

EL TEATRO Y LA PEDAGOGÍA EN LA HISTORIA DE LA EDUCACIÓN

Vicente Cutillas Sánchez

(IES Abastos, Valencia)

vcusan@hotmail.com

Resumen: Las universidades y colegios de la Edad Media hasta el Barroco rescataron de los antiguos retóricos las disputas o controversias. El método fue incorporado por los jesuitas en una fórmula de meditación tan escenográfica como la *compositio loci* ignaciana. Estos métodos contribuirán a desarrollar la capacidad expresiva, verbal y literaria de los jóvenes. En el XVI y XVII triunfa el teatro en los colegios de los jesuitas, cuando por primera vez es incorporado a los planes de estudio. Mantuvieron la costumbre universitaria de representar dramas, a fin de favorecer su educación religiosa y social. El teatro de colegio se adapta a distintos países y diversos públicos, pero siempre será una síntesis de clasicismo y popularismo, de elementos religiosos y profanos coetáneos. El teatro de los jesuitas, y el teatro escolar en general, es un fenómeno de gran importancia en el panorama del teatro español y europeo. A finales del siglo XX se incorpora de nuevo el teatro a los programas oficiales de España, además del uso de las técnicas dramáticas con fines pedagógicos. En los comienzos del s. XXI, varios siglos después, podemos comprobar, analizando tanto la producción dramática infantil y juvenil como nuestra experiencia en Secundaria, que los escolares siguen siendo básicamente semejantes en sus necesidades intelectuales, afectivas, sociales, morales y estéticas a los de aquellos siglos pasados.

Summary: The colleges and universities of the middle ages to the Baroque rescued from the ancient rhetorical disputes or controversies. The method was built by the Jesuits in a formula as scenic as the *compositio loci* Ignatian meditation. These methods will contribute to developing the expressive, verbal and literary youth. In the 16th and 17th wins Theatre in schools of the Jesuits,

when for the first time is incorporated into the curriculum. They kept the custom University represent dramas, in order to further their religious and social education. College Theatre is adapted to different countries and different audiences, but will always be a synthesis of classicism and popularism, religious elements and profane contemporaries. The theatre of the Jesuits, and the school theatre in general, is a phenomenon of great importance in the panorama of Spanish and European theatre. At the end of the 20th century the theatre again joins Spain official programs, as well as the use of dramatic techniques for teaching purposes. At the beginning of century XXI, several centuries later, we can see, analyzing both child and youth dramatic production and our experience in high school, that schoolchildren are still basically similar in their intellectual, emotional, social, moral and aesthetic needs to the of those centuries.

Palabras clave: pedagogía activa; teatro escolar; dramatización; Secundaria

Key words: Active pedagogy; school theatre; dramatization; secondary

1. INTRODUCCIÓN

El teatro es un arte tan antiguo como la humanidad y el ser humano de cualquier época gusta de describirse para transmitir sus vivencias, para enseñar a sus descendientes. Porque, si la pedagogía creativa reposa sobre una serie de actividades del comportamiento teniendo como finalidad permitir a la persona expresarse, el teatro busca los mismos fines a través de una serie de actividades artísticas favoreciendo la creatividad y la comunicación.

El teatro se revela como un instrumento educativo de primera magnitud para la formación de la persona, sea cual sea su edad o procedencia. El arte dramático es el que más está relacionado con la historia de nuestra vida. Visto desde este ángulo, el arte teatral integra la historia, la literatura, la sociología, la filosofía... y la pedagogía. (Laferrière, G., 1997, 75)

En este trabajo hemos decidido acotar un período cronológico que nos parece trascendental para comprender nuestra educación actual. Por ello

decidimos abordar los siglos XVI, XVII, XVIII, finales del XX y principios del XXI, analizar someramente cómo fue la educación de estos largos períodos, y así poder ver cómo fue evolucionando a través de la historia, desde los siglos del clasicismo hasta la modernidad, con la evidente intención de establecer posibles paralelismos y divergencias.

El interés de esta revisión histórica queremos apoyarlo en tres objetivos que creemos de suficiente peso. El primero de estos objetivos radica en el hecho de conocer la tradición para tomar conciencia del origen de nuestros hábitos disciplinares y metodológicos. El segundo de los objetivos se relaciona con nuestro convencimiento de que la formación del profesorado debería conectar la actual configuración de la dramatización y teatro escolar con el desarrollo histórico-cultural en su conjunto. El tercer objetivo se basa en el hecho de que casi hasta el siglo XIX el paradigma dominante en la utilización del teatro escolar ha sido moralista, algo superado a lo largo del s. XX por varias motivaciones de índole psicopedagógica, social y política.

En la elaboración de este artículo hemos procurado adoptar una visión sintética, vinculando los hechos educativos al contexto político y cultural del que necesariamente forman parte real e integrante.

2. APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DE LA EDUCACIÓN: LA EDUCACIÓN DRAMÁTICA EN LAS CORRIENTES PEDAGÓGICAS.

2.1. EL SIGLO XVI Y EL HUMANISMO PEDAGÓGICO

El humanismo pedagógico se propone hacer al joven más instruido y mejor ciudadano. Con el paso del tiempo, las facultades de artes medievales se fueron transformando en colegios, dando origen posteriormente a la enseñanza secundaria moderna. A estos colegios, cada vez más numerosos y más concurridos, asistían burgueses y algunos jóvenes pobres que trabajaban como criados para poder concurrir a las clases. Parece ser que fue en estos colegios y no en las universidades donde penetraron más fácilmente las ideas del Humanismo.

Pero lo específico de este período arranca de la práctica del Humanismo, entendido como movimiento cultural y, aun más, pedagógico que anima estas actividades, especialmente las representaciones teatrales, tras el descubrimiento por el teatro del clasicismo grecorromano: «con ello el Humanismo busca extender y consolidar su programa de formación y mejor

capacitación profesional que exige la nueva sociedad emergente, civil, laica y urbana» (Asenjo, J. A., 2006, 3-46). Por ello, estos espectáculos o actividades teatrales pueden con todo derecho considerarse teatro humanístico, puesto que, una vez que el movimiento humanista hubo logrado sus objetivos, resultó equiparable a teatro escolar.

En la universidad se valora el teatro, sobre todo, como instrumento de aprendizaje de la lengua (ahí están Juan de Mal Lara, el Brocense...). Se sabe que en el s. XVI todos los estudiantes abandonaban las clases en las Facultades para acudir al teatro. Arróniz indica que «no debe confundirse el teatro hecho por los jesuitas con el teatro escolar que venía haciéndose en las aulas universitarias desde principios del XVI» (1977, 27).

El teatro también liberaliza el pensamiento de los educadores. Tomás Moro aseguraba que *el teatro quita el vicio*. Ma Teresa Navas ve en *Utopía* un manual de pedagogía, aunque no haya sido escrito como tal, y concluye su argumentación sobre la obra con estas palabras: «...los cimientos de *Utopía* se hallaban firmemente asentados en un sistema educativo renovador, donde el estudio y la sabiduría eran las claves de una vida feliz» (Navas Rodríguez, Ma. T., 1992, 39). Tomás Moro fue un hombre jovial, alegre, espontáneo que gustaba mucho de participar en obras de teatro.

El pedagogo valenciano Luis Vives recibe la influencia de Quintiliano en el reconocimiento de la importancia del juego en la vida del niño y en su educación, proponiendo diversos expedientes sustitutivos del juego para aquellos momentos en que el niño no tenga permiso o ganas de jugar; tales son las conferencias de carácter ligero y agradable, fábulas, historietas dramatizadas o narraciones festivas, frases delicadas, chistes, acertijos, etc.

