



## CONCHA MÉNDEZ Y LOS DIBUJOS ANIMADOS: LAS *SILLY SYMPHONIES* DE WALT DISNEY EN *EL CARBÓN Y LA ROSA* (1935)

Alberto García-Aguilar 

*Universidad de La Laguna / Universidad Nacional Autónoma de México*

**RESUMEN:** En las décadas de 1920 y 1930 en España varios autores expresaron su admiración hacia los dibujos animados en sus textos literarios. Entre las obras que se inspiran en estos filmes destaca la pieza de teatro infantil *El Carbón y la Rosa* (1935), que Concha Méndez publicó en Madrid. Además de que la escritora explicitó el vínculo de este texto con las cintas de animación de Walt Disney, en él se advierte la influencia de los cortometrajes que conforman las *Silly Symphonies*. Por ello, en este trabajo se pretende analizar cómo Méndez se inspiró en ellos para crear una obra teatral repleta de colorido, de música y de una naturaleza antropomórfica con la que suscitar la maravilla del público infantil.

**PALABRAS CLAVE:** literatura y cine, dibujos animados, Concha Méndez, teatro infantil, Walt Disney

### Concha Méndez and the Cartoons: Walt Disney's *Silly Symphonies* in *El Carbón y la Rosa* (1935)

**ABSTRACT:** In the 1920s and 1930s in Spain, several authors expressed their admiration for cartoons in their literary texts. Among the works that were inspired by these films, the children's theatre piece *El Carbón y la Rosa* (1935), which Concha Méndez published in Madrid, stands out. Besides that, the writer made explicit the link of this text with Walt Disney's animated films and the influence of the short films that belong to the *Silly Symphonies* can be seen in it. For this reason, this work aims to analyze how Méndez was inspired by them to create a theatrical play full of color, music and an anthropomorphic nature with the aim to wonder children.

**KEYWORDS:** literature and cinema, cartoons, Concha Méndez, children's theatre, Walt Disney

### Concha Méndez et les dessins animés : les *Silly Symphonies* de Walt Disney dans *El Carbón y la Rosa* (1935)

**RÉSUMÉ :** En Espagne, dans les années 1920 et 1930, plusieurs auteurs exprimaient leur admiration pour les dessins animés dans leurs textes littéraires. Parmi les œuvres inspirées de ces films, se distingue la pièce de théâtre pour enfants *El Carbón y la Rosa* (1935), publiée par Concha

Méndez à Madrid. Outre le fait que l'écrivaine a explicité le lien de ce texte avec les films d'animation de Walt Disney, dans cette œuvre on peut voir l'influence des courts métrages des *Silly Symphonies*. Pour cette raison, ce travail vise à analyser comment Méndez s'en est inspiré pour créer une œuvre théâtrale pleine de couleurs, de musique et de nature anthropomorphique pour susciter l'émerveillement des enfants.

MOTS-CLÉS : littérature et cinéma, dessins animés, Concha Méndez, théâtre pour enfants, Walt Disney

## 1. INTRODUCCIÓN

Las constantes relaciones entre literatura y cine que existieron en España durante la Edad de Plata erigieron las películas de dibujos animados como fuentes de inspiración de varios autores. La influencia de estos filmes en la literatura vanguardista no se ha analizado con detenimiento, pero la admiración hacia los dibujos animados se manifestó en numerosos textos de los años veinte y treinta. Entre ellos destaca la obra de teatro infantil *El Carbón y la Rosa*, que Concha Méndez (Madrid, 1898-Ciudad de México, 1986) publicó en Madrid en 1935. Tal como declaró la autora en una conferencia titulada "Un teatro para niños", las ideas para su escritura surgieron del cine de Walt Disney. Por la antropomorfización de la flora y de diversos objetos que se observa en la obra, así como por los números musicales que se incluyen en ella, se infiere que Méndez se inspiró, sobre todo, en las *Silly Symphonies*. Se trata de un conjunto de setenta y cinco cortometrajes de dibujos animados, conocidos en España también como *Sinfonías tontas*, que Walt Disney produjo entre 1929 y 1939.

Con la intención de comprender cómo los dibujos animados determinaron la escritura de *El Carbón y la Rosa*, en este trabajo se pretende examinar la influencia de las *Silly Symphonies* en la obra. Para ello, en primer lugar, se hará un recorrido por la recepción del cine de animación en los textos de varios autores de las décadas de 1920 y 1930, así como su presencia en la prensa de esos años. En segundo lugar, se explorará cómo se presentó el texto de Méndez ante la audiencia y sus intentos de llevarlo a escena. En tercer lugar, se analizará la manera en la que la antropomorfización de insectos, de la vegetación y de distintos objetos que se aprecia en las *Silly Symphonies* se reproduce en el texto de Méndez junto con la exaltación del color. En cuarto lugar, se explicará la relevancia tanto del baile como de la música que se advierte en esos dibujos animados y que también se repite en *El Carbón y la Rosa*. Para este estudio se recurrirá a la edición facsímil del libro de 1935 que se publicó en 2003. Con esta metodología se espera conocer mejor cómo concebía Méndez el cine animado de Disney y por qué sus películas inspiraron esta obra de teatro infantil.

## 2. LOS DIBUJOS ANIMADOS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DE LAS DÉCADAS DE 1920 Y 1930

Entre las numerosas publicaciones de los años veinte y treinta en España que reflejaron el entusiasmo de creadores literarios hacia el cine de animación destaca *Los films de dibujos*

*animados* (1930), de Luis Gómez Mesa. Este libro se erige como uno de los estudios pioneros del cine de animación tanto en España como en Europa. Además de revelar el creciente interés en el país en torno a este tipo de películas, ofrece un panorama general de los artistas y de los personajes más significativos hasta 1930. Entre ellos se incluyen el gato Félix, de Pat Sullivan y Otto Messmer, que nació en 1919; el conejo Blas —conocido en inglés como Oswald the Lucky Rabbit—, que Walt Disney y Uber Iwerks crearon en 1927; y Mickey Mouse, también de los mismos dibujantes, que surgió en 1928.

La importancia de los dibujos animados para la joven comunidad literaria de los años veinte se manifestó también en la vigésima sesión del Cineclub Español, vinculado a *La Gaceta Literaria*, que organizaba Ernesto Giménez Caballero. Como señala Gubern (1999, p. 368), se celebró en el Cine Palacio de la Prensa, en Madrid, el 11 de abril de 1931. En ella se exhibieron cuatro cortometrajes de dibujos animados que, según Gubern (1999, p. 368), escogió Luis Gómez Mesa: *El capitán borrachón*, del que no constan datos; *Félix conservado en lata* (*Felix Gets the Can*, 1925), de Otto Messmer; *Koko campeón*, que quizás correspondía a *Koko's Catch* (1928) o a *Koko's Reward* (1929), de Dave Fleischer; y *Sinfonía submarina* (*Frolicking Fish*, 1930), de Burt Gillett, que pertenece a las *Silly Symphonies*.

