

TESIS DOCTORAL



**EL TEATRO ESCOLAR EN LA
ESPAÑA CONTEMPORÁNEA (1870-1970)**
Catalogación de 1.001 *textos dramáticos* escolares

M^a Antonia G^a de Rivera Hurtado

Licenciada en Filosofía y Letras
(Sección de Ciencias de la Educación)

Departamento de Historia de la Educación y Educación Comparada
Facultad de Educación
Universidad Nacional de Educación a Distancia
UNED

2010

Departamento de Historia de la Educación y Educación Comparada
Facultad de Educación
Universidad Nacional de Educación a Distancia
UNED



**EL TEATRO ESCOLAR EN LA
ESPAÑA CONTEMPORÁNEA (1870-1970)**
Catalogación de 1.001 *textos dramáticos* escolares

Presentada por:
M^a Antonia G^a de Rivera Hurtado
Licenciada en Filosofía y Letras
(Sección Ciencias de la Educación)

Dirigida por:
Dr. D. Francisco Javier Vergara Ciordia
Dr. D. José Quintanal Díaz

Dedicatoria

A mis padres y a todos aquellos que me han acompañado en mayor o menor medida durante esta dilatada andadura. De los primeros recibí mis primeras referencias de conducta, de todos los demás me llevo diariamente lecciones magistrales de saber hacer y de valía profesional.

In memoriam

Con todo mi agradecimiento y reconocimiento al profesor Florentino Sanz Fernández, un gran maestro que permanecerá vivo en mi memoria y en mi corazón por su entrega y gratitud infinita.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	15
CAPÍTULO 1.	
ESTADO DE LA CUESTIÓN Y ASPECTOS METODOLÓGICOS	27
1.1. Breve aproximación al estado de la cuestión.	29
1.2. Planteamiento Metodológico: la investigación histórico-educativa.	39
1.3. Modelo de catalogación: Microsis.	45
1.3.1. El soporte documental utilizado: Del Microsis al Winisis.	
1.3.2. Microsis en el Proyecto MANES.	
1.4. Catalogación de los textos dramáticos.	53
1.4.1. Recogida y elaboración de registros.	
1.4.2. Catalogación en soporte digital.	
1.4.3. Presentación del CD-ROM. “Catálogo y galería de imágenes”.	
CAPÍTULO 2.	
MARCO CONCEPTUAL. HACIA UNA <i>POÉTICA DEL HECHO</i>	
TEATRAL ESCOLAR	71
2.1. La esencia simbólica del ser humano en el escenario escolar.....	78
2.1.1. El símbolo una vía de la formación de la persona: “El homo symbolicum”.	
2.1.2. La dimensión simbólica de la literatura.	
2.1.3. El espacio y el tiempo simbólico en la escuela.	
2.2. El lugar del juego en la escuela contemporánea. Del juego simbólico al juego dramático.	93
2.2.1. Un recorrido por la psicología evolutiva y el juego.	
2.2.2. La esencia lúdica del ser humano.	
2.2.3. El juego dramático y el teatro desde una perspectiva educativa.	
2.2.4. Concepto y tipología del teatro infantil.	
2.3. Naturaleza del texto dramático en la escuela contemporánea.....	118
2.3.1. La esencia literaria: la obra infantil.	
2.3.2. La esencia dramática: del texto literario al teatro espectacular.	
2.3.3. La esencia pedagógica y educativa.	
2.3.4. Los textos dramáticos dentro de la producción escolar.	

