

## ***Celia en la revolución de Elena Fortún: la memoria oculta de la Guerra Civil de la página a la escena***<sup>1</sup>

Antonella Russo  
Università degli Studi di Salerno

### **1. Introducción**

La biografía y los altibajos de la recepción literaria de Elena Fortún (Madrid, 1886-1952) reproducen con cierto interés las sacudidas y ondulaciones a las que han estado sometidas la historia y la memoria colectiva española del siglo XX, con especial referencia a la época de la Segunda República y de la Guerra Civil. Si la mayoría de las novelas de Fortún destinadas al público infantil siguieron publicándose, aunque con supresiones, desde los años treinta hasta la posguerra, la figura de la escritora y su producción literaria destinada al público adulto se han visto afectadas por diferentes formas de autocensura, censura y omisión, dentro de un más general “proceso intencionado de desmemoria” (Floeck 2006, 188), resultado del autoritarismo franquista y de los sutiles equilibrios que marcaron la transición. Solo en las últimas décadas, coincidiendo con el afán de recuperación de la memoria, el perfil de Fortún ha vuelto a integrarse en el panorama cultural y literario español.

Parece superfluo desgranar aquí la extensa bibliografía teórica en torno a las problemáticas articulaciones de historia, cultura y memoria.<sup>2</sup> Cada época y cada agente político dibuja de forma dinámica y parcial “el imaginario histórico que constituye el horizonte identitario de la nación” (Winter, 12) y lo hace con respecto a sus acontecimientos más significativos, entre los cuales destaca la Guerra Civil, “el lugar de memoria más emblemático de la historia de España”, según ha escrito Albert (21).

Desde finales del siglo XX se ha venido desarrollando con fuerza cada vez mayor un debate ideológico y cultural en torno a esa época, impulsado por creadores y creadoras que, a través de la narrativa, el cine, el teatro, el cómic, han escarbado en historias menores, a menudo difuminando los límites entre factual y ficticio. Un fenómeno que demuestra el papel crucial de la literatura en la deconstrucción de paradigmas de memorias dominantes y en la reconstrucción de visiones alternativas, así como su función “as a socio-political reparatory practice” (Orazi, 122).

El presente trabajo pretende reconstruir los avatares de la redacción (1937-1943) y publicación (1987 y 2016) de la novela *Celia en la revolución*, de Elena Fortún, y analizar su adaptación y puesta en escena (2019) por parte de Alba Quintas y María Folguera, dentro de las actividades del Centro Dramático Nacional y en el marco de un renovado interés hacia la producción literaria y el recorrido de las escritoras silenciadas por el franquismo.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Publication produced within the framework of the Project PRIN 2022 *Identity Heritage and Cultural Memory. The Elaboration of the Past through the Theatre of Democratic Spain (1975 to the Present)*, Prot. 202285ZT47 - CUP D53D23014880006, funded by the European Union - Next Generation EU, Mission 4, Component 2, Investment 1.1 Research Projects of Significant National Interest, with the supervision of V. Orazi, PI of the project and corresponding author.

<sup>2</sup> Remito para ello a los estudios pioneros de Halbwachs (1925 y 1950) sobre la interdependencia entre memoria individual y colectiva, a las imprescindibles investigaciones de Nora en torno a los *lieux de mémoire*, a los ensayos de Jan Assmann y Aleida Assmann sobre memoria comunicativa y cultural, y a los trabajos de Hirsch sobre el concepto de postmemoria desde sus primeras formulaciones (1992) hasta las más recientes (2012).

<sup>3</sup> Agradezco a la adaptadora y a la directora por facilitarme el guion inédito de la pieza. La grabación del espectáculo puede verse en la plataforma del Centro de Documentación Teatral del INAEM, <https://teatroteca.teatro.es/opac/#index>.

## 2. Encarnación Aragoneses Urquijo y Elena Fortún

Como se anticipaba, el caso de Elena Fortún es paradigmático desde muchos puntos de vista. Se trata de una escritora republicana, homosexual, exiliada y, hasta cierto punto, olvidada. Tras el gran éxito de los años veinte y treinta y la publicación, en la posguerra, de los textos que pudieron superar la censura franquista, la figura de la autora fue completamente borrada del mapa cultural. Así lo recuerda Carmen Martín Gaité en el prólogo a *Celia, lo que dice*, titulado significativamente “Pesquisa tardía sobre Elena Fortún”:

Muchos de los niños españoles nacidos antes de la [G]uerra [C]ivil, que crecimos acompañados por Celia y su hermano Cuchifritín, al ver años más tarde que también nuestros hijos disfrutaban con el relato de sus andanzas, nos quedábamos en blanco si se les ocurría preguntarnos quién fue o dónde estaba ahora esa Elena Fortún que escribió unos cuentos tan preciosos. Yo también se lo había preguntado a mi padre al principio de los años cuarenta, cuando empezaron a dejarse de publicar en la editorial Aguilar algunos títulos de la serie. ¿Qué ha pasado? Y él se encogió de hombros. “No sé –dijo– supongo que le pillaría en zona republicana (mi padre nunca decía «zona roja») y se habría exiliado, como han tenido que hacer muchos escritores”. Así era, en efecto, según supe hace relativamente poco, cuando Elena Fortún, que me había hecho pasar ratos tan deliciosos en la infancia, ya se había muerto. La [G]uerra [C]ivil, que quebró el hilo de tantas historias, había marcado a fuego la de esta señora, e interrumpido, como consecuencia, las que nos contaba sobre Celia y su hermano (Martín Gaité, 7).

Investigar sobre Fortún, entre finales de los años ochenta y los noventa, era para Martín Gaité “une sorte d’archéologie affective des racines de l’écriture féminine en Espagne” (Franco 2006, 234).<sup>4</sup> Y es que el recorrido de la autora madrileña refleja los avances y retrocesos que experimentaron escritores y escritoras entre la llamada Edad de Plata y el franquismo. Estas últimas, especialmente en la breve pero intensa experiencia republicana, fueron el modelo para la creación y difusión de la problemática y polifacética *mujer moderna*, protagonista de un difícil y apasionante proceso de emancipación y acceso al espacio público.<sup>5</sup>

No fue, por supuesto, un camino lineal. Como ha apuntado Capdevila-Argüelles (2005, 266), el “yo autor de las escritoras era muy inestable” y por ello muchas empezaron y a veces terminaron su carrera escondiéndose detrás de seudónimos: de Colombine a la *marca* Gregorio Martínez Sierra, pasando por Félix de Haro (Teresa de Escoriaza), Víctor Català (Caterina Albert i Paradís) o Luciano de San-Sao (la poeta y militante anarquista Lucia Sánchez Saornil).<sup>6</sup> A veces estos alias permitían complejos enmascaramientos y ocultaban a la vez que delataban disidencias en materia de género y sexualidad.