Antes de las proyecciones, Samuel Ros leyó una conferencia en la que resaltó la relevancia de los dibujos animados y su vínculo con la búsqueda de nuevas expresiones literarias. Así se evidencia en sus palabras que se reprodujeron en el *Heraldo de Madrid*: “Estas cintas han educado al público en la comprensión de las imágenes que florecen en la nueva literatura” (“Las sesiones del Cineclub”, 1931, p. 14). Con ello, Ros no solo establecía relaciones entre la exploración creativa de los textos de vanguardia y la libertad artística de los filmes animados; también seguía el planteamiento que Guillermo de Torre, en su artículo pionero “El cinema y la novísima literatura”, de 1921, había expresado sobre la influencia del cine en las obras literarias. En este texto, de Torre, aunque no menciona los dibujos animados, explica cómo la poesía de vanguardia encontraba en las películas mecanismos con los que renovarse y alcanzar tanto una “corporeidad propia” como una “vida peculiar” (1921, p. 106).

Al igual que Ros, el escritor barcelonés Guillem Díaz Plaja (1930, p. 49), en su ensayo *Una cultura del cinema*, sugirió la adecuación de los dibujos animados a la nueva literatura de los años veinte y treinta al señalarlos como un cine que deforma la realidad. De hecho, sitúa en el mismo grupo las cintas de animación y las surrealistas. Además, reafirma los vínculos entre la escritura creativa y el cine animado al calificarlo como un campo de arbitrariedad poética inagotable (Díaz Plaja, 1930, p. 59). De igual modo, César M. Arconada, en un artículo de 1930, estableció equivalencias entre la poesía y la animación, hasta el punto de calificar al poeta y al dibujante como “los más auténticos creadores” (1974, p. 81).<sup>1</sup> El crítico Fernando G. Mantilla (1931, p. 9), el 2 de febrero de 1931 en *La Voz*, expresó opiniones similares, ya que elogió la libertad artística de las películas de animación, que, según él, admiten “las más extrañas concepciones de la fantasía”.

---

<sup>1</sup> Este artículo de César M. Arconada, titulado “Películas de dibujos”, se publicó originalmente en el número 2 de la revista madrileña *Nosotros* el 8 de mayo de 1930.

Junto con estas reivindicaciones poéticas de los dibujos animados, en diversos escritos de autores de los años veinte y treinta se hallan elogios a personajes relevantes de este cine. Entre los más celebrados se encuentra el gato Félix. Carmen Conde escribió sobre él un poema que publicó el 15 de abril de 1929 en *La Gaceta Literaria*. En el texto reivindica la multitud de aventuras del gato y su universalidad. Por este motivo, se refiere a él como el dibujo de “las facultades maravillosas”, con una agilidad que lo sitúa en el “primer puesto del *cross-country* universal” (Conde, 1929, p. 2). Del mismo modo, Francisco Ayala, en su ensayo *Indagación del cinema*, publicado en Madrid en 1929, destacó la importancia de los dibujos animados al dedicarle un capítulo al gato Félix. El autor lo presenta como un mito del cine que consigue que la “falsa realidad hecha de imágenes” se pliegue a las “exigencias de su facultad creadora” (Ayala, 1966, p. 76).

Al ámbito literario también pertenece la entrevista imaginaria al gato Félix que Gómez Mesa publicó en *Los films de dibujos animados* y que el crítico Carlos Fernández Cuenca (1931, p. 3), en su reseña de la obra, destacó. El entrevistador lo califica como “Charlot hecho gato” (1930, p. 63) para evidenciar que el origen del personaje radica en los filmes de Charles Chaplin y, en particular, en la comedia física propia del *slapstick* que caracterizó sus actuaciones como el famoso vagabundo. Benjamín Jarnés (2018, p. 121), en *Cita de ensueños*, para resaltar la relevancia de Félix, categorizó las fábulas que protagonizaba como las que suscitan la sonrisa y la reflexión.

Además del gato Félix, Betty Boop también atrajo la atención de la prensa y de la literatura de vanguardia. Se trata de un personaje femenino que Max Fleischer creó en 1930 y que imita el arquetipo de la *flapper*. Al mismo tiempo, su marcada sensualidad vaticinó el modelo de la *pin-up* de la década de 1940, que corresponde a una mujer que, al posar, explota su atractivo erótico en soportes visuales. Por eso, el crítico Luciano de Arredondo, en un artículo de 1935, afirmó que Betty Boop poseía una “silueta de mujer fatal” (1935, p. 230). A causa de la belleza del personaje, Benjamín Jarnés (2018, p. 118) la emparejó con Greta Garbo. De esa manera, situaba a Betty Boop a la misma altura que el mito cinematográfico que representaba la actriz.<sup>2</sup> Este mismo autor, en un artículo publicado en *La Vanguardia* el 11 de octubre de 1936, reflexionó sobre la extraordinaria popularidad del personaje y cómo se burla del mundo estelar del cine con su sensualidad (Jarnés, 1936, p. 11).

Aunque estas referencias al gato Félix y a Betty Boop revelan la devoción del mundo literario de vanguardia hacia estos personajes, las producciones de Walt Disney recibieron más atención en la prensa y en la literatura. Ya Jarnés exaltó los comienzos artísticos de este cineasta al resaltar la importancia del conejo Blas, que, según el escritor, “vive en nuestra memoria tal vez con mayor intensidad que Rodolfo Valentino” (2018, pp. 117-118). Sin embargo, la celebridad de Mickey Mouse superó a la del resto de dibujos animados, hasta el punto de que ocupó portadas de revistas, al igual que los grandes intérpretes de Hollywood.

---

<sup>2</sup> La fama de Betty Boop también se manifestó en la revista *Cine-aventuras* (Barcelona, 1935-1936), ya que en la portada de cada número figuraban tiras cómicas que protagonizaba este personaje.

Así sucedió en el número 11 de *Cinelandia*,<sup>3</sup> publicado en noviembre de 1932. En el interior del volumen se incluyó un artículo en el que se señalaba la fama de Mickey y se reflexionaba sobre la paradoja de que un dibujo animado se hubiera convertido en “el astro de los astros” (Borcosque, 1932, p. 22). Asimismo, en el periódico *La Estampa*, el escritor José Santugini (1934, p. 11) se refirió a Mickey Mouse como una estrella de cine. Este interés inmenso hacia el personaje se reflejó también en diversos artículos de la prensa de la década de 1930 que contaban la historia de cómo Walt Disney lo creó (“Cómo nació el ratón Mickey”, 1932, p. 4; “Walt Disney, el creador de Mickey Mouse”, 1932, p. 4; Nostradamus, 1932, p. 5; “Curiosa historia de Mickey”, 1933, p. 12; “El origen del ratón ‘Mickey’”, 1933, p. 15).