Pero los niños no sólo eran actores en obras religiosas, sino también en comedias profanas del Renacimiento: «Agustín de Rojas, al hablar de las compañías españolas de comedias del XVI y XVII señala que las integran muchos niños en papeles femeninos o de niños». (Cañas, J., 1994, 23). Los dramas escolares se representaban en los patios de colegios, salas de escuelas, locales de Universidad, salas de Ayuntamiento, edificios de los gremios, locales de baile o plazas públicas, según lo requiriera la afluencia de gente. Solía emplearse un escenario sencillo con unidad de lugar, alzado sobre

vigas o toneles, que no requería preparativos especiales. A veces se utilizaba el patio del mismo colegio como escenario.

Igualmente, podemos constatar que no faltan en la España renacentista, como prolongación de usos escolares medievales, espectáculos teatrales o parateatrales, llamados goliárdicos: fiestas del obispillo, vejámenes del grado de doctor, "chimeneas", comparsas y mascaradas. Es de destacar la variedad de los géneros dramáticos. Los escolares participan en tragedias, comedias y tragicomedias, églogas, fábulas mitológicas y farsas, autos religiosos, coloquios o diálogos casi dramáticos, además de desfiles, mascaradas y ceremonias burlescas. Las prácticas de las representaciones escolares que se venían representando desde antes en las escuelas y universidades medievales encuentran en 1538 refrendo en los Estatutos de la Universidad de Salamanca que en su título LXI ordena:

Item de cada colegio, cada año se representará una comedia de Plauto o Terencio, o tragicomedia, la primera el primer domingo desde las octavas de Corpus Christi, y las otras en los domingos siguientes; y al regente que mejor hiciere y representare las dichas comedias o tragedias, se le den seis ducados del arca del estudio; y sean jueces para dar este premio el lector y Maestre-escuela.
(Cervera, J., 1982)

Podemos deducir, como conclusión de este epígrafe, que el teatro escolar, iniciado en España probablemente en Salamanca y que se fue extendiendo a las demás ciudades universitarias, irá contribuyendo de alguna manera a la aparición de algún género dramático infantil o por lo menos colegial.

2.2. EL SIGLO XVII Y EL REALISMO PEDAGÓGICO

El realismo pedagógico confía en el poder de la educación para mejorar al hombre y a la sociedad. Le preocupa el método, como medio más seguro para descubrir la realidad y para trasmitirla. La gran figura del realismo pedagógico es el moravo Comenius. En 1650 Comenio se instaló en Sarospatak, donde se

dedicó nuevamente a dictar clases y mostró su faceta de dramaturgo. Comenio hace referencia a la cualidad del teatro para facilitar y hacer placentera la enseñanza, precisamente en su obra *Schola ludus*. Y en ese contexto siempre se refiere al teatro escolar en términos de *ludus*, es decir, juego. Martín Lutero había reconocido la notable influencia que podía tener el teatro, pues decía: “No hay que abstenerse de representar comedias por causa de los niños en la escuela, sino que debe estar autorizado y permitido”.

2.2.1. Teatro escolar de los Jesuitas

San Ignacio utiliza muy acertadamente el poder de la contemplación para meditar: La *compositio loci*. El orante o meditante imagina, visualiza, “pone en escena” lo que medita, dramatiza la oración. En los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio es bien conocida la meditación sobre las dos banderas. Esta alegoría bélica fue muy usada por el teatro jesuítico. Es la idea primordial que aparece como el núcleo de la acción dramática del teatro hagiográfico jesuítico. El escenario es como un campo de batalla en donde luchan dos ejércitos que enarbolan su propia bandera para llevarse a su lado al protagonista.

Los personajes de que constan las hagiografías del teatro jesuítico serán militantes de una de estas dos fuerzas; la alegoría será el recurso dramático habitual para crear unos personajes que representan vicios y virtudes en los escenarios del teatro escolar. Se podría decir que el ideal pedagógico del teatro jesuítico es la formación de estudiantes soldados bajo la bandera de Cristo. (Menéndez Peláez, J., 2005, 49-67)

La Compañía de Jesús se constituirá como el baluarte más importante que tendrá Roma para salir al paso de los desviacionismos protestantes. El teatro jesuítico se puede calificar con toda propiedad como teatro contrarreformista (por ello situamos su estudio en el s. XVII, aunque entronca en buena medida con el XVI).

El teatro jesuítico será un auxiliar pedagógico con una doble función académica y ascético espiritual. Como auxiliar de los *Studia humanitatis* debe relacionarse con el teatro universitario de intensa actividad en la universidad renacentista en la España del Quinientos. Como auxiliar de la formación espiritual, el teatro jesuítico estará al servicio de la espiritualidad ignaciana. (Menéndez Peláez, J., 2005, 49-67)

Los jesuitas fueron los primeros que intentaron crear un teatro para jóvenes, con características peculiares pero siempre religiosas. El padre Jouveny recuerda y comenta una prohibición formal de la *Ratio Studiorum*. La presencia preponderante del amor en la literatura, sobre todo poética y dramática, es un hecho bastante actual, propio de la literatura moderna. El P. Jouveny asegura que:

No se debe reservar ningún lugar para el amor profano, ni siquiera aunque fuera casto, así como a los papeles de mujer bajo cualquier hábito que se la represente. Hay que pensar que el fuego que duerme bajo las cenizas no puede ser manejado impunemente y que las brasas, aunque extintas, si no queman, al menos manchan. (Durkheim, E., 1982, 308).

Los jesuitas dieron al teatro escolar mucha importancia en Europa, América y Asia. Averiguar el nombre y datos personales de los autores de las piezas del teatro de colegio no siempre resulta fácil. A veces eran los mismos estudiantes quienes componían los textos. Por norma, los autores eran los profesores de Retórica de los colegios (Asenjo, J. A., 1995, 13 a 52). Muchos de estos jesuitas dramaturgos llevaron a cabo su labor en la América colonial. Veamos, como detalle, este interesante texto adaptado de J. Quiñones (1992, 94-99) sobre el nacimiento y desarrollo del teatro jesuítico en Hispanoamérica:

Tres años después de la llegada oficial a México, en 1572, y con gran retraso respecto al de los franciscanos, iniciado décadas atrás, los jesuitas pusieron en marcha un teatro escolar, con fines doctrinales, que se prolongaría hasta 1600.

Fue en 1599 cuando aparece la *Ratio Studiorum*, que introduce en el teatro escolar unas reglas severas. La tragedia debía favorecer las costumbres. Las comedias deben ser escasas, pues perjudican la inocencia del espíritu. Sólo los mejores alumnos tenían el privilegio de aparecer en el escenario. Ensayaban durante todo el año. Estas prácticas eran continuas: declamación, dicción recitación, discursos, elegías, etc: «Opinaban que el ejercicio escénico ayudaba al cultivo del espíritu y la memoria, desarrollo del carácter y los sentimientos, al comportamiento, la voz, el acento, el gesto, la declamación y el porte». (Signorelli, M., 1963, 12 a 16).

El teatro de colegio constituye un fenómeno generalizado del que difícilmente lograremos una completa comprensión en sus manifestaciones en España si no lo situamos en un amplio marco geográfico. El teatro de colegio de los jesuitas en España empieza con espectáculos parateatrales (*declamationes, disputationes, dialogi...*) en Gandía, cuando allí se creó el colegio de externos en 1546. Las primeras representaciones teatrales con texto original de las que tengamos noticia tuvieron lugar en Córdoba y Medina del Campo (1555-56); a estas siguieron otras representaciones en Plasencia, Murcia...