<sup>4</sup> Así lo expresa en su ensayo Martín Gaité (9): “Tal vez precisamente ahora, cuando la desintegración del mito de Celia es simplemente otra cuenta perdida de un collar donde ya faltan tantas, sea el momento más idóneo para tratar de recuperarlas todas y enhebrarlas mediante el hilo de la literatura. A la niña que fui no le importaba nada de Elena Fortún, pero a la mujer que soy ahora nada puede gustarle tanto como seguirle el rastro a aquella escritora que sin duda llevaba una niña dentro y me la regaló para que jugara con ella”. La escritora salmantina también colaboró en la adaptación de las novelas de Fortún en una serie televisiva de seis episodios, *Celia*, que se emitió a partir de 1993 en Televisión Española, bajo la dirección de José Luis Borau.

<sup>5</sup> Sobre este complejo recorrido señalo, entre otros, los estudios de Mangini; Rodrigo; Ena Bordonada y Russo.

<sup>6</sup> Apunta Navas Ocaña (198) que “el seudónimo fue para todas una manera de sortear la anomalía que todavía en este momento supone la presencia de la mujer en la literatura, a lo que habría que añadir en cada

En este contexto debe encuadrarse la creación del nombre artístico de Elena Fortún. La escritora se llamaba, en realidad, María de la Encarnación Aragoneses Urquijo y había nacido en Madrid en 1886. A partir de sus primeros escritos, a finales de los años veinte, adoptó este alias sacado de una novela de su marido, Eusebio Gorbea, titulada *Los mil años de Elena Fortún* (1914), cuya protagonista, como en *Orlando* de Virginia Woolf, es una “dama que vive en nuestros días, nerviosa, histérica, loca, o lo que se quiera” que escribe una obra sobre Madrid viajando por la ciudad a lo largo de los siglos, explorando sus diferentes identidades, “seres que ella misma ha sido en todas las épocas que recorre” (Dorao Orduña 1999, 38). En fin, Elena Fortún es un personaje cambiante.<sup>7</sup>

Como ha destacado Capdevila-Argüelles (2021, 8-9) el seudónimo “protegió y aisló a Encarnación Aragoneses Urquijo”. Según la hispanista, experta también en estudios de género, “[p]rotección y aislamiento forman parte de esa metáfora identitaria que es el armario, en el que el sujeto se encierra para ocultar deseos vedados por el sistema social pero también para vivirlos aparte del mundo aparente” (8-9). De hecho, Fortún además de frecuentar los ambientes republicanos más avanzados, era una de esas *modernas* que integraban el círculo sáfico de la capital.<sup>8</sup>

Desde el comienzo, su pluma ha estado estrechamente ligada al personaje de Celia, una niña burguesa de finales de los años veinte que crece en el madrileño barrio de Salamanca. Celia representa de manera genuina al individuo curioso, inteligente y hasta travieso, criado según los principios que caracterizaron el debate intelectual y pedagógico entre la Generación del 98 y la Segunda República; diferente de “aquellos niños cursis del siglo XIX, fabricados a imagen y semejanza de sus pedagógicos preceptores” (Bravo-Villasante, 588).<sup>9</sup> A lo largo de los numerosos volúmenes de la serie, el personaje se convertirá en una *chica rara* –no en vano despertó el interés de escritoras como Carmen Laforet y Carmen Martín Gaité– y, al igual que su autora, en una aspirante novelista, en un testigo de la Guerra Civil, en una exiliada en Argentina, entre otros roles. En definitiva, la saga termina por conformar un gran *Bildungsroman* (Capdevila-Argüelles 2005), un relato de aprendizaje que refleja la vida misma de su autora.

A pesar de los elementos autobiográficos esparcidos en sus textos, cuando la primera biografía de Fortún empezó a investigar sobre ella, eran muy pocos los datos a disposición: “nadie parecía saber nada” (Dorao Orduña 1999, 7) ni siquiera su verdadero nombre. Tras exiliarse con su familia a Buenos Aires, en 1939, Fortún siguió escribiendo y enviando a su editor, Manuel Aguilar, nuevos volúmenes de la serie de Celia, algunos de los cuales fueron objeto de censura por parte del régimen franquista (Craig; García Carretero & Sotomayor Sáez; Lindholm). Volvió a España en dos ocasiones, la segunda, definitiva, en 1950, pero no en la ciudad donde había transcurrido los mejores años de su vida, Madrid, sino que, voluntariamente se *insilió*, se ocultó, en Barcelona.

Desde allí solicitó que le enviaran “todos los papeles menos Celia en la revolución” (Fortún 2020, 72), lo cual indica que deseaba que el manuscrito, redactado a lápiz, no llegara a España. Asimismo, no quería que se diesen a conocer las dos novelas de tema lesbiano firmadas con el seudónimo de Rosa María Castaños –*Oculto sendero* y *El pensionado de Santa Casilda*– esta última escrita al alimón con Matilde Ras. Son ya los últimos días de su vida –murió de cáncer en 1952– marcados por el fracaso del proyecto

---

caso concreto otros motivos, ya sea la política, el periodismo, e incluso, como veremos enseguida, la inclinación sexual”. Véase además Romero López.

<sup>7</sup> Para una reconstrucción biográfica remito a los estudios de Bravo-Villasante *et alii*; Dorao Orduña (1999); Fraga (2013); Fortún & Ras.

<sup>8</sup> Sobre el círculo sáfico véanse Carretón Cano y Moreno Lago.