Junto con Mickey Mouse, las *Silly Symphonies* acapararon gran parte de los elogios hacia el trabajo de Disney. Gómez Mesa, en su libro, dedica un capítulo a estas animaciones, entre las que destaca *Primavera* (*Springtime*, 1929) y *La danza macabra* (*The Skeleton Dance*, 1929), ambas dirigidas por Disney. El escritor las califica como “la culminación del género” (1930, p. 117). Mientras que en *La danza macabra* se presenta un alegre baile de esqueletos en un cementerio lúgubre, en *Primavera*, al igual que en *El Carbón y la Rosa*, se muestra la naturaleza desde la belleza y la idealización. El crítico Antonio Blanca (1933, p. 2) también aludió a esos dos cortometrajes de las *Silly Symphonies* como ejemplos del triunfo del cine animado sonoro. Con ello, se constata la excelente acogida que obtuvieron en España.

El texto de vanguardia en el que más se reivindican los logros de las *Silly Symphonies* lo incluyó Benjamín Jarnés en *Cita de ensueños*. Bajo el título de “Danza jovial de los tres cerditos”, el escritor reflexionó sobre las cualidades artísticas de los animales que protagonizan el cortometraje *Three Little Pigs* (Burt Gillett, 1933), perteneciente a esa serie. El autor expresó su asombro ante cómo esos personajes, “con toda su fosca y gruñidora apariencia”, se convierten en símbolos poéticos (Jarnés, 2018, p. 126). El equipo de dibujantes, con su talento, llena de gracia a los cerditos, que ejecutan sin dificultad danzas humanas. La antropomorfización de la naturaleza, además de conseguir que escritores de vanguardia admiraran estos cortometrajes, inspiró a Concha Méndez el argumento de *El Carbón y la Rosa*. Por eso, con esta obra infantil ella se suma al conjunto de autores que vieron en los dibujos animados el origen de temas literarios.

### 3. *EL CARBÓN Y LA ROSA* ANTE LA AUDIENCIA: LECTURAS PÚBLICAS Y ANUNCIOS DE ESTRENOS

El deseo de Concha Méndez de escribir para el público infantil se manifestó en varias de sus obras teatrales, además de *El Carbón y la Rosa: El ángel cartero*, publicada en 1931; *El pez engañado*, de 1933; *Ha corrido una estrella*, de 1934; y *Las barandillas del cielo*, de

<sup>3</sup> Aunque *Cinelandia* poseía su sede en Los Ángeles, California, se distribuía en España, en Latinoamérica y en Filipinas.

1938.<sup>4</sup> Asimismo, Nieva de la Paz (1993b, p. 124) califica también como teatro infantil el prólogo de *El Solitario*, que Méndez publicó en 1938 en la revista *Hora de España*. Sin embargo, la autora solo explicitó el vínculo con los dibujos animados de *El Carbón y la Rosa*, que se publicó el 29 de octubre de 1935, en Madrid, en la Imprenta de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre. La obra incluyó ilustraciones de José Moreno Villa y una dedicatoria a Isabel Paloma, hija del matrimonio. La segunda edición se publicó en 1942, en La Habana, en la imprenta que creó Altolaguirre, llamada La Verónica. Aunque en ella se suprimen algunas acotaciones breves, existen escasas variantes textuales respecto a la primera. En ambas ediciones el texto se divide en tres actos y un epílogo en los que se desarrolla la historia de amor entre el Carbón y la Rosa. A la flor la cuida el Niño Azul, un jardinero que se encarga de regarla. Ante la dificultad del Carbón para ganarse el afecto de su amada, él le pide ayuda a los duendes, quienes la raptan y la llevan a su palacio para convencerla de las virtudes del protagonista. El corazón del Carbón, que encarna un bondadoso diamante blanco, y el de la Rosa, que representa un malvado gusano verde, también intervienen en la trama para modificar la vida de los protagonistas.

En el *Heraldo de Madrid*, el 11 de diciembre de 1935, se anunció que Méndez había publicado en España *El Carbón y la Rosa*. En el artículo se vaticina un éxito notable de esta pieza teatral, ya que, en su representación en Londres —de la que no se aportan datos—, ha obtenido una resonante acogida (P. F., 1935, p. 15). El 8 de febrero de 1936, en el mismo periódico, se informó de que la obra había sido aceptada por el Festival Theatre en Cambridge (A. B., 1936, p. 8). Aunque no se han hallado noticias sobre este estreno, se deduce que fue en algún momento de la estancia de Méndez en Inglaterra entre 1933 y 1935.<sup>5</sup> Como explica Cornwell (2005, p. 61), el Festival Theatre fue un teatro que Terence Gray fundó en 1926 y pervivió hasta 1940. Según este investigador (2005, p. 63), Gray sentía especial interés por los dramas griegos, los de Henrik Ibsen, August Strindberg, William Butler Yeats, Oscar Wilde y las obras del expresionismo alemán, además de promover el teatro experimental a través de máscaras y de danza.

Aunque *El Carbón y la Rosa*, por dirigirse a un público infantil, no encaja con este tipo de producciones, ofrecía un modelo teatral que sí se correspondía con las propuestas experimentales de Gray. Su misión en el Festival Theatre, como ha estudiado Dicenzo (1992, pp. 47-48), se centraba en romper con la tradición realista de Inglaterra. Por eso, creó un escenario sin proscenio para difuminar los límites entre el público y los intérpretes. Además, instaló un sofisticado sistema de iluminación que favorecía la búsqueda de nuevas combinaciones de luces y de movimientos que resultaban difíciles de reproducir en un teatro

---

<sup>4</sup> *El pez engañado*, *Ha corrido una estrella* y *Las barandillas del cielo* permanecieron inéditas hasta que Margherita Bernard las editó en 2006 en la editorial de Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

<sup>5</sup> En “Historia de un teatro”, Méndez (2001, p. 73) comenta que, en Inglaterra, el secretario de un gran director teatral la eligió, pero el fallecimiento de este artista frustró su posible representación.

convencional. La fantasía infantil de Méndez, al exaltar los colores e incluir bailes, se convertía en una pieza adecuada para su representación en el Festival Theatre.

El 6 de febrero de 1936, tal como se anunció en el *Heraldo de Madrid* (“Las lecturas teatrales del Lyceum Club”, 1936, p. 9), Luis Cernuda leyó *El Carbón y la Rosa* en el Lyceum Club Femenino de Madrid. La elección de este lugar para presentar la obra al público español se debe a que Méndez ya había estrenado ahí *El ángel cartero* en la función de Reyes en enero de 1929 (Nieva de la Paz, 1993b, p. 124). Antes de que Cernuda leyera la obra, Méndez la introdujo y confirmó la buena acogida que había obtenido en Londres, según se lee en un artículo publicado en *El Sol* el 7 de febrero de 1936. En esta reseña de la actividad se explicó también que la autora había aclarado que la idea se le ocurrió en Londres al ver programas infantiles en las carteleras teatrales de la ciudad (M. N., 1936, p. 5). Méndez resumía así sus intenciones al escribirla: “*El carbón y la rosa* —dijo— es una obra que pretende alegrar a los mayores, como si de la sensibilidad del niño hubiera yo arrancado los temas poéticos que más pudieran impresionar a las personas formadas” (M. N., 1936, p. 5). Asimismo, el 13 de marzo de 1936, en *El Sol*, con motivo del estreno el día anterior de la obra *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos*, de Magda Donato y de Salvador Bartolozzi, se destacó la calidad del teatro infantil español y, en especial, la de *El Carbón y la Rosa*. Al aludir a su lectura en el Lyceum Club, el periodista la calificó como “uno de los pocos logros artísticos dignos del incondicional elogio” (Miranda Nieto, 1936, p. 5).

