, a little mouth and little paws..., one, two, three, four and the tail, five. The kitten is wearing little shoes. Do kittens wear shoes, mama? The kitten wears little shoes. Toni says they



Luis Jover



de un libro que lleva unos zapatitos altos. Si lo pone un libro, es verdad. Un libro no dice mentiras así.

El gatito bebe lechita. La lechita era del niño. ¡Gato malo, malo, malo! La mamá, la mamá del niño con una escoba ¡pim! ¡pam! ¡pum! lo saca de la cocina. Le hace daño en la colita. –Oye, mamá, ¿en la colita tiene carnecita el gato? ¿Le hace daño?

El gatito se pone sus zapatitos. Se va. Lloro el gatito. Se va por una carretera, por carreee-eetera, por una carreeeeeetera pa adelante, pa adelante. Lleva una cestita para carnecita para comer. Usa palito para caminar. El brazo lleva la cestita, la manita el palo. Si tiene ganita, come. Si no tiene ganita, no come.»

Poc queda per afegir com no sigui la il·lusió per veure com rep, en un temps no gaire llunyà, un reconeixement més ampli –amb el qual ja compta entre la crítica especialitzada i els estudiosos de la literatura espanyola actual– i una més completa divulgació d'una obra tan peculiar, per l'autenticitat de la seva visió infantil i per la qualitat evident dels seus components literaris. Però també convido el lector d'aquestes pàgines a acostar-se a les creacions de Cèlia i als testimonis dels qui van tenir la sort de conèixer-la en vida i de compartir amb ella experiències inoblidables. Segur que això farà augmentar el nombre dels que encara avui ens emocionem simplement amb el record indirecte d'una tan gran dona com magnífica mestra. ♦♦

un dibujo de un libro que lleva unos zapatitos altos. Si lo pone un libro, es verdad. Un libro no dice mentiras así.

El gatito bebe lechita. La lechita era del niño. ¡Gato malo, malo, malo! La mamá, la mamá del niño con una escoba ¡pim! ¡pam! ¡pum! lo saca de la cocina. Le hace daño en la colita. –Oye, mamá, ¿en la colita tiene carnecita el gato? ¿Le hace daño?

El gatito se pone sus zapatitos. Se va. Lloro el gatito. Se va por una carretera, por carreee-eetera, por una carreeeeeetera pa adelante, pa adelante. Lleva una cestita para carnecita para comer. Usa palito para caminar. El brazo lleva la cestita, la manita el palo. Si tiene ganita, come. Si no tiene ganita, no come.»

Poco queda por añadir que no sea la ilusión por ver alcanzados, en un tiempo no muy lejano, un más amplio reconocimiento –que ya cuenta entre la crítica especializada y los estudiosos de la literatura española actual– y una más completa divulgación de obra tan peculiar, por la autenticidad de su visión infantil y por la calidad evidente de sus componentes literarios. Pero también invito al lector de estas páginas a que se acerque a las creaciones de Celia y a los testimonios de quienes tuvieron la suerte de conocerla en vida y de compartir con ella experiencias inoblidables. Seguro que aumentará así el número de los que aún hoy nos emocionamos simplemente con el recuerdo indirecto de tan gran mujer como magnífica maestra. ♦♦

don't, that that's a lie. I saw a kitten in a picture book who was wearing boots. If a book says they do, then it is true. Books don't tell lies like that.

The kitten drinks some milk. The milk was for the boy. Bad, bad, bad cat! The mother, the boy's mother picks up a broom, bam! bam! She takes it from the kitchen. She's hurting his little tail. Mother, does the cat's tail have any flesh? Does it hurt him?

The kitten puts on its little shoes and leaves. It's crying. It's walking along a road, rooooooad, a rooooooad on and on and on and on. It is carrying a little basket with a little meat to eat and using a little cane to walk with. The arm is holding the little basket; the little paw is holding the cane. If it feels a little hungry, it eats and if it's not hungry, it doesn't eat."

Little remains to be added other than the hope that in the not-too-distant future, such unusual work, rich with the authenticity of her vision of childhood and the obvious quality of her literary components, will garner the greater recognition it already enjoys among specialised critics and scholars of contemporary Spanish literature –and be circulated more widely. Yet I also invite readers of these pages to get to know Viñas' work and the accounts of those who were fortunate enough to know her personally and share unforgettable experiences with her. Surely this will help multiply the number of those of us today who are still touched simply by the indirect memory of such a great woman and magnificent teacher. ♦♦

NOTES

1) Centrar l'atenció d'aquest article en les obres dedicades a la infància no significa ignorància ni oblit dels seus llibres de poemes per a adults –*Trigo del corazón* (1945), *Palabras sin voz* i *Del foc i de la cendra*–, com tampoc de les edicions pòstumes fetes per Arturo Medina, *Como el ciervo corre herido* (1955), *Canto* (1964), *Antología lírica* (1976) i *Poesía última* (1980), ni dels publicats en diverses antologies i revistes, ni del seu assaig, *Estampas de la vida de Cervantes* (1949), ni de la seva obra teatral, firmada amb Tadea Fuentes, *La plaza de la Virgen del Mar* (1974), o de les novel·les *Tierra del Sur* (1991) i *Viento de Levante*, o els articles literaris recollits en el volum *De esto y de aquello* (1995). Abans que res es tracta d'una elecció imposada per l'interès de l'autor com a historiador de la literatura infantil i juvenil espanyola i per l'afecte cap a Cèlia Viñas, indirecte car no va tenir ocasió de conèixer-la en vida, però nascut de l'estreta relació amb el seu espòs, Arturo Medina, mestre, company i amic en les tasques acadèmiques i en la lluita per la literatura infantil.