<sup>9</sup> A propósito de su contribución a la literatura infantil y juvenil véanse, además, García Padrino y Muela Bermejo.

de modernidad republicano y por el dolor físico, percibido como expiación de los pecados de juventud, según destaca su correspondencia a Carmen Laforet.<sup>10</sup>

Fortún siempre experimentó la inquietud de estar actuando de manera indebida al emanciparse. Sin embargo, cuanto más aprendía y progresaba, más comprendía que esa era, en esencia, su verdadera naturaleza (Capdevila-Argüelles 2021). En una carta a su hijo, en la travesía hacia el exilio escribe: “Tú quieres que sea como todas las señoras y además quieres que sea como soy y yo no puedo ser de dos maneras” (Fortún 2023, 63).<sup>11</sup> El hallazgo y la publicación de las dos novelas de ambiente sáfico, antes citadas, han arrojado luz sobre una faceta inédita de su obra y han impulsado la recuperación de la figura de la autora no solo como escritora republicana, sino también como “un eslabón de la protohistoria de la homosexualidad femenina en España” (Franco 2020, 8). Asimismo, el rescate de *Celia en la revolución*, novela escrita entre 1937 y 1943, se ha convertido en un caso literario, sintomático de las oscilaciones del discurso memorialístico, como veremos a continuación.

### 3. *Celia en la revolución*

#### 3.1. La novela

*Celia en la revolución* es el relato de las vivencias de la protagonista, ya adolescente, mientras enfrenta los horrores de la Guerra Civil, recorriendo diversos lugares de la geografía española –Segovia, Madrid, Valencia, Albacete, Barcelona– entre julio de 1936 y marzo de 1939. A través de su mirada, se muestra el aturdimiento, el miedo y la pérdida que experimentan quienes viven el conflicto. Sin idealizar a ningún bando, aunque dentro de la fidelidad de la autora a los principios republicanos, la novela ofrece una visión desgarradora de la contienda y sus consecuencias en la vida cotidiana: hambre, colas, bombardeos, paseos, besugos, checas.<sup>12</sup>

La idea de escribir una narración sobre el conflicto surgió de una propuesta del editor Manuel Aguilar a la autora, como queda patente en su correspondencia:

Los dos libros de *Celia madrecita* y *Celia en la revolución* supongo que serán de unas 250 páginas (unas trescientas cuartillas a máquina) [...] no tengo nada hecho de esto, apenas unas notas tomadas el año pasado [...]. Por lo demás, no puede usted figurarse qué a tono está todo lo que usted me dice, con todo lo que yo pienso. Efectivamente, hacer una historia de esta generación que está pasando de los años del pasado ¡que parece tan lejano ya! por este horror para llegar a una nueva vida, a un nuevo concepto de todo, a una nueva civilización quizás, ser yo (vea usted que en España no la hace nadie, unos por demasiado sabios, otros por demasiado tontos) a quien esté encomendada esta tarea me hace todo lo feliz que ahora se puede ser (Fortún 1937).

La escritora la compuso con gran participación emotiva entre la guerra y el exilio en Buenos Aires, basándose en sus memorias. La empezó durante el conflicto, rompió los

<sup>10</sup> Véanse, entre los muchos casos: “¡Qué bien eso de que hay que podarnos! Yo no lo he sabido y he dejado crecer ese árbol de deseos cuanto ha querido. Algunas ramas han dado frutos venenosos. ¡Bien lo he pagado!”, Carta a Carmen Laforet, 20 de noviembre de 1951 (Laforet & Fortún, 109). Y más adelante “No me importa morir, pero serenamente, acabándose como el sol que se pone y no entre dolores horribles... Yo creo que ya he pagado todo...”, Carta a Carmen Laforet, 16 de enero de 1952 (Laforet & Fortún, 132).

<sup>11</sup> Y a su amiga Inés Field confiesa: “Me pesa, y me pesará siempre, no haberme separado de Eusebio el año 24 cuando estuve a punto de hacerlo. Me he sacrificado yo no siendo lo que nací para ser, y le he sacrificado a él, que hubiera vuelto a rehacer su vida sentimental”, Carta a Inés Field, 1 de enero de 1951 (Fortún 2023, 159).

<sup>12</sup> Para un análisis global de la novela remito a los estudios de Uría Ríos; Dorao Orduña (2001) y Sánchez Zapatero.

primeros cuatro capítulos que tenía hechos, pero más adelante volvió entusiasmada a la empresa. La terminó en 1943, según indica el colofón, pero consideró que no podía publicarse en España:

Creo que cuando la escriba [*Celia en la revolución*] no la admitirán ni los de allí ni los de aquí, pues he de limitarme a contar lo que he visto con mis ojos sin hacer comentarios. Lo cierto es que sería un interesante documento para el porvenir, pues la historia debería ser contada no por los políticos ni los militares sino [por] el pueblo sencillo que, sin conocer la causa, sufre las consecuencias (Fortún 1943).

Como se decía anteriormente, cuando viajó a España, en 1948, no la llevó consigo y tomó precauciones para que no le fuera enviada por error. A la muerte de la autora, quedó en manos de su familia, afincada en Estados Unidos. En 1964, Ana María Hug, su nuera, ofreció el manuscrito a Manuel Aguilar, que lo rechazó. En los años ochenta la investigadora Marisol Dorao recibió de Hug una maleta llena de papeles, entre los cuales se encontraba el texto. Fue editado en 1987 y salió en la editorial Aguilar. El libro fue presentado, entre otros, por Carmen Martín Gaité en la Biblioteca Nacional, y recibió cierta atención por parte de la prensa.<sup>13</sup> No obstante, el interés generado no tuvo mayor continuidad, y la obra terminó eclipsándose hasta 2016, cuando volvió a aparecer en la colección Biblioteca Elena Fortún de la editorial Renacimiento, donde también comenzaron a reeditarse los volúmenes de literatura infantil. Paralelamente, se multiplicaron las iniciativas para la difusión de su legado, incluyendo presentaciones, conferencias, documentales y entrevistas. Como culminación de este recorrido, en 2021, la Biblioteca Regional de Madrid recibió por correo ordinario, sin remitente identificado, el manuscrito original de la novela, escrito a lápiz y considerado hasta entonces perdido.<sup>14</sup>

### 3.2 La pieza teatral

En el marco de este reciente rescate hay que entender la adaptación teatral de *Celia en la revolución* por parte de Alba Quintas y María Folguera, en 2019; ochenta años después del final de la guerra y de la salida de Fortún hacia el exilio y a escasas semanas de la exhumación de los restos de Franco.