El colegio de los jesuitas de Oviedo, bajo la advocación de San Matías, fue también uno de los núcleos de la actividad dramática de Asturias a lo largo del Siglo de Oro. Se trataba de un teatro escolar con una doble finalidad litúrgica y académica. (Menéndez, J. y Menéndez, C., 2008)

El teatro de colegio coexiste con el teatro religioso del s. XVI. Pero, para lograr el adoctrinamiento, como en el teatro medieval y en ejemplos muy cercanos a los jesuitas españoles, han de incluirse en esta mezcla de sermón-

espectáculo los recursos cómicos: la "píldora azucarada" (léase al respecto el prólogo de *La Celestina*, de Fernando de Rojas). También, como el teatro medieval, utiliza la alegoría, cuya función principal es doctrinal. En torno al protagonista y dos o tres personajes "reales", que significan el mundo material y visible, giran los personajes simbólicos. Estas abstracciones son como fuerzas dramáticas ocultas.

También es heredero y paralelo del teatro humanístico y universitario, llamado neolatino. Precisamente la pedagogía de los jesuitas se distinguía por seguir un método esencialmente activo.

El apartamiento del latín en el teatro escolar es síntoma de que más allá de su función didáctica, es una manera de asegurarse una clientela adicta, en el caso de la Compañía de Jesús, convencida y deseando convencer de la eficacia de su método activo de educación. (Asenjo, J. A., 2006, 3-46)

Era necesario abrirse a otras formas populares y coloquiales de esta lengua. Así se recalca en la lengua de los diálogos de Plauto y, sobre todo, de Terencio. Había que lograr que el joven consiguiera el ideal renacentista. Esto exige adquirir unos conocimientos y un modo ético de comportarse: lograr la *urbanitas*, desarrollar, con el dominio de la retórica, la memoria, la *elocutio*, la *pronuntiatio* y la *actio*. Para lograr todo esto el teatro era un método perfecto.

El teatro de colegio abarca tanto manifestaciones parateatrales como teatrales. Las primeras incluyen actos que quedan muy próximos a la actividad académica y retórica: *declamationes* o recitaciones, *orationes* o discursos, panegíricos, la exposición pública e interpretación de enigmas; certámenes y disputas (*concertationes* o *disputationes*), funciones solemnes dialogadas, diálogos (*dialogi*) o coloquios (*colloquia*), etc. Dentro de lo parateatral incluimos las habituales procesiones cantadas. Calderón de la Barca, por ejemplo, educado en los jesuitas, utiliza en algunas de sus obras esta técnica muy dialógica y teatral de la *disputatio* o controversia: filium/vs/patrem, predestinación/vs/libre albedrío...

En suma, al margen del espectáculo dramático, Barceló (SJ) se ha servido del teatro para entretener, instruir en el mundo clásico, enseñar latín, versificación y métrica latina y castellana, incluso proponiendo nuevos metros y estrofas latinas adaptadas de las castellanas, algo de oratoria y de dialéctica, y sobre todo, la teología dogmática, además de la escética y la moral. (Picón, V., 2005, 183-208)

La estructura de las obras del teatro de los jesuitas, sin estar pensada expresamente para jóvenes, presenta de alguna manera un acercamiento a éstos interesante. El uso del romance en detrimento del latín, la aparición de situaciones cómicas y disparatadas, la mezcla de formas de teatro popular y el abandono paulatino de formas clásicas, hacen que este teatro se acerque a los jóvenes y se aleje de lo literario: entremeses, villancicos, serranillas...

Como hemos señalado antes, obedecía a motivos ambientales, pues era práctica común de las compañías, sobre todo de los cómicos de la legua. Se apoya además en una tradición medieval para cuya confirmación bastará recordar la participación de los niños en los templos en el canto de la *Sibila*. En los colegios de la Compañía no se hace otra cosa que seguir la costumbre del momento. (Cervera, J., 1982)

La grandiosidad de estos espectáculos se prolonga, siguiendo el mismo estilo, hasta muy avanzado el siglo XVIII, cuando se produce un cambio de sensibilidad junto a un cambio social, que propondrá nuevas fórmulas y medios didácticos. El teatro de los jesuitas fue cada vez más atacado, hasta que en el XVIII fue prohibido por la Iglesia.

Mediocres fueron los dramaturgos jesuitas y por ello su obra fue condenada a la oscuridad, pero no lo quisieron así ellos mismos, sino que desearon hacer de sus comedias algo lleno de vida y actualidad, simiente para lo que ellos no veían y que no podían ver en ese momento. (Arróniz, O., 1977, 11)

Lejos de que el latinismo de los colegios jesuitas tuviera por efecto hacer de nosotros latinos o griegos, apreciamos que algunas de las particularidades más distintivas de nuestro espíritu europeo proceden de él. Incluso una de las características esenciales de la literatura francesa del s. XVII fue, como consecuencia de ello, su gusto marcado, exclusivo por los tipos generales e impersonales. Los caracteres que los poetas dramáticos ponen en escena no son individuos determinados que llevan el sello de un medio social, étnico, particular: «Son los eternos defectos del género humano tal como se pueden observar en todos sitios, los que ridiculiza el poeta cómico; son los grandes sentimientos que han ennoblecido desde siempre la naturaleza humana lo que el poeta trágico pone en escena». (Durkheim, E., 1982, 341).

El teatro escolar, el drama humanístico (al que pertenece Fernando de Rojas), y en especial el teatro jesuítico, es un suceso de gran importancia en el acontecer del teatro español, hasta el punto de ser considerados precursores del teatro de los Siglos de Oro. El teatro humanístico se quedó en la imitación de autores clásicos, su finalidad era docente y para ser leído, sobre todo; el teatro jesuítico vio representadas casi todas sus obras y dada su finalidad y su público constituyó un subgénero dramático de gran influencia en el teatro posterior. Es una evolución lógica del de las Universidades, pero el de los jesuitas es un teatro que mira hacia delante. Arróniz propone que el teatro jesuítico fue «el catalizador que precipitó y aglutinó los elementos básicos, los presupuestos espirituales de los que saldría la gran explosión dramática del Siglo de Oro» (1977, 30). Wilson y Moir consideran que «El teatro escolar contribuyó en gran modo a la formación de la comedia nueva y del auto sacramental (...). Pueden detectarse en él rasgos renacentistas claros como versos de origen italianizante o el uso de géneros como la égloga lírico-dramática, la comedia de santos y la tragicomedia; innovaciones humanísticas

en lengua romance no incluidas en la *Ratio* ni en las *Constituciones*. El teatro escolar formó un elemento educado y sustancial de los auditorios de los teatros públicos: también formó aspirantes a dramaturgos...» (1974, 59). No es extraño que nacieran varios dramaturgos entrenados en los jesuitas: Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Quevedo, Calderón...

Muchos autores de comedias han acudido a la ciudad con sus obras, representando con preferencia en el corral de la Puerta de Santisteban, desde hacía diez o doce años, y cuando coincidían varios en unas mismas fechas solían reñir por la asignación de este corral, ya que estaba muy cerca de los colegios y proporcionaba abundante parroquia estudiantil. (Oleza, J., 1981, 37)

Sin el estudio del teatro de colegio quedaría incompleta la historia del teatro español, ya que recibe y aporta elementos decisivos a la constitución de dicho teatro. Es posible que la práctica de Cervantes de representar imaginaciones a través de figuras morales fuera una aplicación aprendida en el colegio de San Hermenegildo de Sevilla.

