

## ***Ilustración, educación y teatro en España a finales del siglo XVIII. Algunas claves***

### ***Enlightenment, education and theatre in Spain at the end of the 18th century. Some clues***

**Manuel F. Vieites**

e-mail: [mvieites@uvigo.es](mailto:mvieites@uvigo.es)  
*Universidad de Vigo. España*

**Resumen:** La educación fue para los ilustrados españoles un elemento clave en su propuesta reformista y modernizadora, en un país anclado en las estructuras estamentales de un Antiguo Régimen que se resistía a desaparecer. Por ello, la cuestión educativa recorre los escritos y la acción pública de los más destacados intelectuales, y, del mismo modo, la organización teatral, en tanto la escena se quiere convertir en un espacio para difundir un ideario de modernización y convergencia con Europa. Con este trabajo, realizado a la luz de una revisión de diferentes fuentes documentales de la época y de otra literatura pertinente, mostramos que la cuestión educativa impregna la obra de numerosos autores, en tanto entienden que la creación dramática constituye un instrumento privilegiado en la transmisión de principios, valores y normas para construir la ciudadanía de una sociedad nueva. Al mismo tiempo analizamos diferentes iniciativas que persiguen «arreglar» los teatros y las obras que en ellos se presentan como medio de educación popular y para fomentar un nuevo modelo de espectador, espejo de esa nueva civilidad.

**Palabras clave:** Ilustración; literatura; teatro; educación popular; realismo; modernidad.

**Abstract:** For Spaniards during the Enlightenment, education was a key element in their proposals for reform and modernisation of a country still stubbornly anchored in the feudal structures of the *Ancien Régime*. As such, different educational issues pervaded the writings and public activities of the most progressive intellectuals. In the same way, educational themes began to pervade the theatre, which these intellectuals saw as an ideal platform for disseminating the

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este artículo fue leída, como comunicación, en el *Congreso Internacional: Sociedad, educación y élites. Perspectivas históricas desde la Ilustración a la Era Digital*, celebrado entre el 17 y el 19 de mayo de 2017 en la Universidad de Deusto, Bilbao.

ideas of modernisation and convergence with other European countries. Based on a review of different documentary sources from the period and other pertinent literature, this paper shows how educational issues permeated the work of numerous authors, who considered drama a useful tool for the transmission of principles, values and social norms, with the ultimate aim of building a new society for Spanish citizens. At the same time, we analyse different initiatives designed to modernise both theatres and the plays enacted within them, as media for public education designed to appeal to a new audience – a reflection of the new civility.

**Key words:** Enlightenment; drama; theatre; popular education; realism; modernity.

Recibido / Received: 11/06/2017

Aceptado / Accepted: 24/01/2018

## 1. Introducción

La Ilustración fue en España un movimiento minoritario, promotor de escasas reformas, tuteladas desde la Corte y sus sucesivos gobiernos, en ningún caso transformador y mucho menos revolucionario, y por eso se la considera «tímida y constantemente acosada» (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1981, p. 23). Para Aguilar Piñal, la resistencia a la modernidad en España, «fue mucho mayor, como correspondía a un país católico, fiel cumplidor de las directrices doctrinales de la Contrarreforma» (1996, p. 14). Como explican Mestre y Pérez García:

...no toda la producción cultural de la decimoséptima centuria merece mimbres de Ilustración. Los ilustrados, en realidad, siempre constituyeron una minoría; una minoría tenaz, dinámica e influyente, pero minoría al cabo y al fin. Y, aunque los principios que defendieron llegaron a impregnar toda su época, el censo de los indiferentes, de los tradicionalistas y de los enemigos de la Luz siempre fue mucho más abultado que el de los partidarios del progreso, la razón y la libertad (2004, pp. 387-388).

Sin embargo, pese a las fuertes presiones de las fuerzas conservadoras, fundamentalmente la nobleza más ultramontana y la iglesia católica<sup>2</sup>, apoyadas en el brazo censor de la Inquisición, en España se producen avances al menos suficientes para alentar un proyecto reformador y progresista que asomará en diferentes momentos del siglo XIX y de forma definitiva con la Segunda República. Un movimiento que considera la creación dramática (literaria) y la teatral (escénica) herramientas fundamentales en la presentación y extensión de su ideario, para lo cual propugna dos reformas: de un lado, un nuevo modelo de composición dramática alejada de los que consideraba excesos del Barroco y asentada en un incipiente «realismo»; del otro, una mejora de la organización teatral, que incluye

<sup>2</sup> A lo largo de todo el siglo XVIII, la Iglesia mantiene una continua pugna contra los teatros y las comedias, y sus ministros publican de forma constante todo tipo de discursos contra tal práctica cultural, entre los que podemos destacar *Triunfo Sagrado de la Conciencia*, del presbítero Ramiro Cayorc y Fonseca, pseudónimo de Francisco de Moya y Correa (publicado en 1751 en Salamanca, en la imprenta de Antonio Joseph Villargordo), o *Pantoja o resolución histórica de un caso práctico de moral sobre comedias*, selección de trabajos diversos del clérigo Simón López (publicado en 1814 en Murcia por los Herederos de Muñiz). Dos ejemplos notables de la literatura más conservadora en su oposición a las prácticas escénicas.

la formación reglada de los profesionales de la escena para quienes se desarrollan los primeros proyectos de educación teatral formal<sup>3</sup>, pero también la configuración de un nuevo modelo de espectador, dotado de una nueva civilidad en consonancia con una nueva sociabilidad. Leamos la queja que se formula en *La comedia nueva* en relación al comportamiento «incívico» del público:

DOÑA MARIQUITA. – El ruido se aumenta; suenan bramidos por un lado y otro, y empieza tal descarga de palmadas huecas y tal golpeo en los bancos y barandillas que no parecía sino que toda la casa se venía al suelo (Fernández de Moratín, 2006, p. 91).

En la idea de Ilustración que informa este trabajo partimos de Kant, de su artículo «¿Qué es la ilustración?», en el que formula principios como emancipación, libertad, razón, y uso público de esta última, ideas con las que hacer efectivo el lema «¡Sapere aude!» ([1784] 1997, p. 25). Se trata de conceptos recurrentes en obras dramáticas de destacados ilustrados, en su lucha contra determinadas tutelas, imposiciones, sumisiones o cortapisas a la libertad individual, que impiden alcanzar la felicidad, aunque el alcance de esa crítica social fuese objeto de polémica, como veremos. Tampoco es nuestra intención abordar la polisemia de un concepto como educación popular; para los objetivos del presente trabajo, siguiendo a Guereña y Tiana, lo entendemos como «el conjunto de los procesos que pretenden la educación de las clases populares (o grupos sociales dominados, *subalternos e instrumentales* de toda sociedad, recogiendo la expresión gramsciana)» (1994, p. 142), que se realizan fuera del ámbito escolar, siendo en aquel momento la escena una tribuna privilegiada a la que trasladar todo tipo de discursos, y de la que desterrar otros. En carta dirigida a Godoy en diciembre de 1792, Moratín hijo escribe que «nadie ignora el poderoso influjo que tiene el teatro en las ideas y costumbres del pueblo; este no tiene otra escuela, ni ejemplos más inmediatos que seguir que los que allí ve» (2008a, p. 1211). Poco después, Samaniego insistirá:

No basta que el teatro instruya, es menester también que pule, y que cultive: quiero decir, que dé buenas máximas de educación y conducta, que enseñe a respetar las clases que componen un estado, que inspire a cada uno el amor a los deberes, que haga conocer cuánto valen en el uso del mundo el decoro, la cortesanía, la afabilidad, y haga apreciar la generosidad, el candor, la veracidad, la buena fe, el recato, el recogimiento, la aplicación al trabajo, y otras mil virtudes civiles, que por lo común tienen en poco los ignorantes y orgullosos (1898, p. 87).

---

<sup>3</sup> En cierta medida la educación teatral estaba presente en colegios religiosos, fundamentalmente en los de la Compañía, o Jesuitas, y en universidades, especialmente relacionada con la enseñanza del latín y con la expresión oral, en tanto suponía el aprendizaje de reglas básicas de retórica y oratoria, y «la necesaria soltura en la *actio*, es decir, en la manera de adecuar los gestos a la declamación» (Gil Fernández, 2004, p. 165). Para los orígenes de la educación teatral en España sigue siendo una referencia la obra de Cervera, *Historia crítica del teatro infantil español* (1980).

De nuevo Moratín, en carta a Godoy en octubre de 1797, comentando el *Plan de reformas de los teatros públicos* de Díez González, termina su exposición señalando las ventajas de aquel *Plan* «juicioso y de fácil ejecución» (2008a, p. 1268), al decir:

...le ofrece al mismo tiempo la ocasión de acelerar el progreso de las letras y de la cultura nacional, de suplir en gran parte los defectos de la falta de educación, de instruir al pueblo en lo que necesariamente debe saber, si ha de ser obediente, modesto, humano y virtuoso; de extinguir preocupaciones y errores perjudiciales a las buenas costumbres y a la moral cristiana, sin las cuales ni las leyes obran ni la autoridad legítima se respeta (2008a, p. 1269).