2) Dotze en total. D'aquests, nou –«Nana de la niña mala», «La nana del niño despierto», «Hermana», «El primer resfriado», «Sarampión», «Dictado», «Don Gato» i «La escuela del fondo del mar»– en el volum subtítulat «Antología lírica infantil». I els tres restants, «La abeja», «El oso de la plaza» i «Más cuento», a «Antología lírica juvenil», el segon tom de *El silbo del aire* (Barcelona: Vicens Vives, 1965).

3) Per a les dates i les dades biogràfiques citades he utilitzat l'ampli estudi realitzat per Francisco Galera Noguera, tant en la seva tesina de llicenciatura com en la tesi doctoral, i publicats en la seva edició crítica de *Canción tonta en el Sur* (Almería: Cajal, 1984) i en *Vida y obra de Celia Viñas*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1991.

4) Guillermo Díaz-Plaja va prologar la *Canción tonta...* i Eugenio de Bustos firmava l'epíleg d'aquest mateix llibre. D'altra banda, Àngel Valbuena Prat va dedicar a Cèlia un elogiós comentari en la seva *Historia de la Literatura Española*, segons recull amb detall Francisco Galera Noguera a l'obra esmentada a la nota 5.

5) Un significatiu exemple, entre els diversos possibles, d'aquesta tasca sociocultural duta a terme per Cèlia és la seva vinculació amb el Movimiento Indaliano, impulsat pel pintor Jesús de Perceval. El paper de Cèlia va ser important en el desenvolupament de les activitats del grup, tant en el I Congreso Indaliano, celebrat a la localitat de Pechina, el 15 de maig del 1947, com en la seva posterior presentació a Madrid. Per a més detalls, remeto de nou a l'obra de Francisco Galera Noguera.

6) Vegeu J. García Padrino, «Arturo Medina y las ediciones de Celia», a *Palabras para Celia. Extraordinario de La Voz de Almería*, divendres, 25 de juny del 2004, p. 4.

7) Almería: Edició de l'autora (Tallers tipogràfics La Independencia), 1946.

8) Els números 15, 1 de novembre del 1944, i 18, del 15 de desembre del 1944, respectivament. De nou recorro a la font de Francisco Galera, *Vida y obra de Celia Viñas*.

9) J. García Padrino: «Una Cenicienta en una época difícil: la poesía dedicada al niño de postguerra», en DD AA, *Miscelánea Textual y Enseñanza de la Lengua*. Coord. per Alberto Ruiz Campos. Alcalá de Guadaíra (Sevilla): Guadalmena, 2003, pp. 195-206.

10) L'obra va ser editada a Almería a càrrec de la mateixa autora i amb una difusió limitada als seus amics i alumnes. D'aquí bona part de la raó perquè Arturo Medina qualifiqui aquesta obra com un «llibre insòlit» i que dubti sobre el seu caràcter de «llibre autèntic per a nens». A més d'assenyalar aquestes característiques i els seus principals poètics, Arturo Medina defineix *Canción tonta...* com «el más definitorio y transparente en el hacer poético de Celia y la

NOTAS

1) Centrar la atención de este artículo en las obras dedicadas a la infancia no significa ignorancia ni olvido de sus libros de poemas para adultos –*Trigo del corazón* (1945), *Palabras sin voz* y *Del foc i de la cendra*, así como de las ediciones póstumas realizadas por Arturo Medina, *Como el ciervo corre herido* (1955), *Canto* (1964), *Antología lírica* (1976) y *Poesía última* (1980)– o de los publicados en diversas antologías y revistas, ni de su ensayo, *Estampas de la vida de Cervantes* (1949), ni de su obra teatral, firmada con Tadea Fuentes, *La plaza de la Virgen del Mar* (1974), o de las novelas *Tierra del Sur* (1991) y *Viento de Levante*, o los artículos literarios agrupados en el volumen *De esto y de aquello* (1995). Antes que nada se trata de una elección impuesta por el interés del autor como historiador de la literatura infantil y juvenil española y por el afecto hacia Celia Viñas, indirecto pues no tuvo ocasión de conocerla en vida, pero nacido de la estrecha relación con su esposo, Arturo Medina, maestro, compañero y amigo en las tareas académicas y en la lucha por la literatura infantil.

2) Doce en total. De ellos nueve —«Nana de la niña mala», «La nana del niño despierto», «Hermana», «El primer resfriado», «Sarampión», «Dictado», «Don Gato» y «La escuela del fondo del mar»— en volumen subtítulado «Antología lírica infantil». Y los tres restantes, «La abeja», «El oso de la plaza» y «Más cuento», en la «Antología lírica juvenil», segundo de los tomos de *El silbo del aire* (Barcelona: Vicens Vives, 1965).