CAPÍTULO 3.	
HISTORIOGRAFÍA DE LOS TEXTOS DRAMÁTICOS EN LA PRODUCCIÓN ESCOLAR CONTEMPORÁNEA	157
3.1. Etapas destacadas del teatro escolar contemporáneo.	162
3.1.1. Génesis de la nueva producción teatral escolar (1870-1902).	
3.1.2. Consolidación del los textos dramáticos (1902-1939).	
3.1.3. El teatro didáctico y extraescolar (1939-1970).	
3.2. Clasificación de los textos: Géneros dramáticos escolares.	183
3.2.1. Formas Primitivas.	
3.2.2. Formas Lírica-Musicales.	
3.2.3. Formas Simples.	
3.2.4. Otras formas.	
3.3. Los Teatros de Papel: Historia Ephemera.	220
3.3.1. La Historia de lo Efímero: juguetes de papel.	
3.3.2. Juguetes de reyes para la infancia del siglo XX.	
3.3.3. Elementos de los Teatros de Papel.	
3.4. Los escenarios escolares de los textos dramáticos contemporáneos.	235
3.4.1. El aula: la formación pedagógica.	
3.4.2. El currículo: La formación académica.	
3.4.3. Ocio y fiestas escolares: La formación artística.	
3.5. La joven editorial industrial. Las colecciones dramáticas infantiles y juveniles.	265
3.6. La música y el teatro escolar: De los salones a la escena.....	273
3.7. Dramaturgos escriben para la infancia. Los años dorados del teatro escolar.	277
3.7.1. Jacinto Benavente (1866-1954).	
3.7.2. Serafín (1871-1938) y Joaquín Álvarez Quintero (1873-1944).	
3.7.3. Eduardo Marquina (1879-1946).	
3.7.4. Carlos Arniches (1866-1943).	
3.7.5. Pedro Muñoz Seca (1881-1936).	
3.7.6. Ramón M ^a del Valle Inclán (1866-1936).	
3.7.7. Federico García Lorca (1898-1936).	
3.7.8. Alejandro Casona (1903-1965).	
CONCLUSIONES	299

BIBLIOGRAFÍA.....	309
ANEXOS.....	351
Anexo 1. Cronología.....	353
Anexo 2. Bibliografía descriptiva. Los 1.001 textos dramáticos.....	367
Anexo 3. Autores dramáticos que escriben para la infancia.....	469
Anexo 4. Relación de géneros de los <i>textos dramáticos</i>	479
Anexo 5. Monográficos en revistas.....	501
Anexo 6. Direcciones Web.....	505

CD-ROM: Tomo II. Catálogo y Galería de imágenes

- I. Catálogo-Listados.
 1. Bibliografía descriptiva.
 2. Autores dramáticos.
 3. Textos dramáticos.
 4. Textos dramáticos por periodos históricos.
 5. Géneros dramáticos.
 6. Textos dramáticos por actos.
- II. Textos digitalizados.
- III. Teatro de Papel.
- IV. Galería de Imágenes.

LISTA DE IMÁGENES

[Pág.]

- [37] Imagen 1. Página web de la Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ).
- [45] Imagen 2. Página web del IEDCyT. Distribuidor nacional de Micro CDS/ISIS.
- [50] Imagen 3. Página web del Instituto de Estudios Documentales sobre ciencia y tecnología.
- [51] Imagen 4. Página web del Centro de Investigación MANES (UNED).
- [52] Imagen 5. Página web del blog “Red Alfa Padre Manes”.
- [65] Imagen 6. Vista de la Pantalla inicial del CD-ROM.
- [66] Imagen 7. Vista de la pantalla con los seis listados.
- [67] Imagen 8. Vista de la pantalla con algunos textos digitalizados.
- [68] Imagen 9. Vista de la pantalla con todos los elementos del Teatro de papel.
- [69] Imagen 10. Vista de la pantalla de la Galería de Imágenes.
- [78] Imagen 11. Las tres esencias del hecho teatral.
- [86] Imagen 12. Portadas de la obra original *Calamar* (1927) de Pedro Muñoz Seca.
- [137] Imagen 13. Portada de la revista *Escuela* en 1948.
- [144] Imagen 14. Portada del Vademécum del actor editado por la Galería Salesiana de lecturas dramáticas Sarriá (Barcelona).
- [151] Imagen 15. Web de la Organización Española para el Libro Infantil (OEPLI) que convoca actualmente el Premio Lazarillo.
- [152] Imagen 16. Portada de la revista *La Edad Dichosa* (1890).
- [165] Imagen 17. Web de la Fundación Francisco Giner de los Ríos (ILE).
- [206] Imagen 18. Basilio Bustillo en 1996.
- [206] Imagen 19. Fragmento de la Partitura original de *El Clavel Rojo* de Felipe Alcántara y Basilio Bustillo.
- [222] Imagen 20. Página web de la *Ephemera Society* en Inglaterra.
- [223] Imagen 21. Página web *The Ephemera of Society America*
- [224] Imagen 22. Página web de la Biblioteca Nacional (España) y de su colección *Ephemera*.
- [227] Imagen 23. Texto en un carpetón de “El Teatro de los Niños”.
- [229] Imagen 24. Un maestro y sus alumnos sonríen en el patio mientras juegan con un Teatro de Papel sobre un pupitre.
- [231] Imagen 25. Francesc López Sala en su casa de Cadaqués con uno de los teatrillos de su colección (Foto: Pere Durán).
- [233] Imagen 26. Un carpetón de la colección “El Teatro de los Niños” (C.B.Nualart).
- [233] Imagen 27. Portadas de dos obras que se incluían en los carpetones.
- [234] Imagen 28. Escenario del Acto 1º de *El Tesoro del Rajá* y *El Mercader de Venecia*.
- [235] Imagen 29. Algunos de los personajes de *El Mercader de Venecia* pegados ya en la tiras de cartón.
- [236] Imagen 30. En la colección “Teatro Moral” de Bruno de Amo podemos leer el fin de esta colección teatral: “Colección de obras escénicas propias para colegios, centros y sociedades recreativas”.