Desde muchos ángulos se puede estudiar la influencia del teatro de los jesuitas, por ejemplo rastrear en él figuras anticipadas de personajes de la literatura universal. Otra es la influencia ejercida en la génesis, desarrollo y evolución del teatro nacional del XVII. Algunas obras fueron importantes por su influencia sobre Calderón y Lope, dada la relación de ambos con el Colegio de Madrid. (González, C., 1993, 7-47)

En la obra de Lope de Vega *Adonis y Venus*, el barroquismo verbal se combina con un escenario rico y de gran tramoya. En ella encontramos acotaciones que parecen imitadas de la comedia cortesana italiana y que es paralela a la utilizada en la representación de la obra jesuítica *La tragedia de*

San Hermenegildo (González, C., 1997). Según F. Ruiz Ramón (1979, 100, 101) «excelente obra dramática que mantiene vivo el interés del lector actual; consta de cinco actos en escenas; mezcla castellano, latín e italiano; una lista numerosa de personajes; escenas de gran efectismo; el conflicto nace de la oposición de valores entre los protagonistas; aparecen figuras alegóricas; final magnífico» (texto adaptado).

Se trata, pues, de una obra de circunstancias que, a pesar de todo, ha logrado superar la contingencia y lo relativo del momento histórico para convertirse en la pieza clave de toda la literatura dramática de ámbito colegial. (Alfredo Hermenegildo, A., 2005, 33-47)

La *Societas Iesus* impulsó algo que hoy nos parece normal como es la memorización de los diálogos, pero que en los siglos XVI-XVII no era habitual entre los profesionales del teatro profano, pues eran incapaces de representar sin apuntador. Esto «solucionaba deficiencias actorales aunque encarecía bastante los costos, algo que se ahorraba en las representaciones con alumnos de los jesuitas» (López, Ángel, 1992, 80).

El de los jesuitas no era el único teatro estudiantil. Personas laicas o clérigos, religiosos y ayuntamientos establecían centros docentes en los que a veces aparece la actividad teatral como parte del programa pedagógico. Lo vemos, avanzado ya el siglo XVII, en Juan López de Úbeda, pedagogo de Alcalá, de cuya producción teatral conservamos varias piezas. Son los herederos de la tradición de representaciones morales o hagiográficas medievales, especialmente con motivo de la fiesta de Santa Catalina de Alejandría, patrona de los estudiantes y de los *pueri doctrinae*. Sus temas recurrentes son mitológicos, históricos, bíblicos, evangélicos, moralidades y alegorías. Sus fuentes de inspiración eran la, epopeya, comedias, obras históricas y narrativas, bucólicas, fábulas, la comedia erudita italiana y tragedia clásica grecolatina. En gran medida, el teatro didáctico escolar colaboró al conocimiento de este género teatral, a pesar de contar con un público muy reducido, que muchas veces se limitaba a los propios profesores y estudiantes.

El teatro de colegio comenzó a tener gran aceptación muy pronto, a pesar de las dificultades y las críticas: obras demasiado largas, lugares de representación incómodos y reducidos... Sus producciones escénicas las clasificó ya García Soriano en su estudio fundamental de 1945 en cinco grupos: 1. de imitación clásica, 2. representaciones alegóricas, 3. dramas teológicos, 4. dramas bíblicos y hagiografías, 5. dramas populares (ver bibliografía). Sus principales manifestaciones se encuentran recogidas en el *Códice de Autos viejos* (siglo XVI), y en la obra de autores como Diego Sánchez de Badajoz o Micael de Carvajal: «Por todo ello, la etiqueta de teatro escolar parece la más idónea de todas, por cuanto abarca cualquier manifestación de espectáculo teatral o parateatral en relación con el medio educativo, cualquiera que sea su enfoque». (Alonso Asenjo, J., 2006)

2.3. LA ILUSTRACIÓN Y EL NATURALISMO PEDAGÓGICO

El naturalismo pedagógico defiende un nuevo enfoque de la naturaleza y un nuevo enfoque del ser humano y de la sociedad. La preocupación por conocer la didáctica y la pedagogía en la Ilustración centra su interés en la investigación del funcionamiento y significado de la escuela primaria durante la ilustración española:

Desde esta perspectiva creemos que sólo podremos valorar cuál fue la función que tuvo el teatro escolar o infantil dentro del programa pedagógico de la Ilustración, cuando tengamos esa visión de conjunto de los elementos constitutivos del didactismo ilustrado en los niveles más bajos de la enseñanza. (Menéndez, C. y Menéndez, J., 2007, 107-122)

La idea de que el teatro escolar forma parte de la educación aparece explícitamente en el *Diario* de G. M. de Jovellanos, donde pretende crear un teatro con finalidad docente y escolar. En otro momento de este relato autobiográfico vuelve a repetir la misma idea, ya que echa de menos un lugar apropiado en su Real Instituto: «Nos falta una pieza que sirva de Teatro para los certámenes *que deben formar parte de la educación*». En este asunto la

actitud de Jovellanos son bien semejante al espíritu de la Ratio Studiorum de los Jesuitas del siglo XVI.

Más importancia tiene para nuestro objetivo el programa festivo del nombramiento de Jovellanos de Ministro de Gracia y Justicia. Todo el programa, incluidos los textos literarios, fueron publicados por la propia Universidad en un raro folleto de difícil localización en la actualidad. El teatro vuelve a ocupar el interés principal. (Menéndez, C. y Menéndez, J., 2007, 107-122)

2.3.1. El teatro escolar del XVIII

Si argumentamos que el nacimiento del teatro infantil tradicional se sitúa a finales del siglo XVIII o principios del XIX, y que su precedente es el teatro escolar jesuítico de los siglos XVI y XVII, sería casi como afirmar que en el siglo XVIII no hubo teatro escolar, como si hubiese un vacío histórico. Por supuesto el teatro escolar continúa en los colegios de los jesuitas a lo largo del siglo XVIII en España antes de la supresión de la Compañía por Carlos III, y en otras instituciones, como los escolapios (San José de Calasanz, para fomentar la devoción a los santos, uno de sus objetivos de pedagogía religiosa, recomendó varios medios, entre otros "las solemnes representaciones hagiográficas"). Este teatro escolar así planteado logró conquistar un público entregado, de ahí se desprende la profunda influencia social que hubo de tener este tipo de teatro escolar desde mediados del siglo XVI hasta la segunda mitad del siglo XVIII. La transición del XVIII consiste en que se abandona el humanismo clásico y se impone el entremés, más próximo al juego infantil. El autor paradigmático de este paso en el siglo XVIII sería el escolapio P. José Villarroja de San Joaquín. A pesar a su corta vida (1714-1753) su producción dramática es representativa de esta transición.

Precisamente, estas piezas del escolapio que nos ocupa tenderían un puente sin el cual es imposible arribar al denominado teatro infantil tradicional, pues se separan de los autos y parábolas propias de las representaciones escolares y de la fórmula de las

comedias hispanolatinas que constituyen también un pilar fundamental de esta clase de teatro. (Lara Alberola, L., 2010, 1-27)

José Villarroya escribe un teatro marcadamente infantil, porque se representaba en colegios y trataba temas cercanos a los niños. Por ejemplo, *El siglo de la piedad*, de tema histórico, compuesta para homenajear la beatificación de San José de Calasanz en 1748.