3) Para las fechas y los datos biográficos citados he utilizado el amplio estudio realizado por Francisco Galera Noguera, tanto en su tesina de licenciatura como en su tesis doctoral, y publicados en su edición crítica de *Canción tonta en el Sur* (Almería: Cajal, 1984) y en *Vida y obra de Celia Viñas*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1991.

4) Guillermo Díaz-Plaja prologó su *Canción tonta...* y Eugenio de Bustos firmaba el epílogo de este mismo libro. Por otra parte, Ángel Valbuena Prat dedicó a Celia un elogioso comentario en su *Historia de la Literatura Española*, según recoge con detalle Francisco Galera Noguera en la obra citada en la nota 5.

5) Un significativo ejemplo, entre los diversos posibles, de esa labor sociocultural realizada por Celia es su vinculación con el Movimiento Indaliano, impulsado por el pintor Jesús de Perceval. El papel de Celia fue importante en el desarrollo de las actividades del grupo, tanto en el I Congreso Indaliano, celebrado en la localidad de Pechina, 15 de mayo 1947, como en su posterior presentación en Madrid. Para más detalle, remito de nuevo a la obra de Francisco Galera Noguera.

6) Véase J. García Padrino, «Arturo Medina y las ediciones de Celia», en *Palabras para Celia. Extraordinario de La Voz de Almería*, viernes, 25 de junio de 2004, p. 4.

7) Almería: Edición de la autora (Talleres tipográficos La Independencia), 1946.

8) Los números 15, 1 de noviembre 1944, y 18, del 15 de diciembre de 1944, respectivamente. De nuevo recorro a la fuente de Francisco Galera, *Vida y obra de Celia Viñas*.

9) J. García Padrino: «Una Cenicienta en una época difícil: la poesía dedicada al niño de postguerra», en Aa. Vv., *Miscelánea Textual y Enseñanza de la Lengua*. Coord. por Alberto Ruiz Campos. Alcalá de Guadaíra (Sevilla): Guadalmena, 2003, pp. 195-206.

10) La obra fue editada en Almería a cargo de su propia autora y con una difusión limitada a sus amigos y a sus alumnos. De ahí buena parte de la razón para que Arturo Medina calificase esta obra como un «libro insólito» y que dude sobre su carácter de «libro auténtico para niños». Además de señalar tales características y sus principales poéticos, Arturo Medina define *Canción tonta...* como «el más definitorio y transparente en el hacer poético de

NOTES

1) Focusing this article on Viñas' works for children does not imply a lack of knowledge or dismissal of her works for adults: volumes of poetry such as *Trigo del corazón* [Wheat from the heart] (1945), *Palabras sin voz* [Voiceless words] and *Del foc i de la cendra* [About the fire and the ashes], as well as posthumous editions published by Arturo Medina, *Como el ciervo corre herido* [As the wounded stag runs] (1955), *Canto* [Song] (1964), *Antología lírica* [Lyric anthology] (1976) and *Poesía última* [Last poems] (1980) and those published in several anthologies and magazines, her essay, *Estampas de la vida de Cervantes* [Scenes from Cervantes' life] (1949), her play written with Tadea Fuentes *La plaza de la Virgen del Mar* [The Plaza of the Virgin of the Sea] (1974), the novels *Tierra del Sur* [Southern lands] (1991) and *Viento de Levante* [East wind] and the literary articles collected in the volume *De esto y de aquello* [On this and that] (1995). The selection here has been determined above all by the author's interest as a historian of children's and young people's literature in Spanish and his affection for Celia Viñas, indirect, in this case, since he was not acquainted with her during her lifetime, but rather came to know her through his close relationship with her husband, Arturo Medina, the author's teacher, colleague and friend in academic tasks and the struggle for children's literature.

2) Twelve altogether, nine of which – «Nana de la niña mala» [The naughty girl's lullaby], «La nana del niño despierto» [The lullaby of the boy who is awake], «Hermana» [Sister], «El primer resfriado» [The first cold], «Sarampión» [Measles], «Dictado» [Dictation], «Don Gato» [Sir Cat] and «La escuela del fondo del mar» [The school at the bottom of the sea] – in the volume subtitled «Antología lírica infantil» [Children's lyrical anthology] and the three remaining stories, «La abeja» [The bee], «El oso de la plaza» [The bear in the square] and «Más cuento» [Another tale], in «Antología lírica juvenil», the second volume of *El silbo del aire* (Barcelona: Vicens Vives, 1965).

3) Francisco Galera Noguera's sweeping study from his graduate dissertation and doctoral thesis, which was published in his critical edition of *Canción tonta en el Sur* (Almería: Cajal, 1984) and *Vida y obra de Celia Viñas* is the source for the above mentioned dates and biographical data. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1991.

4) Guillermo Díaz-Plaja wrote the foreword to *Canción tonta en el Sur* and Eugenio de Bustos penned the book's epilogue. Furthermore, Ángel Valbuena Prat dedicated an elegiac note to Viñas in his *Historia de la Literatura Española*, examined in detail by Francisco Galera Noguera in the work cited in footnote 5.