Luzán, en su *Poética*, había escrito que «el poeta puede y debe, siempre que tenga ocasión oportuna, instruir sus lectores» (2008, p. 320), aunque tal compromiso varía de forma notable. Así, entre quienes se declaran o sienten ilustrados existen diferencias, que asoman con fuerza con motivo del valor que había de dársele a la tradición dramática española, o el alcance que debiera tener la crítica de las costumbres; se dejan sentir en la visión que Quintana ofrece de *La mojigata* de Moratín, al señalar que este «debe aspirar a más», «marchar atrevidamente a ser el primer pintor de los desvaríos de su siglo» y «perseguir otra clase de vicios» (1804, p. 372). Si bien en ningún caso las polémicas entre bandos, en este caso el capitaneado por Quintana y el seguidor de Moratín, tuvieron una deriva «visceral, cruel, descalificadora e insultante» (Checa Beltrán, 2004, p. 157), a lo largo del siglo XVIII y en los comienzos del XIX se producen tensos e intensos debates entre los diferentes agentes que asoman a una esfera pública en construcción (Palacios Fernández y Romero Ferrer, 2004), lo que muestra la diversidad notable en las filas de los ilustrados pero también en las de sus enemigos. Tal diversidad da cuenta de un notable flujo y reflujo de ideas, fruto de un debate permanente y en muchas ocasiones muy dinámico, informado por el acontecer en otros países, y que permea todo el cuerpo social en su vida diaria (Arias de Saavedra *et al.*, 2012), en sus diversiones (Huerta Calvo, Palacios Fernández *et al.*, 1998), y en cuestiones ideológicas substantivas (Gómez-Heras, 2013).

En tanto la finalidad del presente trabajo radica en mostrar cómo se vinculan teatro, ilustración y educación en un momento histórico concreto, hemos de considerar una metodología acorde con la complejidad del problema, pues situados en el ámbito de la Historia de la educación no cabe obviar las aportaciones de la Historia del teatro o de la Historia de la literatura, o incluso de la Historia del arte, la cultura o la filosofía. Dado que estamos ante un ámbito en el que la discursividad fue abundante, recuperamos la propuesta de Escolano Benito (2000) para considerar las que se definen como culturas científica, empírica y política, pues resulta especialmente relevante a nuestro problema, también como modelo de análisis en los estudios literarios y teatrales. En efecto, en la España del siglo XVIII y principios del XIX, emerge una cultura científica en torno al teatro y a la literatura dramática que se concreta en discursos diversos, que se ocupan de establecer poéticas adecuadas al curso de los tiempos y proponer reformas para el arreglo de los teatros y de las obras que en ellos se representan, pero también para condenarlas y oponerles una dura resistencia; existe una abundante cultura normativa, que se traduce en normas

y disposiciones sobre la «policía de espectáculos» que muestran la orientación de una política gubernamental referida a los teatros, a su organización y funcionamiento, así como a la censura previa de obras, o al comportamiento del público espectador; existe, finalmente, una cultura empírica, sumamente heterogénea que en muchos casos contradice la cultura científica y la normativa que se quiere «oficial» o canónica, como señalan Palacios Fernández y Romero Ferrer al comentar que pese a las condenas y a las prohibiciones que se dictaron contra las comedias de magia y otras manifestaciones escénicas populares<sup>4</sup>, denostadas por los ilustrados vinculados al proyecto neoclásico, «no hubo manera de desterrarlas de la escena» (2004, p. 186), al menos hasta bien entrado el siglo XIX<sup>5</sup>. Y ahí ya encontramos una muestra muy precisa de la diversidad antes señalada.

## **2. Las culturas del campo teatral en sus discursos**

La productividad discursiva de los diferentes agentes e instituciones del campo literario y del sistema teatral, pero también del educativo, fue considerable, y a lo largo del siglo XVIII y del primer decenio del XIX se dictan cédulas y disposiciones, se publican planes, memorias e informes, o se elaboran los primeros tratados sobre la formación del actor (Rubio Jiménez, 2002). Al mismo tiempo, se editan textos y se presentan espectáculos de todo tipo, mientras arrecian las polémicas en torno a la licitud y necesidad de los espectáculos teatrales, sus orientaciones y las formas y modelos de composición dramática (Cotarelo y Mori, 1904). Como muestra de esa discursividad, presentamos un conjunto de textos que, junto a otros que mencionaremos, configuran una parte del corpus que genera cada una de las culturas propias del mundo teatral.

### *2.1. Cultura científica. El saber del teatro y de la literatura dramática, su defensa y su crítica, su análisis, y sus orientaciones y finalidades*

---

<sup>4</sup> No perdemos de vista el hecho de que en la batalla teatral del Dieciocho (Pellicer, 1804; Domínguez Ortiz, 1983, 1984) confluyen diferentes fuerzas: desde las que se oponen a cualquier tipo de representación, por considerarla inmoral, a los que apuestan decididamente por mantener la vieja tradición áurea y todas sus derivaciones populares con sainetes y comedias de magia. Entre quienes se sitúan contra unos y otros, encontramos defensores estrictos de la poética neoclásica y otros menos ambiciosos en relación al canon que se quiere imponer, como es el caso de Samaniego, que si bien aborrece los sainetes demanda se mantengan las zarzuelas.

<sup>5</sup> Para completar nuestro análisis podríamos considerar las propuestas de Bourdieu (1995) en torno a los campos de producción cultural, y ver que el subcampo de la gran producción (comedias de magia, de santos, o sainetes), simbólicamente muy desacreditado por la Academia, se confronta con el subcampo de la producción restringida (comedia neoclásica), al que se le atribuye un mayor valor y capital simbólico. Similar interés tiene la propuesta de Villegas (1997) en la que, siguiendo a Gramsci y Foucault, considera que en todo campo cultural siempre se confrontan diferentes discursos en lucha por el poder y la hegemonía, y por ello habla de discursos hegemónicos, discursos desplazados, discursos marginales o discursos subyugados, lo que en el ámbito de la creación dramática y teatral se podría analizar a partir de sus públicos, para comprobar que un determinado discurso que se considera marginal en la perspectiva de las élites es, sin embargo, el hegemónico para las gentes del común. Es el caso de las comedias de magia, aborrecidas por los neoclásicos, pero tan queridas al público en general (Doménech, 2008).

Comienza con la *Poética* (1737) de Luzán, a la que sumamos sus *Memorias literarias de París* (1751), textos fundamentales para establecer un canon teatral y literario, organizar ambos campos o definir finalidades y funciones de la creación cultural, que vincula directamente con el progreso y la modernidad. Con ellos, cabría considerar:

- «Desengaños al Teatro Español» (I, II y III), de Nicolás Fernández de Moratín, de 1762 y 1763 (2008a).
- «Crítica de nuestra comedia», de Clavijo y Fajardo, 1763. Primero de una serie de trabajos publicados en *El Pensador* entre 1762 y 1767 sobre el teatro español<sup>6</sup>.
- *Idea Política y Cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirlo en pocos años al estado de perfección que desea el Magistrado y pueda constituirse por modelo de todos los de Europa*, de Francisco Mariano Nipho y Cagigal, de 1769, inédito en su época.
- *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, de Gaspar Melchor de Jovellanos, 1790 y 1796.
- «Discurso sobre el actual estado de nuestros teatros y necesidad de su reforma», de Mariano Luis de Urquijo, 1791.
- «A Manuel Godoy», carta de Leandro Fernández de Moratín en la que expone aspectos básicos para una reforma, 1792 (2008a, pp. 1209-1213).
- *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección*, 1797 (Díez González, 1929).
- «A Manuel Godoy», carta de Leandro Moratín en la que comenta el Plan de reforma de los teatros públicos de Díez González (2008a, pp. 1263-1269).
- *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*, de Juan Francisco López del Plano, 1798.

## 2.2. Cultura normativa

Citamos normas especialmente relevantes, que guardan relación con lo que se denominaba policía de espectáculos, la mayoría recogidas en Cotarelo y Mori (1904):

- *Real Célula de Felipe V señalando las condiciones con que en adelante se habían de representar comedias*, 1725 (p. 640).
- *Disposiciones relativas a las facultades de los Comisarios de Comedias y del Corregidor*, 1758 (p. 650).
- *Real Célula de 9 de junio prohibiendo la representación de autos sacramentales*, 1765 (p. 657).
- *Bando para el buen orden en los teatros*, 1766, (p. 657).

<sup>6</sup> Disponible en <http://mdc.ulpgc.es/cdm/landingpage/collection/pensador>

- *Reglamento de los teatros de Madrid*, 1777 (p. 666).
- *Prohibición de representar comedias de santos y de magia*, 1788 (p. 682).
- *Bando para el buen orden en la representación de comedias*, 1790 (p. 683).
- *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*, 1799 (1929).
- *Instrucción para el arreglo de los teatros y compañías cómicas de estos reinos fuera de la Corte, aprobada por S. M. en Real orden de 11 de marzo de 1801* (p. 691).
- *Reglamento general para dirección y reforma de teatros, dividido en dos Títulos: primero de la Dirección y Reforma; y segundo de la recaudación y distribución de intereses, con arreglo a la Real orden de 17 de diciembre de 1806, 1807* (p. 696).