Podríamos considerar aquí la obra de Gaspar Fernández y Ávila *La infancia de Jesu-Cristo*, de finales del siglo XVIII. La estructura de la de Fernández y Ávila la aproximan al teatro escolar de los jesuitas, mientras que en la de Villarroya el entremés se ha independizado ya y constituye un género aparte dentro del teatro destinado a los niños. Y ésta es para nosotros novedad fundamental. (Cervera, J., 1982)

2.4. NUEVOS MARCOS DE REFERENCIA: EL PERSONALISMO PEDAGÓGICO, LA TECNOLOGÍA DE LA ENSEÑANZA Y LA PROPUESTA EUROPEA DE LA EDUCACIÓN

El fenómeno del teatro infantil y juvenil como práctica escénica y pedagógica se puede situar fundamentalmente en el pasado siglo XX. Anteriormente, en el siglo XVII, había surgido una literatura para niños, entre la que se destacan textos como *Los cuentos de mamá Oca*, de Charles Perrault; *La Bella y la Bestia*, de Madame Leprince de Beaumont; *Los cuentos de la infancia y el hogar*; de los Hermanos Grimm; los cuentos de Hans Christian Andersen y *La Edad de Oro*, de nuestro José Martí; los cuales fueron adaptados y llevados a la escena. Aún así, señalamos la fecha de 1970 como momento esencial en el desarrollo y los cambios producidos en el tratamiento social de las creaciones dedicadas a la infancia y a la juventud. La razón para ese florecimiento en España estriba en la promulgación, con tal fecha, de la Ley

General de Educación que supuso, a pesar de sus orígenes, un trascendental cambio en nuestro sistema educativo.

A finales del s. XX aquellos postulados que Ana Pelegrín exponía entonces acerca de la expresión oral y de la dramatización tuvieron su reflejo en una obra dedicada a la difusión y promoción del teatro infantil en la escuela en forma de libro para los alumnos de la EGB, acompañado del correspondiente Libro Guía para el maestro. Nos referimos a *Los Picotes y el Gallo de la Veleta* (1973). En los años setenta comienza también su importante labor en la dramaturgia infantil la colección *Bambalinas*

En 1971, aparecía *Expresión y arte en la escuela*, de Carmen Aymerich, y en 1972, *Teatro y educación*, de Juan Cervera y Antonio Guirau, y *Yo soy el árbol (tú el caballo)*, de Franco Passatore y otros autores. De ellas no queremos olvidar los artículos que publicó la revista *Cuadernos de Pedagogía* desde su fundación, que sirvió para que algunos maestros descubriesen a especialistas y autores como Luis Matilla, Carlos Herans, Jorge Díaz, Federico Martín Nebrás. Destaquemos la dirección de José María Morera, llevando el teatro a los colegios con el trabajo de importantes actores españoles, desde los meses finales de 1978 hasta 1981. Sobresale la labor de Luis Matilla y de Carlos Herans, con su teatro de animación desde la sala madrileña de "El Gayo Vallecano" que dio lugar a espectáculos como *La Fiesta de los Dragones*.

Alfonso Sastre, en su obra *Pequeñísimo Organon* (1972), arguye que aunque el dramaturgo se incline hacia el teatro hecho por los niños entre sí, esto no excluye el que hacen para ellos los mayores. Carlos Muñiz (1962, 30-36), dramaturgo dentro de la protesta social, escribe un volumen de piezas titulado *El guiñol de don Julito* (1961). En otro artículo, "Jugar al teatro", de 1970, Muñiz destaca el valor del juego en el desarrollo físico y mental del niño y ve el teatro como un gran juguete.

Para Alonso de Santos, lo único que difiere del teatro para niños y el que es para mayores es el lenguaje. Carlos Luis Aladro y *El ratón del Alba* (1970 a 1976), con su labor en El Pozo del Tío Ramundo; Jesús Campos se adentra en el anti-realismo con *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* (1979), donde concibe el teatro como happening.

2.4.1. El teatro infantil y juvenil de los años 80 en adelante

Los años ochenta y los cambios educativos impulsados desde los Programas Renovadores para la EGB favorecieron la aparición de otras iniciativas desde la labor cotidiana de la escuela. Una concreción de los grandes planteamientos a los que acabamos de aludir la podemos encontrar en numerosos informes posteriores (Informe Delors, Informes del BIBE, Conferencias Interparlamentarias Unión Europea-América Latina...) y otras aportaciones sobre prospectiva educativa (VVAA, 2000; Imbernón, 1999...), que se han realizado y publicado sobre el presente y el futuro de la educación: «Los últimos veinte años han resultado decisivos y lo demuestra la presencia de grupos con un nivel muy riguroso en sus trabajos de notable calidad» (Almodóvar, M. A. y otros, 1987).

Algunos hitos marcan el desarrollo de este proceso. El Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación edita en el año 1980 el libro de A. Mantovani, *Teoría del juego dramático*, en el que los autores, basándose en las ideas de la argentina María Martín y en su propia práctica como profesores de "Dramática Creativa", plantean lo que denominan sistemas de teatro evolutivo por etapas. Es a partir de esta época cuando comienzan a surgir una serie de libros de carácter práctico que aportan numerosos recursos para alojar la dramatización en el aula. Entre ellos, destacamos los trabajos de Mantovani (1980), Faure y Lascar (1981), Cervera (1982), Herans, Patiño (1983), Cañas (1984), Motos (1985), Motos y Tejedó (1987) CODA de Estudios Teatrales (1990). En este contexto, es importante reseñar la tarea que las escuelas de verano y jornadas pedagógicas desempeñaron como irradiadores de estas ideas. De especial relevancia podemos citar el Encuentro Teatro Educación organizado en Madrid por el Centro de Pedagogía de la Expresión (1983). También revistas como *Ñaque Teatro y Expresión*, *Homo Artisticus* o *Cuadernos de Pedagogía* (con sus artículos y números monográficos).

Y dentro de la nómina de dramaturgos contemporáneos, Alonso de Santos se inspira en Valle-Inclán para escribir *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* (1980) y también *Besos para la bella durmiente* (1984). Alfonso Sastre publicó en los años 80 dos obras: *Muñeca 88* y *El hijo de Guillermo Tell*. También escriben para el público infantil en los ochenta dramaturgos como Julia González del Ajo, Monserrat del Amo o María Clara Machado.

Carles Cano escribe *Te pillé, caperucita*, (1994) siendo consciente de que en la era de los videoclips los chicos quieren rapidez y dinamismo; Fernando Lalana, con su pieza *Edelmiro II y el dragón Gutiérrez* (1995), desmitificando héroes; Alberto Miralles, *En busca de la isla del tesoro* (1996), teatro dentro del teatro; Antonio Rodríguez, *La niña que riega las albahacas* (1996); Benet y Jornet con *Taller de fantasía: Supertot*, también desmitificadora; Carlos Álvarez-Novoa escribe *Cigarras y hormigas* (2000), sobre defensa de los derechos humanos; José González Torices escribe *La ciudad de Gaturguga* (2001), la lucha por el poder; Rafael Alcaraz, sobre el mundo animal *Animaladas* (2004).

Temas tan candentes como el paro, la emigración, la marginación racial, acoso, identidad de género, aborto, etc los encontramos en Carmen Fernández con *Dora, la hija del sol* (2003); Josep Albanell, *És teu?* (2005); Elena Tornero, *Sumergirse en el agua* (2007); Magda Labarga, *Lejos* (2009); Luis García, *El último curso* (2008); Francesc Adrià, *Victor Osama* (2010); María Luisa Guerrero, *La princesa Ana*.

Resaltar de modo especial dentro de la corriente anti-real y enmarcado dentro de cierto teatro del absurdo infantil, las obras de Luis Matilla, autor de libros emblemáticos como *Teatro para armar o desarmar* (1985), *El hombre de las cien manos* (esperpento), *Juguemos a las verdades* (técnica de collage), *De aventuras por la luz* (teatro de calle), *El árbol de Julia* (ecologismo), *Manzanas rojas* (2002, enfrentamiento interracial) y del mismo tema *Las piernas de Amaidú* (2010).