5) A significant example, among many other possible examples, of Viñas' socio-cultural work is her link with the Indaliano Movement, promoted by painter Jesús de Perceval. Viñas played an important part in the group's activities in the First Indaliano Congress in the town of Pechina on May 15, 1947, as well as in its subsequent presentation in Madrid. Once again, please see Francisco Galera Noguera's works for further details.

6) Please see J. García Padrino, «Arturo Medina y las ediciones de Celia», in *Palabras para Celia*. Special edition of the *La Voz de Almería*, Friday, June 25, 2004, p. 4.

7) Almería: Author's edition (Talleres tipográficos La Independencia), 1946.

8) Issue 15 of November 1, 1944 and Issue 18 of December 15, 1944, respectively. Once again, please see Francisco Galera, *Vida y obra de Celia Viñas*, etc..

9) J. García Padrino: «Una Cenicienta en una época difícil: la poesía dedicada al niño de postguerra», in several authors, *Miscelánea Textual y Enseñanza de la Lengua*. Coord. by Alberto Ruiz Campos. Alcalá de

más representativa muestra de su comportamiento profesoral y humano. Celia maestra. Celia madre» (Medina Padilla, Arturo, «Prólogo Segundo», a Celia Viñas Olivella, *Canción tonta en el Sur*, 2a ed., Almería: Gutenberg, 1984). La primera edición contaba con un prólogo de Guillermo Díaz-Plaja, amigo personal de la autora, y con portada e ilustraciones de Leopardo de Anchóriz. Pot consultar-se també l'edició preparada per Francisco Galera Noguera, amb un estudi preliminar i notes (Almería: Cajal, 1984), a qui agraeixo, a més, les notícies i els textos facilitats de la seva edició.

11) Trece d'aquestes havien aparegut abans a *Trigo del corazón*.

12) A l'hora d'explicar l'ús del qualificatiu «tonta» en el títol, Francisco Galera recorre a l'antecedent de García Lorca i la seva «Canción tonta», recollida a les «Canciones para niños», incloses a *Canciones 1921-1924*. Màlaga: [Imp. Sud], 1927. A més, aquest qualificatiu era utilitzat per Cèlia Viñas amb un clar valor afectiu, col·loquial, en el sentit de simple o senzill.

13) No només els seus llibres, sinó bastants dels seus poemes van ser dedicats per Cèlia als seus amics i alumnes. És el cas d'aquesta dedicatòria a Marta Mata (Barcelona, 22 de juny del 1926 - 27 de juny del 2006), amb la qual va mantenir també una intensa relació epistolar entre els anys 1945 i 1951 –tal com ha detallat Francisco Galera Noguera a l'obra citada abans – amb la qual es va desenvolupar no només una amistat sincera sinó també la preocupació educativa. Així doncs, si Cèlia va impulsar i renovar la vida social i cultural d'Almería, Marta Mata va ser una figura clau en la renovació pedagògica impulsada a Catalunya des de l'Associació de Mestres «Rosa Sensat» i des de les Escoles d'Estiu, i va arribar després a ocupar alts càrrecs a l'administració pública de l'Estat.

14) Medina, Arturo, «Prólogo segundo», a *Canción tonta en el Sur*. (Edició homenatge) Almería: Gutenberg, 1984.

15) Per a més detalls d'aquestes activitats, és imprescindible consultar l'obra de Francisco Galera.

16) La convocatòria d'aquell concurs (OM del 29 de març del 1951) proposava com a tema «una col·lecció de contes infantils inèdits», amb un premi de 10.000 pessetes i un accésit de 5.000. El jurat va estar format per Luis Rosales Camacho, Juan Antonio Tamayo Rubio i Tomás Borrás, com a president, i va premiar la col·lecció de M^a Luisa Gefaell, presentada amb el títol de «La princesita Sol», i va concedir l'accésit a Cèlia Viñas, per «El primer botón del mundo». L'ordre per la qual es resolva aquest concurs va aparèixer al BOE del 24 de gener del 1952.

17) Va néixer a Madrid el 1918, de pare vienès i mare espanyola. Va estudiar música i es va especialitzar com a clavecinista a Alemanya. El 1945 es va casar amb el poeta Luis Felipe Vivanco i va ser mare de tres fills. Va col·laborar en programes infantils per a la ràdio i va dirigir la secció infantil del *Correo Literario*. Va morir el 1978. (De la informació publicada per Editorial Noguer en la segona edició de *La princesita que tenía los dedos mágicos*).

18) De nou l'afany d'Arturo Medina per publicar l'obra completa de Cèlia va aconseguir que aquests relats veiessin la llum, anys més tard, a la col·lecció «Lecturas Everest 2000» (León: Everest, 1976).

19) Vegeu el próleg d'Arturo Medina per a aquesta edició de *El primer botón del mundo y trece cuentos más*.

20) Com a «limitación de la quimera» definia Arturo Medina aquesta segona línia en la caracterització dels assumptes i personatges.