Además de revelar sus objetivos de satisfacer a un público adulto, la autora, según se lee en la noticia, indicó que el texto representado en Inglaterra lo había traducido May Allison. Se trata de una escritora anglobrasileña que, durante la estancia de Méndez y Altolaguirre en Londres, lo ayudó a él en la traducción del poema *Adonais* (1821), de Percy B. Shelly (Martínez Nadal, 1989, p. 133).<sup>6</sup> De acuerdo con Young (1993, p. 273), Allison y sus hermanas vivían en un piso de la casa que la pareja había alquilado. A partir de esa cercanía se infiere que surgió una amistad que derivó en la colaboración en distintas traducciones. Pero, en la nota inicial de la edición de 1942 de *El Carbón y la Rosa*, la autora indicó que la escritora S. France había traducido la obra al inglés (Méndez, 1942, p. 9). De igual manera, explicó que el 5 de septiembre de 1934 tanto ella como France habían firmado un contrato para registrar la obra en la organización The League of British Dramatists de Londres. Sin embargo, no se han localizado noticias sobre la traducción de France.

A pesar de la lectura de *El Carbón y la Rosa* en el Lyceum Club, no se estrenó en España, aunque Méndez sí intentó que su texto llegara a los escenarios, como se comprueba en la prensa. El 25 de abril de 1936, en *El Sol*, se anunció que Josefina Díaz de Artigas —nombre artístico de Josefina Díaz González, también conocida como Pepita Díaz— lo había aceptado para su estreno (“Escena y bastidores”, 1936, p. 2). En este mismo periódico, el 5 de julio de 1936, se informó de que la obra se estrenaría en otoño de ese año gracias a Josefina Díaz y Manuel Collado (“Visita a Concha Méndez y Manuel Altolaguirre”, 1936, p. 2). Esta pareja,

<sup>6</sup> Esta traducción se publicó en Madrid en 1936 en Ediciones Héroe, con el título *Adonais, elegía a la muerte de John Keats*.

que creó en 1932 la compañía teatral que llevaba sus nombres, montó e interpretó varias obras infantiles, sobre todo de Magda Donato y Salvador Bartolozzi, tal como se constata en la prensa.<sup>7</sup> Con ellas en su repertorio, resulta coherente que la Compañía de Comedias de Josefina Díaz y Manuel Collado se interesara por *El Carbón y la Rosa*. Asimismo, en la nota inicial a la edición de 1942, Méndez informó de que la compañía teatral de Eduardo Marquina aceptó la obra para su representación, pero la Guerra Civil frustró el proyecto (Méndez, 1942, p. 9). De esta declaración se concluye que el conflicto bélico impidió que tanto Marquina como Díaz y Collado llevaran el texto a escena.

#### 4. EL CINE DE WALT DISNEY COMO INSPIRACIÓN TEATRAL EN *EL CARBÓN Y LA ROSA*

##### 4.1. La naturaleza animada de las *Silly Symphonies* en *El Carbón y la Rosa*

La pasión de Concha Méndez por el cine se manifestó a lo largo de su vida. En sus memorias recuerda que, en su juventud, acudía a proyecciones de películas al aire libre (*cf.* Ulacia Altolaguirre, 2018, p. 30). Con posterioridad, escribió el tratamiento cinematográfico de *Historia de un taxi*, que se publicó en 1927 y que rodó Carlos Emilio Nazari, aunque no consta que se estrenara en salas comerciales. Además de este argumento, Méndez escribió artículos periodísticos en los que se evidencia su cinefilia. En 1928, en *La Gaceta Literaria*, publicó uno sobre la situación de la industria en España en el que lamentó cómo los intereses lucrativos de las productoras predominaban sobre los artísticos (Méndez, 1928, p. 5). Y, en el periódico argentino *La Nación*,<sup>8</sup> la autora contó su visita a los estudios de British International Pictures en Elstree, en Reino Unido (Méndez, 2001, p. 42). Méndez también trató de profesionalizarse como guionista durante su exilio en México, donde se instaló en 1943. Como ha estudiado Sanz Arias (2021, p. 58-66), la autora escribió ahí los siguientes argumentos cinematográficos: *Fiesta a bordo* (1943), *El porfiado* (1944) y *Telas estampadas* (1949), que en 1952 se convirtió en *Esclava del recuerdo* bajo la dirección de Eduardo Ugarte.

*El Carbón y la Rosa* se suma a los textos de Méndez que revelan su pasión por el cine. En esta obra se advierte su interés por los dibujos animados, que compartía con personalidades como Benjamín Jarnés, Carmen Conde y Francisco Ayala. Ella misma explicitó el vínculo de esta obra con las producciones de Walt Disney en una conferencia titulada “Un teatro para

<sup>7</sup> El 19 de julio de 1934, en un espacio publicitario de *El Cantábrico*, se informó de que la “Gran Compañía de Comedias Díaz-Artigas Collado” llevaría al Teatro María Lisarda de Santander los siguientes títulos de Donato y Bartolozzi: *Pinocho vence a los malos*, *Pinocho en el país de los juguetes*, *Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa*, *Aventuras de Pipo y Pipa* y *Pipo y Pipa y los piratas del Archipán* (“María Lisarda”, 1934, p. 2). El 14 de octubre de 1934, en *El Día Gráfico*, se señaló que ese día la compañía estrenaba *Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa* (“Noticario de espectáculos”, 1934, p. 11).

<sup>8</sup> Valender (2001, p. 46) aclara que ha encontrado el artículo en un recorte de periódico sin fechar, pero cree que se publicó entre 1930 y 1931, durante la estancia de Concha Méndez en Argentina.

niños” que Molina Angulo (2019, pp. 318-348) ha reproducido en su tesis doctoral. Se trata de una versión inicial del artículo “Historia de un teatro”, que la autora redactó en 1942.<sup>9</sup> Méndez, en “Un teatro para niños”, expresó su admiración hacia Charles Chaplin y, sobre todo, hacia Walt Disney, a quien se refiere como “un genio” capaz de devolver al público a su infancia (Méndez, 1942, como se cita en Molina Angulo, 2019, p. 324). También confirma que, en ese cine animado, ella encontró inspiración para un teatro infantil:

El modo de animar las cosas, de darles cuerpo y presentarlas a un público de menores creo que es el gran hallazgo de la época actual. Es como una obra de magia, en la que pueden darse los más variados valores y encontrarse las acciones más insospechadas. Animar por ejemplo una rosa, hacerla bailarina y quitarle por fin las espinas que son su maldad y matarle el gusano que es su venenoso corazón cambiándoselo por una brillante mariposa (como se cita en Molina Angulo, 2019, pp. 324-325).