Muchas editoriales editan libros de teatro para niños, muchas compañías de aficionados o profesionales adaptan y representan obras para ellos, muchos Ayuntamientos y Asociaciones convocan Semanas Internacionales... incluso las nuevas leyes educativas favorecen la incorporación del teatro a las escuelas. (Bercebal, F., y otros, 2001)

Los espectáculos para los pequeños premiados por el MEC como mejores montajes de teatro infantil y juvenil 2009, 2010 y 2012, respectivamente,

suelen moverse últimamente entre los títeres, como serían *Los titiriteros de Binéfar* (Huesca) y su montaje *El hombre cigüeña*; la compañía *Aracaladanza*, de danza-teatro, con su montaje *Nubes*; y la compañía experimental *Teatro paraíso* con su creación *Vuela si puedes*. Y también dentro del teatro experimental, yendo más allá, entramos en el terreno de los bebés no nacidos y su relación con la madre a través del cordón umbilical, algo que trabaja la compañía *La casa incierta* o *El hilo de Ariadna*, de Enrique Vargas.

Como podemos observar, la experimentación escénica en el contexto del teatro infantil y juvenil goza en la actualidad de muy buena salud. No debemos olvidar que, más que hacer teatro, "jugamos a crearlo"... (Ahumada, L., 2103, 8-23, texto adaptado)

Las obras dirigidas a los espectadores infantiles no pueden olvidar aquellos planteamientos formales y estéticos capaces de poner en contacto a los niños y jóvenes con los lenguajes contemporáneos, facilitándoles así la comprensión de las tendencias artísticas de vanguardia.

Los espectáculos teatrales generan múltiples y diversas animaciones. Por ejemplo, 'animaciones ideológicas': toma de conciencia crítica sobre la sociedad o la escuela; 'animaciones pedagógicas' de la expresión oral y escrita; expresión plástica: reconstrucción de la historia en viñetas; expresión musical: búsqueda de ritmos, etc. También 'animaciones políticas, culturales, artísticas', etcétera. (Tejerina, I., 1994, 117)

Del análisis de los textos precedentes podemos concluir que el teatro para la infancia y la juventud ha ido evolucionando al mismo ritmo que lo hacía la situación socio-política española, y así, a medida que nos alejamos del periodo franquista, nos encontraremos con obras que abordan temas como el pacifismo, la amistad, la solidaridad, la ecología, la misma esencia del hecho teatral, etc. (a este respecto pueden consultarse las guías de teatro infantil y juvenil de Rodríguez, J., 2001 y Butiñá, J., 2002)

3. EL TEATRO Y LAS TÉCNICAS DRAMÁTICAS EN EL AULA DE SECUNDARIA

3.1. La dramatización y el teatro como recursos para la educación integral de los jóvenes

Debemos ser conscientes de las dificultades que entraña en las aulas de Secundaria la realización de ejercicios de lengua oral y escrita con nuestro alumnado, por ello nuestra actividad didáctica se centra en gran medida en tareas experimentales e innovadoras a partir de textos escritos literarios (dramáticos, narrativos y poéticos). Su comprensión e interpretación como paso previo al recitado, a la lectura expresiva o la representación teatral favorece la incorporación de estas dimensiones de la competencia en comunicación lingüística. La utilización de textos dramáticos, y dramatizados, viene motivada por la necesidad de mostrarles situaciones comunicativas creíbles y que planteen necesidades comunicativas. El contraste de registros entre los textos literarios escogidos y la lengua espontánea del alumnado es una buena ocasión para aislar elementos indeseables de esa lengua oral espontánea.

Hacerlo desde el ámbito de la enseñanza de la lengua y la literatura resulta a todas luces lógico y obligado. Sin embargo, no conviene olvidar que las potencialidades de la expresión dramática sobrepasan ampliamente los objetivos que esta área de enseñanza propone como suyos, para incardinarse en el amplio terreno de la educación y la interdisciplinariedad. (Lomas, C. y Ruiz, V., 1999, 5-8)

Una de las hipótesis de nuestra tesis doctoral *La enseñanza de la dramatización y el teatro: una propuesta didáctica para la Enseñanza Secundaria*, 2005, apuntaba a que tanto la Dramatización como el Teatro (en adelante D y T) aportan:

- Una gran riqueza de estímulos y valores al alumnado, en tanto que nos proporcionan instrumentos y situaciones en el

marco escolar que nos permiten desarrollar las habilidades básicas del área de Lengua: hablar, leer, escuchar y escribir.

La práctica teatral permite un acercamiento vivencial al teatro como género literario. El hecho de conocer las estructuras interna y externa, los elementos básicos que configuran un texto dramático, la escritura y reescritura de los mismos facilita una mayor comprensión de las obras clásicas y de las actuales. Es interesante y da buen resultado la lectura y montaje de obras breves: pasos, entremeses, sainetes... Por ello resulta aconsejable que las editoriales publiquen versiones actualizadas, e incluso reducidas, de las mismas (publicadas por Vicens-Vives Edebé, Edelvives, SM, versionadas por Eduardo Alonso, Rosa Navarro...), y que haya compañías y empresas organizadoras de espectáculos teatrales para escolares. Para acercar el mundo del teatro a nuestros alumnos también podemos acudir a representaciones fuera del Centro, o traerlas a nuestros Institutos.

Dentro del marco educativo en el que nos movemos, los profesores debemos buscar soluciones imaginativas a los retos que nos plantean la motivación y diversidad del alumnado. La asistencia al teatro puede cubrir estas expectativas (véase Martínez Blázquez, J. A., 1996, 37-46). En estos tiempos en los que la oferta de ocio para los jóvenes parece estar orientada, casi exclusivamente, a lo que aparece por una pantalla, sea ésta de televisión, de cine, de móvil, de tablet o de ordenador, es necesario utilizar el teatro, el texto, la puesta en escena como elemento didáctico, como complemento de formación, pero también como propuesta de participación y, sobre todo, de diversión para ellos: «Un teatro como medio de desalienación, como posibilidad auténtica de emancipación social.» (Torres, R., 1986, 19). Destacamos tres valores fundamentales en el teatro desde el punto de vista educativo: (Poveda, L., 1973, 70)

- En primer lugar, el *poder integrador* del teatro. Como género incorpora la expresión corporal, la danza, la educación física, el lenguaje verbal, la música, la plástica.

- El segundo valor educativo atribuible al teatro es su *poder catártico*. El teatro purifica en la palabra, las pasiones y la emotividad.
- Por último, la dramatización desarrolla en el niño su *sentido crítico*.

No saben muy bien lo que les espera, ni se sienten capaces ni preparados para verse en un escenario con un público como testigo, pero desean irremisiblemente emprender un trabajo que culmine en un espectáculo: «El teatro y el adolescente son un binomio muy compatible. El teatro como una excusa para el desarrollo, crecimiento y plenitud; el adolescente como constructor e innovador en sorprendentes iniciativas escénicas.» (Amuriza, J., 1986, 28-30)

3.2. Esquema cronológico de nuestra actividad dentro del ámbito de la dramatización y el teatro como profesor de Secundaria

Respecto a nuestra actividad como preparador de montajes teatrales en los centros donde hemos ejercido, nuestra intención siempre ha sido mejorar la calidad de la enseñanza. Lo innovador no es, en realidad, utilizar el hecho dramático como recurso, algo muy antiguo, sino los objetivos buscados, la metodología utilizada, las actividades realizadas, los temas transversales, la atención a la diversidad, la implicación de toda la comunidad educativa y la evaluación continua de esta labor.