### 2.3. Cultura empírica. Algunos textos dramáticos

Como realizaciones prácticas habría que referir textos dramáticos y espectáculos, sobre los que el estudio de Andioc (1976) sigue vigente. Consideramos ahora textos especialmente relevantes en tanto tratan directamente de la educación de los jóvenes y de sus efectos. Muchos autores dramáticos, de signo muy diferente, presentan en sus textos cuestiones relativas a la nueva civilidad que querían conformar<sup>7</sup>, sea Jovellanos en *El delincuente honrado* (1773) sea Luciano Francisco Comella en *El hijo reconocido* (1799), aunque solo algunos toman como tema central la cuestión educativa. Y serían:

- *La petimetra*, de Nicolás Fernández de Moratín, 1762.
- *El señorito mimado*, de Tomás de Iriarte, 1787.
- *La librería*, de Tomás de Iriarte, 1787.
- *La señorita malcriada*, de Tomás de Iriarte, 1788.
- *El viejo y la niña*, de Leandro Fernández de Moratín, 1790.
- *La comedia nueva*, de Leandro Fernández de Moratín, 1802.
- *La mojegata*, de Leandro Fernández de Moratín, 1804.
- *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, 1805.
- *El matrimonio tratado*, de Fernando Cagigal de la Vega, 1817.
- *La educación*, de Fernando Cagigal de la Vega, 1918.

### 2.4. Las culturas importadas

Referimos las existentes en países como Francia e Inglaterra, o en las actuales Italia y Alemania, de donde llegan noticias<sup>8</sup>, propuestas, pero en especial textos.

<sup>7</sup> Especial atención merecen dramaturgas como María Rosa Gálvez, autora entre otros textos de *La familia a la moda* (1804), o la poeta y traductora Margarita Hickey y Pellizzoni, dos notables valedoras del valor educativo del teatro (Palacios Fernández, 2002).

<sup>8</sup> Como tal hemos de interpretar la referencia que nos ofrece Jovellanos en su *Memoria...*, en

En unos casos se habla del teatro como manifestación artística que se considera causa de males o fuente de progreso, del arte del actor, o de la historia de la escena; en otros contienen dramas, tragedias, comedias u operetas (Lafarga, 1987, 2003; Rodríguez Sánchez de León, 1999). Ante la imposibilidad de ofrecer un estado de la cuestión sobre la dimensión y alcance de tales trasvases culturales, citaremos como muestra:

- *El Teatro*, de Francesco Milizia, editado en Italia en 1771 y 1773, traducido por José Francisco Ortiz, y publicado en Madrid en 1789.
- *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, publicado en Francia en 1750, y traducido y editado en castellano por José de Resma, pseudónimo de Ignacio de Meras y Queipo de Llano, en 1783.
- *La muerte de César*, de Voltaire, texto original de 1736, traducido por Mariano Luis de Urquijo y publicado en Madrid en 1791.

El número de documentos disponibles es mucho mayor, y sus posibilidades de estudio en una perspectiva intertextual y comparada resulta muy prometedora como mostramos en otro lugar (Vieites y Solveira, 2018), cuestión que no cabe abordar ahora debido a imperativos de espacio. En todos ellos está presente la cuestión educativa, unas veces de forma explícita y otras en modo implícito, porque entre sus objetivos estaban la educación de los cómicos, la educación del público en cuanto tal, la transmisión de valores y normas de comportamiento acordes con un nuevo ideal de ciudadano, y la articulación de un ideario ajeno a la superstición y la ignorancia (Vieites, 2011). Para ello la escena se convierte en tribuna desde la que mostrar el mundo ideal soñado por los ilustrados en tanto texto y espectáculo acaban por conformar un manual de buenas costumbres dirigido especialmente a la burguesía (Maravall, 1982; Vieites, 2013).

### 3. De la cultura científica a la cultura normativa

Cuatro son las cuestiones<sup>9</sup> que nos interesa presentar a continuación en ese tránsito que va de la proposición a la norma y que informa del peso de la cultura científica en el legislador: (a) la defensa de la licitud del teatro y de las «comedias», y de su dimensión educativa y moral, (b) la promoción de un nuevo modelo de composición dramática asentado en un nuevo paradigma científico, (c) la necesidad de reforma de los teatros en diversos órdenes, y (d) la conformación de un nuevo modelo de espectador.

---

torno a una Academia dramática creada en la «corte de Parma» con la finalidad de «cultivar todos los conocimientos relativos a este importante ramo de la poesía» (Jovellanos, 1992, p. 126).

<sup>9</sup> Una de las líneas de trabajo más interesantes consiste en analizar la interacción entre las diferentes culturas, considerando que los movimientos que se oponen al teatro generan sus propios discursos, como también lo hacen quienes sintiéndose ilustrados se oponen al programa neoclásico por motivos diversos, desde Ramón de la Cruz a Juan Pablo Forner. Es en ese campo de discursos en lucha donde se libra la llamada batalla teatral del XVIII.

### 3.1. Licitud y dimensión educativa y moral del teatro

La *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, de Cotarelo y Mori, contiene un variado conjunto de documentos que dan cuenta del tenso debate en torno al carácter útil o pernicioso del teatro, y que aconsejaba autorizar o prohibir textos y/o espectáculos. No es un debate exclusivamente español, pues en toda Europa se publican volúmenes a favor y en contra del arte teatral (Carlson, 1993), aunque abundan los trabajos que, más que una condena, proponen una reforma para resaltar su dimensión moral; este es el caso de *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (1689), de Jeremy Collier, al señalar que «the business of Plays is to recommend Virtue, and discountenance Vice» (1698, p. 1). Un texto al que seguiría en el mismo año *Usefulness of the Stage, to the Happiness of Mankind*, de John Dennis, quien concluye afirmando: «plays are instrumental to human happiness, to the welfare of Government, and the advancement of Piety; that Arts and Empire have flourished with the Stage, which has been always encouraged by the best of Men and by the bravest Nations» (1698, p. 143). Del mismo modo se expresaba Milizia al proponer en torno al teatro: «desarráiguen de él todos los defectos que lo corrompen, y redúzcase a la mayor utilidad y placer» (1789, p. 6).

En España los ataques al teatro y a la escena en general, considerada inmoral, arrecian con la llegada de las ideas que impulsan los novatores, pues como señala Sánchez-Blanco «toda innovación doctrinal viene en España contestada por sañudos centinelas de la ortodoxia o por timoratos que piensan que se les escapa la vida eterna cuando piensan por su cuenta» (1999, pp. 325-326). Este autor destaca el papel del teatro como escuela de costumbres al exponer «ante el público las pasiones humanas» (1999, p. 321) en tanto «la conducta de los hombres se convierte en objeto privilegiado de observación» (1999, p. 322), por lo que infiere que «los dramas de esta época son, en cierto sentido, ensayos de psicología» (1999, p. 321), pero también quieren serlo de pedagogía en tanto «se satiriza la liviandad de algunas jovencitas, los excesos de lujo en otros, la infidelidad entre casados o el poco cuidado y tiempo que los padres dedican a sus retoños» con la finalidad de «educar la sensibilidad de los humanos» (1999, p.322). Cuestiones muy presentes en textos debidos a dramaturgos ilustrados y/o neoclásicos, como habremos de ver.

Pero la defensa del teatro no sólo afecta a quienes asumen la estética neoclásica, sino a quienes movidos por el ideario ilustrado entienden que siendo el teatro un lugar de diversión también lo ha de ser de instrucción. Entre esos autores figura Luciano Francisco Comella, como señala Doménech:

...una parte importante de las ideas de la Ilustración se transmitieron al gran público español, no a través de las obras de la élite intelectual, sino de la mano de un grupo de ingenios menores, copleros, plumillas de la prensa y dramaturgos comerciales, casi siempre menospreciados y a menudo denigrados por esa misma élite con la que compartían no pocas visiones del mundo (2006, p. 20).

Lafarga (1990), siguiendo a Caldera (1978), resalta que la crítica de las costumbres se muestra en la obra de muchos autores, incluidos algunos sainetistas como Ramón de la Cruz, que se ocupa de problemáticas como los matrimonios forzados, la mala educación de los hijos, o la maledicencia (en *Los picos de oro*, 1765). Entre la pléyade de escritores de la época, más allá de filias o fobias estéticas, y especialmente en el campo de la literatura dramática, cabe diferenciar entre quienes no tenían otro oficio que escribir, y en consecuencia dependían del público en sus empeños artísticos, y quienes mantenían otras actividades profesionales que les permitían vivir al margen del aplauso del público y eran libres de someterse a su aprobación. En relación a las luchas entre unos y otros, cabe recordar que:

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. Si escribían una obra de carácter clasicista, los actores la rechazaban, seguros de que no produciría beneficios. Así pues, contra el asentamiento de la nueva estética estaba también una situación práctica que dificultaba mucho sus posibilidades de aceptación (Álvarez Barrientos, 2005, p. 192)<sup>10</sup>.