En *El Carbón y la Rosa*, en efecto, Méndez da vida a una flor que se libra del gusano malvado que habita en su corazón. Estas declaraciones, en las que aclara la influencia de Disney en esa obra, recuerdan a las de Jarnés en *Cita de ensueños*, donde también se refiere a Disney como un genio de la animación con un “lápiz mágico” (2018, p. 120). El escritor también destacó cómo el cineasta conseguía que la naturaleza remedara a los humanos al otorgarle “un préstamo de razón” (2018, p. 120). Se trata de uno de los rasgos de sus producciones más llamativos para la literatura de los años treinta. Los animales y la vegetación, en especial los árboles, suscitan las emociones del público gracias a sus rasgos antropomórficos y a que quedan envueltos en una intriga humana. Varios cortometrajes de las *Silly Symphonies* presentan una naturaleza que cobra vida y expresa su alegría. Así se observa en *Springtime* (Ub Iwerks, 1929), donde diversos animales, insectos y flores bailan y crean música. También en *Playful Pan* (Burt Gillett, 1930) el ser mitológico que da título al filme entretiene con su flauta al bosque que habita y que reacciona con danza a su música.

En *El Carbón y la Rosa* se animan objetos y, sobre todo, naturaleza. De esta manera, se suscita en el público infantil tanto el amor como la curiosidad hacia los animales y la vegetación. Se trata de un objetivo que también consiguieron las producciones de Walt Disney. Como ha estudiado Tobias (2011, p. 181), varios grupos cristianos en Estados Unidos reconocieron al cineasta como un artista que, con sus dibujos animados, había incidido en las maravillas naturales que Dios había creado (Tobias, 2011, p. 185). Aunque no se aprecian en el texto de Méndez exaltaciones cristianas de la flora o del mundo animal, sí se idealiza la naturaleza para suscitar un sentimiento de asombro en el público. Por ello, el Niño Azul manifiesta su sorpresa cuando ve la belleza del jardín que han cuidado los duendes: “Surtidores, juegos de luz, flores, frutas, pájaros de increíble plumaje...” (Méndez, 2003, p.

---

<sup>9</sup> “Historia de un teatro” también contiene referencias a Walt Disney, aunque no al argumento de *El Carbón y la Rosa*. En este texto Méndez (2001, p. 74) menciona que tuvo en cuenta los filmes de Disney para animar tanto animales como cosas.

83). De modo similar, la Rosa explica que ahí existe un arcoíris permanente (Méndez, 2003, p. 86), de manera que ese espacio se presenta como un lugar de eterna placidez. Ya en el Sur, donde transcurre el epílogo de la obra, se describe un paisaje que contiene una naturaleza llamativa: “En la tierra, a la izquierda, un gran árbol de grandes y extendidas ramas. Cerca y sobre el fondo, alguna roca. A la derecha, un caracol de gran tamaño, capaz de encerrar dentro un hombre” (Méndez, 2003, p. 111). El caracol gigante, así como la altura considerable del árbol, revela el deseo de la autora de alejarse de una representación mimética de la naturaleza para maravillar a la audiencia. Como ha analizado Nieva de la Paz (1993b, p. 125), las proporciones irrealistas en la obra buscan, sobre todo, la atracción visual del público infantil.

Molina Angulo (2019, p. 179) ha señalado que la fantasía se advierte en *El Carbón y la Rosa* tanto en las acciones como en los sentimientos humanos de personajes que pertenecen al mundo vegetal, al animal o al de los objetos. Al igual que en las *Silly Symphonies*, la presencia humana se reduce al mínimo, ya que se limita a dos mineros. El Niño Azul, en realidad, responde más al arquetipo de un cuidador cariñoso que a una persona, pues al final, para continuar cerca de la Rosa, se convierte en la lluvia que la riega. Gracias a la antropomorfización, los personajes sufren problemas con los que la audiencia se identifica con facilidad y, con ello, generan empatía. El amor incondicional del Carbón hacia la Rosa, a pesar del desdén de ella, lo muestra como un ser bondadoso, como se comprueba cuando insiste en que él siempre arderá para cuidarla: “Me hubiese mantenido ardiendo porque un descenso en la temperatura te hubiese perjudicado y yo sé todo lo que vales y lo que para mí eres para consentir tal cosa” (Méndez, 2003, p. 12).

A partir de 1932, con *Árboles y flores* (*Flowers and Trees*, 1932), en la animación de objetos y de la naturaleza de las *Silly Symphonies* el color desempeñó un papel relevante. Ese filme, en el que se usó por primera vez el sistema de Technicolor en una película con distribución comercial, supuso una nueva etapa para estos cortometrajes. De hecho, Gómez Mesa (1933, p. 1), en un artículo de prensa, destacó la riqueza colorida del campo que se presenta en *Árboles y flores*. Al incorporar este proceso, Walt Disney no pretendía copiar los colores de la naturaleza, sino, más bien, enfatizar distintos estados de ánimo, como explica Barrier (2007, p. 151) al referirse a largometrajes posteriores. Una intención similar se aprecia en *El Carbón y la Rosa*, donde ya en la primera acotación se observa la importancia de los colores para Méndez, quien los precisa: “Una gran estufa negra con cristales rojos y una gran maceta con un rosal de una sola rosa” (2003, p. 9). Después, aparecen en escena el Niño Azul, que, con ese color, se asocia al agua con la que riega; la Rosa, una muchacha que viste esa tonalidad; el Carbón, que se presenta como un “negrito adolescente con pantalones rojos” (2003, p. 9); y el Duende 1, que lleva ropa gris y una larga barba blanca (2003, p. 20). De la misma manera, las doncellas de la Rosa, con trajes que parecen hojas, visten de verde (2003, p. 39).

Al vincular cada personaje con un color no solo se facilita la identificación de cada uno y sus relaciones con distintos ámbitos de la naturaleza, como la flora —al que pertenecen la Rosa y sus doncellas—, el agua —al que corresponde el Niño Azul— y la tierra —que se asocia con el Carbón y la suciedad que implica tocarlo—, sino que los colores también reflejan las distintas

emociones de los personajes o sus objetivos. Por eso, la tristeza del Carbón ante el rechazo de su amada se evidencia en su aspecto negro; la belleza de la Rosa y la labor del Niño Azul como jardinero, en esos colores que les dan nombre; y el deseo de los duendes de pasar desapercibidos en su vestimenta gris, como reconoce el cabecilla de ellos (Méndez, 2003, p. 82). El aspecto del Carbón, además, con ese contraste entre un color oscuro y el rojo de su ropa, recuerda el aspecto de Mickey Mouse, quien viste también un pantalón rojo y posee piel negra. Con ello, se evidencia que los colores no responden al arbitrio, sino a una cuidada reflexión para que cada personaje revele sus propósitos o sus sentimientos a través de su apariencia.