Más que otros, sabemos que el teatro ha dado prueba de ser el lugar ideal para la elaboración colectiva del pasado “tabuizado” (Floek 2006, 186). El género teatral supone una forma compleja de comunicación, en la que, generalmente, el receptor no solo está presente, sino que tiene un rol activo. Por esta razón, las artes escénicas han ocupado un lugar fundamental en el reciente proceso de exploración del trauma nacional, tal como lo han señalado diversos estudios que han contribuido a consolidar en España el concepto de teatro de la memoria y, dentro de él, el de la posmemoria (Floek 2006; Fox; Amo Sánchez; Guzmán; Trecca; García Martínez; Perassi & Trecca; Floek 2019; Orazi). El último fenómeno, que Hirsch (1992-1993; 2012) ha explorado detenidamente con respecto a la herida intergeneracional del Holocausto, parece especialmente presente en el teatro español actual. La reconstrucción del pasado a partir de las experiencias de generaciones que no vivieron directamente los acontecimientos, pero que los han heredado a través del relato familiar, la cultura y otros mecanismos de transmisión, ha adquirido, además, una perspectiva de género (García-Pascual), generando un espacio de

---

<sup>13</sup> La presentación fue el 10 de junio, con además Marisol Dorao y Felipe Mellizo. Véanse, entre otros, *El País*, 11 de junio de 1987, p. 47; *Ya*, 11 de junio de 1987, p. 48.

<sup>14</sup> Se conserva ahora en dicha biblioteca. Signatura: EF-Arc.11/4-Archivo personal Elena Fortún. El texto ha sido además digitalizado: [https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid\\_publicacion/elena\\_fortun/es/consulta/registro.do?control=BDCM20220121019](https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/elena_fortun/es/consulta/registro.do?control=BDCM20220121019).

reflexión crítica sobre el papel de las mujeres en la historia y desafiando su invisibilización.<sup>15</sup>

En diferentes salas españolas, se han recuperado los perfiles y los textos de autoras como María Lejárraga, María Teresa León, María Zambrano, Mercè Rodoreda, Concha Méndez, Rosa Chacel, Isabel Oyarzábal, Carlota O'Neill y, por supuesto, Elena Fortún. En el Centro Dramático Nacional, además de espectáculos sueltos, se ha organizado el ciclo temático “En letra grande”, en dos entregas, con el objetivo de rescatar la memoria de figuras que “en el pasado enriquecieron e innovaron la escena española tanto desde la escritura como desde la práctica, y que no han sido reconocidas en la historia de nuestro teatro a pesar de su indudable contribución” (Centro Dramático Nacional, s.p.).<sup>16</sup>

A esta iniciativa hay que añadir el díptico “Sendero Fortún”, formado por la pieza *Celia en la revolución*, versión de Alba Quintas,<sup>17</sup> dirección de María Folguera,<sup>18</sup> y por *Elena Fortún*, escrita y dirigida por la sola Folguera.

*Celia en la revolución*, producida por el Centro Dramático Nacional dentro de las actividades innovadoras y experimentales del Laboratorio Rivas Cherif, se puso en escena del 6 al 24 de noviembre de 2019 en el Teatro Valle-Inclán. La comparación entre el hipotexto y el hipertexto no revela grandes diferencias. En el *continuum* donde se colocan las posibles transposiciones de una novela a una pieza teatral, Quintas se inclina por una adaptación en la que el drama mantiene un nivel alto de fidelidad al texto inicial. La presencia de una narradora en primera persona y el uso extenso del diálogo, características de la novela de Fortún, hacen que los enunciados se reproduzcan en el hipertexto con solo

<sup>15</sup> El fenómeno debe entenderse también a la luz de una serie de esfuerzos legislativos que se han realizado en esta dirección. Por un lado, la Ley 52/2007 de Memoria Histórica, a la que se ha añadido la Ley 20/2022 de Memoria Democrática, por otro, las iniciativas que abordan la igualdad, la violencia y la no discriminación como la Ley Orgánica 1/2004 de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género, la Ley Orgánica 3/2007 para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres, a la que se ha sumado más recientemente la Ley 15/2022 Integral para la Igualdad de Trato y la No Discriminación.

<sup>16</sup> <https://cdn.mcu.es/espectaculo/en-letra-grande>. “En letra grande I” consta de: *Una gran emoción política*, basado en la obra de María Teresa León, texto y dirección de Luz Arcas y Abraham Gragera, del 26 al 30 de septiembre de 2018, Teatro Valle-Inclán; *Rosario de Acuña: ráfagas de huracán*, texto de Asún Bernáñez y dirección de Jana Pacheco, del 16 al 28 de octubre de 2018, Teatro Valle-Inclán, Sala El Mirlo Blanco; *Halma*, texto y dirección de Yolanda García Serrano, del 19 de febrero al 3 de marzo de 2019, Teatro Valle-Inclán, Sala El Mirlo Blanco; *Firmado Lejárraga*, texto de Vanessa Montfort y dirección de Miguel Ángel Lamata, del 23 de abril al 5 de mayo de 2019, Teatro Valle-Inclán, Sala El Mirlo Blanco. “En letra grande II” se compone de una serie de lecturas dramatizadas realizadas en el Teatro María Guerrero bajo la dirección de Pilar G. Almansa: *No es un criado, es un hombre* de Concepción Arenal, octubre de 2019; *Tragedia de la perra vida* de María Lejárraga, dentro de *Fiesta en el Olimpo*, octubre de 2019; *Las republicananas*, de Teresa Gracia, noviembre de 2019; *La imagen del espejo* de Ana Diosdado, noviembre de 2019.