21) El Rei decideix fer un examen als diferents candidats. Quan els metges estan esperant la decisió del tribunal, arriba un ocelllet ferit i un d'ells li cura la poteta entre la indiferència dels altres, fet que atreu l'atenció del Rei. L'ocellet descobreix al final quin va ser el metge que el va curar.

22) El Rei demana a la princesa que es casi per

Celia y la más representativa muestra de su comportamiento profesoral y humano. Celia maestra. Celia madre» (Medina Padilla, Arturo, «Prólogo Segundo», en Celia Viñas Olivella, *Canción tonta en el Sur*, 2ª ed., Almería: Gutenberg, 1984). La primera edición contaba con un prólogo de Guillermo Díaz-Plaja, amigo personal de la autora, y con portada e ilustraciones de Leopardo de Anchóriz. Puede consultarse también la edición preparada por Francisco Galera Noguera, con un estudio preliminar y notas (Almería: Cajal, 1984), a quien agradezco además las noticias y textos facilitados de su edición.

11) Trece de ellas habían aparecido antes en *Trigo del corazón*.

12) A la hora de explicar el empleo del calificativo «tonta» en el título, Francisco Galera recurre al antecedente de García Lorca y su «Canción tonta», recogida dentro de las «Canciones para niños», incluidas en *Canciones 1921-1924*. Málaga: [Imp. Sur], 1927. Además, ese calificativo era utilizado por Celia Viñas con un claro valor afectivo, coloquial, a modo de simple o sencillito.

13) No sólo sus libros, sino bastantes de sus poemas fueron dedicados por Celia a sus amigos y a sus alumnos. Es el caso de esta dedicatòria a Marta Mata (Barcelona, 22 de junio de 1926 - 27 de junio de 2006), con la que mantuvo también una intensa relación epistolar entre los años 1945 y 1951 –tal como ha detallado Francisco Galera Noguera en la obra antes citada– desarrollando así no sólo una amistad sincera sino también una preocupación educativa. De tal forma, si Celia impulsó y renovó la vida social y cultural de Almería, Marta Mata fue una figura clave en la renovación pedagógica impulsada en Cataluña desde la Asociación de Mestres «Rosa Sensat» y desde sus Escuelas d'Estiu, llegando después a ocupar altos cargos en la Administración Pública del Estado.

14) Medina, Arturo, «Prólogo segundo», en *Canción tonta en el Sur*. (Edición homenaje) Almería: Gutenberg, 1984.

15) Para mayor detalle de estas actividades es imprescindible la consulta de la obra de Francisco Galera.

16) La convocatoria de aquel concurso (O. M. de 29 de marzo 1951) proponía como tema «una colección de cuentos infantiles inéditos», con un premio de 10.000 pesetas y un accésit, de 5.000. El jurado estuvo formado por Luis Rosales Camacho, Juan Antonio Tamayo Rubio y Tomás Borrás, como presidente, premiando la colección de M^a Luisa Gefaell, presentada con el título de «La princesita Sol», y concediendo el accésit a Celia Viñas, por «El primer botón del mundo». La orden por la que se resolvía este concurso apareció en el BOE de 24 de enero de 1952.

17) Nació en Madrid en 1918, de padre vienés y madre española. Estudió música y se especializó como clavecinista en Alemania. En 1945 se casó con el poeta Luis Felipe Vivanco y fue madre de tres hijos. Colaboró en programas infantiles para la radio y dirigió la sección infantil de *El Correo Literario*. Murió en 1978. (De la información publicada por Editorial Noguer en la segunda edición de *La princesita que tenía los dedos mágicos*).

18) De nuevo el afán de Arturo Medina por publicar la obra completa de Celia consiguió que estos relatos vieran la luz, años más tarde, en la colección «Lecturas Everest 2000» (León: Everest, 1976).

19) Véase el prólogo de Arturo Medina para esta edición de *El primer botón del mundo y trece cuentos más*.

20) Como «limitación de la quimera» definía Arturo Medina esta segunda línea en la caracterización de los asuntos y personajes.

21) El Rey decide hacer un examen a los distintos candidatos. Cuando los médicos están esperando el fallo del Tribunal, llega un pajarito herido y uno de ellos le cura la patita entre la indiferencia de los demás, rasgo que atrae la atención del Rey. El paja-

Guadaira (Seville): Guadalupe, 2003, pp. 195-206.

10) The work was published by the author herself in Almería and had a limited circulation among her friends and students, which is why Arturo Medina described it as an unprecedented work and doubted its character as a “real children’s book”. Furthermore, Arturo Medina remarked on its poetic features and defined *Canción tonta en el Sur* as “the most definitive and transparent of all Viñas’ poetry and the most representative example of her educational and human traits. Celia as a teacher. Celia as a mother.” (Medina Padilla, Arturo, “Prólogo Segundo”, in Celia Viñas Olivella, *Canción tonta en el Sur*, 2nd ed., Almería: Gutenberg, 1984). The foreword to the first edition was written by Guillermo Díaz Plaja, the author’s personal friend and the cover and illustrations were designed by Leopardo de Anchóriz. Francisco Galera Noguera’s edition (Almería: Cajal, 1984), which includes a preliminary study and notes, can also be consulted. I also wish to thank Francisco Galera Noguera for the items and texts he furnished from his edition.