I. Relación de obras de teatro dirigidas, codirigidas y estrenadas por este profesor, con referencia a su etapa educativa (BUP, ESO, Bachiller):

A. Teatro literario o de autor:

- Durante el curso 85-86 en el IB de Torrevieja (Alicante) preparamos una versión de *Las Nubes*, de Aristófanes. BUP
- Durante el cursos 87-88, en el IB Jordi de Sant Jordi (Valencia), versionamos "La fablilla del secreto bien guardado" y "La farsa del cornudo apaleado", del *Retablo Jovial*, de A. Casona. BUP
- Durante el curso 88-89 en el mismo centro, preparamos "El Viejo Celoso" y "El juez de los divorcios", de los *Entremeses* de Cervantes. BUP

-Ya en el IES Sedaví (Valencia) hemos estrenado tanto versiones de obras literarias o de autor, como obras originales. En realidad, nuestro interés por la dramatización y el Teatro no se reduce a leer, escribir, reescribir y representar obras teatrales, sino que, a lo largo de los años, esta actividad se ha ampliado también a organizar certámenes literarios, revistas literarias, teatro traído al Centro, animación escénica cultural, cuentacuentos, viajes teatrales, talleres dramáticos, de máscaras, maquillaje, etc. Tanto las representaciones teatrales como el resto de actividades parateatrales forman parte en todo momento de proyectos culturales del Centro, es decir, siempre tienen una significación, una finalidad pedagógica evidente para el alumnado: día de la mujer, igualdad de género, día de la paz, interculturalidad, día del libro, día de la alfabetización, conmemoración de escritores...

Relación de obras:

- La farsa del cornudo apaleado, del *Retablo Jovial*, A. Casona, 94-95. BUP
- *La Casa de Bernarda Alba*, de F. García Lorca, 94-95. BUP
- *Bajarse al moro*, de J. L. Alonso de Santos, 97-98. BUP
- *Las Nubes*, de Aristófanes, 96-97. BUP
- *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán, 97-98. BUP
- *Farsa de La Cabeza del dragón*, de Valle-Inclán, 97-98. ESO
- *Auto Navideño*, basado en el *Auto pastoril Castellano*, de Gil Vicente, 99-00. ESO
- *Ganas de Reñir*, Hnos. Álvarez Quintero, 99-00, representada por los profesores Vicente Cutillas y Magda Rizo
- El Juez de los divorcios, de los *Entremeses* de Cervantes, 99-00. ESO
- *La danza de la muerte*, anónimo, basado en la alegoría del S. XV, 02-03. ESO
- *Kuba*, de Jornet, 2001. ESO
- Los cuernos de Don Friolera, de *Martes de carnaval* de Valle-Inclán, 03-04. ESO
- *Pic Nic*, de F. Arrabal, 2009. ESO
- *La niña extranjera*, versión del cuento homónimo de Ana Rossetti, 2009. Bachiller

B. Teatro original:

Las obras que presentamos a continuación son el fruto del trabajo y la colaboración entre alumnos y profesores en la escritura y representación de estas obras originales desde el 2000 hasta el 2006. Aunque el núcleo organizador somos 3 profesores (Vicente Cutillas, Pepa Morató, y Magda Rizo), un buen número de profesores-as del IES Sedaví (Valencia) se integraron en el Grupo de Teatro autodenominado "La Traca" y somos protagonistas, junto con muchos alumnos, en estas producciones propias:

- *Casting mortal*, 1998, de Manuel Simón. Parodia de las novelas policíacas. BUP
- *Año nuevo*, 2001. Tema navideño. ESO
- *El terror de la basura*, 2002. Crítica de la telebasura. ESO
- *¿Superhéroes? ¿Dónde?*, 2002. Descubrir héroes cotidianos. ESO
- *No hay remedio*, 2003. El ser humano, la guerra y la paz. ESO
- *Un amor imposible*, 2003. Melodrama adolescente. ESO
- *El octavo día*, 2003. La irresponsabilidad y desconfianza en el ser humano. ESO
- *Era una fría noche de invierno...*, 2004. Crítica del sistema educativo. ESO
- *Y vosotros... ¿Estáis locos?*, 2005. Conmemoración del 5º centenario de *El Quijote*. ESO
- *Búhos, lechuzas, sapos y brujas*, 2005. Problemática de las relaciones de género. ESO
- *Art Gallery*, 2006. Crítica a la soberbia de los falsos creadores. ESO
- *El deslimbo*, 2006. Crítica del sistema educativo y la violencia escolar. ESO

II. Las técnicas dramáticas con otros fines pedagógicos y didácticos

En los últimos años hemos centrado nuestros esfuerzos en la experimentación e innovación educativa (en grupos de trabajo y ponencias del Centro de Formación de Profesores de Torrent y de Valencia o de la Conselleria d'Educació, véase webgrafía) a través de la dramatización y las técnicas dramáticas:

-Por una parte utilizamos las técnicas dramáticas y la dramatización como recursos didácticos en actividades y proyectos de mejora del aprendizaje de oralidad y lectoescritura en atención a la diversidad.

-Por otra parte llevamos una línea de trabajo con el Departamento de Orientación Psicopedagógica encaminada al uso de técnicas dramáticas en el desarrollo de habilidades y competencias comunicativas, sociales y emocionales, es decir, de intervención socioeducativa, sobre todo en Tutoría, Aula de Convivencia, Mediación, Planes de Refuerzo Educativo, Educación Compensatoria, Español en Acogida a Inmigrantes (PASE), alumnos con necesidades especiales... Todo ello aparece reflejado en nuestro libro *La tutoría: escenario para la convivencia*, 2010, Aljibe, Málaga. (Ver también el trabajo grupal en www.edu.gva.es coordinado por Ana Caro, 2010)

4. CONCLUSIONES

Para finalizar, el esfuerzo de este trabajo se centra en contribuir a formar criterio acerca de la educación artística en el sentido genérico de entender las artes como ámbito de educación. Nosotros estamos convencidos de que, desde la perspectiva del conocimiento de la educación, podemos educar "por" las artes y educar "para" un arte.

Y todo eso exige mirar con apropiada atención la formación pedagógica de los docentes respecto del ámbito de la educación artística y mantener un claro compromiso con los valores educativos de la experiencia artística en sus diversas formas de expresión. Esa mirada hace factible la comprensión de la educación artística como la tarea y el resultado de la relación entre artes y educación con criterio pedagógico.

(Longuerira Matos, S., 2011,

www.cite2011.com/Comunicaciones/Escuela/175.pdf)

El encuentro teatro-escuela depende básicamente de la calidad de la formación artística de los educadores. Uno de los aspectos fundamentales de la función del arte en la educación se sitúa en relacionar a los jóvenes con el teatro. Para pasar de la utopía a la realidad, la formación de los educadores debe:

- programar el arte y la cultura en el proceso de formación.
- no considerar la concepción de la intervención artística en la escuela sólo como un instrumento pedagógico.
- rechazar la idea de considerar la práctica artística solamente en la escuela, organizando diferentes proyectos culturales comunes con los centros culturales, museos, bibliotecas, servicios sociales...
- suscitar la creación de un lugar de intercambios culturales durante y después del horario escolar.

Estas cuatro condiciones evitarían el riesgo de disolución de las prácticas dramáticas y teatrales respecto a las técnicas psicopedagógicas.