- [267] Imagen 31. Póster de “Los primeros editores escolares”.
- [275] Imagen 32. Se puede ver el foso con los músicos. Pues eran numerosas las zarzuelas con la música en directo (1960).
- [276] Imagen 33. El conocido Padre Miret en escena dirigiendo la obra teatral (1958).
- [279] Imagen 34. Placa en el número 96 de la calle Alcalá de Madrid. Nos recuerda que allí vivió Federico G^a Lorca de 1933 a 1936.
- [282] Imagen 35. Monumento a Jacinto Benavente en El Retiro (Madrid).
- [284] Imagen 36. Portada de texto dramático *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* (1957). Barcelona: Editorial Juventud, 1^a Edición de 1945.
- [290] Imagen 37. Contraportada de los libros de la colección “Los maestros escriben para los niños”.
- [293] Imagen 38. Un momento de la representación *La venganza de don Mendo* en el Seminario Salesiano de Arévalo en 1969.

LISTA DE TABLAS

[Pág.]

- [62] Tabla 1. Distribución de obras catalogadas.
- [63] Tabla 2. Porcentajes de textos por lugares visitados.
- [96] Tabla 3. Etapas evolutivas de Jean Piaget.
- [98] Tabla 4. Diferentes clasificaciones del juego.
- [104] Tabla 5. Características del juego según diversos autores.
- [109] Tabla 6. Etapas de la actividad dramática.
- [114] Tabla 7. Relación entre teatro y juego dramático.
- [125] Tabla 8. El proceso de comunicación en la representación dramática.
- [128] Tabla 9. Composición del Texto dramático.
- [130] Tabla 10. Comparación entre texto literario y el texto espectacular.
- [132] Tabla 11. Elementos necesarios para el esquema literario y comunicativo.
- [161] Tabla 12. Número de estrenos en los teatros de Madrid.
- [186] Tabla 13. Distribución de textos catalogados.
- [186] Tabla 14. Porcentajes de los lugares visitados en nuestra catalogación.
- [189] Tabla 15. Géneros y subgéneros dramáticos en la escuela contemporánea.
- [189] Tabla 16. Géneros “más utilizados” en la escuela contemporánea
- [190] Tabla 17. Tipología y géneros de los textos dramáticos.
- [191] Tabla 18. Las Formas Primitivas más significativa.
- [204] Tabla 19. Formas Lírico Musicales.
- [209] Tabla 20. Formas simples.
- [215] Tabla 21. Otras formas en el género dramático.
- [278] Tabla 22. Dramaturgos y Tendencias Literarias.

*Y es representación la humana vida,
una comedia sea
la que hoy el cielo en
teatro vea; [...]*

(versos 46-48)

*¡venid, mortales, venid
y adornaros cada uno
para que representéis
en el teatro del mundo!*

(versos 275-278)

(*El Gran Teatro del Mundo*. Calderón de la Barca¹.)

