

LOS INICIOS DE LA EDUCACIÓN TEATRAL SUPERIOR EN ESPAÑA. PRIMERAS FORMULACIONES Y EXPERIENCIAS

The Beginnings of Higher Theatre Education in Spain. First proposals and experiences

Manuel F. Vieites* y Ricardo Solveira Díaz&

Fecha de recepción: 23/06/2017 • Fecha de aceptación: 11/09/2017

Resumen. Coincidiendo con la presentación de informes sobre la necesidad de un sistema nacional de educación, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y hasta los primeros años del XIX, se suceden en España propuestas orientadas a crear un estado de opinión favorable a la formación reglada de los profesionales de la escena, y se desarrollan iniciativas para crear centros de formación, en no pocos casos como parte substantiva de informes y memorias que buscaban el arreglo de los teatros. Todo ello habría de contribuir a legitimar los oficios de la escena, pero también la imagen pública de los comediantes, en tanto el teatro se convierte para los ilustrados en instrumento de educación popular. Con este trabajo, elaborado a partir de una revisión de la literatura disponible y asentado en el análisis de lo que ya se configura como cultura científica y cultura normativa en educación teatral, ofrecemos una panorámica de lo que fue la articulación de lo que cabe entender como razón educativa aplicada a los oficios de la escena y consideramos algunas realizaciones empíricas.

Palabras clave: Educación teatral; Formación actoral; Escuelas de teatro; Pedagogía teatral.

Abstract. *Coinciding with the presentation of reports on the need for a national system of education, from the second half of the 18th century until the first years of the 19th century, several initiatives were formulated in Spain for the creation of a favourable opinion regarding the training of theatre professionals. The creation of theatre schools and the organization of theatres themselves was also encouraged, in general accordance with reports and records.*

* Departamento de Teoría e Historia de las Artes Escénicas. Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia. Poza Cabalo s/n, 36209, Vigo. mfvieites@uvigo.es

& Departamento de Interpretación. Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia. Poza Cabalo s/n, 36209, Vigo. ricardosolveira@hotmail.com

In addition to legitimizing the theatre professions, it also served to bolster the public image of the theatre professionals, as theatre was considered an instrument in popular education. With this paper, written after a review of available literature and an analysis of what configures the scientific and normative cultures in theatre education, we offer a panoramic view of how the idea of an educational justification for professional theatre training was formulated, while also considering some empirical realizations.

Keywords: *Theatre education; Actor training; Theatre schools; Theatre pedagogy.*

INTRODUCCIÓN

Cada vez son más los estudios que se ocupan de la educación teatral como ámbito específico de educación con un desarrollo histórico por reconstruir, y que se asientan en miradas y áreas de conocimiento diversas. Así, se han publicado trabajos que abordan el campo de la educación teatral desde disciplinas como la Historia de la Literatura, la Historia de la Cultura o la Historia del Teatro, debidos, entre otros, a Rubio Jiménez,¹ Álvarez Barrientos² o Soria Tomás,³ mostrando ámbitos especialmente interesantes en relación con la formación del actor, la creación de escuelas de teatro o los tratados de declamación.

Recientemente, Vieites⁴ proponía el desarrollo de lo que denominaba Historia de la Educación Teatral, ámbito de conocimiento a medio camino entre la Historia de la Educación y la Historia del Teatro. Anteriormente establecía una tipología de las modalidades de educación teatral⁵ y líneas para el desarrollo de la ciencia que habrá de estudiarlas,

¹ Jesús Rubio Jiménez, «El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época», en *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, ed. Yvan Lissorgues (Barcelona: Anthropos, 1988), 257-286.

² Joaquín Álvarez Barrientos, «El cómico español en el siglo XVIII: pasión y reforma de la interpretación», en *Del oficio al Mito: el autor en sus documentos*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros (València: Universitat de València, 1997), 287-309; «¿Existe un sistema de declamación nacional?», *Bulletin of Spanish Studies*, XCI (9-10), (2014): 131-149.

³ Guadalupe Soria Tomás, *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)* (Madrid: Fundamentos: 2010).

⁴ Manuel F. Vieites, «La educación teatral: nuevos caminos en historia de la educación», *Historia de la educación*, 33 (2014): 325-350.

⁵ Manuel F. Vieites, «Para unha historia da educación teatral en Galicia. Aspectos básicos», *Sarmiento*, 16 (2012): 81-100; «Educación teatral: una propuesta de sistematización», *Teoría de la Educación*, 26 (1) (2014): 77-101.

la pedagogía del teatro.⁶ Con todo, no podemos decir que la historia de la educación teatral sea un campo de investigación en desarrollo. La escasa tradición investigadora de las escuelas superiores de arte dramático que denunciaba Vieites,⁷ incide en esa situación, aunque en los últimos años se haya generado en ellas una creciente cultura investigadora, que todavía no se ha orientado plenamente al análisis de problemas vinculados con la educación. Y es en esa encrucijada donde se ubica el presente trabajo, que intenta ofrecer un marco teórico desde el que potenciar el desarrollo de una línea de investigación en historia de la educación teatral, destacando ámbitos especialmente relevantes que ya emergen en el momento en que en España, a finales del siglo XVIII, diferentes autores intentan la formación de un criterio favorable a la idea misma de educación teatral.

Entre los ámbitos prioritarios en la construcción de la Historia de la Educación Teatral y de sus historias, resultan relevantes los vinculados con el desarrollo de las disciplinas propias de esta modalidad de educación, la manualística pasada y presente de la que son una buena muestra los tratados de declamación, las didácticas específicas que en cada disciplina se hayan (o no) construido, su presencia en el currículo de la educación general, la constitución de especialidades de estudio, la formación de formadores, e incluso la propia historia conceptual del campo, todavía por construir. Ámbitos que vamos a considerar en este trabajo en tanto emergen, con mayor o menor fuerza, cuando a mediados del siglo XVIII autores como Nipho proponen la creación de espacios de formación para los intérpretes de teatro, se comienzan a formular argumentos en favor de la misma y con las primeras normativas se inician las experiencias inaugurales.

Lo haremos además aplicando una metodología de trabajo asentada en lo que Escolano, siguiendo propuestas anteriores de Julia o Viñao, entre otros, definió como culturas escolares, que en nuestro caso cabría

⁶ Manuel F. Vieites, «La construcción de la pedagogía teatral como disciplina científica», *Revista Española de Pedagogía*, 71 (2013): 493-508; «La Pedagogía Teatral como ciencia de la Educación Teatral», *Educação & Realidade*, 42 (4), (2017): 1521-1544.

⁷ Manuel F. Vieites, «La investigación teatral en una perspectiva educativa: retos y posibilidades», *Educatio Siglo XXI*, 33 (2), (2015): 11-30; «Arte Dramático y universidad pública. Hacia una integración necesaria», *Profesorado, Revista de Currículum y formación del profesorado*, 19 (1), (2015): 496-514.

definir como culturas teatrales,⁸ una propuesta analítica especialmente relevante en Historia del teatro. Hablamos entonces, con Escolano,⁹ de tres grandes ámbitos constituidos por las que define como «cultura empírico-práctica que han construido los enseñantes en el ejercicio de su profesión», «cultura científica» entendida como «conocimiento experto» derivado «de los saberes que genera la especulación y la investigación», y finalmente «cultura política», que «se expresaría en el lenguaje normativo que sirve de soporte a la organización institucional de la educación».¹⁰ Como resultado comprobaremos que a finales del siglo XVIII, coincidiendo con las primeras propuestas para la creación de un sistema educativo nacional,¹¹ también cobra impulso en el campo del teatro la idea de una formación específica y especializada y se forma un criterio favorable a la misma.

EL PROBLEMA Y EL MÉTODO

El viaje a ninguna parte (1985), novela de Fernando Fernán Gómez,¹² narra la peripecia de la compañía Iniesta-Galván, una de las formaciones más comunes entre los cómicos de la legua, de las que ya Agustín de Rojas nos hablara en *El viaje entretenido* (1603),¹³ siendo el teatro la más celebrada de las diversiones populares, sobre las que Deleito y Piñuela escribirá *También se divierte el pueblo* (1944).¹⁴ Fernán Gómez da cuenta de una de las formas tradicionales de formación teatral de los «cómicos» primerizos, ejerciendo la profesión como meritorio, lo que equivale a decir «aprendiz», un modelo similar al de otros oficios y gremios. Será una práctica común, asentada en una tradición en la que el oficio también pasaba de padres y madres a hijos e hijas, habitual en los siglos XVIII y XIX,

⁸ Agustín Escolano, «Las culturas escolares del siglo XX. Encuentros y desencuentros», *Revista de Educación*, número extraordinario (2000): 201-218.

⁹ Agustín Escolano, *La educación en la España contemporánea. Políticas educativas, escolarización y culturas pedagógicas* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2002).

¹⁰ Escolano, «Las culturas escolares del siglo XX», 201-202.

¹¹ Julio Ruiz Berrio, «El sistema educativo español: de las Cortes de Cádiz a la Ley Moyano», en *Historia de la educación (Edad Contemporánea)*, eds. Alejandro Tiana, Gabriela Ossenbach y Florentino Sanz (Madrid: UNED, 2009), 91-116.

¹² Fernando Fernán Gómez, *El viaje a ninguna parte* (Madrid: Cátedra, 2002).

¹³ Agustín de Rojas, *El viaje entretenido* (Madrid: Espasa Calpe, 1977).

¹⁴ José Deleito y Piñuela, *También se divierte el pueblo* (Madrid: Alianza, 1988).

justo cuando comienzan a aparecer espacios de formación, y ante los que los profesionales de la escena mantendrán una actitud distante, cuando no crítica. Así, actrices como Hyppolyte Clairon, lamentando que «les juges et les supérieurs du spectacle n'ont pas la moindre idée de ce que constitue un grand comédien», señala que «les seules écoles possibles et raisonnables sont les troupes de province».¹⁵ Una idea presente en España hasta épocas recientes, como recordaba Granda al comentar la dura pugna que se desata en el siglo XIX entre nacionalistas e ilustrados, entre los defensores de la formación en el puesto de trabajo y los defensores de escuelas específicas.¹⁶ Con todo, la importancia de una formación especializada estaba muy presente en el clima de la época, y así Campomanes, en su *Discurso sobre la educación popular*, escribirá que «las artes, para extenderse sólidamente, necesitan una educación superior a la actual de los artesanos; y que la policía de los oficios se mejore, a fin de que los menestrales adquieran la debida estimación»,¹⁷ propuesta fácilmente trasladable al campo de la escena.¹⁸

Los primeros centros de educación teatral nacen en Europa al amparo de la creación de teatros nacionales. La École Royale de Chant et de Déclamation, se crea en París por Decreto Real en enero de 1783, y se instala en el Hôtel des Menus-Plaisirs, bajo la dirección de François-Joseph Gossec, y en 1793 se crea el Institut National de Musique, bajo la dirección del mismo; en 1806 las enseñanzas de música y declamación convergen en el Conservatoire de Musique et de Déclamation. En Rusia, los esfuerzos europeizantes de Catalina II se dejan sentir en la promoción de la educación teatral, creando una escuela que será el antecedente del Conservatorio que durante muchos años funcionará en el Teatro Mariinski.¹⁹ De igual forma, Gustavo III de Suecia crea en 1787 la Kungliga Dramatiska Teaterns Elevskola (Real Academia de Arte Dramático), vinculada al Kungliga Dramatiska Teatern (Real Teatro Dramático), creado

¹⁵ Hyppolite Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon et réflexions sur l'art dramatique* (París: F. Buisson, 1798): 99-100.