*La comedia nueva*, de Leandro Fernández de Moratín, estrenada en 1792 recrea un incidente, el estreno de una comedia original y por tanto nueva, que es un fiel reflejo de la situación del teatro español a finales del siglo XVIII. Aunque prohibidos los autos sacramentales en 1765 por razones diversas, desde quienes los condenaban por sacrílegos hasta quienes los denostaban por anacrónicos, el público seguía amando aquellos espectáculos del tipo de *El gran cerco de Viena*, que Moratín hijo toma como excusa para proponer un nuevo modelo del que ya Luzán había informado en su *Poética*, o que Nicolás Fernández de Moratín había cultivado en la comedia y en la tragedia. Pero como suele ocurrir en todo campo cultural, podemos decir, siguiendo a Bourdieu (1995), que el subcampo de producción restringida tenía serias dificultades para imponer y legitimar su canon ante el subcampo de la gran producción, aunque en *La comedia nueva* este último se vea simbólicamente excluido y desacreditado. Por ello en el prólogo a la primera edición de su obra, Leandro escribirá:

¿Y qué otro medio se hallará más conveniente que el de presentar en el teatro, castigados y expuestos al desprecio general, los vicios del teatro mismo? ¿Qué otra respuesta puede darse a los que atribuyen al mal gusto de toda una nación la decadencia de nuestra poesía dramática que ridiculizarlos y confundirlos a los ojos de la misma nación ofendida por ellos? ¿Y qué mayor servicio podrá hacer un escritor que el de explorar la opinión pública, rectificarla

---

<sup>10</sup> Ello, en parte, vendría a explicar el hecho de que una buena parte de los documentos que conforman la cultura científica en el campo que nos ocupa, fuese elaborada por personas con una menor dependencia profesional de la literatura o la escena, pero también una mayor independencia creativa.

con sólidas doctrinas y facilitar al gobierno por este medio la más pronta ejecución de sus ideas? (2008b, pp. 119-120).

Y por eso desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XIX se suceden un conjunto de obras que tienen como finalidad proponer reformas del teatro orientadas en diferentes direcciones, y entre las más recurrentes la de establecer un canon dramático, la reforma de los teatros, y la formación de los cómicos y del público.

### *3.2. Un nuevo paradigma en la creación dramática*

Como señala Aguilar Piñal, a lo largo del siglo XVIII conviven en España diferentes culturas, siendo minoritaria la nacida «al calor del pensamiento ilustrado», pues «hubo de convivir con una cultura popular más extendida, anclada con firmeza en el pasado nacional, conservador, clasista y contrarreformista» (1996, p. 26). Con todo, se produce lo que él define como «cambio axiológico», que supone un tránsito de mentalidades y valores, como se verá en los textos dramáticos, pero igualmente un cambio epistemológico, que en las artes y en las ciencias, pero también en la educación, implican un cambio de paradigma, asentado en el racionalismo y el empirismo. Si como decía Kuhn, «los cambios de paradigma hacen que los científicos vean el mundo de investigación, que les es propio, de manera diferente» (1975, p. 176), la Ilustración propone en palabras de Bowen una «revolución conceptual» en tanto implica «la aparición de nuevas concepciones del hombre y de la sociedad» (1992, p. 227), y por tanto de la realidad y en la forma de recrearla artísticamente.

Una de las cuestiones fundamentales, que ya emerge con fuerza en tratadistas franceses como Chapelain, va asociada al concepto de «vraisemblance» ([1635] 2007). Entre nosotros, verosimilitud, que más allá de todas las disputas en torno a las tres unidades (acción, tiempo y lugar) y a la huella aristotélica, se vincula con un modo de ver y recrear la realidad que apuesta por una racionalidad que sustenta la nueva visión científica del mundo, alejada de la escolástica y la superstición, tan presente en toda la tradición dramática del Siglo de Oro español, de la más culta a la más popular. En Francia, en Inglaterra, y posteriormente en España, toma cuerpo una tendencia artística que busca recrear la realidad renunciando a la imaginería del barroco, a su gusto por el ornamento, y a su religiosidad (incluso cuando aparece mixturada con el paganismo de las fiestas cíclicas), y se alimenta de esa nueva racionalidad que emerge de textos como *The London Merchant* (1731) de Lillo y que Jovellanos traslada a su drama *El delincuente honrado* (1773). Como señala Checa Beltrán, los defensores de la Ilustración en España «vieron en el gusto barroco el trasunto literario de una España castiza, autárquica, cerrada al exterior y, precisamente por ello, condenada al fracaso y a la censura de los países más adelantados» (2003, p. 1519).

Luzán y Nicolás Fernández de Moratín figuran entre los más destacados defensores de ese nuevo canon dramático, que formula un nuevo modelo de composición acorde a los aspectos básicos de lo que Salvat (1981) define como «objetividad», poco después contestada por la «subjetividad» del Romanticismo, y que supone una primera versión de lo que luego se definirá como realismo, y que construyen a partir de la idea de «verosimilitud», entendida como adecuación de la

materia dramática a lo posible, a lo real, y por ello don Nicolás entiende que «el teatro se hizo para representarnos las cosas con tanta viveza y exactitud que, arrebatadas nuestras potencias, no las juzguemos fingidas sino verdaderas» (2008a, p. 732). Y luego dirá que «no busco más reglas que la verosimilitud o propiedad porque en mi dictamen, sin andar con pederías, todo cuanto sea verosímil, propio, natural o creíble es bueno para el teatro» (2008a, p. 740), y todo ello en función de que «no hay escuela para enseñarnos más a propósito que el teatro» (2008a, p. 729).

De nuevo la pulsión educativa asoma con fuerza, pues como dirá Moratín hijo el teatro ha de ser «escuela de las costumbres» (2008a, p. 1212), idea que defiende García de Villanueva al señalar que «el Teatro es una escuela pública, donde con pretexto de entretenimiento asiste toda clase de Ciudadanos a recibir lecciones de conducta» (1788, p. 24). Es más, este celebrado actor aboga directamente por el reconocimiento social del comediante, al decir «no sé con que justicia estimamos como infame una clase de nuestros Ciudadanos» (1788, p. 49), y al demandar «mirarles con aquella veneración y estima que profesamos a todas las Escuelas públicas, y casas de enseñanza» (1788, p. 50), situando la cuestión educativa en primer plano. En carta dirigida a Jovellanos en 1787, Moratín preguntaba, «¿Cuándo se educará la nación?» (2008a, p. 1186), y responderá insistiendo en la dimensión educativa del espectáculo teatral, como en la carta que dirige a Godoy en 1792, en la que propone su plan de reforma:

Nadie ignora el poderoso influjo que tiene el teatro en las ideas y costumbres del pueblo: este no tiene otra escuela, ni ejemplos más inmediatos que seguir que los que allí ve, autorizados en cierto modo por la tolerancia de los que le gobiernan. Un mal teatro es capaz de perder las costumbres públicas y, cuando estas llegan a corromperse, es muy difícil mantener el imperio legítimo de las leyes, obligándolas a luchar continuamente con una multitud pervertida e ignorante (2008a, p. 1211).

Como bien explicó Maravall, los ilustrados aspiraban a conformar una nueva sociedad, y en los textos dramáticos y espectáculos más asentados en el canon neoclásico, querían ofrecer «una versión de la vida colectiva fundada en el bienestar, la ciencia y la sociabilidad» (1982, p. 617); mostrar, en definitiva, esa nueva sociedad, y para ello necesitaban un nuevo paradigma que afectaba a los espacios, los tiempos, las personas, las acciones y los conflictos que se recreaban en escena. Así lo expresa Leandro Moratín, al criticar las obras que se ofrecían «al vulgo»:

Allí se representan con admirable semejanza la vida y costumbres del populacho más infeliz: taberneros, castañeras, pellejeros, tripicalleros, besugueras, traperos, pillos, rateros, presidiarios 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 (2008a, p. 1212).

La cuestión de las reglas y de la verosimilitud, y todo el debate que suscita, tiene una dimensión claramente ideológica, pues como señala Andioc, «lo verosímil es, por lo tanto lo que tiene conformidad con una cierta moral destinada al público» (1980, p. 285), y como dirá Moratín hijo, un teatro «arreglado y dirigido como corresponde» contribuirá a «la corrección de las costumbres y, por consecuencia, a la estabilidad del orden civil» (2008a, p. 1212), en tanto que servirá para «suplir en gran parte los defectos de la falta de educación, de instruir al pueblo en lo que necesariamente debe saber, si ha de ser obediente, modesto, humano y virtuoso» (2008a, pp. 1268-1269). El nuevo canon dramático propone recrear otro mundo, el propio de una burguesía que quería hacer suyos conceptos como buen gusto y decoro y que aspiraba a dominar el mundo de la escena a partir de sus propias historias de vida (Vieites, 2013).