<sup>17</sup> Alba Quintas (Madrid, 1994) es novelista, dramaturga y productora de audiolibros. Su trayectoria en el mundo editorial comenzó a los diecisiete años, tras ganar el premio Jordi Sierra i Fabra. Ha publicado las novelas *La flor de fuego* (Nocturna, 2017), *La venganza de Ariadna* (Nocturna, 2019), *La memoria del errante* (Fandom Books, 2021), *Desértica* (La esfera azul, 2023) y la saga *Liceo Septem* (Montena, 2024-2025), destinadas al público infantil y juvenil. Para el teatro ha escrito, además, *Las que guardan*, dirigida por Nerea Lebreo, que recupera y lleva a la escena los recuerdos de seis mujeres haciendo frente a la miseria y al hambre de la posguerra.

<sup>18</sup> María Folguera (Madrid, 1984) es escritora, dramaturga y directora de escena, entre otras cosas, licenciada en dirección de escena por la RESAD. En 2001 ganó el Premio de Arte Joven a la Creación Literaria de la Comunidad de Madrid por su novela *Sin juicio*, a la que han seguido *Hermana (Placer)* (Alianza, 2021) y el proyecto colectivo *Tranquilas. Historias para ir solas por la noche* (Lumen, 2019). Ha fundado su propia compañía y ha trabajado como gestora cultural en el Teatro Circo Prince de Madrid. Su interés por las cuestiones de género se refleja en su producción teatral. Como dramaturga y directora, ha desarrollado una trayectoria constante, con obras como *Hilo debajo del agua* (2009), galardonada con el Premio Valle Inclán de Textos Teatrales y el Premio Teatro Abierto; *El amor y el trabajo* (2011); *La guerra según Santa Teresa* (2018); *Safo* (2022) y *Humanidad (cinco visiones de Goya para circo)* (2023).

ligeras modificaciones. En una entrevista, la autora afirma que se hizo “lo más invisible posible” para “dejar que el espíritu de Elena Fortún llegara a los espectadores de la manera más natural posible” (Quintas, 33). Y añade: “Estaba obsesionada con el hecho de que yo no fuera un obstáculo entre el espectador y Elena Fortún” (33). Quintas se acercó a la tarea con apenas veinticinco años, pero con una gran afición por la serie de Celia y la literatura infantil y juvenil. Además, acudió al que define el “pozo de la documentación” (33), es decir, las investigaciones y el material de archivo que ha salido últimamente, sobre todo la correspondencia y las novelas de tema lesbiano.

El punto de arranque tanto de Quintas como de Folguera son preguntas: ¿por qué Celia tiene que exiliarse? ¿Por qué no queda sitio para mujeres como Fortún en España? Esta perspectiva guía la línea dramática desde el comienzo: con respecto al arranque de la novela, hay una prolepsis que presenta a Celia en Madrid, en febrero de 1939 en casa de su editor, Manuel Aguilar, anunciando su intención de irse a Francia. Tiene diecinueve años, aunque aparenta más, y han pasado casi tres desde el comienzo del conflicto. La escena, que en la novela corresponde al capítulo XXV “¡Se ha perdido la guerra!”, se desarrolla en una atmósfera oscura, en la que, gracias a un uso oportuno de la iluminación, se yergue la figura de Celia, vestida de blanco y de pie, hablando desde una pequeña tarima redonda, casi un tablado en el tablado que, a lo largo de la pieza, servirá también como patíbulo donde serán fusilados numerosos personajes.

Este comienzo marca aún más el trágico protagonismo de la joven y la centralidad de sus palabras: la guerra que está terminando, el listado de los muertos, su soledad. Al otro lado, se vislumbran el editor Aguilar y su anciana madre. Su diálogo es interrumpido por una canción de la rapera La Mala Rodríguez, “A jierro”. Una elección que, aunque parezca inusual, resulta coherente, ya que la letra expresa fuerza, independencia y determinación, en sintonía con la interpretación del personaje (y de Fortún) que han querido transmitir tanto la adaptadora como la directora de la obra, ambas centradas en los desafíos de la identidad y la emancipación femenina. La guerra es destrucción, pero también, en el caso de Celia, una época de tránsito de la niñez a la adolescencia, una ocasión de explorar sola el espacio urbano madrileño y la geografía española –de hecho, se mueve por cinco ciudades diferentes: Segovia, Madrid, Barcelona, Valencia, Albacete y de nuevo Valencia, Madrid, Valencia.

A continuación, como todo adolescente o joven adulto protagonista de su propia *Bildung* corporal y ética, Celia atraviesa una serie de experiencias vivenciales, incluidas las amorosas, que constituyen el ritual emancipatorio de las heroínas de su larga genealogía. Pensemos en Soledad, la protagonista de *Luciérnagas*, que recorre una Barcelona asolada por las bombas y, entre el caos de la guerra, la sangre, la muerte, acaba embarazada. Al volver a su casa, “todo es distinto” (Matute, 378), parece “un ser de otra raza” (377), y al descansar la envuelve “un sopor lento, como si se adormeciera por última vez, sobre su infancia” (375). De la misma forma, Celia deja atrás a su madre, fallecida poco antes de la guerra; a su padre, quien aparece en el escenario casi siempre postrado en la cama; a su abuelo, fusilado por los fascistas; a su tía y a su primo, a quienes unos milicianos han dado el paseo; y a su pretendiente, muerto en la batalla del Ebro. La protagonista empieza a desenvolverse en un entorno de coetáneos, en su mayoría mujeres, que apoyan a la República desde una retaguardia laboriosa y valiente: en un albergue de niños, en las colas, en la comisaría, en bares, comedores, calles y edificios destrozados. En ocasiones, sus peripecias coinciden con los reportajes que Elena Fortún realizó durante la guerra y publicó en la revista *Crónica*: la visita a un albergue infantil, el funcionamiento de las colas, la comida, la pequeña tragedia de los animales durante el conflicto:<sup>19</sup> todo

<sup>19</sup> Según ha puesto de relieve Fraga (2021), se trata de “Un albergue de niños en la Escuela Plurilingüe”, *Crónica*, 18 de agosto de 1936; “Inglaterra, Francia y Suiza mandan víveres y ropas a los niños españoles”,

entra en la novela y se traspasa a la pieza teatral. Por supuesto, la forma dramática exige cierta concisión, así que algunos capítulos de la novela se suprimen (III, IX, XIII, entre otros) y en dos ocasiones Alba Quintas acude al uso de las cartas, cuya lectura informa al público de acontecimientos que no puede o no quiere representar.