Del mismo modo que los colores se asocian con los personajes, ellos, a su vez, identifican sus emociones con otros tonos. Así se constata cuando el Carbón afirma que su amor hacia la Rosa es “rubio como el fuego” y que su corazón es “un brillante blanco, blanco purísimo” (Méndez, 2003, p. 14). Sin embargo, como la Rosa solo ve su aspecto, ella lo rechaza por su apariencia oscura, que asocia con la tristeza.<sup>10</sup> Pero el amor del Carbón lo convierte, en el epílogo, en un sol que proporciona calor a la Rosa cuando ella ya ha dejado el invernadero y adquiere, al fin, un color brillante. Como señala Molina Angulo (2019, p. 221), la cercanía al ser amado implica la transformación del protagonista, que pierde su aspecto original, aunque no abandona la labor de cuidar a la Rosa que desempeñaba desde el comienzo del texto. De este modo, según ha estudiado Muñoz Cáliz (2023, p. 46), se constata que Méndez insiste en mostrar el amor como “una renuncia gozosa a la individualidad”.<sup>11</sup>

De manera similar, el corazón de la flor lo encarna un Gusano verde que refleja su maldad y que carga el veneno con el que la manipula; el del Carbón lo simboliza un Diamante blanco que refleja su bondad (Méndez, 2003, p. 26). Y Coloradín, el espíritu de la danza que acompaña a los duendes, viste de rojo para reflejar su pasión por el baile, como se sugiere cuando afirma que ese color es el que “más deslumbra” (2003, p. 81). Debido a esta conceptualización de los colores, que se asocian a ideas de maldad, bondad, belleza, entusiasmo o fealdad, Barrantes Martín (2018, p. 7) explica, con acierto, que existe en la obra un uso pedagógico del color. El triunfo del bien sobre el mal, que se manifiesta en la victoria del Diamante sobre el Gusano al perder su veneno, ofrece una visión benévola de la naturaleza donde vence la inocencia. El valor alegórico de los colores refuerza la moraleja de la obra, en la que se expone cómo la evolución hacia mejores versiones de los personajes se desarrolla gracias al abandono de sus prejuicios.

---

<sup>10</sup> Nieva de la Paz (2001, p. 171) relaciona *El Carbón y la Rosa* con *El maleficio de la mariposa*, de Federico García Lorca, estrenada en 1920. En esta obra teatral también se aprecia el amor imposible entre un personaje humilde, que encarna una cucaracha, y otro de una belleza exultante, que representa una mariposa.

<sup>11</sup> Méndez también situó el amor como tema principal de su poemario *Vida a vida* (1932). De hecho, de la Parra Fernández (2020), al estudiar esta obra, explica que la autora aborda en ella este sentimiento desde la sexualidad, la pérdida, el goce y la intimidad.

#### 4.2. Música y baile en *El Carbón y la Rosa* al ritmo de las *Silly Symphonies*

La importancia de la música en las *Silly Symphonies* se aprecia desde el título de este conjunto de cortometrajes. Como explica Hernández Polo (2021, p. 64), el acompañamiento musical en estas producciones servía para comprobar cómo la banda sonora podía convertirse en el punto de partida de la trama. Se trataba de fundir la música, los sonidos y la animación de manera armoniosa para enfatizar los contenidos, de modo que el baile también poseyera una verdadera relevancia. De su perfecta sincronía con la banda sonora surgiría el efecto de asombro deseado. Por ello, Hernández Polo (2021, p. 65) califica las *Silly Symphonies* como experimentos, pues en ellas se exploraban las posibilidades de sincronizar la imagen y el sonido.

Este objetivo de Walt Disney se aprecia en el primer cortometraje de las *Silly Symphonies*, *The Skeleton Dance*, que dirigió él mismo y que consistió en una danza animada. En otros, como *Music Land* (Wilfred Jackson, 1935), múltiples instrumentos musicales actúan como personajes e interpretan piezas de distintos géneros. Ya en 1930 Gómez Mesa (1930, p. 118) afirmó que el acompañamiento sonoro es el aspecto más notable de estos cortometrajes, sobre todo la “perfecta sincronización” entre el movimiento y la música. Por este motivo, al referirse a *Primavera*, destacó el paisaje animado, que “canta y que ríe” (1930, p. 118). También Jarnés (2018, p. 127) resaltó cómo en el cortometraje *Three Little Pigs* los animales protagonistas alcanzan la gracia al danzar sin esfuerzos visibles. El baile, al igual que las emociones de los personajes, los equipara a seres humanos y complejiza su antropomorfización.

Las *Silly Symphonies* sirvieron como un espacio en el que experimentar distintas técnicas de animación, entre ellas el modo adecuado de coordinar movimientos con la música. Por eso, como indica Hernández Polo (2021, p. 66), el cortometraje *The Goddess of Spring* (Wilfred Jackson, 1934), donde intervienen una joven diosa y varios enanos, permitió que el equipo de animadores perfeccionara las representaciones de personajes humanos. Existen varias concomitancias entre este corto y el largometraje posterior *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), que produjo Walt Disney: en ambas películas la protagonista se rodea de seres pequeños y de naturaleza que se mueven al ritmo de la música. La presencia tanto del acompañamiento musical como de enanos se advierte en otras dos *Silly Symphonies*: *The Merry Dwarfs* (Walt Disney, 1929), donde estos personajes trabajan, tocan instrumentos y bailan en un pueblo donde solo viven ellos; y *Babes in the Wood* (Burt Gillett, 1932), que se inspira en la historia de Hansel y Gretel. En este cortometraje los protagonistas, tras encontrarse con un pueblo escondido de enanos, donde bailan y se divierten con ellos, se salvan de la bruja que los ataca.

En *El Carbón y la Rosa*, al igual que en estas *Silly Symphonies*, los duendes se presentan como criaturas simpáticas que bailan. De hecho, Nieva de la Paz (1993b, p. 126) destaca que en el texto la aparición de estos personajes en escena siempre se acompaña de un baile alegre. En efecto, aunque en la obra no se precisan sus movimientos ni se especifica ningún género musical, las intervenciones de este grupo se acompañan en seis ocasiones de bailes y de música que transmiten optimismo. En la primera ocasión los duendes desean cambiar el humor del

Carbón, que se siente rechazado por la Rosa. Por eso, lo alientan a que se una a la orquesta y se anime. Los diálogos de los duendes revelan las virtudes que el baile posee para ellos:

DUENDE 1

Tienes que aprender a bailar.

DUENDE 2

El baile da gracia al cuerpo.

DUENDE 3

El baile pone alas en los pies.

DUENDE 4

Bailar es como hacerse de aire.

DUENDE 5

Bailar es el fin de mi vida (Méndez, 2003, p. 33).

Con estas afirmaciones, se presenta un concepto de danza que, como ha analizado Echeverry (2015, p. 59), se difundió en las vanguardias: frente a los dramas psicológicos y a la profusión de diálogos, se reivindica la expresión dancística del cuerpo para transmitir sentimientos e ideas que las palabras limitan. En *El Carbón y la Rosa* esas emociones que se expresan con el baile corresponden a estados de ánimo alegres. Por ello, los duendes se refieren a la “gracia” y a la sensación de convertirse en aire cuando hablan sobre bailar. Así sucede también la segunda vez en la que danzan, ya en su palacio, pues aparecen con “extraños instrumentos” para despertar a la Rosa con buenas maneras (Méndez, 2003, p. 55). En la tercera ocasión, después de que ella haya solicitado su presencia, los duendes entran en escena acompañados de Coloradín para apasionar la danza (Méndez, 2003, p. 69). La presencia de este personaje, que declara que bailar es su vida (2003, p. 70) y que inspira a sus compañeros, demuestra cómo los duendes conceden al baile un carácter casi religioso.