### *3.3. La reforma de los teatros y la educación popular*

Ya desde las *Memorias Literarias de París* de Luzán, el sector más progresista de los ilustrados reclama lo que entonces se definía como «reforma» de los teatros, en aquel entonces bajo la autoridad del Consejo de Castilla, que nombraba un superintendente de entre sus miembros, normalmente el corregidor de Madrid, y en otras ciudades y pueblos eran los alcaldes quienes ostentaban tal autoridad por delegación, y en no pocas ocasiones a imitación de aquel (Álvarez Barrientos, 2003, p. 1486). En carta dirigida al conde de Floridablanca en 1792, Moratín hijo le ruega dirija «su atención a la urgente reforma del teatro» (2008a, p. 1203), aunque ya en 1769 Nipho y Cagigal había elaborado un Plan de reforma, en el que pide la creación de una Dirección General del Teatro desde la que acometer medidas tan importantes como la censura previa de los textos a representar, la organización de las compañías y de los ensayos, la creación de una Academia Real de Poesía, o de un Seminario de formación de cómicos, de uno y otro sexo, acompañando todo de una memoria económica (1994). Un aspecto substantivo de su propuesta, que se trasladará a documentos similares, radica en la importancia que concede a la formación, como conocimiento especializado de un oficio, sea el de poeta dramático sea el de actor o actriz, pues «si se supieran las reglas de la poesía y no se ignoraran los preceptos de la declamación teatral, ni el poeta prodigaría lo extravagante ni el cómico se acogería de lo indecente» (Nipho, 1994, p. 125). En un artículo anterior, «Noticias de moda. Desahogo de la razón», explica que los teatros podrían ser «escuelas decentes de las buenas costumbres» y no el «seminario de muchísimos errores» (Nipho, 1763, p. 40), señalando responsabilidades en los representantes, los autores y el público. Por ello propone un tránsito para que el teatro, desde los «principios de corral» de comedias, «aspire a los honores de coliseo» (Nipho, 1994, p. 175). La cuestión educativa, como se dijo, se sitúa en primer plano, y en ella la educación teatral.

Uno de los primeros reformadores será Pedro Pablo Abarca de Bolea, décimo conde de Aranda y presidente del Consejo de Castilla entre 1766 y 1773. En palabras del profesor Rubio Jiménez se propuso «transformar los teatros españoles materialmente... y su repertorio: asunto éste mucho más complejo al tratarse de cambiar el gusto y los hábitos de los espectadores» (1998, p. 31). Tal vez sea esa

la razón por la que cuando en octubre de 1769 Nipho y Cagigal pide autorización para imprimir su *Idea Política y Cristiana...*, tenga como respuesta un «no ha lugar», aun cuando formula aspectos substantivos de la reforma que pretendían desarrollar tanto Aranda como Olavide.

Pese a todo, se trata de la primera tentativa de establecer un modelo de organización teatral acorde con el modelo de sociedad que los ilustrados más renovadores tenían en mente. Y cuando hablamos de Organización Teatral como disciplina que se ocupa de la génesis y del desarrollo del sistema teatral (Vieites, 2017), no podemos obviar el hecho de que por la misma altura se daban los primeros pasos en el ámbito de una Organización Escolar que intentaba conformar un sistema educativo nacional, asentado en la intervención directa de la Monarquía y en criterios como la «secularización», «sistematización», en «el principio de libertad» o en necesidad de nuevas metodologías (Ossenbach Sauter, 2002, p. 32). Las diferentes iniciativas que propone Aranda, como los Teatros de los Reales Sitios, con el apoyo de la Monarquía a un arte tenido por diabólico por la Iglesia, suponía ese tránsito entre el corral de comedias y el coliseo moderno del que hablaba Nipho, y la adecuación de la maquinaria a los principios de «decoro y propiedad» (Cotarelo y Mori, 1897, p. 65), siempre en pos de un realismo creciente. Y entre las iniciativas de Aranda está la de haber contado con la colaboración de Pablo de Olavide, impulsor en Sevilla de la escenificación de textos acordes con la nueva mentalidad y de una de las primeras escuelas para actores y actrices (Bolaños Donoso, 1984), entre muchas otras iniciativas (Defourneaux, 1990).

La reforma del teatro ocupa las mentes más avanzadas del momento. En 1791 Mariano Luis de Urquijo presenta una versión de *La muerte del César* de Voltaire, que prologa con un documento notable, en el que desgrana las problemáticas del teatro español y destaca la necesidad de su reforma, estableciendo un interesante paralelismo:

Si el Supremo Consejo de Castilla, por su Provisión de 11 de Julio del año de 1771, prescribiendo los requisitos que deben concurrir en los Maestros de primeras Letras, manda: «Que a los niños no se les den para leer fábulas frías, historias mal formadas, o devociones indiscretas, sin lenguaje puro, ni máximas sólidas, con lo que se deprava el gusto de los mismos, y se acostumbran a credulidades nocivas, y a muchos vicios trascendentales a toda su vida», con cuánta mayor razón no se debería seguir en el Teatro un ejemplo tan laudable, y usar de estas precauciones, mayormente cuando allí aprenden a ser útiles al Estado, hombres de bien, de probidad, a formar sus costumbres, y a ser celosos Ciudadanos por el bien de la Patria; objetos todos que merecen la atención de un sabio y juicioso Gobierno? (1791, pp. 53-54).

Como podemos leer, la defensa de la dimensión moral, educativa y cívica del teatro es recurrente en los discursos de los ilustrados, también en Jovellanos, pues no sólo es cuestión transversal de su *Memoria...*, sino que aparece en otros trabajos, como su *Tratado de humanidades castellanas* ([1795] 1858), en el que destaca el valor educativo de la declamación, y aún en sus *Bases para la formación de un Plan General de Instrucción pública* (1809), pues aquí recuerda que «también se desea

que la junta<sup>11</sup> preste alguna atención al estado en que se hallan nuestros teatros, y al influjo que pueda tener su reforma en la de la educación y costumbres de la juventud» (1858, p. 276).

*La Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, informe que el Consejo de Castilla solicita a la Academia de la Historia, tiene una primera versión en 1790, y la definitiva en 1796. Constituye uno de los primeros tratados de política teatral que se publican en España (Vieites, 2011) y destaca tanto por su visión sistémica como por el alcance del objeto de intervención y reglamentación, al estar las diversiones públicas:

...abandonadas a la casualidad o al capricho de los particulares, como si no tuviesen la menor relación con el bien general, y en otras, o vedadas o perseguidas con arbitrarios e inoportunos reglamentos, como si nada interesase en ellos la felicidad individual (Jovellanos, 1992, p. 73).

Al hablar de «bien general» y de lo que hoy conocemos como «ocio», Jovellanos es consciente del alcance de su propuesta, con claras «relaciones políticas» (1992, p. 74), por lo que propone diferentes líneas de actuación en consonancia con esa búsqueda de la felicidad en función de los usuarios. En primer lugar, se ocupa de las «diversiones ciudadanas», generadas por el propio pueblo, al entender que «el pueblo que trabaja, como ya hemos advertido, no necesita que el Gobierno le divierta, pero sí que le deje divertirse» (1992, p. 123). Una propuesta similar, en parte, a la de Rousseau en su *Carta a D'Alembert* (1994), y que busca una reforma del público al establecer que en tanto el pueblo se puede dividir en dos clases, «una que trabaja y otra que huelga» (1992, p. 117), diferentes han de ser sus diversiones públicas. Por ello propone, a continuación, potenciar y no reprimir las manifestaciones de la cultura popular, que analiza a lo largo de la primera parte de su *Memoria...*, al entender que un «pueblo libre y alegre será precisamente activo y laborioso, y siéndolo será bien morigerado y obediente a la justicia» (1992, p. 120), pero también subir el precio de las entradas de los teatros, pues «conviene dificultar indirectamente la entrada a la gente pobre, que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero, y el teatro más casto y depurado una distracción perniciosa» (1992, pp. 144-145). Si bien admite la posibilidad de «establecer teatros baratos y vastísimos para divertir en días festivos al pueblo de las grandes capitales» (1992, p. 145), la idea que subyace en la propuesta es diferenciar de una forma precisa los tiempos y los espacios del ocio de los diferentes estamentos sociales, pero también el objeto del mismo: de un lado diversión del otro diversión e instrucción.

No olvida Jovellanos considerar otras cuestiones ya comentadas, desde la renovación del repertorio a la formación de los cómicos, así como todo cuanto afecta a la producción material del espectáculo, en consonancia con el programa político de la burguesía, eliminando de la escena la rudeza primitiva en favor de otra decoración y ornato, para «propagar por su medio el buen gusto en toda la nación» (1992, p. 140). Se trata de imponer una visión de la realidad en una escena ajena a todo aquello que los ilustrados más elitistas aborrecían, y que estaba representado

---

<sup>11</sup> Junta Central de Instrucción Pública (Negrín Fajardo, 2012).

por los sainetes o las comedias de magia, con tiempos, espacios y un paisanaje que en nada se compadecía con el ideal del buen gusto proclamado por Luzán o los Moratín. Un teatro que demandaba un nuevo espectador.