A pesar de las dificultades, y salvo la primera escena, se mantiene una estructura cronológica lineal. Asimismo, se conservan los diálogos, cuya naturalidad y fluidez los hacían prácticamente listos para la representación teatral.<sup>20</sup> No se olvide que Fortún se dedicó, entre otras cosas, a la dramaturgia infantil, con unos textos posteriormente recopilados en *Teatro para niños*. Sus piezas se caracterizaban por una mezcla de elementos tradicionales e innovadores, en consonancia con la experimentación teatral de la época, y por “diálogos fluidos acompañados de un movimiento constante de los personajes” (Mascarell, 21). Asimismo, cuando escribía narrativa, la autora estaba muy consciente y atenta al carácter performativo y visual de la narración. Así lo expresó en una conferencia de 1946 sobre el arte de contar cuentos, subrayando la importancia de “esa imaginación visual sin la cual no sería posible interesarnos por una novela ni figurarnos nada que no viésemos con nuestros ojos humanos” (Fortún 2022, 34). Por esta razón, desde su experiencia como escritora y maestra en los talleres de la Residencia de Señoritas de Madrid, Fortún aconsejaba a las narradoras que siguieran este principio: “Cada una de las escenas ha de pasar por nuestros ojos. Un pedagogo dice que no es buen cuento para la infancia aquel que no pueda ser contado completa y absolutamente por imágenes” (Fortún 2022, 34). Más adelante, reforzaba esta idea al afirmar que “[n]ada enseña mejor un cuento que dividirlo en cuadros, escribir varias veces cada uno de ellos, viéndolo con nuestros ojos como si lo hubiéramos vivido” (35).

Es posible que estos factores hayan favorecido la integración de la *Celia en la revolución* en la línea de exploración que Ernesto Caballero, director del CDN, desarrollaba en esos años dentro del Laboratorio Rivas Cherif, centrado en el potencial dramático de la novela y en la idea de un “teatro español encriptado en la narrativa” (Caballero, 28). Precisamente esta convicción lo llevó a trabajar en *El laberinto mágico* de Max Aub, en colaboración con José Ramón Fernández.<sup>21</sup> Según declara en una encuesta, también Alba Quintas, la adaptadora de la pieza de Fortún, ve como rasgo distintivo de su poética teatral el explorar áreas donde los géneros literarios se difuminan. Además, Quintas reconoce su fascinación por la dimensión oral originaria de la literatura, un rasgo que, según afirma, se conserva con mayor fuerza en el teatro (García & Pérez-Rasilla). Aunque en *Celia en la revolución* apuesta por una adaptación prudente, en la que la sustancia narrativa confluye en los diálogos entre los personajes, es difícil no vislumbrar en estas palabras la lección de Sanchis Sinisterra (20) en torno a la narraturgia

---

*Crónica*, 28 de febrero de 1937; “La nueva cocina madrileña”, *Crónica*, 30 de mayo de 1937; “Pequeños dramas al margen de la gran tragedia”, *Crónica*, 18 de julio de 1937.

<sup>20</sup> También se reflejan las variedades diatópicas y diastráticas del español, patentes en el habla de las criadas, de las viejas caseras de Barcelona y de niños, milicianos y camareros. Un trabajo nada fácil puesto que los diez actores de la pieza interpretan a cincuenta y tres personajes. Reparto: Chema Adeva, Tábata Cerezo, Pedro G. de las Heras, Trigo Gómez, Andrea Hermoso, Ione Irazabal, Isabel Madolell, Ramiro Melgar, Julia Monje y Rosa Savoini. Listado de personajes [https://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/CELIA-EN-LA-REVOLUCIÓN\\_dossier-9.pdf](https://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/CELIA-EN-LA-REVOLUCIÓN_dossier-9.pdf).

<sup>21</sup> Sin pretender equiparar la magnitud del ciclo aubiano con *Celia en la revolución*, que Fortún dejó manuscrita y sin revisar, existen puntos de convergencia entre ambos textos y su adaptación teatral. Tanto las novelas de Aub como la de Fortún abarcan el período comprendido entre julio de 1936 y marzo de 1939, teniendo como escenario diversos espacios de la Guerra Civil como Madrid, Valencia y Barcelona. Además, ambas destacan la importancia de la retaguardia, donde “pasan muchas cosas; pasa la traición, el miedo y la vida que sigue. Las historias de amor y muerte que se narran en las novelas...”, según señala José Ramón Fernández (17) a propósito de su adaptación de la obra.

como “territorio fronterizo e impuro”, un “campo teórico y práctico, es decir, reflexivo y creativo, en el que convergen la narrativa y la dramaturgia” (25).

Más allá del texto, en el montaje la confusión de la guerra y sus nefastas consecuencias se amplifican gracias a las decisiones de la directora de escena y a su colaboración con el trabajo técnico de la escenografía y los diseñadores de iluminación y sonido.

A lo largo de toda la representación, la mitad del enorme y profundo escenario –de unos catorce metros de ancho y veinte metros de fondo– está ocupada por una gran cantidad de trastos, bultos y escombros. La escenografía Mónica Teijeiro, partiendo de las indicaciones de Folguera, ha querido crear un “espacio fragmentado, con suelos rotos formando un *collage* que diera la sensación de destrozo”, pero que también funcionara a nivel figurado como “representación de esa fractura social que supone una Guerra Civil” (Teijeiro, 37). Asimismo, ha concebido el escenario como un sistema de desniveles con rampas y plataformas que evocan la inestabilidad y la confusión en las que se desarrollan las vivencias de la protagonista, pero también la multitud de espacios geográficos que atraviesa y habita. En el centro, sobre la rampa más alta y con una iluminación ajustada según la necesidad, se desarrollan escenas que evocan el mundo exterior. En ocasiones, aparecen veladas tras un tul, como en el caso del levantamiento en Segovia; en otras, se representan de manera directa, como el macabro gesto de una vendedora de sandías que juega con la cabeza del general López Ochoa.