11) Thirteen of them had already appeared in *Trigo del corazón*.

12) When explaining the use of the adjective “silly” (*tonta* in Spanish) in the title, Francisco Galera refers to the antecedent of García Lorca and his “Canción tonta” [Silly song] from his “Canciones para niños” [Songs for children], included in *Canciones 1921-1924*. Málaga: [Imp. Sur], 1927. Viñas used the adjective *tonta* with its clearly affectionate, colloquial meaning and connotations of plain or simple.

13) Viñas dedicated many of her poems as well as her books to her friends and students, such as this dedication to Marta Mata (Barcelona, June 22, 1926 - June 27, 2006), with whom she maintained a constant correspondence between 1945 and 1951, as Francisco Galera Noguera has noted in detail in the above-mentioned work, which forged a close friendship between them and allowed Viñas to develop educational concerns. While Viñas was promoting and renovating Almería’s social and cultural life, Marta Mata was a key figure in the pedagogical renovation promoted in Catalonia by the Rosa Sensat Teachers Association and its Summer Schools and would later occupy a high-ranking post in the central administration.

14) Medina, Arturo, “Prólogo segundo”, in *Canción tonta en el Sur*. (Edición homenaje) Almería: Gutenberg, 1984.

15) Francisco Galera’s work is indispensable for further details about these activities.

16) The call for this competition (Ministerial Order March 29, 1951) proposed “a collection of unpublished children’s stories” as its theme and offered a first prize of 10,000 pesetas and a consolation prize of 5,000. The jury was made up of Luis Rosales Camacho, Juan Antonio Tamayo Rubio and Tomás Borrás, this last as president and it awarded first prize to M^a Luisa Gefaell for her collection “La princesita Sol” and consolation prize to Celia Viñas for “El primer botón del mundo”. The order announcing the results appeared in the Official State Gazette of January 24, 1952.

17) M^a Luisa Gefaell was born in Madrid in 1918 to a Viennese father and Spanish mother and studied music, specialising in harpsichord, in Germany. She married Luis Felipe Vivanco in 1945 and had three children. She collaborated in children’s radio programmes and managed the children’s section of *El Correo Literario*. Gefaell died in 1978. (From information published by Editorial Noguer in a second edition of *La princesita que tenía los dedos mágicos*).

18) Once again, Arturo Medina’s determination to see Viñas’ complete works published helped bring these tales to light in the collection “Lecturas Everest 2000” years later (León: Everest, 1976).

19) See Arturo Medina’s foreword to this edition of *El primer botón del mundo y trece cuentos más*.

poder mostrar la seva alegria i generositat. L'autora aprofita aquesta situació inicial per oferir animades descripcions amb la història de la reina i les aficions de la princesa, perquè el problema d'aquesta és que no sap què és casar-se. Els reis envien missatgers per tot arreu a buscar pretendents que presentin la flor més bonica del món. Rebutjats un rei moro d'Orient, un príncep japonès, un gran duc alemany, un lord anglès i un gitano, amb un clavell fals, al final apareix el jardineret del palau amb una mata de geranis i és el preferit per la princesa.

23) Una pastoreta d'indiots molt bella rebutja les peticions de casar-se de pastors, carboners, caçadors, fins i tot la del Rei, a qui confon amb un caçador. Però també s'hi nega quan descobreix que és el Rei. Aquest emmalalteix de malenconia, però els seus pares li aconsellen que es guanyi l'amor de la pastoreta. Disfressat d'humil pastor li roba els indiots i quan apareix amb els animals engreixats, li demana matrimoni. La pastoreta l'accepta sense saber que és el Rei. Accepta les tasques més dures i llavors el Rei, comprovat l'autèntic amor de la noia, es presenta davant seu amb el conseqüent final feliç per a la història.

24) En aquest relat l'autora acumula situacions aparentment inconnexes però unides pel to propi de la narradora oral que va improvisant per arribar a un final feliç, encara que caigui en certs tòpics a l'hora de descriure els gitans i la seva família.

25) Per resoldre el clàssic conflicte de salvar una princesa, ara amb objectes animats i animals, l'autora presenta el que qualifica com «el miracle final de tots els contes». És així mateix molt suggestiu el desenvolupament des del punt de vista narratiu, si bé també recorre l'autora a discutibles elements tòpics en els personatges de dos grans de café.

26) El vailet demana permís al rei per enfrontar-se a la granota que té atemorit el regne. Quan troba la granota, la confon amb una muntanya verda i aquesta se l'empassa amb una espiga. Això li provoca rialles i l'emmalalteix, i ha d'ingressar a l'hospital «morta de riure». Aconsegueixen fer tossir la granota i així el nen surt disparat per l'aire tot cridant «Visca la Xina lliure!». La granota acaba encadenada als jardins reals, com a objecte d'atracció per «als turistes anglesos, que paguen un segell de Correus per veure-la».

27) Segons Arturo Medina, i tal com explica en el seu próleg en oferir interessants informacions sobre el procés creador d'aquestes històries, aquest relat, juntament amb «El cuento de la barca vieja», era el preferit per l'autora mateixa.