¹ Calderón de la Barca, Pedro (1997). *El Gran Teatro del Mundo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Guillermo Díaz-Plaja (1935, 241) nos recuerda que: «Don Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid, año de 1600. [...] Una vida tranquila, dedicada al estudio y al trabajo, sin moverse de Madrid (excepto el periodo de la guerra de Cataluña, en la que sirvió y fue herido). Se hizo sacerdote a los cincuenta y un años, obtuvo la capellanía de Reyes Nuevos de Toledo, a pesar de que se le negaba por ser autor de comedias. Estuvo en la imperial ciudad hasta que, nombrado capellán de honor de Su Majestad, se estableció en la Corte (1663), donde murió en 1681, rodeado de mucha fama».



INTRODUCCIÓN

« En fin, creo que el Teatro es la luz que ilumina el camino de la humanidad. Una luz que asegura una unión orgánica con el espectador, creando calor entre nosotros, los que nos enfrentamos al texto escrito o a la interpretación en escena».²

La metáfora del mundo como un gran teatro, ha sido un tópico muy utilizado a lo largo de la historia de la Literatura Universal. Los versos de Calderón de la Barca que encabezan nuestro trabajo son uno de los muchos ejemplos que podríamos enumerar³. Y probablemente la escuela sea uno de los lugares más idóneos para enseñar a vivir en *El Gran Teatro del Mundo* que decían nuestros clásicos. Un escenario ideal donde conviven el *ludus* y el *educare*. El día a día en la escuela es un intercambio de diálogos, gestos, personajes que nos refuerzan para salir a “escena” representando nuestro mejor papel. Hacer teatro ayuda a construir la identidad y el carácter. Mediante la actividad teatral el ser humano aprende a mostrarse y sobre todo a conocerse. Quizás porque en esencia y utilizando palabras de Paul Ricoeur: «la finalidad del espectáculo trágico rebasa infinitivamente cualquier intención directamente didáctica»⁴.

² Así finaliza el Mensaje que Fathia El Assal ha escrito con motivo del Día Mundial del Teatro (27 de marzo de 2004) en el aula Triste del Palacio de Santa Cruz (Universidad de Valladolid). Consultado el 3 noviembre de 2009 de <<http://www.alternativateatral.com/tema3354-mensaje-por-el-dia-mundial-del-teatro>>. Dramaturga egipcia con más de 180 trabajos dramáticos para programas de radio, televisión y escenarios teatrales diversos. Todas ellas muy comprometidas con las dificultades y la realización personal de las mujeres. Después de asistir a la escuela a la edad temprana de diez años, sufrió el sino de muchas muchachas y mujeres jóvenes en la sociedad egipcia conservadora. Casada con el escritor y político Touhi de Abdaliah, Fathia El Assal recibió su estímulo y ayuda para continuar su educación. Su talento como escritora y su lucha resuelta para mejorar el tratamiento de otras mujeres en su país en los programas de radio y de televisión como referencia. Además es presidenta de l'Association des femmes égyptiennes, también es presidenta de l'Union Progressive des Femmes y miembro de Bureau de l'Union des femmes cinématographes égyptiennes.

³ Desde PLATÓN (*Leyes*, 2008, 644-e): «el hombre es un juguete animado que los dioses fabricaron, ya sea por divertirse, ya porque les haya movido un propósito serio»; o en *Filebo* 50b donde se nos habla de la «tragedia y la comedia de la vida» hasta Horacio, quien compara el hombre con un títere (*Sátiras*, II,VII,82); Séneca (*Epístola*, LXXX,7); San Pablo (I Corintios, IV,9) Lutero, Calderón o Gracián utilizan la imagen de la vida como un *theatrum mundi* donde los hombres son los actores, la Fortuna el director de escena y el cielo el espectador. Incluso de forma irónica Cervantes se burla de este tópico en boca de Sancho (*Don Quijote*, 2ª Parte, Cap. XII). Sobre esta metáfora en la literatura europea es interesante CURIUS, E.R. (1988). *Literatura europea y Edad Media latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. Volumen I, 203 y ss.