### 3.4. *Un nuevo espectador, y un nuevo sujeto social*

Las disposiciones, reglamentos e instrucciones que configuran la cultura normativa se ocupan del arreglo y la policía de espectáculos en toda su extensión. Así, el 17 de octubre de 1714, Felipe V dicta un decreto por el que establece la creación de «compañías de representantes para las provincias» (Cotarelo y Mori, 1904, p. 637) con la finalidad de que «vayan a representar a las ciudades, villas y lugares de estos mis dominios, con calidad que lo que representaren sea muy decente y nada opuesto a las buenas costumbres de mis vasallos» (1904, p. 638). En Real Orden de 6 de febrero de 1758 se establece que corresponde a los corregidores y a los comisarios de comedias la supervisión general de los espectáculos, y al objeto de que se «ejecuten con el honesto modo con que están permitidas» (1904, p. 654). Muchos de los artículos y apartados en ese gran corpus normativo, están referidos al comportamiento de los comediantes y del público, y así en 1766 se emite un *Bando para el buen orden en los teatros*<sup>12</sup>, en el que se indica «que no se grite a persona alguna, ni a aposento determinado ni a cómico..., porque no es correspondiente a la decencia del público» (1904, p. 659). Como señalaba Samaniego:

No sólo es necesario el decoro de parte de los cómicos, sino también de la de los espectadores. Aunque cada uno concurre a formar este conjunto, este todo que se llama Público, tiene como particular la obligación de respetarle y tratarle con circunspección y observar hacia él todas las reglas y atenciones que exija la urbanidad y la buena crianza (1898, p. 101).

La decencia y el comportamiento cívico es una de las constantes en la normativa que se va gestando a lo largo del XVIII, pero también en la cultura científica que se publica para demandar el arreglo de los teatros, pues ese comportamiento era el que podía convertir el coliseo en templo de civilidad y la escena en marco para recrear la nueva sociedad que proponían las élites. Este tipo de normas perseguían regular el modo de vestirse, la manera de estar en los locales, o las formas de comportarse; modelar desde la urbanidad la nueva conducta de los españoles que asistían a la función, pues era en el teatro donde más y mejor se mantenía la cosmovisión antigua contra la que los ilustrados combatían. Todo ello aparece muy bien expresado en el párrafo inicial de un bando emitido en 1803 para el *Arreglo, tranquilidad y buen orden que ha de observarse por los concurrentes a los coliseos de la corte*:

---

<sup>12</sup> En 1790 se emite un nuevo *Bando para el buen orden en la representación de comedias*, en el que se vuelve a insistir en normas de buen comportamiento del público (Cotarelo y Mori, 1904, p. 684).

Todas las personas que acudan a los coliseos guarden la compostura, arreglo, tranquilidad, y buen orden correspondiente en sus acciones y palabras, para no embarazar el entretenimiento y diversión de las representaciones, y que se ejecuten con el decoro que exigen las circunstancias de teatro público presidido por un Magistrado, y la calidad de los espectadores, y a fin de conseguirlo se prohíbe... (Cotarelo y Mori, 1904, pp. 693-694).

Como señala Maravall, se trataba de potenciar en los espectadores la moral civil de la burguesía, de poner en valor la importancia «del *decoro*, la *bienséance*, la *propriété* del burgués» (1982, p. 641), de establecer criterios de buen gusto. En un pasaje de *La librería*, drama en un acto de Tomás de Iriarte, podemos leer la queja de un librero, que es idéntica a la de los ilustrados que demandaban orden y decoro en los teatros:

LIBRERO. – (...) Señor don Isidro, a las librerías se viene por libros... Desengáñense ustedes: las librerías no son cafés, ni casas de juego donde hay licencia de gritar y hacer apuestas sino concurrencias propias de las pocas personas eruditas y sabias (2010, p. 687).

Y por eso en las obras dramáticas que propone una buena parte de los autores responsables de la cultura científica, emerge una nueva tipología de personajes; en palabras de Maravall «un nuevo tipo de protagonistas» con «nuevas virtudes» y «nuevos valores» (1982, p. 641).

### 3.5. Coda

Todo el programa de reformas que asoma en la cultura científica considerada, y una parte importante de la cultura normativa, se traslada al documento de Díez González *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid*, que finalmente se convierte en el Plan de Reformas de Teatros de 1799, y que recoge todas las propuestas que se formulan con el avance del siglo, incluso proponiendo una nueva tipología para los actores, lejos de la terminología barroca (barba, gracioso, galán, dama...), más acorde con los nuevos protagonistas de los dramas. Ahí se concretarán medidas para la selección de las obras, para la creación de compañías, para la formación de los cómicos, para la gestión de los teatros o para la policía de espectáculos, además de incluir una memoria económica que da cuenta de otros aspectos no menos importantes.

## 4. La cultura empírica. La cuestión educativa en la literatura dramática ilustrada

En 1804 publicaba Moratín hijo *La mojigata*, comedia muy próxima a *Los adelfos* de Terencio<sup>13</sup>, en la que destaca la importancia que los poetas neoclásicos

---

<sup>13</sup> La influencia de Terencio, muy representado en las universidades españolas desde el siglo XVI, es notable en numerosas obras, como muestran elementos tal que la doble intriga que afecta a

españoles concedían a la educación, pilar para construir un cuerpo social marcado por la condición «ciudadana», como proponía Pascual Vallejo en su *Discurso sobre la necesidad de una reforma general de los métodos de educación* de 1791<sup>14</sup>. Años atrás, en 1762, en la «Disertación» con que justificaba *La petimetra*, Moratín padre señalaba como «la instrucción moral» es «el alma de la comedia», para destacar que «el fin de la poesía es enseñar deleitando» (2007, p. 136), y en 1787 Iriarte publicaba *El señorito mimado* o *La mala educación*, con un subtítulo, «Comedia moral en tres actos», que también llevaría su obra *La señorita malcriada*, de 1788.

La educación como problema y como vocablo, estará presente de forma directa en diversos títulos que se publican en España entre 1762, fecha de la edición de *La petimetra*, y 1818, fecha en que se imprime *La educación* de Fernando Cagigal de la Vega, aunque de forma implícita recorre la mayoría de los textos en tanto estos refieren valores, normas y patrones propios de un nuevo modelo de ciudadano. En la «Disertación» que acompaña el primero de los textos, Moratín padre señala que el arte «enseña a ultrajar el vicio y a dejar siempre triunfante la virtud» (2007, p. 136), con lo que volvemos a Terencio y a la ejemplificación y contraste entre conductas deseables y conductas reprobables y a corregir.

Sin embargo, no cabe equiparar Ilustración y Neoclasicismo, pues el movimiento ilustrado, aunque minoritario y heterogéneo, también informa el pensamiento y la obra de autores a menudo enfrentados a los poetas neoclásicos, y que en sus obras asumen la necesaria transformación de la sociedad en que viven y que a menudo critican de modo aún más mordaz que los neoclásicos. Así, en su comedia en dos actos, *El hijo desconocido*, Luciano Francisco Comella, tan vilipendiado por Leandro Moratín, da cabo al enredo poniendo en boca del ahora juicioso Pedro palabras que invitan a seguir los buenos ejemplos:

PEDRO. – Vamos pues. El joven loco,  
que ha perdido su concepto  
con su estragada conducta,  
para cobrarle de nuevo  
procure seguir los pasos,  
procure tomar ejemplo  
del Hijo Reconocido;  
pues ha demostrado al pueblo,  
que si quiere el hombre malo,  
puede pasar a ser bueno (1799, p. 20).

---

dos parejas de enamorados, o la contraposición de formas de conducta y de entender la educación (en el caso de *Los adelfos* entre el rígido sistema tradicional de Démeas y el modelo más liberal y comprensivo de Mición), lo que les confiere un dualismo que sirve para mostrar ideales de vida diferentes (Román Bravo, 2001).

<sup>14</sup> Decía de los espectáculos que «son, ó a lo menos deben ser sin disputa la segunda de las escuelas populares, y de la mayor consecuencia para formar la cultura» (p. 38). Pascual Vallejo, *Discurso sobre la necesidad de una reforma general de los métodos de educación*. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000119137&page=1>

El parlamento resalta esa idea de que un personaje haya «demostrado al pueblo» las bondades de un determinado curso de conducta para convertirse en buen hijo y en buen ciudadano, porque ahí radica justamente la visión de la escena y de los textos que presenta como espacio educativo no formal y de educación popular. De igual modo, cuando Iriarte propone títulos como *Hacer que hacemos* (1870) o *La señorita malcriada* (1788), está refiriendo todo un conjunto de patrones de conducta que definen ejemplos buenos y malos en la educación de los jóvenes. Otro tanto ocurre en *El señorito mimado o La mala educación* (1787), en el que la palabra educación, además de en el subtítulo, aparece referida en el texto en numerosas ocasiones, también en el contraste de personajes, como el que se ofrece entre el cultivado Fausto y el mimado Mariano:

FAUSTO. – Pero esto de no pensar  
en servir algo al Estado.  
MARIANO. – ¿Y el Estado necesita  
de mí ni de nadie? Vamos.  
Vea Usted lo que se saca  
de leer tanto libraco.  
Al fin será menester  
que yo le vaya enseñando  
el arte de ser feliz,  
y que le dé unos repasos  
sobre la ciencia del mundo (2010, pp. 277-278).