El tratamiento dramático de la luz, a cargo de Ion Anibal, ya involucrado en *El laberinto mágico*, es una herramienta fundamental a la hora de evocar la guerra y su gramática del horror (paseos, bombardeos, huidas). La luz blanca embiste a Celia y a los fusilados en la pequeña tarima redonda, las intermitencias aluden a los bombardeos, mientras los colores cálidos evocan la llegada de la protagonista a la olorosa Valencia, así como el azul, hacia el final, la acompaña hacia el mar y el exilio. Junto con Javier Almela, quien se ocupa del sonido, Ion Anibal consigue comunicar emociones, definir espacios y aportar una dimensión adicional a la obra, con la intención no tanto de mostrar lo acaecido sino de transmitir lo percibido por Celia. Quintas y Folguera refuerzan esta idea al presentar, tras la primera escena de 1939, toda la obra como un *flashback*, una escenificación de los recuerdos de la protagonista. De este modo, no solo reflejan el proceso de escritura de la novela, cuyos primeros capítulos Fortún inició, descartó y reescribió basándose en sus recuerdos, sino que también presentan el espectáculo como un despliegue progresivo, compartido y vivo de la memoria de la autora. En este sentido, es interesante también el movimiento de los actores, que en ocasiones atraviesan la platea y se desplazan entre las butacas, reforzando la sensación de un público que, si bien no es activo, al menos se ve implicado en el espacio dramático. La puesta en escena alude así, en cierta medida, al proceso de recuperación de la memoria nacional, que es, por naturaleza, un ejercicio compartido.

#### 4. Conclusiones

El recorrido trazado en torno a *Celia en la revolución* aporta elementos valiosos para profundizar en el proceso de recuperación y reconstrucción de la memoria en las letras españolas, tanto en la narrativa como en el teatro, además de destacar el papel fundamental de la investigación en este camino. Cabe recordar que tanto la publicación de la novela como su adaptación escénica no habrían sido posibles sin la dedicación de estudiosas pioneras, cuyo trabajo de rescate de la obra y la figura de Fortún se ha extendido desde los años ochenta hasta la actualidad.

La propuesta dramática representa el último eslabón de este proceso. Lleva a cabo una revisión de la memoria nacional partiendo de la mirada de un testigo directo –Fortún, autora del hipotexto– y articulándola con la de escritoras contemporáneas interesadas en

cuestiones de género, Quintas y Folguera, portadoras de postmemoria externa. La revolución, en su opinión, no es solo la Guerra Civil: mantienen el significado inicial del término, tal como lo entendió Fortún, pero lo amplían para incluir la transgresión. Su adaptación presenta a una adolescente que desafía normas, bebe, observa la libertad sexual de las milicianas y percibe la ambigüedad de género, una anticipación del ambiente lesbiano desarrollado con gran claridad en la novela *Oculto sendero* y en la segunda pieza del díptico, *Elena Fortún*.

El proyecto de Quintas y Folguera pretende recuperar el universo de Encarnación Aragonés Urquijo y de una generación de mujeres cuyo legado fue silenciado. Responde a una pregunta esencial: ¿qué ocurrió con aquellas creadoras que, en los años treinta, vivieron una explosión cultural, vital y sexual? La guerra, el exilio y la dictadura no las destruyeron, pero sí desviaron sus trayectorias y borraron su rastro de la memoria colectiva. No se trató de una aniquilación, sino de un “ocultamiento”, sugiere Folguera (25). El teatro no solo ha permitido visibilizar lo escondido, sino también representarlo.

**Obras citadas**

- Albert, M. "Oralidad y memoria en la novela memorialística." En U. Winter ed. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2006. 21-38.
- Amo Sánchez, A. "Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012)." *Anales de la literatura española contemporánea* 39.2 (2014): 341-369.
- Assmann, A. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck, 1999.
- Assmann, J. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck, 1992.
- Bravo-Villasante, C. "Un nuevo concepto del cuento infantil: Bartolozzi y Elena Fortún." *El libro español: revista mensual del Instituto Nacional del Libro Español* 11 (1958): 583-590.
- Bravo-Villasante, C. *et alii. Elena Fortún (1886-1952)*. Madrid: Asociación Española de Amigos del IBBY, 1986.
- Caballero, E. "Entrevista con el director. Ernesto Caballero." *Cuadernos pedagógicos del CDN* 92 (2015-2016): 23-28.
- Capdevila-Argüelles, N. "Elena Fortún (1885-1952) y *Celia*. El *Bildungsroman* truncado de una escritora moderna." *Lectora: revista de dones i textualitat* 11 (2005): 263-282.
- . "Introducción." En E. Fortún. *Oculto sendero*. Sevilla: Renacimiento, 2021. 7-63.
- Carretón Cano, V. "Victorina Durán y el círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una escenógrafa del 27." *El Maquinista de la Generación* 9 (2005): 4-20.
- Centro Dramático Nacional. "En letra grande", 2018. [en línea]: <https://cdn.mcu.es/espectaculo/en-letra-grande/>
- Craig, I. S. "La censura franquista en la literatura para niñas: *Celia* y *Antoñita la fantástica* bajo el Caudillo." En F. Sevilla & M. Arroyo eds. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Tomo IV. Historia y sociedad. Literatura comparada y otros estudios. Madrid: Castalia, 2000. 69-78.
- Dorao Orduña, M. *Los mil sueños de Elena Fortún*. Cádiz: Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1999.
- . "*Celia en la revolución*. La Guerra Civil española a través de los ojos de una adolescente." *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 42-43 (2001): 43-52.
- Ena Bordonada, Á. "La invención de la mujer moderna en la Edad de Plata." *Feminismo/s* 37 (2021): 25-42.
- Fernández, J. R. "Entrevista con el dramaturgo José Ramón Fernández." *Cuadernos pedagógicos del CDN* 92 (2015-2016): 15-21.
- Floeck, W. "Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente." En J. N. Romera Castillo ed. *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Publicaciones*. Madrid: Visor, 2006. 185-210.
- . "Hacer memoria en España: el desarrollo del teatro de la memoria desde los años de la Transición hasta la actualidad." *Orillas* 8 (2019): 469-487.
- Folguera, M. "Entrevista con la directora María Folguera." *Cuadernos pedagógicos del CDN* 122 (2018-2019): 24-29.
- Fortún, E. [Encarnación Aragonese Urquijo]. *Sabes quién soy. Cartas a Inés Field*. Ed. de Nuria Capdevila-Argüelles, tomo I. Sevilla: Renacimiento, 2020.