¹⁶ Juanjo Granda, *Historia de una escuela centenaria* (Madrid: RESAD, 2000).

¹⁷ Hemos actualizado la ortografía de la mayoría de los textos.

¹⁸ Pedro Rodríguez de Campomanes, *Discurso sobre la educación popular*, ed. Francisco Aguilar Piñal (Madrid: Editora Nacional, 1978), 80.

¹⁹ George E. Munro, *The Most Intentional City: St. Petersburg in the Reign of Catherine the Great* (Madison: Farleigh Dickinson University Press, 2008).

un año después, antecedente del actual Dramaten. En ambos casos las escuelas de teatro siguen el ejemplo de Francia, como también ocurre en Hamburgo, donde bajo la tutela de Johann Friedrich Löwen se crea en 1767 el Teatro Nacional, o en Weimar, donde de 1797 a 1805 Goethe, con la complicidad de Schiller, dirige el Teatro de la Corte, para el que crea una escuela y escribe sus famosas *Reglas para actores* (1803).²⁰

Todo ello coincide con un importante cambio de paradigma en el ámbito de la filosofía, la poética, la creación escénica o la epistemología, y supone el tránsito entre el barroco y el neoclasicismo; un cambio de mentalidad que, como señala Hauser, formulará Diderot en diversos trabajos que culminan una tendencia orientada a vincular escena y realidad, para llegar a una mimesis asentada en la razón.²¹ Entre ellos destaca *La paradoja del comediante*, un trabajo fechado en 1769, que no verá la luz hasta 1830, pero que supone uno de los grandes tratados en torno al arte del actor.²² Se sumaba Diderot a una larga nómina de autores que reflexionan sobre el oficio del comediante, sobre sus destrezas y su desempeño, y sobre el modo de desarrollar aquellas y mejorar este. Así, en 1744 el actor David Garrick publica su trabajo *A Short Treatise on Acting*, en tanto Aaron Hill publica en 1746 su *Essay on the Art of Acting*, y Samuel Foote Hill presenta en 1747 su *Treatise on the Passions*. Antes, en Francia, Pierre Rémond de Saint-Albine había publicado *Le comédien* (1749), traducido al inglés por John Hill bajo el título de *The Actor* (1950), año en que Antonio Francesco Riccoboni publica *L'art du théâtre à Madame xxx* (1750), siendo los *Pensées sur la declamation* de Luigi Riccoboni un antecedente de todo lo anterior, al haberse publicado en 1738, y también para *La Déclamation théâtrale, poème didactique en trois chants*, de Claude-Joseph Dorat (1766), o *L'art du comédien vu des ses principes*, de Alexandre Tournon de la Chapelle (1782). Ya a finales del XVIII, dos actrices, antagónicas en su estilo, publican dos autobiografías iniciando un género sumamente interesante para conocer el desarrollo del oficio: *Mémoires* (1798) de Hyppolite Clairon, y *Mémoires* (1800) de Marie-Françoise

²⁰ Johan Wolfgang Von Goethe, «Reglas para actores», en *Actores y actuación. Antología de textos sobre la interpretación. Volumen I (429 a. C-1858)*, ed. Jorge Saura (Madrid: Fundamentos, 2006), 186-198.

²¹ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte II* (Barcelona: deBolsisillo, 2004), 99.

²² Denis Diderot, *La paradoja del comediante*, ed. Lydia Vázquez (Madrid: Publicaciones de la ADE, 2016).

Dumesnil. Entre 1785 y 1786 Johann Jakob Engel publica *Ideen zu einer Mimik*, y en 1770 James Boswell había publicado tres ensayos en *The London Magazine*, que en 1929 se editarían bajo el título de *On the Profession of a Player*. Con todo, entre los primeros trabajos están *La Pratique du Théâtre* (1657) de François Hédelin (Abbé d'Aubignac), el que Charles Le Brun titula *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1668), o la entrada de la *Enciclopedia*, «déclamation théâtrale» debida a Jean-François Marmontel y publicada en 1753.²³

Cabe pues señalar que en el período que consideramos, de mediados del siglo XVIII a principios del XIX, se configura en España, como en Europa, una cultura científica en torno a la importancia de la educación teatral de los profesionales de la escena, que se manifiesta en numerosos documentos que se ocupan de lo que por aquel entonces se denominaba «arreglo de teatros», «policía de espectáculos» o «reforma teatral», y atañe al oficio del actor y a su ejercicio.²⁴ Emerge en un momento en que el concepto de educación teatral carecía de valor, por cuanto, como señala Álvarez Barrientos, «los actores, por lo general, desdeñaron los proyectos de escuela» al entender que su oficio se aprendía mediante el viejo sistema del meritario.²⁵ Un período analizado por diferentes especialistas que ha dado lugar a un corpus significativo de trabajos, que queremos sistematizar y sobre todo analizar a la luz de lo que se reivindica como un campo emergente: la Historia de la Educación Teatral. Del mismo modo, aparecen las primeras normativas, algunas de ellas relativas a la organización teatral y con ella a la enseñanza de la declamación y se ponen en marcha las primeras experiencias, siempre efímeras y de las que apenas quedan testimonios.

Partimos de la actitud positiva de los ilustrados en relación a la idea de un sistema educativo capaz de conformar un cuerpo social ajeno a la superstición y a la ignorancia. Ese valor concedido a la educación en ge-

²³ Reseñamos los trabajos de Lily B. Campbell, «The Rise of a Theory of Stage Presentation in England during the Eighteenth Century», *PMLA*, 32 (2), (1917): 163-200; Marvin Carlson, *Theories of the theatre* (Ithaca: Cornell University Press, 1993); Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos, I y II* (Valencia: Universitat de València, 1997).

²⁴ Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904), 666.

²⁵ Joaquín Álvarez Barrientos, «El arte escénico», en *Historia del teatro español, II. Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo (Madrid: Gredos, 2003), 1495.

neral se trasladará a la educación teatral, y así Nipho, en su *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España* (1769) dedica un apartado a la «formación de comediantes» destacando el hecho de que para tal empresa una de las premisas clave sea que el comediante necesite «una educación, la más exquisita».²⁶

Situados en el ámbito de lo que definimos como culturas científica y normativa, cabría decir que a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX, se publican en España diversos documentos que cabría agrupar al amparo de los epígrafes que más abajo se proponen, aunque sus títulos presenten una gran diversidad. Así, consideraremos los siguientes, sumando algunos editados en otros países y traducidos:

- POÉTICAS. Destaca la *Poética*, de Luzán, editada en 1737, pero también las *Instituciones poéticas* que Díez González de 1793,²⁷ sin olvidar *Las Reglas del drama*²⁸ de Manuel José Quintana, el dramaturgo que en 1813 participa en la elaboración de un informe sobre instrucción pública conocido como *Informe Quintana*.²⁹
- INFORMES, como el titulado *Idea Política y Cristiana para reformar el actual teatro de España*, de Nipho, de 1769, inédito en su época,³⁰ o la carta de Leandro Fernández de Moratín «A Manuel Godoy» (1797),³¹ en la que comenta el proyecto de reforma de los teatros públicos de Díez González.³²
- MEMORIAS, como la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, de Jovellanos, de 1790 y 1796,³³ sin olvidar las *Memo-*

²⁶ Francisco Mariano Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirle en pocos años al estado de perfección que desea el Magistrado y pueda constituirse por modelo de todos los de Europa* (original de 1769), ed. Christiane España (Alcañiz: Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1994), 141.

²⁷ Santos Díez González, *Instituciones poéticas* (Madrid: Benito Cano, 1793).

²⁸ Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-reglas-del-drama-ensayo-didactico--0/>

²⁹ Juana María Madrid Izquierdo y Ángel González Hernández, «El rapport de Condorcet y el informe de Quintana. Estudio básico para un análisis comparativo», en *Historia de la educación*, 7 (1988): 75-106.

³⁰ Nipho, *Idea Política y Cristiana para reformar el actual teatro de España*, 1994.

³¹ Leandro Fernández de Moratín, *Epistolario*, en *Los Moratines, I. Obras completas de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín*, ed. Jesús Pérez-Magallón (Madrid: Cátedra, 2008), 1209-1213.

³² Fernández de Moratín, *Epistolario*, 1263-1269.

³³ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas*, ed. José Lage (Madrid: Cátedra, 1992).

rias literarias de París (1751) de Luzán, con abundante información sobre la organización educativa, teatral y cultural de la capital de Francia.

- DISCURSOS, como el *Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual del teatro español* (1790) de Juan Pablo Forner,³⁴ o el *Discurso sobre el actual estado de nuestros teatros, y necesidad de su reforma* (1791) de Mariano Luis de Urquijo.³⁵
- CRÍTICAS. Una de las primeras es la «Crítica de nuestra comedia» (1762) de Clavijo y Fajardo, primero de una serie de trabajos sobre el teatro español, publicados en *El Pensador*, revista que edita entre 1762 y 1767.³⁶ Sumamos la *Carta sobre el teatro* (1786) de Félix María de Samaniego,³⁷ y las *Reflexiones sobre el estado actual de nuestro teatro*, de Tomás García Suelto, 1805.³⁸
- ENSAYOS, y señalamos el *Ensayo sobre el teatro español* (1772) de Sebastián y Latre,³⁹ o el *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro* (1798) de López del Plano.⁴⁰ En el caso de las traducciones, *El Teatro*, de Francesco Milizia, editado en Italia entre 1771 y 1773, traducido por José Francisco Ortiz y publicado en Madrid en 1789.
- MANIFIESTOS, como el *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, de Manuel García de Villanueva y Parra, de 1788.⁴¹
- TRATADOS de declamación o arte teatral, donde situamos la traducción que Luzán incluye en sus *Memorias literarias de París* de un fragmento del libro de Antoine-François Riccoboni-

³⁴ *La Espigadera*, 1 (Madrid: Don Blas Román, 1790): 1-27.

³⁵ Mariano Luis de Urquijo, «Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros, y necesidad de su reforma», en Voltaire, *La muerte del César* (Madrid: Blas Román, 1791), 1-87.

³⁶ Disponible en: <http://mdc.ulpgc.es/cdm/landingpage/collection/pensador>

³⁷ Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos--1/html/ffc7918c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html

³⁸ En *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, año 2, tomo 2, número 8 (1805): 112-118.

³⁹ Tomás Sebastián y Latre, *Ensayo sobre el teatro español* (Zaragoza: Imprenta del Rey, 1772).

⁴⁰ Juan F. López del Plano, *Ensayo sobre la mejora de nuestro Teatro* (Segovia: Antonio Espinosa, 1798).

⁴¹ Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manifiesto-por-los-teatros-espanoles-y-sus-actores--0/html/>

ni, *L'Art du Théâtre à Madame xxx* (1750);⁴² la traducción que Nipho publica en el *Diario Estrangero* en 1763 de varios fragmentos del volumen de Louis Riccoboni *De la reformation du théâtre* (1743),⁴³ o *El arte del teatro, en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral, y la diferencia que hay de ésta a la del púlpito y tribunales*, de Antoine-François Riccoboni, en traducción José de Resma, pseudónimo de Ignacio de Meras y Queipo de Llano, publicada en 1783. Por último, el *Ensayo sobre el origen de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico* (1800), firmado por Fermín Eduardo Zeglirscosac, pseudónimo de Francisco Rodríguez Ledesma,⁴⁴ uno de los primeros tratados de declamación elaborados en España.⁴⁵

- MANUALES, como el «Tratado de Declamación» que Jovellanos incluye en el *Curso de Humanidades Castellanas* de 1794,⁴⁶ entendido como un tratado de uso escolar.⁴⁷ La bibliografía en este apartado, como en el anterior, es muy relevante,⁴⁸ dado que recientemente se han recuperado y reeditado trabajos notables.⁴⁹

⁴² Ignacio de Luzán, *Memorias Literarias de París* (Madrid: Imprenta de Gabriel Ramírez), 119-122.