La misma visión, si no negativa, al menos indiferente, de la educación, es la que muestra Dominga, madre de Mariano, al hablar de este:

DOMINGA. – (...) El estudio no le prueba.  
Ni tampoco es necesario  
que un hijo de caballero  
le tome tan a destajo  
como si con ello hubiera  
de comer (2010, p. 249).

A lo que responde Don Cristobal, tutor del tal Mariano, con un alegato por un nuevo ideario, tan necesario a la naciente burguesía como a la vieja nobleza:

DON CRISTOBAL. – (...) ¿Conque sacamos  
en limpio que un caballero  
no ha de ser hombre? En contando  
con una renta segura  
de cinco a seis mil ducados,  
¿a qué fin ha de afanarse  
para ser buen ciudadano,  
ni buen padre de familia,  
ni sabio, ni buen soldado?

¿Para qué? Dejemos eso  
a los hombres ordinarios (2010, pp. 249-250).

El discurso de Don Cristobal está en plena sintonía con todo cuanto Jovellanos escribe en la *Memoria...*, en torno a la educación de la clase ociosa, cuando señala la importancia de las academias dramáticas para mejorar la educación de la nobleza (1992, p. 126). Ese juego de contrastes entre jóvenes y su educación, también aparece en textos como *La petimetra* de Nicolás Fernández de Moratín o en *La mojigata*, de su hijo Leandro, y es el tema central del texto *La educación* (1818) de Aristipo Megareo, pseudónimo de Cajigal de la Vega. Influido por Moratín, sigue el esquema del contraste, explicado por García Castañeda, quien señala:

Creendo que obran bien, unos padres educados mal, instruyen a sus hijos del mismo modo que lo fueron ellos. Un amigo de ideas ilustradas educa a los suyos a la manera moderna. Retrógrados e innovadores pretenden convencerse unos a otros de la excelencia de sus propios métodos. Mientras, se va desarrollando una trama que muestra cómo los jóvenes educados bien triunfan mientras los otros están a punto de perderse. No sucede así porque el amigo ilustrado los salva, al tiempo que demuestra la validez de sus teorías. Final tan feliz como ejemplar pues no sólo se arrepienten los hijos equivocados sino los padres que no supieron guiarlos, y todos reconocen la excelencia de las nuevas ideas (1982, p. 27).

No es una cuestión baladí que el marqués de Casa Cagigal se ocupase de proponer tales ideas de reforma de la educación y las conductas, como también hará en otro texto, *El matrimonio tratado* (1817), en donde se critica abiertamente una vieja costumbre sobre la que uno de los personajes afirma:

DON LUIS. – Señor Don Leandro: no siempre se oponen las circunstancias a la inconsideración de los padres que violentan la voluntad de sus hijos en sus matrimonios. Sirva a Vm. este ejemplo de regla si el cielo le concediese sucesión (1817, p. 138).

En efecto, cuestión importante en el ideario ilustrado es la libertad de la persona y su felicidad, derivada del ejercicio del libre albedrío. En obras de Moratín hijo como *El viejo y la niña* (1790) o *El sí de las niñas* (1805), se recrea esa violencia hacia la voluntad de los jóvenes, como señala Don Diego en la segunda, al denunciar el «abuso de autoridad» y la «opresión que la juventud padece» (2006, p. 178), por causa de una autoridad mal entendida por padres y tutores. Por ello no es de extrañar que Don Rodrigo, en *La petimetra*, decida finalmente que sean sus sobrinas quienes elijan persona para casar: «Que cada cual al que quiera / elija para marido» (2008a, p. 535).

Álvarez Barrientos, que con tanto detenimiento y rigor ha estudiado el siglo XVIII, señalaba la nueva mentalidad que poco a poco va emergiendo en los textos, y cómo esa nueva mentalidad se nutre de pensadores como Kant, y de ideas fundamentales que tienen su raíz en la progresiva secularización de la vida pública, lo que implica

recuperar el sujeto como centro, y por eso adquieren relevancia ideas como el buen gusto, el uso de la razón frente a la superstición y las supercherías, el bien común y la felicidad personal y pública, un nuevo modelo de hombre y un rol diferente para la mujer, o la importancia de la educación para combatir la ignorancia, temas que de forma recurrente están presentes en los textos que acabamos de comentar. Y decía: «el escritor adquirió un compromiso con el público, que se manifestaba en el didactismo de su escritura, de carácter moral y costumbrista..., y en situar acciones en el entorno cotidiano para tratar problemas y asuntos que eran del momento» (2005, p. 114).

## **5. Conclusiones**

En primer lugar, cabría destacar la idoneidad de la propuesta de Escolano, asentada en aportaciones anteriores diversas, para estudiar lo que definimos como culturas teatrales; un modelo de análisis especialmente relevante para analizar cualquier momento histórico a partir de los diferentes discursos generados, entendiendo el término discurso en su acepción más amplia. En efecto, en la confluencia entre teatro, ilustración, sociedad, y educación, toda esa diversidad discursiva se traduce en poéticas, informes, memorias, discursos, cartas, reflexiones, planes, tratados, manuales, reales cédulas y órdenes, reglamentos, instrucciones, textos o espectáculos, que dan cuenta de la dinámica desarrollada por los agentes del campo cultural y educativo en pos de la configuración de un determinado modelo de sociedad. Una discursividad contestada, siquiera en el plano científico y en el empírico, por otros agentes que proponían otro modelo de sociedad, fuera el asentado en los principios de una religiosidad estricta, y por tanto ajena a las representaciones teatrales, fuera el que apostaba por una teatralidad más castiza y deudora de los grandes logros del Barroco y de sus derivaciones, en muchos casos por lo que en aquel momento se denominaba espectáculo de teatro, entendiendo por tal el que se teñía de los más diversos efectos escénicos para gusto y asombro del espectador. Se abre así un campo de investigación rico, diverso y sugerente, que aumenta sus posibilidades considerando el volumen de documentación histórica disponible y las posibilidades de abordarla en modo interdisciplinario.

En segundo lugar, cabe destacar la pasión discursiva de un conjunto de ilustrados que vinculados o no con el ideario neoclásico, se proponen la construcción de un sistema teatral a partir de una incipiente organización del sector, lo que atañe tanto a la policía de teatros y espectáculos cuanto a la formación del espectador y del intérprete, en tanto texto dramático y espectáculo teatral se conciben como instrumentos para la transmisión de un nuevo modelo de sociedad y de nuevos valores, asentado aquel en el concepto de civilidad, en el que la educación de los jóvenes cobra especial relevancia. Esa es la razón por la que un notable conjunto de textos dramáticos, salidos de la pluma de los literatos más notables de la época, se ocupan de mostrar posibles vías en la educación de los jóvenes y tomando como modelo el viejo esquema planteado por Terencio en su obra *Los adelfos*, se muestran los efectos de la mala y la buena educación, sin dejar de prestar atención a cuestiones igualmente relevantes en el ideario ilustrado como el abandono de la superstición, el imperio de la razón, el deseo de felicidad o la importancia de la

libertad de conciencia y de elección en ámbitos especialmente relevantes como el matrimonio.

Finalmente cabe destacar la emergencia de la importancia de una educación reglada de los intérpretes y representantes (Vieites y Solveira, 2018), cuestión presente en la mayoría de los documentos citados y que configura una interesante línea de investigación, centrada en la historia de la educación teatral, en su emergencia y en su desarrollo ulterior.

## 6. Referencias

- Aguilar Piñal, F. (1996). La ilustración española. En Aguilar Piñal, F. (Ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII* (pp. 13-39). Madrid: Trotta.
- Álvarez Barrientos, J. (2003). El arte escénico. En Huerta Calvo, J. (Dir.), *Historia del teatro español*, II (pp. 1473-1517). Madrid: Gredos.
- Álvarez Barrientos, J. (2005). *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*. Madrid: Síntesis.
- Andioc, R. (1976). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Juan March y Editorial Castalia.
- Andioc, R. (1980). El teatro en el siglo XVIII. En Díez Borque, J. M. (Ed.), *Historia de la literatura española III. Siglos XVIII-XIX* (pp. 199-286). Madrid: Taurus.
- Arias de Saavedra Alías, I. (Ed.) (2012). *Vida cotidiana en la España de la Ilustración*. Granada: Universidad de Granada.
- Bolaños Donoso, P. (1984). La escuela-seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones documentales. *Crotalón, Anuario de Filología Española*, 1, 749-767.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bowen, J. (1992). *Historia de la educación occidental III. El occidente moderno*. Barcelona: Herder.
- Cagigal de la Vega, F. (1817). *El matrimonio tratado*. Barcelona: Agustín Roca.
- Cagigal de la Vega, F. (1818). *La educación*. Barcelona: Agustín Roca.
- Caldera, E. (1978). Il riformismo illuminato nei *Sainetes* di Ramón de la Cruz. *Letterature*, I, 31-50.
- Carlson, M. (1993). *Theories of the Theatre*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Cervera, J. (1980). *Historia crítica del teatro infantil español*. Madrid: Editora Nacional.
- Chapelain, J. (2007). *Opuscules critiques*. Genève: Droz.