⁴ Véase RICOEUR, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI, 261.

Sabedores de ello, por convicción y por experiencia, tomamos como punto de partida tres consideraciones básicas que bien podrían introducir nuestra tesis de trabajo:

1. *El juego es un vehículo natural de aprendizaje en las aulas*

Resulta impensable un comentario sobre el desarrollo humano carente de estudio e investigación de los procesos evolutivos relacionados con lo lúdico. Recordemos que Huizinga en su *Homo ludens* cuestionaba el adjetivo *sapiens* del ser humano porque «no somos tan razonables como gustaba de creer el siglo XVIII en su ingenuo optimismo»⁵. Pero defendía dos conceptos más cercanos a la esencia del ser humano: el *homo faber*, aunque no es “fabricar” una tarea exclusivamente humana, y el *homo ludens* donde, entendido como fenómeno cultural de transmisión, se convierte en una actuación esencialmente nuestra. E incluso se da un paso más y hablamos de *homo artisticus* cuando nos referimos a una persona que hace *Educación por el Arte*, una pedagogía del corazón que asume la afectividad como herramienta pedagógica⁶.

Nos referimos pues al juego como elemento esencial en el desarrollo del ser humano. En la infancia se trata de un vehículo espontáneo y natural que facilita a los niños el acceso a experiencias y aprendizajes básicos para su desarrollo. Durante la adolescencia y la juventud la actividad lúdica se aplica sobre todo a los aprendizajes sociales y deportivos, para ocupar más tarde ámbitos de ocio y lúdico-recreativos. En realidad, está presente, en menor o mayor grado a lo largo de toda nuestra vida:

⁵ HUIZINGA, J. (1990). *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial, 7.

⁶ Véase MANTOVANI, A. (2002). ¿Es posible construir una pedagogía futurista? *Homo Artisticus*, 5, 8-9. Sevilla: Asociación Proexdra.

«El adulto que está jugando en una esfera reservada especialmente para jugar no es comparable a un niño que juega; por tanto, a menudo parece que está jugando a jugar»⁷.

Son conocidos y numerosos los planteamientos y posibilidades didácticas que la actividad lúdica ha provocado en la escuela⁸. Pero en esta esencia su incorporación tiene su atractivo: el carácter ocioso que preconiza frente a la actividad más laboriosa y “productiva” de las tareas clásicamente escolares. Para jugar es necesario estar ocioso nos recordaba Cossío en 1927:

«En la vida hay trabajo. Poco trabajo espiritual y libre, y todavía, por desgracia, mucho de esclavos, más la escuela no es “trabajo”, sino juego. (...). Y como nadie juega sin estar desocupado, sin llegar a tener ocio, “ocio” es lo que significa exactamente escuela en Grecia, que creó la palabra. Estudiante, escolar, quiere decir “ocioso”; porque tener ocio es y ha sido siempre necesario y suprema aspiración del hombre para “jugar”, y más que nada, para estudiar; o sea, saber por saber; contemplar y gozar puramente lo bello; perseguir el bien sin egoísmo, es decir, para “jugar” también con el espíritu, porque eso es jugar, y a eso, y nada más que a eso, debe irse a la escuela»⁹.

⁷ TERR, L. (2000). *El juego: por qué los adultos necesitan jugar*. Barcelona: Paidós, 15. Nos recuerda la autora que estas conferencias de Erikson en Harvard están publicadas como *Toys and Reasons: Stages in the Ritualisation of Experience*, Nueva York, W.W. Norton, 1977. Y que por supuesto el juego siendo una actividad propiamente infantil, no desaparece en la vida adulta.

⁸ Recordemos a modo de ejemplo cómo el juego fue uno de los treinta principios de la Oficina Internacional de las Escuelas Nuevas, y del pedagogo suizo Adolphe Ferrière (1879-1960) desarrolló. Véase NEGRÍN FAJARDO, O. y VERGARA CIORDIA, J. (2005). *Teorías e Instituciones Contemporáneas de educación*. Madrid: Universitaria Ramón Areces.