⁴³ Francisco Mariano Nipho, *Diario Estrangero*, números del 10 al 16 (1763).

⁴⁴ Editado en Madrid en 1800 por Imprenta de Sancha.

⁴⁵ Fernando Doménech, «Zeglirscosac desvelado o el abogado sensible», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 27 (2), (2004): 219-232.

⁴⁶ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras Completas* (tomo I), ed. Cándido Nocedal (Madrid: Ribadeneira, 1858), 101.

⁴⁷ La diferencia entre tratados y manuales deriva de su orientación y uso. Los segundos estaban directamente pensados como materiales escolares, fundamentalmente para la enseñanza de la declamación.

⁴⁸ Destacamos la lectura reciente de tesis doctorales como la Antonio Varona, *Habla escénica en España: el siglo XIX y los tratados de declamación*, defendida en la Universidad de Murcia en 2016, con dirección de Antonio Viñao Frago y César Oliva Bernal, o la de Ricardo Solveira, *La expresión gestual y corporal en el desarrollo de las competencias del actor en los tratados de declamación publicados en España entre 1751 y 1917*, defendida en la Universidad de Vigo en 2017, con dirección de José Antonio Caride y Manuel F. Vieites.

⁴⁹ Entre los recuperados destacamos: Andrés Prieto, *Teoría del arte dramático*, ed. Javier Vellón Lahoz (Madrid: Fundamentos, 2001). Entre los reeditados están: Vicente Joaquín Bastús y Carrera, *Tratado de declamación o arte dramático*, eds. Guadalupe Soria y Eduardo Pérez Rasilla (Madrid: Fundamentos, 2008), o Julián Romea, *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*, ed. Jesús Rubio Jiménez (Madrid: Fundamentos, 2009); finalmente *Ensayo sobre el origen y*

- PLANES, como el de Leandro Fernández de Moratín, contenido en la carta «A Manuel Godoy» de 1792, en que expone aspectos básicos para una reforma del teatro;⁵⁰ de igual modo, la *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección*, de Díez González, 1797.⁵¹
- NORMAS, como Bandos, Reales Células, Decretos o Reglamentos. Y entre ellos, el *Reglamento de los teatros de Madrid de 1777*,⁵² el *Bando para el buen orden en la representación de comedias de 1790*,⁵³ o la *Real Orden de 21 de noviembre, aprobando el Plan de Reformas de los Teatros de España, propuesto por D. Santos Díez González y nombrando a la Junta directora de los mismos dada en 1799*.⁵⁴

Finalmente, tendríamos que considerar la cultura empírica a partir de la concreción práctica de la enseñanza teatral en los diferentes espacios en los que se inicia en España, si bien la memoria de las prácticas educativas sea escasa y en el caso de la educación teatral más aún.

DEL DIAGNÓSTICO A LA FORMACIÓN DE CRITERIO

Vellón Lahoz señala como los actores, carentes de educación y formación, «se limitaban a perpetuar unos hábitos de representación carentes de una lógica sistematizada», asentados en la tradición y en un «código heterogéneo basado en la imitación de los modelos existentes sobre los escenarios»,⁵⁵ aunque su contribución en la selección del repertorio era decisiva, atendiendo de forma directa las demandas del público. Por eso,

naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, de Fermín Eduardo Zeglirscosac y sus fuentes de referencia: Lessing, Le Brun y Engel, eds. Fernando Doménech Rico, Guadalupe Soria Tomás y David Conte Imbert (Madrid: Fundamentos, 2011).

⁵⁰ Fernández de Moratín, *Epistolario*, 1209-1213.

⁵¹ Santos Díez González, «Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección», ed. C. E. Kany, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 23 (1929): 245-284.

⁵² Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, 666.

⁵³ Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, 683.

⁵⁴ Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, 691.

⁵⁵ Javier Vellón Lahoz, «Introducción», en Andrés Prieto, *Teoría del arte dramático* (Madrid: Fundamentos, 2001), 34.

Trigueros, en la dedicatoria del *Teatro español burlesco*, dirigida a los comediantes de uno y otro sexo, señala como estos son «las firmes columnas sobre que se sostiene la vulgaridad»⁵⁶ y destaca la importancia de la instrucción: «mientras no se instruyan, nada saben, sino algunas gracias, que sería mejor que las ignoraran».⁵⁷ Un informe anónimo dirigido a José Antonio de Armona, corregidor de la villa de Madrid entre 1777 y 1792, señalaba que los actores eran hombres «sin principios, sin instrucción, sin discernimiento», lamentando que sobre ellos recayese la responsabilidad de determinar el repertorio a representar.⁵⁸ Armona, en sus *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* (1785), también incluye un artículo publicado en el *Memorial Literario* de marzo de 1784 que contiene una descripción precisa de modos de representar presentes en la escena, ofreciendo ejemplos de todo tipo en relación a los defectos de la declamación y la representación, pero también causas y soluciones:

Pero es lástima que la falta de instrucción, bien a su pesar en este punto, los hace caer en muchos defectos que, o creen no poder enmendarse o los juzgan pocos dignos de ocupar su atención, como si fueran otras tantas bagatelas. Muchos los disculpan, o porque juzgan que esto está más sujeto al uso que a los preceptos y estudio, o porque no hay escuelas de esta enseñanza, como las hay en los reinos extranjeros, principalmente en Francia.⁵⁹

El comediante del XVIII era deudor de una visión del oficio sancionada por la tradición, asentada en los desarrollos de la escena del Barroco, sea con las grandes figuras de la dramática áurea y sus epígonos, sea con géneros que se desarrollan en su periferia, como comedias de santos y de magia o formas breves como el sainete. Una técnica teatral muestra-

⁵⁶ Cándido M. Trigueros, *Teatro burlesco español o Quixote de los teatros* (Madrid, Imprenta de Villalpando, 1802), xii.

⁵⁷ Trigueros, *Teatro burlesco español*, xv.

⁵⁸ «Discurso crítico sobre el estado actual de nuestra escena cómica con algunas reflexiones sobre el medio más fácil de mejorarla», en José Antonio de Armona, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* (1785), eds. Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García (Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1988), 295.

⁵⁹ «Reflexiones sobre el estado de la representación o declamación en los teatros de esta corte», en José A. de Armona, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*, 305.

da por Rodríguez Cuadros⁶⁰ y analizada en modo crítico por Diderot en obras como *El hijo natural* (1957) o *El padre de familia* (1758),⁶¹ para proponer su radical transformación y un nuevo comediante «que actúe con reflexión, por el estudio de la naturaleza humana, por la imitación constante de un modelo ideal, con su imaginación, con su memoria».⁶²

Como en otros países (*Causes de la decadence du gout sur le théâtre* publicado en 1758 por Louis Charpentier), a lo largo del siglo XVIII se suceden las críticas al desempeño de los comediantes, especialmente duras desde los sectores ilustrados que proponían una profunda reforma tanto de la literatura dramática como de la realización escénica, para impulsar el tránsito entre el corral de comedias, propio del Barroco, y el coliseo o teatro, nuevo templo de la cultura burguesa. Visiones críticas a menudo acompañadas de propuestas de mejora, que incluyen la idea de una formación específica de naturaleza escolar, es decir, en escuelas de teatro, llamadas también seminarios o conservatorios. Comenzaremos por considerar el desarrollo histórico del diagnóstico para después analizar las propuestas de actuación.

En las *Memorias literarias de París*, Luzán describe la organización teatral de la ciudad, prestando atención a las formas de hacer de los comediantes, de quienes dice:

El modo que tienen de representar, y todo lo que se comprende con el nombre de arte del teatro, es muy bueno; y, sobre todo, entienden, y saben perfectamente sus papeles, de modo que nunca o muy rara vez necesitan que el apuntador les sugiera el principio de algún verso.⁶³

Un comentario a comparar con el Clavijo y Fajardo en relación al estado del teatro en España:

⁶⁰ Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos* (Madrid: Castalia, 1998).

⁶¹ Denis Diderot, *El hijo natural, Conversaciones sobre El hijo natural*, ed. Francisco Lafarga (Madrid: Publicaciones de la ADE, 2008); *El padre de familia, De la poesía dramática*, ed. Francisco Lafarga (Madrid: Publicaciones de la ADE, 2009).

⁶² Diderot, *La paradoja del comediante*, 57-58.

⁶³ Luzán, *Memorias literarias de París*, 115-116.

Y si no, miren ustedes nuestros teatros y nuestros actores. Estos parecen alquilados; y a excepción de levantar un poco más o menos la voz de donde se les antoja, sin método, ni discernimiento, y sin saber lo que se pescan, ellos no hacen sino el papel de papagayos, repitiendo lo que les dice el apuntador, pero esto bien, y fielmente, sin que pueda quedar la menor duda; porque en lo más retirado de nuestros Corrales (y burlense ustedes del nombre) antes se oye al apuntador, que a ellos.⁶⁴

En 1763, Nipho, desde la sección «Noticias de moda», de su *Diario Estrangero*, en el que comenta no pocas novedades bibliográficas sobre la educación en Francia, se pregunta, en un artículo titulado «Desahogo de la razón», por las causas de los males del teatro español, señalando por igual a comediantes, espectadores y autores, diciendo de los primeros que «El Comediante hace cuanto puede para dar gusto, atendido a unas ciertas leyes, contrarias a la naturaleza de su exquisita profesión; pero que se las aplaude la complacencia popular».⁶⁵

Con todo, será en su informe *Idea política y cristiana...*, elaborado en 1769 por mandato del Corregidor de Madrid, Alonso Pérez Delgado, cuando formule un completo análisis del estado de la interpretación en España, considerando el concepto de profesión y sus implicaciones. De los ocho apartados de que consta, dos están relacionados con la educación teatral, pues el punto segundo se ocupa de la «Formación de comediantes», el quinto del «Seminario para 24 jóvenes de uno y otro sexo», en tanto en la «Introducción» señala las causas del deterioro de la escena y afirma que «el arte de la declamación se ignora absolutamente por nuestros actuales comediantes»,⁶⁶ un mal que para él deriva de «no tener los comediantes un seminario en que se formen a la verdadera declamación, canto y baile desde niños»,⁶⁷

El punto segundo del informe de Nipho contiene una sólida argumentación a favor de la educación teatral, pero también en defensa de la legitimidad del oficio de comediante, vinculando educación y respeto

⁶⁴ Clavijo y Fajardo, «Crítica de nuestra comedia», 9.

⁶⁵ Nipho, *Diario Estrangero*, 3, 40.

⁶⁶ Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 99.