28) El relat s'inicia amb la descripció d'algunes entremaliadures «familiars» de Juanito, només frenat per un cert temor a l'escombriaire. Quan un dia ha de baixar les escombraries, fuig de casa i es perd per la ciutat fins que un senyor, que el coneix, el torna a casa seva. Per tal de corregir-lo, el pare decideix que acompanyi l'escombriaire i l'ajudi en la seva feina. Allà veu com llencen adob a les flors i hortalisses i així comprèn el valor del fems.

rito descubre al final al médico que le curó.

22) El Rey pide a la princesa que se case para poder mostrar su alegría y generosidad. La autora aprovecha esa situación inicial para ofrecer animadas descripciones con la historia de la reina y las aficiones de la princesa, pues el problema de ésta es que no sabe lo que es casarse. Los reyes envían mensajes por todo el mundo buscando pretendientes que presenten la más hermosa flor del mundo. Rechazados un rey moro de Oriente, un príncipe japonés, un gran duque alemán, un lord inglés y un gitano, con un clavel falso, al final aparece el jardinero del palacio con una mata de geranios y es el preferido por la princesa.

23) Una paverita muy bella rechaza las peticiones de casarse con pastores, carboneros, cazadores, incluso la del Rey, al que confunde con un cazador. Pero también se niega cuando descubre que es el Rey. Éste enferma de melancolía, pero sus padres le aconsejan que se gane el amor de la paverita. Disfrazado de humilde pastor le roba los pavos y cuando aparece con ellos engordados, le pide matrimonio. La paverita acepta aunque no sabe que es el Rey. Acepta los trabajos más duros y entonces el Rey, comprobado el auténtico amor de la paverita, se presenta ante ella con el consiguiente final feliz para la historia.

24) En este relato la autora acumula situaciones aparentemente inconexas pero unidas por el tono propio de la narradora oral que va improvisando para llegar a un final feliz aunque caiga en ciertos tópicos a la hora de describir a los gitanillos y su familia.

25) Para resolver el clásico conflicto de salvar a una princesa, ahora con objetos animados y animales, la autora presenta lo que califica de «el milagro final de todos los cuentos». Es asimismo muy sugerente el desarrollo desde el punto de vista narrativo, si bien también recurre la autora a discutibles elementos tópicos en los personajes de dos granos de café.

26) El niño chico pide al rey enfrentarse a la rana que tiene atemorizado aquel reino. Cuando encuentra a la rana, la confunde con una montaña verde y ésta se lo traga con una espiga. Le produce risa y enferma, por lo que tiene que ingresar en el hospital «muerta de risa». Consiguen hacer toser a la rana y así el niño sale disparado por los aires gritando «¡Viva China libre!». La rana acaba encadenada en los jardines reales, como objeto de atracción para «los turistas ingleses, que pagan un sello de Correos para verla».

27) Según Arturo Medina, y tal como explica en su prólogo al ofrecer interesantes informaciones sobre el proceso creador de estas historias, este relato, junto con «El cuento de la barca vieja», era el preferido por la propia autora.

28) El relato se inicia con la descripción de algunas travesuras «familiares» de Juanito, sólo frenado por cierto temor al basurero. Cuando un día debe bajar la basura, escapa de casa y se pierde por la ciudad hasta que un señor, que le conoce, le devuelve a su casa. Para corregirle, el padre decide que acompañe al basurero y le ayude en su trabajo. Allí ve como echan abono a las flores y hortalizas y así comprende el valor de la basura.

20) Arturo Medina defined this secondary line of characterisation of events and characters as an "illimitation of the chimera".

21) The King decided to make the different candidates take an exam. A wounded little bird flew in while the physicians were waiting for the Tribunal's verdict and one of them heals its little leg before the indifference of the others, which attracts the King's attention. In the end, the little bird reveals the physician who had healed him.

22) The King asks the princess to marry him to show his joy and generosity. The author takes advantage of this initial situation to offer lively descriptions of the Queen's history and the Princess's interests, yet the problem is that she doesn't know about marriage. The King and Queen send messengers all over the world in search of suitors to present her with the most beautiful flower in the world. After a Moorish king from the East, a Japanese prince, a German great duke, an English lord and a gypsy with a false carnation are all rejected, the Palace's little gardener appears in the end with a handful of geraniums and wins the princess' favour.

23) A very beautiful turkey shepherdess rejects petitions of marriage from shepherds, coal miners, hunters and even the King, who she mistakes for a hunter. But she also rejects him when she discovers his true identity. He falls into a melancholy stupor, and his parents advise him to win over the shepherdess. Disguised as a humble shepherd, he steals the turkeys and when he appears with them fattened, he asks for her hand in marriage. The shepherdess accepts, although she does not know he is the King. She takes on the hardest chores and then the King, having proved the shepherdess' true love, reveals himself to her with the subsequent happy ending.