- Checa Beltrán, J. (2003). La teoría teatral neoclásica. En Huerta Calvo, J. (Dir.), *Historia del teatro español II* (pp. 1519-1552). Madrid: Gredos.
- Checa Beltrán, J. (2004). Debate literario y política. En Álvarez Barrientos, J. (Ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII* (pp. 147-165). Madrid: Biblioteca Nueva / Universidad de Cádiz.
- Collier, J. (1698). *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*. London: Keble, Sare & Hindmarsh.
- Comella, L. F. (1799). *El hijo reconocido*. Madrid: Antonio Espinosa.
- Cotarelo y Mori, E. (1897). *Iriarte y su época*. Madrid: Rivadeneyra.
- Cotarelo y Mori, E. (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Defourneaux, M. (1990). *Pablo Olavide el Afrancesado*. Sevilla: Padilla.
- Dennis, J. (1698). *Usefulness of the Stage, to the Happiness of Mankind. To Government and to religion*. London: Rich & Parker.
- Díez González, S. (1929). Idea de una reforma de los Theatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección. Kany, C. E. (Ed.). *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 23, 245-284.
- Doménech, F. (2006). Introducción. En Doménech, F. (Ed.), *La comedia lacrimógena española* (pp. 7-48). Madrid: Fundamentos.
- Doménech F. (2008). Introducción. En Doménech, F. (Ed.), *La comedia de magia* (pp. 9-35). Madrid: Fundamentos.
- Domínguez Ortiz, A. (1983). La batalla teatral en el reinado de Carlos III (I). *Anales de Literatura Española*, 2, 177-196.
- Domínguez Ortiz, A. (1984). La batalla teatral en el reinado de Carlos III (II). *Anales de Literatura Española*, 3, 207-234.
- Escolano Benito, A. (2000). Las culturas escolares del siglo XX. Encuentros y desencuentros. *Revista de Educación*, Número extraordinario, 201-218.
- Fernández de Moratín, L. (2006). *El sí de las niñas*. Andioc, R. (Ed.). Madrid: Austral.
- Fernández de Moratín, N. (2007). *Teatro completo*. Pérez Magallón, J. (Ed.). Madrid: Cátedra.
- Fernández de Moratín, N., & Fernández de Moratín L. (2008a). *Los Moratines. Obras Completas I*. Pérez-Magallón, J. (Ed.). Madrid: Cátedra.

- Fernández de Moratín, L., & Fernández de Moratín L. (2008b). *Los Moratines. Obras Completas II*. Pérez-Magallón, J. (Ed.). Madrid: Cátedra.
- Fórner, J. P. (1786). *Oración apologética por España y su mérito literario*. Madrid: Imprenta Real.
- García Castañeda, S. (1982). Moralidad y reformismo en las comedias del Marqués de Casa-Cagigal. En VV. AA., *Romanticismo 1: atti del II Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano: aspetti e problemi del teatro romantico* (pp. 25-34). Genova: Facoltà di Magistero dell'Università di Genova,.
- García de Villanueva, M. (1788). *Manifiesto por los teatros españoles y sus autores*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra.
- Gil Fernández, L. (2004). El humanismo español en el siglo XVI. En Gil Fernández, L. (Ed.), *La cultura española en la Edad Moderna* (pp. 19-206). Madrid: Ediciones Istmo.
- Gómez-Heras, J. M<sup>a</sup>. G<sup>a</sup>. (2013). ¿Ilustración en España?: Contrastes entre el «siglo de las luces» español y la ilustración centroeuropea. *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, 40, 291-306.
- Guereña, J. L., & Tiana Ferrer, A. (1994). La educación popular. En Guereña, J. L., Ruiz Berrio, J., & Tiana Ferrer A. (Eds.), *Historia de la educación en la España Contemporánea* (pp. 141-171). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Huerta Calvo, J., & Palacios Fernández, E. (Eds.) (1998). *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*. Ámsterdam: Rodopi.
- Iriarte, T. (2010). *Teatro original completo*. Sebold, R. P. (Ed.). Madrid: Cátedra.
- Jovellanos, G. M. (1858). *Obras*, I. Nocedal, C. (ed.). Madrid: Ribadeneyra.
- Jovellanos, G. M. (1992). *Espectáculos y diversiones públicas*. Lage, J. (Ed.). Madrid: Cátedra.
- Kant, E. (1997). *Filosofía de la historia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Kuhn, Th. S. (1975). *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Lafarga, F. (1987). Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español. *Anales de Literatura Española*, 5, 219-230.
- Lafarga, F. (1990). Introducción. En De la Cruz, R., *Sainetes* (pp. 11-69). Madrid: Cátedra.
- Lafarga, F. (2003). La presencia francesa en el teatro neoclásico. En Huerta Calvo, J. (Dir.), *Historia del teatro español, II* (pp. 1737-1759). Madrid: Gredos.

- Luzán, I. de (2008). *La poética*. Sebold, R. P. (Ed.). Madrid: Cátedra.
- Maravall, J. A. (1982). La función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración. En VV. AA., *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre, II* (pp. 617-642). Valencia: Universidad de Valencia.
- Mestre Sanchis, A., & Pérez García, P. (2004). La cultura en el siglo XVIII español. En Gil Fernández, L. (Ed.), *La cultura española en la Edad Moderna* (pp. 385-538). Madrid: Ediciones Istmo.
- Milizia, F. (1789). *El teatro*. Madrid: Imprenta Real.
- Negrín Fajardo, E. (2012). Educación y Economía en Gaspar Melchor de Jovellanos. *Revista Asturiana de Economía*, 45, 33-58.
- Nipho y Cagigal, F. M. (1763). *Diario Estrangero*, III, 19 de abril.
- Nipho y Cagigal, F. M. (1994). *Idea Política y Cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirlo en pocos años al estado de perfección que desea el Magistrado y pueda constituirse por modelo de todos los de Europa*. España, Ch. (Ed.). Alcañiz: Centro de Estudios Bajoaragoneses.
- Ossenbach Sauter, G. (2002). Génesis de los sistemas educativos nacionales. En Tiana Ferrer, A., Ossenbach Sauter, G., & Sanz Fernández, F. (Coords.), *Historia de la Educación (Edad Contemporánea)* (pp. 21-43). Madrid: UNED.
- Palacios Fernández, E., & Romero Ferrer, A. (2004). Teatro y política (1789-1833): entre la Revolución Francesa y el silencio. En Álvarez Barrientos, J. (Ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII* (pp. 185-242). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Palacios Fernández, E. (2002). *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Pedraza Jiménez, F. B., & Rodríguez Cáceres, M. (1981). *Manual de literatura española V. Siglo XVIII*. Pamplona: CÉNLTIT.
- Pellicer, C. (1804). *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España con las censuras teológicas*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.
- Plano, J. F. (1798). *Ensayo sobre la mejora de nuestro Teatro*. Segovia: Antonio Espinosa.
- Quintana, M. J. (1804) La Mojigata. *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes*, tomo II, 12, 355-372.
- Rodríguez Sánchez de León, M<sup>a</sup>. J. (1999). *La crítica dramática en España*. Madrid: CSIC.

- Román Bravo, J. (2001). Introducción. En Terencio, *Comedias* (pp. 9-137). Madrid: Cátedra.
- Rousseau, J.-J. (1994). *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. Madrid: Tecnos.
- Rubio Jiménez, J. (1998). *El Conde de Aranda y el teatro*. Zaragoza: Ibercaja.
- Rubio Jiménez, J. (2002). Los tratados de declamación y las enseñanzas teatrales en los siglos XVIII y XIX. *ADE/Teatro*, 92, 120-129.
- Salvat, R. (1981). *Historia del teatro moderno I. Los inicios de la nueva objetividad*. Barcelona: Ediciones Península.
- Samaniego, F. M. (1898). *Obras críticas, I*. Apraiz, J. (Ed.). Bilbao: Andrés P. Cardenal.
- Sánchez-Blanco, F. (1999). *La mentalidad ilustrada*. Madrid: Taurus.
- Urquijo, M. L. (1791). Discurso sobre el actual estado de nuestros teatros y necesidad de su reforma. En Voltaire, *La muerte de César* (pp. 1-87). Madrid: Blas Román.
- Vieites, M. F. (2011). Gaspar Melchor de Jovellanos en los inicios de la política educativa, cultural y teatral en España. *ADE/Teatro*, 138, 43-51.
- Vieites, M. F. (2013). La idea del teatro en Leandro Fernández de Moratín. Entre la educación popular y la imaginación sistémica. *ADE/Teatro*, 145, 104-123.
- Vieites, M. F. (2017). *El teatro vacío. Manual de política teatral*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Vieites, M. F., & Solveira Díaz, R. (2018). Los inicios de la educación teatral superior en España. Primeras formulaciones y experiencias. *Historia y Memoria de la Educación*, 7, pp. 533-572.
- Villegas, J. (1997). *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine, CA: Gestos.