⁶⁷ Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 103.

social pues «no saben su oficio los comediantes y que de ese funesto principio nace la justa razón de su desprecio». ⁶⁸ Por no saber, muchos de los comediantes no sabían ni leer, como recuerda López del Plano quien dice haber «hallado compañía de ciudad grande donde ni la dama ni el galán sabían leer», ⁶⁹ y por lo mismo lamenta Urquijo que el teatro esté en manos de gentes que «ignoran hasta el leer», ⁷⁰ y una y otra vez pone en valor la importancia del estudio y de la ciencia, señalando que el poeta dramático es filósofo y que la «poesía dramática es una ciencia», ⁷¹ y, como tal objeto de estudio, lamentando que en España se tenga por maestros a quienes «hacen un verso con consonante», ⁷² pues «se huye, y abomina entre nosotros el estudio de una ciencia». ⁷³ En esa misma dirección va la queja que Leandro Fernández de Moratín pone en boca de Don Pedro, representante de los poetas neoclásicos ante autores de comedias de magia y sainetes, en *La comedia nueva*:

DON PEDRO.- [...] ¿Qué ha estudiado usted? ¿Quién le ha enseñado el arte? ¿Qué modelos se ha propuesto usted para la imitación? ¿No ve usted que en todas las facultades hay un método de enseñanza y unas reglas que seguir y observar; que a ellas debe acompañar una aplicación constante y laboriosa, y que sin estas circunstancias, unidas al talento, nunca se formarán grandes profesores, porque nadie sabe sin aprender?⁷⁴

Destacaba Don Pedro la importancia de la formación en un mundo en el que lo que primaba fundamentalmente era la satisfacción del público a cualquier precio, pues López del Plano escribía: «el teatro está en poder de empresarios, que no conspiran a más que sacar de él cuanto dinero pueden, por medios que influyen directamente a propagar el mal gusto, y acaso otros efectos más temibles de su codicia». ⁷⁵ Incide también en la vinculación entre formación y profesión, al dar a entender, al menos de

⁶⁸ Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 135.

⁶⁹ López del Plano, *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*, 84.

⁷⁰ Urquijo, «Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros», 67.

⁷¹ Urquijo, «Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros», 63-64.

⁷² Urquijo, «Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros», 64.

⁷³ Urquijo, «Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros», 65-66.

⁷⁴ Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, ed. René Andioc (Madrid: Austral, 2006), 95-96.

⁷⁵ López del Plano, *Ensayo sobre la mejora de nuestro Teatro*, 107-108.

forma implícita, que el ejercicio adecuado de una profesión implica procesos previos de formación y los conocimientos que estos proporcionan, también en el campo de la escritura dramática. En efecto, si entendemos la educación teatral en una perspectiva amplia, vemos como los autores señalados también se ocupan de la formación de los dramaturgos, ámbito que en la actualidad constituye una especialidad de estudios en las escuelas superiores de arte dramático. Dicho lo cual podemos considerar que una parte todavía mayor del informe de Nipho se ocupa de la formación teatral, pues no deja de señalar en ningún momento las necesidades de formación de los poetas dramáticos, lamentando «la pobreza de invención de los poetas»⁷⁶ y el hecho de que se desconozcan «las reglas de la poesía»,⁷⁷ y proponiendo una Academia Real de Poesía para poner coto a tantos males.⁷⁸

El memorial de quejas es considerable, si bien las carencias que percibían los ilustrados tienen dos causas fundamentales. De un lado el propio funcionamiento del sistema teatral en el que dominaban los espectáculos asentados en una dramática popular llena de sainetes, comedias de magia y otras piezas en clave de farsa, muy vinculadas con una tradición anterior incluso al Barroco. Espectáculos que gozaban del favor del público y garantizaban la subsistencia de los cómicos, pues como señala Álvarez Barrientos, «las compañías teatrales vivían de lo que producían las entradas; los hospitales de las ciudades, de lo que del teatro se detraía para ellos; los autores, de lo que cobraban por sus obras».⁷⁹ Al respecto decía Moratín hijo:

Los cómicos se interesan en que acuda mucha gente al teatro porque ganan más; temen que si no dan patadas y bramidos, y no representan indignamente comedias disparatadas, no acudirá el público (y este es favor particular que hacen al gusto de la nación); este interés y este miedo les da cierto derecho a elegir ellos las piezas y elegir las peores que sea posible.⁸⁰

⁷⁶ Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 123.

⁷⁷ Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 125.

⁷⁸ Nipho, *Ide. política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 215.

⁷⁹ Joaquín Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas* (Madrid: Síntesis, 2005). 192.

⁸⁰ Fernández de Moratín, *Epistolario*, 1264.

Con ese modelo de teatralidad, la necesidad de formación desaparecía, en tanto el público no demandaba buenos intérpretes, pues reclamaba espectáculo. Sin embargo, no podemos olvidar, que los ilustrados no solo proponían más formación, sino también un nuevo paradigma interpretativo. De un modelo de interpretación asentado en tipos, histriónico y efectista, se pasa a un modelo asentado en personajes en los que las pasiones y su presentación cobran especial importancia, con lo que comienza a tomar cuerpo lo que a finales del siglo XIX se definirá como psicología del personaje, y que en aquellos momentos se definía con conceptos como «verosimilitud», que en buena medida refiere un anhelo de ilusión escénica y de realismo, más ajustada a un nuevo modelo de civilidad, a sus valores y códigos de conducta.⁸¹ Una interpretación naturalista para la que los actores no estaban preparados, ni gozaba del aplauso de un público que solía interrumpir, vocear, subir al escenario o pedir la repetición de un fragmento fuese o no del espectáculo en curso.⁸² El diagnóstico se ha de entender entonces en dos direcciones; por un lado por las deficiencias artísticas, por el otro debido a la inadecuación del modelo interpretativo al nuevo paradigma escénico propuesto. Como señala Leandro Fernández de Moratín, hablando del repertorio habitual:

Allí se representan con admirable semejanza la vida y costumbres del populacho más infeliz: taberneros, castañeras, pellejeros, tripicalleros, besugueras, traperos, pillos, rateros, presidarios y, en suma, las heces asquerosas de los arrabales de Madrid; estos son los personajes de tales piezas. El cigarro, el garito, el puñal, la embriaguez, la disolución, el abandono, todos los vicios juntos, propios de aquella gente, se pintan con coloridos engañosos para exponerlos a la vista del vulgo ignorante, que los aplaude porque se ve retratado en ellos.⁸³

Por eso, Jovellanos, hablando de los «raros fenómenos» que por su calidad interpretativa se podían encontrar en la escena, explica que «se

⁸¹ José Antonio Maravall, «La función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración», en VV. AA., *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre, II* (Valencia: Universidad de Valencia, 1982), 641.

⁸² Joaquín Álvarez Barrientos, «Risa e “ilusión escénica”. Más sobre el actor en el siglo XVIII», *Scriptura*, 15 (1999): 29-50; «El cómico español en el siglo XVIII: pasión y reforma de la interpretación», en *Del oficio al mito, el actor en sus documentos*, II, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros (Valencia: Universitat de València, 1997), 287-309.

⁸³ Fernández de Moratín, *Epistolario*, 1212.

hallan solamente para la representación de aquellos caracteres bajos que están al nivel o más cercanos de su condición, sin que para la de los altos personajes y caracteres se haya hallado jamás alguno que arribase a la medianía». ⁸⁴ Y recuerda algunas características:

el tono vago e insignificante, los gritos y aullidos descompuestos, las violentas contorsiones y desplantes, los gestos y ademanes desacompañados, que son alternativamente la risa y el tormento de los espectadores, y, finalmente, aquella falta de estudio y de memoria, aquella perenne distracción, aquel imprudente desca-ro, aquellas miradas libres, aquellos meneos indecentes, aquellos énfasis maliciosos, aquella falta de propiedad, de decoro, de pudor, de policía y de aire noble que se advierte en tantos de nuestros cómicos, que tanto alborota a la gente desmandada y procaz y tanto tedio causa a las personas cuerdas y bien criadas. ⁸⁵

De nuevo asoman conceptos como decoro, verosimilitud, y realismo, es decir, recreación razonada de la realidad con una dimensión moral clara y precisa. Como señala Vellón Lahoz, en la generalización del teatro a la italiana, superando el modelo más participativo y comunitario del «corral de comedias» hay un «interés ideológico» pues de lo que se trata es de afirmar en el escenario «los intereses ideológicos de la burguesía», mostrando en escena una nueva sociabilidad a cargo de un nuevo modelo de actor. ⁸⁶

Sin embargo, no faltaron voces amigas que salieran en defensa de unos cómicos que ejercían la profesión que conocían. Así, en la *Carta de un cómico retirado a los diaristas*, que un actor anónimo publica en agosto de 1788, leemos:

Quando una profesión, arte u oficio tiene sus escuelas públicas, sus maestros o talleres que enseñen, es culpa muy grande tratar de ellos sin sujetarse a las reglas y lecciones; pero cuando nada de esto hay en algún oficio, será siempre una imprudencia

⁸⁴ Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas*, 137.

⁸⁵ Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas*, 138-139

⁸⁶ Vellón Lahoz, «Introducción», 28.

reconvenirles con lo que nadie les ha enseñado. Los cómicos en España se hallan en este caso: es muy lamentable su estado, no tienen escuela, ni maestros que les adviertan el modo de decir el verso, presentarse en las tablas, manejar con propiedad la acción, y revestirse del carácter de los personajes que representan: lo poco que hacen lo aprenden de sus mismos compañeros con un mecanismo tan material que sorprende, valiéndose de ciertos apuntes y memorias con que se conservan de unos en otros los dichos y acciones de los que se proponen por modelo.⁸⁷

Con similares argumentos se pronuncia Jovellanos al reconocer que los comediantes «hacen prodigios» debido en parte «al descuido con que son elegidos», al ser «gentes sin educación, sin ningún género de instrucción ni enseñanza, sin la menor idea de la teórica de su arte»,⁸⁸ señalando que «la declamación es un arte, y tiene, como todas las artes imitativas, sus principios y reglas».⁸⁹

En defensa de los cómicos también acude García de Villanueva en su *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, en el que lamenta los «insultos» con que «zahieren..., mi profesión»,⁹⁰ y aduce sólidas razones en defensa de la misma y de su legitimidad social:

A la verdad no sé con qué justicia estimamos como infame una clase de nuestros ciudadanos, a quienes la ley está muy lejos de imponer semejante pena; antes bien la autoriza para reformar las costumbres, para dar públicas lecciones de moderación, y humanidad, de patriotismo y de religión.⁹¹

Propone que los cómicos sean considerados con «aquella veneración y estima que profesamos a todas las escuelas públicas, y casas de enseñanza, en que se procura la instrucción de los ciudadanos».⁹² López del

⁸⁷ Disponible en: https://books.google.es/books/about/Carta_de_un_Comico_Retirado_a_los_Diaris.html?id=gvZDAAAACAAJ&redir_esc=y

⁸⁸ Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas*, 137.

⁸⁹ Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas*, 137-138.

⁹⁰ Manuel García de Villanueva, *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores* (Madrid: Viuda de Ibarra, 1788), 1.

⁹¹ García de Villanueva, *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, 39.

⁹² García de Villanueva, *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, 39-40.