⁹ *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza (B.I.L.E)* en 1927 y más adelante incluido en *De su jornada*. Véase COSSÍO, M. B. (1929). *De su jornada*. Madrid: Imprenta Blass, 144. Con un prólogo de Julio Caro Baroja.

2. Además el juego dramático es una forma divertida de aprender

Desde un paradigma cognitivo¹⁰, el ser humano evoluciona del juego sensoriomotor hacia un juego simbólico que en sus últimos años progresa hacia el denominado *juego dramático*. En este último aparecen por primera vez los juegos de reglas (de los siete a los doce años). Si bien es cierto que el juego simbólico aparece mucho antes (dos años) no se reconoce como intencionado y sobre todo colectivo hasta los cuatro años, afianzándose posteriormente como juego dramático alrededor de los seis años. Se trata pues no sólo de una actividad natural en el niño sino que en este estadio interactúa con los otros porque recibe una respuesta placentera y divertida. La espontaneidad y la naturalidad del hecho lúdico se amplían con la incorporación de nuevos aprendizajes, afectivos especialmente, que se buscan intencionadamente y que, como en el caso del juego con reglas, se asumen como necesarios para la actividad lúdica colectiva.

El juego pasa de una actividad espontánea e individual a una actuación intencionada y socializada que favorece la incorporación de nuevos aprendizajes de una forma natural y divertida. De hecho la iniciativa editorial como la representación teatral asumieron como lema una máxima fundamental en la infancia de la que tendremos que hablar más adelante: *Instruir deleitando*.

3. El teatro como actividad lúdica en la historia escolar contemporánea

Ortega y Gasset se refiere a la actividad lúdica como «la más pura invención del hombre» porque a su juicio todas las demás le vienen, más o menos, impuestas y reformadas por la realidad, mientras que el juego dramático le

¹⁰ VIGOTSKY, L.S. (2000). *Obras Escogidas III*. Madrid: Visor. Y más concretamente en los tres siguientes capítulos: “7. La prehistoria del desarrollo del lenguaje escrito”, 183-206; “11. Desarrollo del lenguaje y del pensamiento”, 265-283 y “15. Conclusiones. Futuras vías de investigación. Desarrollo de la personalidad del niño y de su concepción del mundo”, 327-340.

permite recrear otro mundo, una «farsa para evadirse, para escapar de lo serio. Y ahí aparece el Teatro»¹¹.

Pero su labor no sólo sirve de mediación entre lo ideal y lo real, entre el arte y lo cotidiano. Sino que además, toda su función de intermediación nos permite abordar cuestiones educativas y éticas que refuerzan cualquier valor pedagógico e incluso moral. La actividad teatral nos permite evadirnos de la exigencia de vivir mientras aprendemos a hacerlo sin asumir directamente sus consecuencias.

Nos parece fundamental e imprescindible abordar el estudio de este momento del teatro escolar contemporáneo por ser un periodo único donde se unen aspectos sociales, educativos, editoriales y literarios en pos de la infancia. Los dramaturgos, maestros y editores buscan dar respuesta a una demanda de niños y adolescentes que requieren *textos* dramáticos para ser leídos y/o representados en el ámbito doméstico y escolar. Tanto es así que además de los obras teatrales, aparecen y se generalizan entre el público infantil, especialmente de la burguesía, la colección por fascículos de obras teatrales que por partes se publican en periódicos y revistas específicas para la infancia. Y además, los *textos* dramáticos se completan con decorados y personajes, apareciendo por tanto el juguete, los *teatrillos* que se denominan “Teatros de Papel”.

A partir de estas premisas nuestra reflexión y el interés pedagógico que el teatro despierta en nosotros, nos lleva a plantearnos la siguiente *hipótesis*: En un periodo de especial protagonismo de la novela y la poesía, entre 1870 y 1970, de constantes cambios políticos y reformas educativas, nos gustaría demostrar que,

¹¹ ORTEGA Y GASSET (1982). *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza Editorial, 93.

aunque no siempre de forma explícita y programada, los textos dramáticos encuentran en la escuela el protagonismo lúdico, didáctico, pedagógico y moral, del que carecen las apuestas literarias y comerciales del momento. Y que además, en el primer tercio del siglo XX, esta respuesta editorial a la demanda escolar, aglutina y hace coincidir a dramaturgos y/o maestros para conseguir, a través del hecho teatral, *instruir deleitando*¹².