- . "Carta a Manuel Aguilar" (24 de noviembre de 1937). En M. J. Fraga. "Introducción." En E. Fortún. *Celia en la revolución*. Sevilla: Renacimiento, 2021.
- . "Carta a Luis de Gorbea" (14 de enero de 1943). En M. J. Fraga. "Introducción." En E. Fortún. *Celia en la revolución*. Sevilla: Renacimiento, 2021.
- . *El arte de contar cuentos a los niños*. Sevilla: Renacimiento, 2022.
- . *Epistolario familiar. Cartas 1939. El primer exilio*. Ed. de Inmaculada García Carretero, tomo I. Sevilla: Renacimiento, 2023.
- Fortún, E. & M. Ras. *El camino es nuestro*. Ed. de M. J. Fraga & N. Capdevila-Argüelles, Madrid: Fundación Banco Santander. Colección obra fundamental, 2014.
- Fox, M. "El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI." En J. Romera Castillo ed. *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor, 2006. 549-563.
- Fraga, M. J. *Elena Fortún, periodista*. Madrid: Editorial Pliegos, 2013.
- . "Introducción." En E. Fortún. *Celia en la revolución*. Sevilla: Renacimiento, 2021. 21-38.
- Franco, M. "Elena Fortún par Carmen Martín Gaité". En F. Étienne ed. *Regards sur les espagnoles créatrices (XVIIIe-XXe siècles)*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2006. 211-237.
- . "Introducción." En E. Fortún. *Celia en el colegio*. Sevilla: Renacimiento, 2020. 7-26.
- García, A. A. & E. Pérez-Rasilla eds. "Joven escritura teatral en España. Encuesta a jóvenes dramaturgos." *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 179 (2020): 80-96.
- García Carretero, I. & M. V. Sotomayor Sáez. "La experiencia de la censura desde el exilio en Elena Fortún." En R. Tena Fernández & J. Soto Vázquez eds. *La censura cultural en el franquismo. Estudios y entrevistas*. Valencia: Tirant Lo Blanc, 2021. 55-90.
- García Martínez, A. *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*. Hildesheim: Georg Olms, 2016.
- García Padrino, J. *Así pasaron muchos años... En torno a la literatura infantil española*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2001.
- García-Pascual, R. "Aportaciones sobre la representación de las dramaturgas republicanas en el teatro español actual." *Anales de la literatura española contemporánea* 45/2 (2020): 103-128.
- Guzmán, A. *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español (1939-2009)*. Tesis doctoral defendida en la Facultad de Filología, Universidad de Salamanca, 2012.
- Halbwachs, M. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel, 1925.
- . *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1950.
- Hirsch, M. "Family Pictures: *Maus*, Mourning, and Post-Memory." *Discourse* 15/2 (1992-1993): 3-29.
- . *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Laforet, C. & E. Fortún. *De corazón y alma (1947-1952)*. Madrid: Fundación Banco Santander, 2017.
- Lindholm, E. "The Censorship of a Closeted Spain: The Case of Elena Fortún (1886-1952)." *Primerjalna Knjizevnost* 46/1 (2023): 133-150.
- Mangini, S. *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2001.
- Martín Gaité, C. "Pesquisa tardía sobre Elena Fortún." En E. Fortún. *Celia, lo que dice*. Madrid: Alianza, 1992. 7-37.

- Mascarell, P. "Introducción." En E. Fortún. *Teatro para niños*. Sevilla: Renacimiento, 2018. 7-24.
- Matute, A. M. *Luciérnagas*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Moreno Lago, E. "Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del círculo sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán." *Feminismo/s* 37 (2021): 211-236.
- Muela Bermejo, D. "Elena Fortún en la Literatura Infantil y Juvenil. Un estado de la cuestión." *Ocnos* 20/3 (2021): 1-12.
- Navas Ocaña, I. "El abandono del seudónimo masculino: la Lucía Sánchez Saornil del Romancero de *Mujeres libres*." En E. J. Ocampos Palomar & D. Romero López eds. *El feminismo en la literatura de la Edad de Plata*. Sevilla/Madrid: Renacimiento/Ediciones Complutense, 2024. 193-218.
- Nora, P. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984-1992. 3 vols.
- Orazi, V. "Historical Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context." En V. Orazi cur. *Historical Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context*, monográfico de *eHumanista/IVITRA* 19 (2021): 118-126.
- Perassi, E. & S. Trecca. "Los escenarios de la postmemoria en el teatro hispánico último (2000-2018). Introducción." *Orillas* 8 (2019): 387-406.
- Quintas, A. "La puesta en escena de *Celia en la revolución*. La adaptación de Alba Quintas." *Cuadernos pedagógicos del CDN* 122 (2018-2019): 31-35.
- Rodrigo, A. *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*. Barcelona: Carena, 2002.
- Romero López, D. "Revisión crítica del uso del seudónimo en mujeres escritoras." En Á. Ena Bordonada ed. *La otra Edad de Plata: temas, géneros y creadores (1898-1936)*. Madrid: Ediciones Complutense, 2013. 143-168.
- Russo, A. "La cuestión peliaguda. En torno a la imagen de la moderna en la literatura y la prensa de entreguerras." *Testi e Linguaggi* 17 (2022): 60-82.
- Sánchez Zapatero, J. "*Celia en la revolución*, una visión inédita de la Guerra Civil española." En J. M. Martín Martín ed. *Memoria traumática: visiones femeninas de guerra y posguerra*. Madrid: Dykinson, 2020. 107-118.
- Sanchis Sinisterra, J. "Narraturgia." *Las Puertas del Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro* 26 (2006): 19-25.
- Teijeiro, M. "La puesta en escena de *Celia en la revolución*. La escenografía y el vestuario." *Cuadernos pedagógicos del CDN* 122 (2018-2019): 36-39.
- Trecca, S. "Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último." *Cuadernos Aispi* 7 (2016): 79-94.
- Uría Ríos, P. "*Celia en la revolución* (1943), de Elena Fortún." En A. Fernández Insuela ed. *El exilio literario asturiano de 1939*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000. 289-297.
- Winter, U. "Introducción." En U. Winter ed. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2006. 9-19.