Plano, a su vez, lamenta «la indiferencia o desprecio con que se mira su ejercicio por los que debían fomentar sus progresos»,⁹³ y demanda medidas para «dejar a los actores en el estado de ser apreciados según su mérito». ⁹⁴ De legitimidad y reconocimiento también escribirá Jovellanos en su *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas*, al entender que «algunos premios anuales», «algunas gratificaciones» y «algunas distinciones de honor» en «casos de particular y singular desempeño», «acabarían por honrar y mejorar esta profesión, hoy tan atrasada y envilecida entre nosotros». ⁹⁵ Leandro Fernández de Moratín también habla de necesario reconocimiento:

No hay quien instruya a los cómicos en el arte de la declamación, de donde resulta que todos ellos son ignorantes en su ejercicio, y si tal vez, por un efecto extraordinario del talento, llegasen a acertar en algo, serían inútiles estos esfuerzos, puesto que no hay establecida una recompensa justa, proporcionada a sus adelantamientos. ⁹⁶

Todos los que participan en la generación de discursos científicos abogan por una formación regular y reglada de los cómicos, con lo que poco a poco se va formando un criterio favorable a tal posibilidad, y no es de extrañar que personas tan vinculadas a la modernización del Estado la defiendan abiertamente, haciendo, tras el diagnóstico, propuestas razonadas. Así, Urquijo, al hablar de las compañías de teatro itinerantes, o de la legua, comenta que «en ellas entran una porción de jóvenes de ambos sexos, sin instrucción, ni educación para los teatros, en los que pasan toda su vida corrompidos, siendo solo unos zánganos, y dejando de ser útiles en otros oficios», ⁹⁷ y propone, en consecuencia, la creación

de un colegio, en donde por unos maestros consumados se enseñase a sus jóvenes alumnos, el gesto, acción, posturas, toda la pantomima, y en una palabra, a conocer el corazón del hombre, para poder representar sus pasiones. Así después ellos sabrían

⁹³ López del Plano, *Ensayo sobre la mejora de nuestro Teatro*, 85.

⁹⁴ López del Plano, *Ensayo sobre la mejora de nuestro Teatro*, 87.

⁹⁵ Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas*, 139.

⁹⁶ Fernández de Moratín, *Epistolario*, 1210.

⁹⁷ Urquijo, *Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros*, 77.

ejecutar los dramas más dificultosos, vistiéndose con propiedad, y perfección, y no que ahora aparecen llenos de ella en la escena, y lo más ridículo es, a veces mejor vestido el criado que el amo, y el vasallo que el rey.⁹⁸

Similar parecer tiene López del Plano, y en su propuesta de creación de una academia dramática, considera también la puesta en marcha una escuela de actores, con la finalidad de «formar para sus individuos una pequeña colección de los principios de su arte», entre los que considera ámbitos como la pronunciación, la dirección y la flexibilidad de la voz, el baile o la música.⁹⁹

Hecho pues el diagnóstico, y apuntada la necesidad de establecer un mecanismo propio de formación, era preciso establecer el modo en que debieran funcionar tales centros, y uno de los primeros en realizar una propuesta será Nipho en su *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*. Utilizando conceptos actuales, nuestro polígrafo señala lo que definiríamos como áreas de conocimiento, pues «para formar buenos comediantes son necesarias cuatro cosas»,¹⁰⁰ vinculando de forma directa formación y mejora teatral al decir que sin tales medidas «será fatiga infructuosa el pensar en perfeccionar nuestro teatro».¹⁰¹ Destaca nuestro autor como aspectos centrales:

- «La educación», «la más exquisita», entendiendo por tal una buena educación general, dada la necesidad de transformarse en tantos y tan diversos personajes.¹⁰²
- «La imitación de los grandes comediantes», aunque los modelos a seguir fueran escasos.¹⁰³
- «El estudio de los monumentos antiguos»,¹⁰⁴ haciendo referencia a pintura y a escultura, que vincula con el estudio de

⁹⁸ Urquijo, *Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros*, 71.

⁹⁹ López del Plano, *Ensayo sobre la mejora de nuestro Teatro*, 98.

¹⁰⁰ Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 139.

¹⁰¹ Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 139.

¹⁰² Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 141.

¹⁰³ Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 141.

¹⁰⁴ Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 143.

la postura y del gesto, sobre los que se habrán de extender numerosos tratados de declamación.

- «El estudio de los originales», dado que «el mundo es la escuela del actor, teatro inmenso donde todas las pasiones, todos los estados y todos los genios hacen su papel», lo que implica la observación adecuada de la realidad y llevar «los ojos muy abiertos». ¹⁰⁵
- «La declamación», que define como «dar a entender con el discurso», y tiene «su expresión natural en los rasgos del semblante, en el gesto y en las voces». ¹⁰⁶
- «Estudiar mucho de día» para llegar a tal «conocimiento». ¹⁰⁷

Ya Jovellanos en su *Memoria sobre los espectáculos y las diversiones públicas* propondrá la creación de academias dramáticas para perfeccionar «prácticamente y por principios científicos el arte de la declamación», ¹⁰⁸ y de igual modo López del Plano habla de «la ciencia del teatro». ¹⁰⁹ Son importantes las referencias a la ciencia y al conocimiento, con lo que se hacía obligado establecer un nuevo marco educativo para tal empresa, pues como bien señala Nipho:

No hay oficio mecánico, aun el más fácil y menos importante para el Estado, que no tenga su aprendizaje y reglas y preceptos firmes para fijar su conocimiento [...]. Sólo la facultad cómica, por lo mismo que es de las más dificultosas, carece de maestros, de instrucciones y de aprendizaje. Es negocio imposible saber un oficio, cualquiera que sea, sin aprenderle. ¹¹⁰

Para avanzar en tal empresa propone la creación de un seminario para jóvenes de ámbos sexos, sean «hijos de los actuales sirvientes del teatro» o «de los públicos hospicios o casas de desamparados». ¹¹¹ Pudiera parecer negativa la segunda de las opciones, mas no deja de ser una

¹⁰⁵ Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 145.

¹⁰⁶ Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 147.

¹⁰⁷ Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 149.

¹⁰⁸ Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas*, 126.

¹⁰⁹ López del Plano, *Ensayo sobre la reforma de nuestro teatro*, 92.

¹¹⁰ Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 201-203.

¹¹¹ Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 205.

forma de reconocer que cualquier persona podría desarrollar plenamente las competencias creativas y expresivas necesarias gracias a una buena educación, prescindiendo entonces de conceptos como cuna y talento.

Avanzando en la definición de la profesión teatral, Francisco Rodríguez de Ledesma propone situar el arte del teatro más allá de los oficios en cuyo desempeño no se exige más que el seguimiento de una rutina, y encuadrarlo por tanto entre las artes liberales, por lo que reclama que los actores se eduquen «bajo reglas ciertas, y cuales son propias del arte que profesan». ¹¹² Lamenta que «habiéndose establecido cátedras de poética por el Gobierno para la instrucción de la juventud, no se haya pensado en formar un arte metódico sobre la declamación teatral», ¹¹³ por lo que señala la necesidad de

instituciones metódicas, que abracen los preceptos más claros y seguros del arte de la declamación teatral; pues aunque con el auxilio del maestro que propone el plan de reforma aprobado por S. M. en 21 de noviembre del año anterior, podrán adquirir nuestros actores conocimientos y luces, que han ignorado hasta ahora (si se encuentra para el desempeño de esta enseñanza sujeto dotado de las disposiciones, talento, e instrucción que pide tan delicado encargo), conviene, no obstante, que los actores y educandos de ambos sexos, que ha de haber en los teatros, tengan, a más de la voz viva que les instruya, instituciones ordenadas, donde puedan aprender las reglas, y preceptos del arte que profesan, y donde consultar las dudas que les ocurran. ¹¹⁴

El Plan de Reforma de los Teatros de 1799 antes referido, contemplaba la creación de la figura del «maestro de declamación teatral» en los teatros de la corte, señalando sus funciones:

ensayar todos los dramas que se hubieren de ejecutar, perfeccionar a los actores en el gesto y declamación, corrigiéndoles los tonillos impropios y viciosos de la voz, defectos de la acción,

¹¹² Fernando Eduardo Zeglirscosac, *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1800): XIII.

¹¹³ Zeglirscosac, *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*, XIII.

¹¹⁴ Zeglirscosac, *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*, 5.

aptitud y postura de brazos, manos, pies y de todo el cuerpo, dignidad y decoro de sus movimientos y la expresión viva e insinuante de toda su persona, especialmente en el semblante, acostumbrándolos a un aire gracioso y teatral con relación a los personajes que imiten en la escena.¹¹⁵

La propuesta de Díez González, a diferencia de lo que reclamaban otros ilustrados, de Urquijo a Jovellanos, si bien defendiendo la importancia de la formación, no contemplaba la creación de una escuela, al entender que «el destinar una casa en forma de colegio para los jóvenes que quisieren dedicarse a la escena sería quizá de una murmuración entre gentes que no distinguen un teatro detestable y corrompido de un teatro honesto y arreglado para el recreo inocente de los ciudadanos»,¹¹⁶ por lo que propone una especie de formación en el puesto de trabajo.

Nipho ya planteara esta última idea, pero entendía que la incorporación del alumnado del seminario al teatro se habría de «manejar con mucha discreción, no sacándolos cada lunes y martes, sino en papeles muy señalados y aprendidos con primor»,¹¹⁷ pues «la educación de estos jóvenes ha de ser rigurosa», para lo que también considera que si «algún niño o niña mostrase talento»,¹¹⁸ se le debiera enviar a Roma o a París.¹¹⁹ No obstante Díez González también prevé que el maestro de declamación tenga un día por semana «dedicado a la enseñanza de dicho arte en uno de los coliseos, debiendo acudir a ella por obligación los cuatro jóvenes propuestos para el servicio de la escena, y serían admitidos también otros jóvenes que se inclinasen a esta profesión».¹²⁰

Una cuestión necesariamente vinculada a la anterior, la de los maestros de declamación, aparece formulada por Nipho cuando señala que «en España no hay un sujeto solo en el teatro que sepa las leyes y circunstan-

¹¹⁵ Díez González, «Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid», 281.

¹¹⁶ Díez González, «Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid», 281.

¹¹⁷ Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 211.

¹¹⁸ Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 211.

¹¹⁹ Algunos notables actores del XIX viajarán a París, como Isidoro Máiquez. Javier Vellón Lahoz, «El “justo medio” del actor: Isidoro Máiquez y sus teóricos», en *Del oficio al mito, el actor en sus documentos*, II, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros (València: Universitat de València, 1997): 311-337.

¹²⁰ Díez González, «Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid», 281.

cias de la escena»,¹²¹ y por eso Jovellanos en su *Memoria sobre los espectáculos y las diversiones públicas*, explica la necesidad de «buscar maestros extranjeros o enviar jóvenes a viajar e instruirse fuera del reino y establecer después una escuela práctica para la educación de nuestros comediantes». ¹²² En su defensa del proyecto de Díez González, Moratín hijo señala que «no hay en España maestros que enseñen el arte de la declamación», y señala además que «el representar bien pide un gran talento, disposición física, delicada sensibilidad, buenos principios, mucho estudio y mucha observación, y práctica de la escena»,¹²³ con lo que estableciendo el perfil profesional del comediante también lo establecía para el maestro de comediantes. Por eso Díez González no dejaba de reconocer la dificultad de encontrar «hombre del conjunto de cualidades y dotes que se requieren», para lo que «convendrá probar a los pretendientes, mediante un examen, tanto por lo que toca a la teórica del arte como a la práctica». ¹²⁴

Con independencia de los resultados prácticos,¹²⁵ a finales del siglo XVIII quedaba formulada en España la importancia y la necesidad de una formación teatral específica y reglada para los creadores escénicos, fundamentalmente en el ámbito de la interpretación, pero también en el campo de la escritura dramática, cuestión sobre la que también se demorará Jovellanos en su *Memoria sobre los espectáculos y las diversiones públicas*. Se hacía explícita la idea de que el actor o la actriz debieran ser personas cultas, pues como señala Álvarez Barrientos, todos quienes se ocupan de la reforma del teatro «hablan de que los cómicos han de aprender historia, geografía, lengua, dicción, declamación, esgrima, canto, baile» por cuanto ese aprendizaje se compadecía con «la conciencia de la dignidad y utilidad del actor, el reconocimiento por parte de la Administración de la responsabilidad que tenía ante la sociedad a la que quería educar». ¹²⁶ Y en todo ello se formula también una idea básica de currículo, en tanto se comienzan a definir áreas básicas de trabajo como las señaladas líneas atrás.