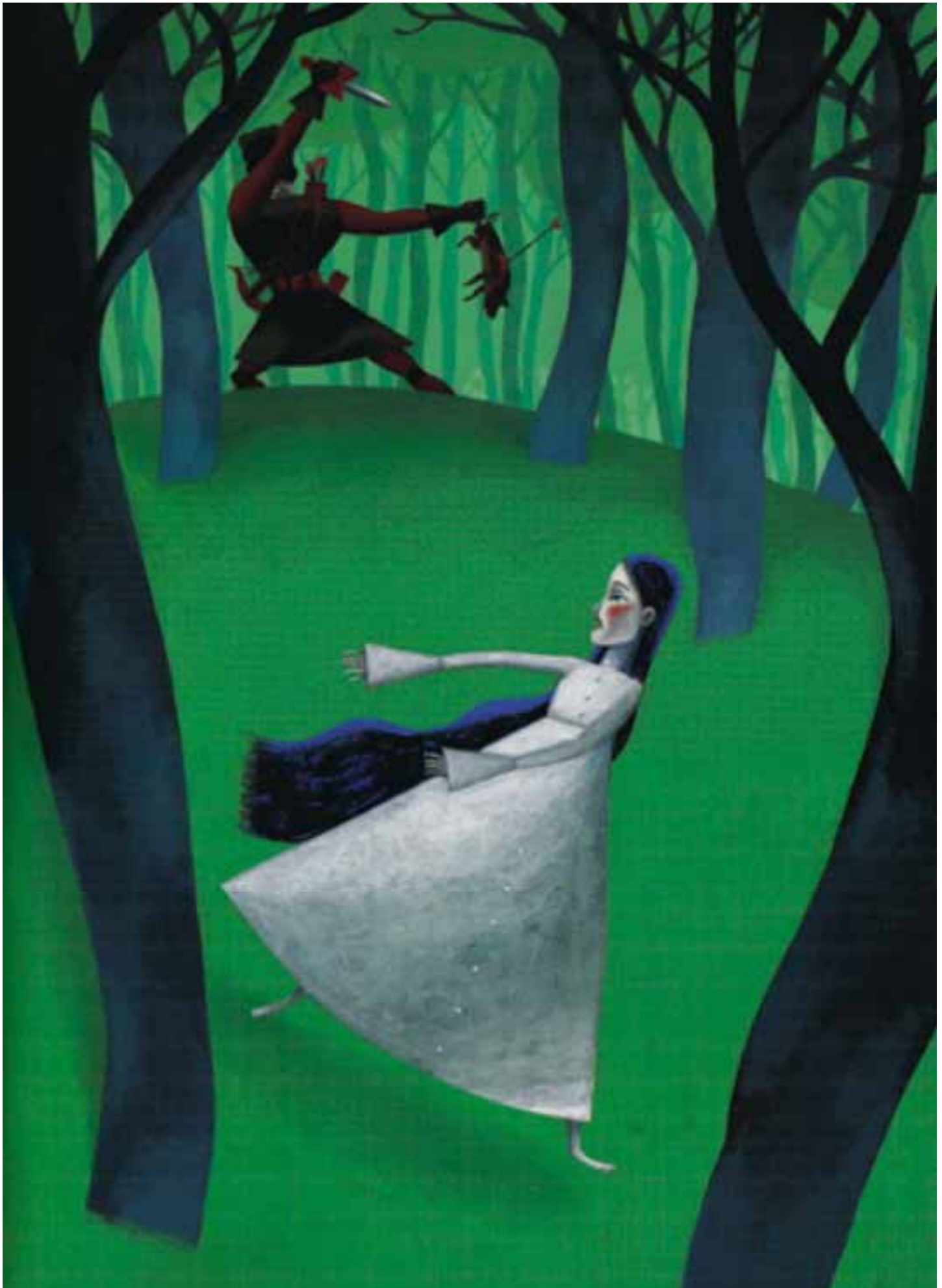
24) In this story, the author accumulates apparently unconnected situations all united by the tone of the oral narrator, who is improvising to reach a happy ending although she resorts to certain stereotypes when describing the gypsy children and their families.

25) The author presents what she calls "the final miracle in all stories" to resolve the classic feat of saving a princess, in this case with animated objects and animals. The action is also very suggestive from the narrative point of view, although the author also resorts here to debatable stereotypical elements in the characters of the two coffee beans.

26) The little boy asks the King to let him confront the frog that is terrorising the kingdom. When the boy finds the frog, he mistakes it for a green mountain and the frog swallows him with an ear of wheat. This makes the frog laugh and makes him ill, which is why the frog must be admitted to the Hospital in a "dying fit of laughter". The doctors manage to get the frog to cough up the boy and he shoots through the air shouting "Long live free China!" The frog ends up in chains in the royal gardens, a tourist attraction for "English tourists, who pay a postage stamp to see it".

27) According to Arturo Medina in his foreword when offering insight about the creative process behind these stories, this tale and "El cuento de la barca vieja", were the author's favourites.

28) The story begins with a description of some of Juanito's naughty pranks at home, which were only restrained by his fear of the dustman. One day, he runs away from home when it is his turn to take the rubbish down to the street. He gets lost in the city until a gentleman who knows him takes him back. In order to correct him, his father decides he should accompany the dustman and help him in his work. Juanito sees how they fertilise flowers and vegetables there and comes to understand the value of rubbish.



Pep Montserrat