En la cuarta ocasión, tras enterarse de que el Diamante ha conseguido que el Gusano abandone a la Rosa, celebran la noticia con “un baile con música” (Méndez, 2003, p. 103). No obstante, la auténtica alegría se expresa en la quinta ocasión, cuando el tercer acto termina con un “baile desorganizado” después de que la Rosa haya propuesto que todos se muden al Sur para disfrutar de un clima agradable (Méndez, 2003, p. 108). Por último, en la sexta ocasión, en el epílogo, el Duende 1 llega a ese lugar en busca de la protagonista y entra en escena acompañado de música y con “pasos rítmicos” (2003, p. 120).

Aunque los duendes comienzan la mayoría de los números dancísticos, también la Rosa vincula el baile con la felicidad. Al rechazar al Carbón, ella se refiere tanto a su aspecto oscuro como a su supuesta falta de talento para bailar, ya que, según la Rosa, para ello se necesita un traje lindo que no se ensucie (Méndez, 2003, p. 17). Él, que todo lo tizna, encuentra en esta declaración de su amada una dificultad para ganarse su afecto. Asimismo, la Rosa participa

en el número final, cuando, como indica la última acotación, los personajes celebran con música y con baile que todos se han reunido (Méndez, 2003, p. 128). Su conversión en una muchacha bondadosa, capaz de apreciar al Carbón, se acompaña de sonidos alegres para, como explica Nieva de la Paz (1993a: 265), contribuir al ambiente paradisíaco en el que se encuentran los personajes.

Por este motivo, la ausencia de alusiones a un repertorio dancístico o musical en la obra no significa que el acompañamiento sonoro suponga un simple entretenimiento. En realidad, enfatiza el optimismo vital que desprenden los personajes, sobre todo en el desenlace, como ocurre en las *Silly Symphonies*. Pero Méndez opta por no precisar repertorios para que el equipo que lleve el texto a escena elija qué piezas musicales contribuyen mejor a la representación. Esta decisión la sugirió al presentar *El Carbón y la Rosa* en el Lyceum Club Femenino: “He intentado ofrecer un espectáculo, y por esto mi obra se presta, ante todo, al lucimiento de mis colaboradores. El director de escena, los músicos y los escenógrafos serían los que más contribuyeran al éxito deseado” (M. N., 1936, p. 5). De esta manera, Méndez coloca sobre el equipo la responsabilidad de convertir el texto en un verdadero espectáculo teatral, sobre el que influyen los decorados, el vestuario y, como ella misma explicita, la música.

Junto con el baile, Molina Angulo (2019, pp. 195-196) resalta la importancia de las canciones en las obras infantiles de Méndez, en las que su pasión por la música la lleva a un intento de aunar diversas artes en un mismo texto. En *El Carbón y la Rosa* esta investigadora (2019, pp. 195-196) señala una variante de la popular canción infantil “Caracol, col, col” que los personajes pronuncian en el epílogo para que este insecto saque la cabeza de su caparazón. Aunque no se recurre al verso, las rimas internas entre “caracol”, “señor” y “sol”, que incluso entonan al unísono todos los personajes en escena, muestran el deseo de la autora de que la influencia musical se presente también en los diálogos (Méndez, 2003, p. 126). Con ello, se constata que Méndez quiso que el vínculo entre acción y música que existe en las *Silly Symphonies* se reprodujera en esta obra.

## 5. CONCLUSIONES

Entre las obras españolas de las décadas de 1920 y 1930, *El Carbón y la Rosa* se erige como una de las que mejor refleja la influencia de los dibujos animados, en concreto los de Walt Disney, en la literatura. Al haber explicitado su admiración hacia este cine, Méndez se une a otros autores de esos años, como Benjamín Jarnés, Carmen Conde y Francisco Ayala, que también escribieron sobre los dibujos animados. En la lectura de *El Carbón y la Rosa* se comprueba que Méndez concebía las cintas de Disney como un símbolo de la modernidad y como un modelo creativo que servía para desarrollar un teatro infantil innovador.

Para conseguir este objetivo, las *Silly Symphonies* se convierten en cortometrajes adecuados en los que inspirarse. A partir de la antropomorfización de animales, de plantas y de objetos, Méndez crea una intriga amorosa con una reducida presencia humana. El comportamiento antropomórfico de los personajes y su mundo colorido conforman una

naturaleza llamativa que crea empatía con el público, en especial el infantil. Con la misma intención se incluyen números musicales y bailes con los que se transmite un optimismo energético. Por tanto, la perfecta sincronía entre movimientos y banda sonora que se advierte en las *Silly Symphonies* se imita en *El Carbón y la Rosa*. De este modo, Méndez parte del cine de Disney para crear un teatro repleto de colores, de música y de una naturaleza animada con la que suscitar el sentimiento de maravilla de la audiencia.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A. B., M. (1936, 8 de febrero). Lectura teatral en el Lyceum Club. *Heraldo de Madrid*, 8.
- ARCONADA, C. (1974). *Tres cómicos del cine* (C. P. Merinero y D. P. Merinero, intróds.). Miguel Castellote.
- de ARREDONDO, L. (1935). Películas españolas de dibujos animados. *Cinegramas*, (42), 230-231.
- AYALA, F. (1966). *El cine: Arte y espectáculo*. Universidad Veracruzana.
- BARRANTES MARTÍN, B. (2018). Literatura infantil femenina en la Generación del 27: didáctica, modernidad y vanguardia en el teatro para niños de Concha Méndez. *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, (34), 1-15. <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1870>.
- BARRIER, M. (2007). *The animated man: A life of Walt Disney*. University of California.
- BLANCA, A. (1933, 8 de marzo). Cinema. Dibujos animados. *El Luchador*, 2.
- BORCOSQUE, C. F. (1932). Mickey Mouse. *Cinelandia*, (11), 22-23.
- Cómo nació el ratón Mickey. (1932, 15 de agosto). *Correspondencia de Valencia*, 4.
- CONDE, C. (1929, 15 de abril). Oda al gato Félix. *La Gaceta Literaria*, (56), 2.
- CORNWELL, P. (2005). Drama at the Cambridge Festival Theatre, 1928-1935. *The Eugene O'Neill Review*, (27), 21-75.
- Curiosa historia de Mickey. (1933, 3 de septiembre). *La Libertad*, 12.
- DÍAZ PLAJA, G. (1930). *Una cultura del cinema: Introducció a una estètica del film* (S. Gasch, pról.). Publicacions de "La Revista".
- DICENZO, M. R. (1992). *Alternative traditions: Popular political theatre in Britain* [Tesis doctoral, McMaster University]. McSphere. <https://macsphere.mcmaster.ca/handle/11375/6907>.
- ECHEVERRY, A. E. (2015). Danza y vanguardias. Actualidad y perspectivas. *Artes La Revista*, 9(16), 50-63. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24142/19748>.
- Escena y bastidores. (1936, 25 de abril). *El Sol*, 2.
- FERNÁNDEZ CUENCA, C. (1931, 15 de enero). Las películas de dibujos. *La Época*, 3.
- G. MANTILLA, F. (1931, 2 de febrero). El Comité Español de Cine Educativo. Cineclub popular. *La Voz*, 9.
- GÓMEZ MESA, L. (1930). *Los films de dibujos animados*. Compañía Ibero-Americana.
- GÓMEZ MESA, L. (1933, 30 de noviembre). Consideraciones sobre los dibujos animados. *El Noticiero Gaditano*, 1.
- GUBERN, R. (1999). *Proyector de luna: La generación del 27 y el cine*. Anagrama.
- HERNÁNDEZ POLO, B. (2021). Una herencia de las *Silly Symphonies*. Música e imagen en los primeros largometrajes de animación de Walt Disney. *Popular Music Research Today*:

- Revista Online de Divulgación Musicológica*, 3(1), 63-77. <https://doi.org/10.14201/pmrt.25896>.
- JARNÉS, B. (1936, 11 de octubre). La gracia inmaterial de Betty Boop. *La Vanguardia*, 11.
- JARNÉS, B. (2018). *Cita de ensueños (Figuras del cinema)* (J. M. Conget, ed.). Universidad de Zaragoza/Instituto de Estudios Altoaragoneses/Instituto de Estudios Turoleses/Gobierno de Aragón.
- Las lecturas teatrales del Lyceum Club. (1936, 5 de febrero). *Heraldo de Madrid*, 9.
- M. N., F. (1936, 7 de febrero). En el Lyceum Club. *El carbón y la rosa*, teatro infantil de Concha Méndez. *El Sol*, 5.
- María Lisarda. (1934, 19 de julio). *El Cantábrico*, 2.
- MARTÍNEZ NADAL, R. (1989). Manolo Altolaguirre en Londres (apuntes para unas viñetas). *Litoral*, (181-182), 132-136. <https://www.jstor.org/stable/43404662>.
- MÉNDEZ, C. (1928, 1 de octubre). El cinema en España. *La Gaceta Literaria*, (5), 5.
- MÉNDEZ, C. (1942). *El Carbón y la Rosa*. La Verónica.
- MÉNDEZ, C. (2001). Historia de un teatro. En J. Valender (ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)* (pp. 63-77). Residencia de Estudiantes.
- MÉNDEZ, C. (2001). Una visita a Elstree. En J. Valender (ed.), *Una mujer moderna: Concha Méndez en su mundo (1898-1986)* (pp. 39-46). Residencia de Estudiantes.
- MÉNDEZ, C. (2003). *El Carbón y la Rosa*. Caballo Griego para la Poesía.
- MIRANDA NIETO, F. (1936, 13 de marzo). María Isabel. *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos*, comedia infantil de Magda Donato y Salvador Bartolozzi. *El Sol*, 5.
- MOLINA ANGULO, R. (2019). *El teatro infantil en la primera mitad del siglo XX: implicaciones pedagógicas en la obra de Elena Fortún, Magda Donato y Concha Méndez* [Tesis doctoral, Universitat de Lleida]. TDX. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/668701/Trma1de1.pdf?sequence=5&isAllowed=y>.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2023). El teatro y la poesía infantil de Concha Méndez. *CLIJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, (312), 43-48.
- NIEVA DE LA PAZ, P. (1993a). *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: (Texto y representación)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- NIEVA DE LA PAZ, P. (1993b). Las escritoras españolas y el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez. *Revista de Literatura*, (109), pp. 113-128.
- NIEVA DE LA PAZ, P. (2001). El teatro infantil de Concha Méndez. En J. Valender (ed.), *Una mujer moderna: Concha Méndez en su mundo (1898-1986)* (pp. 165-176). Residencia de Estudiantes.
- NOSTRADAMUS. (1932, 19 de agosto). “¡Y que se callen un rato las cabezas de ratón!...”. *El Cantábrico*, 5.
- Noticario de espectáculos. Barcelona. (1934, 14 de octubre). *El Día Gráfico*, 11.
- El origen del ratón “Mickey”. (1933, 8 de septiembre). *Las Provincias*, 15.
- P. F., M. (1935, 11 de diciembre). Una escritora: Concha Méndez. *Heraldo de Madrid*, 15.
- PARRA FERNÁNDEZ, L. de la (2020). Sirenas que cantan la vida: el sujeto femenino moderno en *Vida a vida* (1932) de Concha Méndez. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, (23), 87-100. <https://doi.org/10.12795/RICL.2020.i23.06>.

- SANTUGINI, J. (1934, 15 de diciembre). El padre de Mickey, de Minnie, de Caperucita y el Lobo Feroz. *Estampa*, 10-11.
- SANZ ARIAS, H. (2021). La escritura cinematográfica: el perfil desconocido de Concha Méndez. *Revista de Escritoras Ibéricas*, 9, pp. 43-72. <https://doi.org/10.5944/rei.vol.9.2021.28825>.
- Las sesiones del Cineclub. (1931, 15 de abril). *Heraldo de Madrid*, 14.
- TOBIAS, R. B. (2011). *Film and the American moral vision of nature: Theodore Roosevelt to Walt Disney*. Michigan State University.
- TORRE, G. de (1921, septiembre). El cinema y la novísima literatura: sus conexiones. *Cosmópolis*, 97-107.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, P. (2018). *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*. Mondadori.
- VALENDER, J. (ed.). (2001). *Una mujer moderna: Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Residencia de Estudiantes.
- Visita a Concha Méndez y Manuel Altolaguirre. (1936, 5 de julio). *El Sol*, 2.
- Walt Disney, el creador de Mickey Mouse. (1932, 20 de noviembre). *Crónica*, 4.
- YOUNG, H. T. (1993). T. S. Eliot y sus primeros traductores en el mundo hispanohablante, 1927-1940. *Livius*, (3), 269-277. <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/6263/T.%20S.%20Eliot%20y%20sus%20primeros%20traductores.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

## AGRADECIMIENTOS

Se agradece la financiación por parte de la Universidad de La Laguna a través del Programa Margarita Salas perteneciente al Ministerio de Universidades, orden UNI/551/2021 del 26 de mayo, dentro de las ayudas Next Generation de la Unión Europea.

## NOTA SOBRE EL AUTOR

Alberto García-Aguilar es doctor en Arte y Humanidades por la Universidad de La Laguna. En el marco del programa posdoctoral “Margarita Salas”, perteneciente al Ministerio de Universidades del Gobierno de España, ha realizado una estancia de investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre literatura y cine y en la narrativa popular española. Ha publicado varios artículos académicos sobre estos temas y también ha participado en congresos nacionales e internacionales en torno a estas mismas cuestiones. Asimismo, ha editado el libro académico *Josefina de la Torre y su tiempo* (Peter Lang, 2021) y la obra teatral *El Enigma* (Torremozas, 2021), de Josefina y Claudio de la Torre.