¹²¹ Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 145.

¹²² Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas*, 138.

¹²³ Fernández de Moratín, *Epistolario*, 1265.

¹²⁴ Díez González, «Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid», 281.

¹²⁵ Guadalupe Soria Tomás, «La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral. 1799-1804», *Acotaciones*, 23 (2009): 9-32

¹²⁶ Álvarez Barrientos, «El arte escénico», 1493.

Veamos a continuación algunas experiencias que se desarrollan en ese período anterior al siglo XIX y algunos documentos relevantes en la ideación de una educación teatral con una orientación más general.

ALGUNOS PROYECTOS Y DOCUMENTOS ESPECIALMENTE RELEVANTES

A día de hoy sabemos que la primera escuela de teatro que funciona de forma regular en España es la creada en 1768 en Sevilla por Pablo de Olavide, firme defensor de la educación como instrumento de ilustración y progreso, como han mostrado estudios notables en torno a su figura y al tiempo en que ejerce de Intendente de la ciudad.¹²⁷ De la escuela han escrito Bolaños,¹²⁸ Barrera y Bolaños¹²⁹ o Rubio Jiménez,¹³⁰ si bien falta documentación relativa a las prácticas educativas desarrolladas, más allá de constatar algunas ideas sobre el tipo de espectáculo que se perseguía, los textos que servían de soporte, o, con no pocas cautelas, el estilo interpretativo, incardinado a promover la reforma dramática y teatral en clave neoclásica, siguiendo patrones franceses.¹³¹ Como señala Rubio Jiménez «Olavide puso en marcha la escuela para que la ciudad de Sevilla contara con una compañía apropiada con la cual llevar adelante su programa de reforma del teatro español, acercándolo a los gustos modernos europeos». ¹³² De tal escuela habría de salir María del Rosario Fernández, «La Tirana», a quien Cotarelo dedica una biografía en la que informa sobre la escuela sevillana y la de los Reales Sitios, Aranjuez y San Ildefonso fundamentalmente,¹³³ donde también funcionó una escuela para continuar la formación de los actores de la escuela de Sevilla, al frente de la cual

¹²⁷ Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1974); Marcelin Deforneaux, *Pablo Olavide, el afrancesado* (Sevilla: Padilla Libros, 1990 [1954]).

¹²⁸ Piedad Bolaños Donoso, «La escuela-seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones documentales», *Crotalón, Anuario de Filología Española*, 1 (1984): 749-767.

¹²⁹ Trinidad Barrera y Piedad Bolaños, «La labor teatral en Sevilla del peruano Pedro de Olavide», en VV. AA., *Andalucía y América en el siglo XVIII* (Sevilla: CSIC, 1984), 23-56.

¹³⁰ Jesús Rubio Jiménez, *El conde de Aranda y el teatro* (Zaragoza: Ibercaja, 1998).

¹³¹ Josep María Sala-Valldaura, *De amor y política: la tragedia neoclásica española* (Madrid: CSIC, 2005), 30.

¹³² Rubio Jiménez, *El conde de Aranda y el teatro*, 64.

¹³³ Emilio Cotarelo y Mori, *María del Rosario Fernández, La Tirana* (Madrid: Ribadeneira, 1897).

se sitúa en un primer momento Louis Reynaud,¹³⁴ que por un tiempo ejerce como director de los teatros, siendo substituido,¹³⁵ también como responsable de las escuelas, por José Clavijo y Fajardo.

En su estudio sobre el teatro en Sevilla en el siglo XVIII, en el que analiza la ejecutoria de Olavide, Aguilar Piñal ofrece información para tomar conciencia de cuestiones importantes, por cuanto recoge fuentes primarias debidas al Intendente. Así, este valora, en relación a dos de las mujeres que componen el grupo de diez alumnos (cuatro mujeres y seis hombres), que una posea «fuego, talento y aire», aunque padezca el defecto de la pronunciación sevillana ceceosa, y la otra manifieste «inteligencia y fuego», sabiendo que por fuego ha de entenderse pasión. Explica que los alumnos viven en dos casas separadas, al cuidado de personas de «juicio y probidad» con la misión de «arreglar su conducta», y que allí «se les dieron dos maestros de leer y escribir, de baile y declamación».¹³⁶ Al cuidado de los alumnos está Luis Reynaud, y al de las alumnas Ana Marsari,¹³⁷ de quienes muy poco sabemos, salvo que el primero, francés, era comerciante en Cádiz y en palabras de Olavide «el único en quien encontré aptitud para este objeto»,¹³⁸ y aquí asoma uno de los más importantes problemas para el desarrollo de la educación teatral, es decir la falta de un profesorado cualificado, como ya expresara Jovellanos.¹³⁹

Aquella primera experiencia tuvo especial relevancia por cuanto sería avalada y sancionada desde la propia Corte, cuando Grimaldi reclama a Olavide que los alumnos de Sevilla se trasladen a Madrid para actuar en los Reales Sitios, lo que provoca que también en ellos se continúe con

¹³⁴ Philip Deacon, «The removal of Louis Reynaud as director of the Madrid Theatres in 1776», *Bulletin of Hispanic Studies*, 68 (1991): 163-172.

¹³⁵ Joaquín Álvarez Barrientos, «Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII», *DICENDA. Revista de Filología Hispánica*, 6 (1987): 455-471.

¹³⁶ Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, 95.

¹³⁷ Además de las clases de lectura y escritura o de las de baile, poco sabemos de los procesos de enseñanza y aprendizaje, si bien un trabajo de Jovellanos que referiremos más adelante nos permite intuir que una buena parte de la formación se orientaba a mejorar la pronunciación y la dicción, aplicando lo aprendido en los ensayos de espectáculos, con lo que el alumnado aprendía interpretación ensayando. Por lo que cuenta Olavide, en Sevilla el primer grupo de alumnos y alumnas trabaja con *La Eugenia*, de Beaumarchais, traducido por Reynaud, y con *La Escocesa*, de Voltaire, traducida por Ramón de la Cruz. Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, 97.

¹³⁸ Rubio Jiménez, *El conde de Aranda y el teatro*, 65.

¹³⁹ Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas*, 138.

la experiencia formativa. La educación teatral de los llamados cómicos pasaba a ser una cuestión de Estado y en esa dirección «cuantas reformas teatrales se intentaron, contaron siempre como uno de los aspectos que era necesario considerar; la mejora de la educación de los comediantes». ¹⁴⁰ Ese es el caso del Plan de Reforma de los teatros de Díez González, elaborado en 1797, aprobado en 1799 y vigente durante poco más de cuatro años, si bien la escuela tendría peor fortuna, en parte debida a la frontal oposición con que el plan de reforma fue recibido por la profesión teatral, pues, como señala Soria Tomás, sus objetivos:

suponían un cambio radical de las viejas fórmulas con las que se habían gobernado las compañías: selección de los actores, nueva nomenclatura del reparto de papeles, sueldo fijo, supervisión de su trabajo por el maestro de Declamación y el director, pérdida de competencias en la selección del repertorio —sujeto al modelo del buen gusto de la intelectualidad ilustrada y no al de la mayoría del público [...]. ¹⁴¹

El Plan suponía lo que hoy cabría calificar como cambio de paradigma pues se proponía un modelo de organización teatral que alteraba la visión del propio teatro, pero también del ejercicio profesional. En relación a la cualificación del director de teatros, señala Díez González:

El teatro es una ciencia, es un objeto muy principal de las buenas letras; y por consiguiente, el hombre que haya de dirigirle con acierto y apartarle de los derrumbaderos que le llevan al precipicio y le transforman en un espectáculo de corrupción, es menester que sea sujeto de notoria instrucción, literatura, ciencia, prudencia y costumbres loables. Importará, para que sea más obedecido y respetado, que ningún actor u oficial subalterno de los teatros [...]. ¹⁴²

Con todo, Díez González no propone crear una escuela en tanto entiendo que «establecer una semejanza de colegio es un asunto difícil, y

¹⁴⁰ Jesús Rubio Jiménez, «Introducción», en Julián Romea, *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid* (Madrid: Fundamentos, 2009), 25.

¹⁴¹ Soria Tomás, «La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral. 1799-1804», 20.

¹⁴² Díez González, «Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid», 279.

tal vez arriesgado y no de la común aceptación»,¹⁴³ por cuanto establece contratar «maestros que tengan el cuidado de instruir a los actores en el mismo teatro, en ciertos días de cada semana, sobre aquellas habilidades que se requieren para la perfección del arte escénico»,¹⁴⁴ proponiendo las figuras de maestro de declamación, maestro de esgrima y maestro de baile. No obstante, Díez González era consciente de las dificultades de tal empeño, al proponer el perfil del docente, que habría de ser seleccionado mediante oposición:

El maestro de declamación debe ser sujeto de buena presencia, semblante expresivo, voz flexible y grata al oído, de habilidad, discernimiento y mucha pericia en el arte. Será muy difícil encontrar hombre del conjunto de cualidades y dotes que se requieren. Por lo cual convendrá probar a los pretendientes, mediante un examen, tanto por lo que toca a la teórica del arte como a la práctica.¹⁴⁵

Soria Tomás analizó las vicisitudes en la contratación de tales maestros, los procesos de selección del alumnado, algunos problemas relativos a la docencia, y la oposición de la profesión teatral a un modelo que suponía imponer a la compañía de teatro una supervisión externa por parte de una autoridad que no reconocían. Pero de nuevo estamos ante una iniciativa promovida desde la Corte, lo que en buena medida suponía legitimar la formación teatral como una especialidad de estudios.

En la misma dirección cabe situar el Plan Aguirre,¹⁴⁶ rescatado y editado por Álvarez Barrientos,¹⁴⁷ y que lleva como título «Plan de una casa estudio de teatros. Su destino: para hijos y parientes de actores cómicos. Sus fondos: los teatros mismos». ¹⁴⁸ Justifica el autor su necesidad en el hecho de que «todos los gremios de la sociedad en sus ramos, protegen, afinan y propagan sus respectivas ciencias», en consecuencia «instruyen-

¹⁴³ Díez González, «Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid», 264.

¹⁴⁴ Díez González, «Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid», 265.

¹⁴⁵ Díez González, «Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid», 281.

¹⁴⁶ Se trata de un Plan dirigido a Nicolás Ochoa, y que su editor sitúa a finales del siglo XVIII, y que por tanto debió ser anterior al de Díez González, o incluso coetáneo.

¹⁴⁷ Álvarez Barrientos, «Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII», 463-470.