A principios del s. XXI, podemos comprobar que los escolares siguen siendo básicamente parecidos en sus necesidades intelectuales, afectivas, sociales, morales y estéticas a los de aquellos siglos pasados. De hecho, vamos a comentar una cita obtenida de nuestro libro, *iSocorro, me toca dar teatro!*, en el que aparece de forma meridiana, y de su propia boca, cómo prefieren ellos que sea su teatro y juegos dramáticos para leer y representar, que no difiere básicamente de la comedia grecorromana, de las propuestas de Lope, ni del antiguo teatro de colegio de los jesuitas, franciscanos, Salesianos, etc: diálogos breves, diversidad de registros verbales y no verbales, dinamismo, mezcla de acciones, imaginación y fantasía, música, baile, humor, sucesos inesperados e impactantes, temas cercanos y reconocibles, participación colectiva y asamblearia... (Morató, J., Rizo, M. y Cutillas, V., 2005: 19, 20)

Nuestra acción en el aula de Secundaria y, por tanto, nuestra propuesta didáctica pasa por un teatro que no transmita manidas "moralejas" o "mensajes" panfletarios y superficiales, a través del cual los escolares actuales comprendan que la vanguardia del teatro consiste en comprometerse moralmente con su sociedad y con su pueblo. El teatro escolar debe servir para formar y entretener (*docere et delectare*). El teatro escolar debe ser, ahora y siempre, un despertador de conciencias para decir no a la opresión, la explotación, la corrupción y la miseria...Pero también un sí valiente a la imaginación, la solidaridad, el amor, la justicia, la paz y la libertad.

5. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- Ahumada, L. (2013). Las vanguardias del siglo XX en el Teatro Infantil y Juvenil español, *Ñaque*, 74.
- Almodóvar, M. A. y otros, (1987). *Teatro de, por, para... los niños*. Madrid: Acción Educativa.
- Alonso Asenjo, J. (1995). La tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio. En *Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI, Tomo I*. Valencia: UNED.
- Alonso Asenjo, J. (2006). Teatro humanístico-escolar hispánico: relación de textos conocidos y de sus estudios y ediciones, *Voz y Letra, Revista de Literatura*, XVII/1.
- Arróniz, O. (1977). *Teatro y escenarios del siglo de oro*. Madrid: Gredos.
- Bercebal, F. y otros, (2001). *Sesiones de trabajo con los pedagogos de hoy*. Ciudad Real: Ñaque.
- Butiñá, J. y otros, (2002). *Guía de teatro infantil y juvenil*. Madrid: ASSITEJ – España y otros.
- Caro, A. (coordinadora), Cutillas, V., y otros, (2010). *Programas para la mejora del éxito escolar, Mejora de la lectura eficaz, la comprensión lectora y la expresión oral y escrita*. Valencia: Repositorio de la Conselleria d'Educació, D. G. de centros docentes, Ordenación académica, Atención a diferencias individuales, Compensatoria (nº 14), Cooperación con el MEC.
www.edu.gva.es Recuperado el 30-IV-2012
- Cañas, J. (1984). *Actuar para ser*. Jaén: Fundación Paco Natera.
- Cañas, J. (1994). *Didáctica de la expresión dramática*. Barcelona: Octaedro.
- Cervera, J. (1982). *Historia crítica del teatro infantil español*. Madrid: Editora Nacional.

- Cutillas, V. (2005). *La enseñanza de la dramatización y el teatro: una propuesta didáctica para la Enseñanza Secundaria*. Memoria para optar al título de *Doctor en Filología*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Cutillas, V., Morató, P. y Rizo, M. (2010). *La tutoría: escenario para la convivencia*. Málaga: Aljibe.
- Durkheim, E. (1982). *Historia de la educación*. Madrid: La piqueta.
- Eines, J. y Mantovani, A. (1980). *Teoría del juego dramático*. Madrid: MEC.
- Equipo CODA, (1990). *Creatividad teatral*. Madrid: Breda.
- Faure, G. y Lascar, S. (1981). *El juego dramático en la escuela: fichas de ejercicios*. Madrid: Cincel-Kapelusz.
- García Soriano, J. (1945). *El teatro universitario y humanístico en España*. Toledo: Editado por Rafael Gómez. Toledo.
- González, C. (1997). *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640) y edición de La tragedia de San Hermenegildo*. Oviedo: Universidad de Oviedo servicio de publicaciones.
- Herans, C. y Patiño, R., (1983). *Teatro y Escuela*. Barcelona: Laia.
- Hermenegildo, A. (2005). Política, sociedad y teatro religioso del siglo XVI, *Criticón*, 94-95.
- Imbernón, F. y otros, (1999). Retos y salidas educativas en la entrada de siglo. En *La educación en el siglo XXI*. Barcelona: Graó.
- Laferrière, G. (1997). *La pedagogía puesta en escena*. Ciudad Real: Ñaque.
- Lomas, C. y Ruiz, V. (1999). Teatro y juego dramático, *Teatro y juego dramático, Textos 19*. Barcelona: Graó.

- Longueira Matos, S. (2011). La educación artística como educación: educación "por" y "para" un arte. Principios de intervención desde la pedagogía mesoaxiológica. *XII Congreso Internacional de teoría de la educación*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- www.cite2011.com/Comunicaciones/Escuela/175.pdf Recuperado el 20-IV-13
- López, A. (1992). *Cantos, juegos, fiestas y diversiones en la América española*. Madrid: Mapfre.
- Martínez Blázquez, J.A. (1996). Didáctica del espectáculo teatral. En *Teatre en l'educació*. Alzira (Valencia): Bromera.
- Menéndez, J. (2005). Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento, *Criticón*, 94-95.
- Menéndez, C., y Menéndez, J. (2007). Teoría y práctica del teatro en Jovellanos: el caso de *El delincuente honrado*, *Cuadernos de investigación*, 1.
- Menéndez, J., y Menéndez, C. (2008). Teatro en los siglos XVII y XVIII. Algunas noticias de teatro escolar y universitario en Oviedo, *La ratonera, revista asturiana de teatro*, 22, enero.
- Morató, J., Rizo, M. y Cutillas, V. (2005). *iSocorro, me toca dar teatro!* Málaga: Aljibe.
- Motos, T. (1985). *Juegos y experiencias de expresión corporal*. Barcelona: Humanitas.
- Motos, T. y Tejedo, F. (1987). *Prácticas de Dramatización*. Barcelona: Humanitas.

- Muñiz, C. (1962). El Teatro y los niños, *Primer Acto*, 29 y 30.
- Navas, M^a. T. (1992). *La Educación en la Europa moderna*. Madrid: Síntesis.
- Oleza, J. (1981). Hipótesis sobre la génesis de la teatralidad barroca. En *Cuadernos de filología, Literaturas: análisis, III, 1-2*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Picón, V. (2005). Teatro escolar y teología: el *Dialogvs Divi Petri Martyris* de Guillem de Bárdalo (Barceló), *Criticón*, 94-95.
- Poveda, L. (1973). *Creatividad y Teatro*. Madrid: Narcea.
- Quiñones, J. (1992). El teatro escolar de la Compañía de Jesús, *El Público*, 89.
- Rodríguez, J. (2001). *Guía de teatro para niños*. Madrid: ASSITEJ – España.
- Ruiz Ramón, F. (1979). *Historia del teatro español I*. Madrid: Cátedra.
- Signorelli, M. (1963). *El niño y el teatro*. Buenos Aires: Eudeba.
- Tejerina, I. (1994). *Dramatización y teatro infantil*. Madrid: Siglo XXI.
- Torres, R. (1986). Una mirada sobre el teatro infantil, *Cuadernos de Pedagogía*, 143.
- V.V.A.A. (2000). *Pedagogías del S. XX*. Barcelona: Cisspraxis.
- Wilson, E. M., y Moir, D. (1974). *Historia de la literatura española, 3*. Barcelona: Ariel.