¹⁴⁸ En relación a la provisión de fondos, hemos de señalar que durante siglos los hospitales de las principales ciudades eran sostenidos con fondos detraídos de la recaudación de los teatros.

do sus jóvenes y haciéndolos capaces de perfeccionar la habilidad e inteligencia de sus destinos», y señalando que «sólo la facultad teatral (acaso con equivocación no tenida por tal) ha sido hasta ahora la que ha carecido de estos justos principios». ¹⁴⁹ Ese lamento por la escasa consideración de la «facultad teatral» es muy similar al que formula el dramaturgo y pedagogo Antonio Gil Zárata en *De la instrucción pública en España*, ¹⁵⁰ en donde dedica un apartado a la puesta en marcha del Real Conservatorio de Música y Declamación. Señala diversos avatares padecidos en el tiempo en que ejerce como Director General al tratar de aumentar el profesorado y recursos de la escuela y traladarla al edificio del Teatro Real:

Grande ha sido la ojeriza contra esta escuela, y no solo en 1835, sino varias veces después, se ha visto su existencia amenazada, bajo el pretexto de que no debe el Gobierno malgastar los fondos del Estado en crear cómicos, músicos y cantantes. Esta es una preocupación.

No olvida señalar el hecho de que en el plan de estudios de 1821, «entre las varias escuelas especiales que mandaban establecer, incluyeron una de música que debía estar en Madrid, y que de haberse realizado, ocuparía el lugar del actual conservatorio». ¹⁵¹

El Plan de Aguirre incide en cuestiones ya comentadas y destaca por incorporar otras, bien importantes, algunas no resueltas a día de hoy. Veamos las más relevantes:

- La consideración de la instrucción teatral como un gremio y facultad vinculada a una ciencia, única posibilidad para el «perfecto desempeño» de una importante empresa, en tanto los teatros quieran ser «escuela viva de rectitud». ¹⁵²
- La necesidad de establecer un currículo en «arte escénico, verso, música y baile», al objeto de aprender «cuantos ramos comprende el desempeño de un teatro culto, así en la repre-

¹⁴⁹ Álvarez Barrientos, «Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII», 463.

¹⁵⁰ Antonio Gil de Zárata, *De la instrucción pública en España* (Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos, 1855), 353.

¹⁵¹ Gil de Zárata, *De la instrucción pública en España*, 354.

¹⁵² Álvarez Barrientos, «Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII», 463.

sentación de los dramas y piezas de música como en la agilidad, aire y destreza de los bailes». ¹⁵³

- La previsión del perfil de ingreso, que prevé edades comprendidas entre los 12 y los 20 años, ser «hijos del ejercicio cómico», y superar «un examen de su buena presencia y despejo, metal de sus voces y buenas costumbres, con los demás requisitos que pareciesen a los maestros indispensables para realizar sus adelantos». ¹⁵⁴
- La combinación entre enseñanza de principios escénicos y su aplicación en la realización de espectáculos (teoría y práctica), pues se establece que los alumnos pasen por diferentes salas, «en las que con separación recibiesen la instrucción y lecciones pertenecientes a su ramo, a excepción de cuando, y a las horas, conviniese juntarse todos o algunos a la ejecución de las piezas que se fuesen ejecutando», para lo cual se establece el ser «antes de llegar a este caso indispensable el particular estudio de los accidentes, aire personal, posiciones (sic.) escénicas, gesticulaciones, modestia, ilusión, y otros principios análogos al ramo de su aplicación». ¹⁵⁵ Una manera precisa de establecer los principios para el desarrollo del personaje, para su construcción.
- La importancia concedida a la selección de personal docente pues «los nombramientos de los maestros y su elección, que es uno de los más críticos de este establecimiento, y de cuyo acierto penden todos los aprovechamientos..., será peculiar y privativo de la misma Junta». ¹⁵⁶

Y veamos a continuación algunas propuestas especialmente novedosas:

- La necesidad de contar con un archivo que contenga libros, dramas y otros elementos que los maestros juzguen necesarios, lo que equivale a una biblioteca de trabajo, en tanto se orientan a la «completa instrucción de los discípulos». ¹⁵⁷

¹⁵³ Álvarez Barrientos, «Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII», 464.

¹⁵⁴ Álvarez Barrientos, «Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII», 465.

¹⁵⁵ Álvarez Barrientos, «Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII», 465.

¹⁵⁶ Álvarez Barrientos, «Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII», 465.

¹⁵⁷ Álvarez Barrientos, «Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII», 465.

- La propuesta de otorgar la «competente certificación de estudios», que tendría una finalidad doble. De un lado como forma de quedar «habilitados de seguir y usufructuar su carrera», y del otro para «tener preferencia a algún actor que pretenda contratarse en cualquiera parte principal o segunda de los teatros»,¹⁵⁸ lo que en definitiva implicaría que la certificación de estudios fuese una prerrogativa para el ejercicio profesional, algo que todavía hoy no se ha considerado, a diferencia de lo que ocurre en otros gremios y facultades.
- El concepto de «carrera», relacionado con la idea de una carrera profesional que Aguirre denomina «carrera escénica»,¹⁵⁹ pilar fundamental para una efectiva reforma de los teatros españoles y la legitimidad de la profesión.
- Un plan de financiación de la escuela asentado en criterios realistas en tanto se propone obtener los fondos a través de la recaudación de los propios teatros, algo que en opinión de Aguirre «parece no tener nada de violento, vicioso, ni gravoso al Estado».¹⁶⁰

Estamos, pues, ante una de las propuestas más razonadas y más completas para la puesta en marcha de un establecimiento de formación teatral especializada, una «escuela cómica» o «casa estudio» en sus propias palabras, con la finalidad de promover la «conservación de los teatros» a través de la «educación de sus actores».¹⁶¹

Pero al mismo tiempo se formulan otras propuestas, en todo punto pioneras en lo que cabe definir como educación teatral general, es decir aquella que persigue utilizar el teatro para el desarrollo de otras competencias, fundamentalmente la social, las expresivas y las comunicativas. De 1794 data el *Curso de Humanidades Castellanas* de Jovellanos, concebido como un «curso... de primeras letras».¹⁶² En él encontramos un apartado denominado «Tratado de Declamación»,¹⁶³ que se ocupa

¹⁵⁸ Álvarez Barrientos, «Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII», 467.

¹⁵⁹ Álvarez Barrientos, «Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII», 467.

¹⁶⁰ Álvarez Barrientos, «Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII», 468.

¹⁶¹ Álvarez Barrientos, «Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII», 468.

¹⁶² Jovellanos, *Obras completas* (tomo I), 101.

¹⁶³ Jovellanos, *Obras completas* (tomo I), 146-150.

de cuestiones básicas como la pronunciación y la acción, sin olvidar el gesto, y supone una propuesta de incorporación al currículo escolar de aspectos fundamentales en la expresión y la comunicación, si además tenemos en cuenta que en el mismo *Curso de Humanidades Castellanas*, existe otro apartado denominado «Lecciones de retórica y poética». De todo ello ya había escrito Jovellanos en su *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas*, al proponer la creación de academias dramáticas en las principales ciudades y en la Corte, destinadas a los nobles con la finalidad de enseñarles:

a presentarse con despejo, a andar y moverse con compostura, a hablar y gesticular con decoro, a pronunciar con claridad y buena modulación, y a dar a la expresión aquel tono de sentimiento y de verdad que es el alma de la conversación, y tan necesario para agrandar y persuadir, como raro entre nosotros.¹⁶⁴

Bien es cierto que prácticas similares ya se venían desarrollando en colegios religiosos, en especial en los de la Compañía, especialmente a través de la escenificación de espectáculos,¹⁶⁵ pero la propuesta de Jovellanos apunta en otra dirección, al señalar que tales objetivos se habrían de conseguir mediante la realización de «ejercicios» basados en los «principios científicos» del arte de la declamación. Habrán de pasar más de cien años antes de que otros pioneros inicien en Inglaterra o los Estados Unidos de América experiencias notables con las que se construye la educación teatral general que se populariza y generaliza en las escuelas e institutos de esos países a mediados del siglo xx,¹⁶⁶ asentada en los mismos principios que planteaba Jovellanos, la dimensión educativa de diferentes técnicas y procedimientos dramáticos y teatrales.

CONCLUSIONES

Todo ese movimiento a favor de la idea de una educación teatral especializada dará sus frutos pasado un tiempo. Como recuerda Vellón Lahoz, en 1830 Fernando VII firma una cédula para la creación del Real

¹⁶⁴ Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas*, 126.

¹⁶⁵ Juan Cervera, *Historia crítica del teatro infantil español* (Madrid: Editora Nacional, 1982).

¹⁶⁶ Gavin Bolton, *A expresión dramática na educación* (Vigo: Galaxia, 2009).

Conservatorio de María Cristina, que inicia su andadura en 1831, en el que ejerce como profesor de declamación Joaquín Caprara, y comienza así la historia ya definitiva de la educación teatral formal de nivel superior en España.¹⁶⁷ Pero si la institucionalización de la educación teatral culmina con la creación del Real Conservatorio, sus antecedentes aparecen a lo largo del siglo XVIII, y más recientemente las *Bases para un Proyecto de Ley del Teatro*, debidas a la Asociación de Directores de Escena de España, contenía un capítulo dedicado a la formación teatral y a su necesaria mejora,¹⁶⁸ lo que nos indica que estamos ante un proceso inconcluso, y la situación en que se encuentran las escuelas superiores de arte dramático es una buena muestra.¹⁶⁹

Y una de las cuestiones fundamentales en su desarrollo institucional tiene que ver con la necesaria puesta en marcha de líneas de investigación propias de las áreas de conocimiento y disciplinas que le son propias al arte dramático, también en su dimensión histórica, pues si importante es construir una Teoría de la Interpretación, igualmente importante lo es construir su Didáctica o su Historia, y en esta última la historia de la formación de actores y actrices, y la reconstrucción de las culturas científica, empírica o normativa vinculadas a esa formación.

Recientemente Viñao¹⁷⁰ reflexionaba sobre la finalidad de la Historia de la Educación en tanto disciplina y campo de investigación. En nuestro caso, la Historia de la Educación Teatral es especialmente pertinente porque supone construir, entre otras cosas, nuestra cultura científica y práctica. Analizar el debate en torno a los estilos interpretativos que tiene lugar en países como Inglaterra, a lo largo del siglo XVIII, es especialmente necesario para comprender las relaciones entre actor y personaje, que constituyen la base de una Teoría de la Interpretación todavía por formular, y sobre la que se publicarán interesantes trabajos a lo largo del citado siglo.¹⁷¹

¹⁶⁷ Vellón Lahoz, «Introducción», 33.

¹⁶⁸ ADE, *Bases para un Proyecto de Ley del Teatro* (Madrid: Publicaciones de la ADE, 2006).

¹⁶⁹ Margarita Piñero, «Escuelas de arte dramático hoy», *Artescénicas. La revista de la Academia*, 5, (2016): 24-28.

¹⁷⁰ Antonio Viñao Frago, «La Historia de la Educación como disciplina y campo de investigación: viejas y nuevas cuestiones», *Espacio, Tiempo y Educación*, 3 (1), (2016): 21-42.

¹⁷¹ Alan S. Downer, «Nature to Advantage Dressed: Eighteenth-Century Acting», *PMLA*, 58 (4), (1943): 1002-1037; Tanya Cassidy y Conrad Brunström, «“Playing is a science”: Eighteenth-Century Actors’

Analizar la cultura científica y la cultura normativa nos permite tomar conciencia de que la legitimación de la profesión teatral se vincula cada vez más con la importancia concedida a la formación, pero también nos muestra la validez del modelo de trabajo que aquí se propone para reconstruir la historia de la educación teatral desde esos tres polos considerados por autores como Escolano o Viñao: lo científico, lo normativo y lo empírico. Un campo en el que mucho queda por hacer y en el que todas las voces son necesarias.

Nota sobre los autores

MANUEL FRANCISCO VIEITES GARCÍA es licenciado en Filología (1978) y doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación (2001), es director y profesor de la Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia desde 2005, año de su creación, en donde imparte docencia de Pedagogía teatral. Desde 2010 es profesor asociado de la Facultad de Ciencias de la Educación de Orense, Universidad de Vigo, en el área de Teoría e historia de la educación. Ejerce la crítica teatral y literaria en *Faro de Vigo* desde hace más de dos décadas, y también es traductor de obra dramática y ensayo teatral. Forma parte de la Sociedad Española de Historia de la Educación, de Nova Escola Galega y de la Asociación de Directores de Escena de España. Su ámbito de investigación preferente en la actualidad es la Pedagogía teatral en las perspectivas teórica, histórica y metodológica, campo sobre el que ha publicado trabajos en varias revistas especializadas.

RICARDO SOLVEIRA DÍAZ es Titulado Superior en Interpretación Gestual por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (2000), experto en Formación en Expresión Corporal por la Universidad Rey Juan Carlos (2016), y Doctor en Ciencias de la Educación por la Universidad de Vigo (2017). Desarrolla una larga carrera como actor en compañías profesionales como Koyaanisqatsi, en el Teatro Español, o con Amparo Larrañaga en *Las amistades peligrosas*. Desde 2005 imparte docencia en la especialidad de Expresión Corporal en la Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia, realizando con la misma diferentes propuestas escénicas como

Manuals and The Proto-Sociology of Emotion», *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, 25 (2002): 19-31; José Luis González Subías, *El Actor Convencional frente al Actor Naturalista. Reflexiones en torno al arte de la Declamación en España* (Madrid: Vision Net, 2003).

Lela anda en bicicleta, a partir de textos de Carlos Casares. Ha impartido numerosos cursos de formación teatral para colectivos diversos, colaborado en proyectos de integración social como los talleres Paideia en Lava-
piés, y participado en congresos y seminarios sobre formación teatral.

Referencias

- ADE. *Bases para un Proyecto de Ley del Teatro*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2006.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1974.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. «Plan para una casa-estudio de teatros del siglo XVIII». *Dicenda. Revista de Filología Hispánica* 6 (1987): 455-471.
- «El cómico español en el siglo XVIII: pasión y reforma de la interpretación». In *Del oficio al Mito: el autor en sus documentos*. Tomo II, edited by Evangelina Rodríguez Cuadros, 287-309. València: Universitat de València, 1997.
- «Risa e 'ilusión escénica'. Más sobre el actor en el siglo XVIII». *Scriptura* 15 (1999): 29-50.
- «El arte escénico». In *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual (tomo II)*, edited by Javier Huerta Calvo, 1473-1517. Madrid: Gredos, 2003.
- *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*. Madrid: Síntesis, 2005.
- «¿Existe un sistema de declamación nacional?». *Bulletin of Spanish Studies* XCI (9-10), (2014): 131-149.
- ARMONA, José Antonio. *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*. Diputación Foral de Álava: Vitoria-Gasteiz, 1988.
- BARRERA, Trinidad y Piedad BOLAÑOS. «La labor teatral en Sevilla del peruano Pedro de Olavide». In *Andalucía y América en el siglo XVIII*, edited by VV. AA., 23-56. Sevilla: CSIC, 1984.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad. «La escuela-seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones documentales». *Crotalón, Anuario de Filología Española* 1 (1984): 749-767.
- BOLTON, Gavin. *A expresión dramática na educación*. Vigo: Galaxia, 2009.
- CAMPBELL, Lily B. «The Rise of a Theory of Stage Presentation in England during the Eighteenth Century». *PMLA* 32 (2), (1917): 163-200.
- CARLSON, Marvin. *Theories of the theatre*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- CASSIDY, Tanya y Conra BRUNSTRÖN. «'Playing is a science': Eighteenth-Century Actors' Manuals and The Proto-Sociology of Emotion». *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 25 (2002): 19-31.

- CERVERA, Juan. *Historia crítica del teatro infantil español*. Madrid: Editora Nacional, 1982.
- CLAIRON, Hyppolite. *Mémoires d'Hyppolite Clairon et reflexions sur l'art dramatique*. París: F. Buisson, 1798.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *María del Rosario Fernández, La Tirana*. Madrid: Ribadeneira, 1897.
- *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- DEACON, Philip. «The removal of Louis Reynaud as director of the Madrid Theatres in 1776». *Bulletin of Hispanic Studies* 68 (1991): 163-172.
- DEFORNEAUX, Marcelin. *Pablo Olavide el afrancesado*. Sevilla: Padilla Libros, 1990.
- DELEITO Y PIÑUELA, José. *También se divierte el pueblo*. Madrid: Alianza, 1988.
- DIDEROT, Denis. *El hijo natural. Conversaciones sobre El hijo natural*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2008.
- *El padre de familia. De la poesía dramática*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2009.
- *La paradoja del comediante*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2016.
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos. *Instituciones poéticas*. Madrid: Benito Cano, 1793.
- «Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* 23 (1929): 245-284.
- DOMÉNECH, Fernando. «Zeglirscoscos desvelado o el abogado sensible». *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 27 (2), (2004): 219-232.
- DOWNER, Alan S. «Nature to Advantage Dressed: Eighteenth-Century Acting». *PMLA* 58 (4), (1943): 1002-1037.
- ESCOLANO, Agustín. «Las culturas escolares del siglo xx. Encuentros y desencuentros». *Revista de Educación*, número extraordinario (2000): 201-218.
- *La educación en la España contemporánea. Políticas educativas, escolarización y culturas pedagógicas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- FERNÁN GÓMEZ, Fernando. *El viaje a ninguna parte*. Madrid: Cátedra, 2002.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *La comedia nueva*. Madrid: Austral, 2006.
- «Epistolario». In *Los Moratines. Obras completas de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín*. Tomo I, edited by Jesús Pérez-Magallón. Madrid: Cátedra, 2008.
- GARCÍA DE VILLANUEVA, Manuel. *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1788.
- GIL DE ZÁRATE, Antonio. *De la instrucción pública en España*. Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos, 1855.

- GOETHE, Johan Wolfgang Von. «Reglas para actores». In *Actores y actuación. Antología de textos sobre la interpretación. Volumen I (429 a. C-1858)*, edited by Jorge Saura, 186-198. Madrid: Fundamentos, 2006.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis. *El Actor Convencional frente al Actor Naturalista. Reflexiones en torno al arte de la Declamación en España*. Madrid: Vision Net, 2003.
- GRANDA, Juanjo. *Historia de una escuela centenaria*. Madrid: RESAD, 2000.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte II*. Barcelona: deBolsillo, 2004.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. «Curso de Humanidades Castellanas». In *Obras. Tomo I*, edited by Cándido Nocedal, 101-150. Madrid: Ribadeneyra, 1858.
- *Espectáculos y diversiones públicas*. Madrid: Cátedra, 1992.
- LÓPEZ DEL PLANO, Juan F. *Ensayo sobre la mejora de nuestro Teatro*. Segovia: Antonio Espinosa, 1798.
- LUZÁN, Ignacio de. *Memorias Literarias de París*. Madrid: Imprenta de Gabriel Ramírez, 1751.
- MADRID IZQUIERDO, Juana María y Ángel González Hernández. «El rapport de Condorcet y el informe de Quintana. Estudio básico para un análisis comparativo». *Historia de la educación* 7 (1988): 75-106.
- MARAVALL, José Antonio. «La función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración». In *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*. Tomo II, edited by VV. AA., 617-642. Valencia: Universidad de Valencia, 1982.
- MUNRO, George E. *The Most Intentional City: St. Petersburg in the Reign of Catherine the Great*. Madison: Farleigh Dickinson University Press, 2008.
- NIPHO, Francisco Mariano. *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirle en pocos años al estado de perfección que desea el Magistrado y pueda constituirse por modelo de todos los de Europa*. Alcañiz: Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1994.
- PIÑERO, Margarita. «Escuelas de arte dramático hoy». *Artescénicas. La revista de la Academia* 5 (2016): 24-28.
- RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, Pedro. *Discurso sobre la educación popular*. Madrid: Editora Nacional, 1978.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, ed. *Del oficio al mito: el actor en sus documentos Tomos I y II*. València: Universitat de València, 1997.
- *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia, 1998.
- ROJAS, Agustín de. *El viaje entretenido*. Madrid: Espasa Calpe, 1977.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época». In *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mi-*

- tad del siglo XVIII*, edited by Yvan Lissorgues, 257-286. Barcelona: Anthropos, 1988.
- *El conde de Aranda y el teatro*. Zaragoza: Ibercaja, 1998.
- «Introducción». In *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*, edited by Julián Romea. Madrid: Fundamentos, 2009.
- RUIZ BERRIO, Julio. «El sistema educativo español: de las Cortes de Cádiz a la Ley Moyano». In *Historia de la educación (Edad Contemporánea)*, edited by Alejandro Tiana, Gabriela Ossenbach y Florentino Sanz, 91-116. Madrid: UNED, 2009.
- SALA-VALLDAURA, Josep María. *De amor y política: la tragedia neoclásica española*. Madrid: CSIC, 2005.
- SEBASTIÁN Y LATRE, Tomás. *Ensayo sobre el teatro español*. Zaragoza: Imprenta del Rey, 1772.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe. «La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral. 1799-1804». *Acotaciones* 23 (2009): 9-32
- *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*. Madrid: Fundamentos, 2010.
- TRIGUEROS, Cándido M. *Teatro burlesco español o Quixote de los teatros*. Madrid: Imprenta de Villalpando, 1802.
- URQUIJO, Mariano Luis de. «Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros, y necesidad de su reforma». In *La muerte del César*, Voltaire, F., 1-87. Madrid: Blas Román, 1791.
- VELLÓN LAHOZ, Javier. «El 'justo medio' del actor: Isidoro Máiquez y sus teóricos». In *Del oficio al mito, el actor en sus documentos*. Tomo II, edited by Evangelina Rodríguez Cuadros, 311-337. València: Universitat de València, 1997.
- «Introducción». In *Teoría del arte dramático*, edited by Andrés Prieto. Madrid: Fundamentos, 2001.
- VIEITES, Manuel F. «Para unha historia da educación teatral en Galicia. Aspectos básicos». *Sarmiento* 16 (2012): 81-100.
- «La construcción de la pedagogía teatral como disciplina científica». *Revista Española de Pedagogía* 71 (2013): 493-508.
- «La educación teatral: nuevos caminos en historia de la educación». *Historia de la educación* 33 (2014): 325-350.
- «Educación teatral: una propuesta de sistematización». *Teoría de la Educación* 26 (1), (2014): 77-101.
- «La investigación teatral en una perspectiva educativa: retos y posibilidades». *Educatio Siglo XXI* 33 (2), (2015): 11-30.

- «Arte Dramático y universidad pública. Hacia una integración necesaria». *Profesorado, Revista de Currículum y Formación del Profesorado* 19 (1), (2015): 496-514.
 - «La Pedagogía Teatral como ciencia de la Educación Teatral». *Educação & Realidade* 42 (4), (2017): 1521-1544.
- VIÑAO FRAGO, Antonio. «La Historia de la Educación como disciplina y campo de investigación: viejas y nuevas cuestiones». *Espacio, Tiempo y Educación* 3 (1), (2016): 21-42.
- ZEGLIRSCOSAC, Fernando Eduardo. *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1800.