Para ello estructuramos el trabajo en tres capítulos y un CD-ROM que bajo el título, *Tomo II: Catálogo y Galería de Imágenes*, alberga el catálogo de los 1.001 encontrados, textos digitalizados, decorados y otros elementos de Teatros de Papel, así como una galería de imágenes de grupos teatrales escolares y de representaciones teatrales. Porque sabemos que «la imagen se caracteriza sobre todo por su inmediatez, por su poder evocador, su motivación y su alto grado de magnetismo, que conecta muy bien con los niños, tanto en lo afectivo como en lo sensorial»¹³.

Los textos dramáticos cobran protagonismo propio y continuo en cada uno de los capítulos que conforman nuestro recorrido histórico por la escuela contemporánea. Después de una breve *Introducción*, en el *capítulo 1*, presentamos el estado de la cuestión. Si bien recurrimos a estudios filosóficos, semióticos, literarios y antropológicos, no se trata de una investigación sociológica, ni filosófica ni literaria, pero nuestro trabajo resulta sustancialmente una

¹² Para García Padrino con este lema se pretendía «ofrecer a los espectadores y a los actores infantiles una provechosa lección de carácter moral o la edificante crítica de comportamientos inconvenientes». Véase GARCÍA PADRINO, J. (1992). *Libros y literatura para niños en la España Contemporánea*. Madrid: Editorial Pirámide y Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 40.

¹³ ATRIO CEREZO, S. y MARTÍN PÉREZ, A. (2006). Imagen y tecnologías de la educación, en QUINTANAL, J. y MIRAFLORES, E. (2006). *Educación Infantil: Orientaciones y recursos metodológicos para una enseñanza de calidad*. Madrid: CCS, 272.

investigación de carácter histórico-educativa alrededor de la catalogación y tratamiento de 1.001 textos dramáticos utilizados en la escuela.

Acudimos a esos saberes y estudios para dar luz y ayudar a construir nuestro trabajo. Incluso incorporamos imágenes y materiales que nos acercan de forma más vivencial y emocional a la realidad escolar del periodo de estudio. Dichos materiales, imágenes y teatros de papel han sido digitalizados y reunidos en el CD-ROM que completa nuestro trabajo y cuya carátula contiene una imagen que ilustra un momento de encuentro fuera del aula, sólo el pupitre nos recuerda que estamos en una escuela de la posguerra española. Los alumnos y su maestro sonríen, parece que de forma cómplice, y en el centro del grupo un decorado de los denominados Teatros de Papel. Provoca una escena que para nosotros, el maestro reunido con todos los alumnos en torno al teatro de papel, simbolizan la triada sobre la que construimos el contenido del *capítulo 2*: símbolo, juego y literatura, y sobre los cuales articulamos nuestra *poética* del hecho teatral escolar. Por eso, en el *capítulo 3* estudiaremos la historiografía de estos textos dramáticos en la producción escolar contemporánea, las etapas en las que es posible estructurar este periodo tan amplio de nuestra investigación y los estudios realizados hasta el momento que se centran en los análisis literarios o educativos de forma aislada. Profundizaremos en el análisis de contenido, la valoración crítica de autores u obras y el desarrollo histórico del hecho literario. Nuestra pretensión es desarrollar un estudio conjunto de ambos campos del literario y del escolar al objeto de conocer el uso que se da y el lugar que ocupa este tipo de producción en la escuela, y en los manuales escolares contemporáneos¹⁴, trazando coordenadas espacio-temporales: se trata de España y nos ocuparemos de los años

¹⁴ NÚÑEZ RUÍZ, G. (2001). *La educación literaria*. Madrid: Ed. Síntesis/Instituto de Estudios Almerienses.

que van de 1870 hasta 1970. Porque es en este periodo cuando el texto dramático pasa de ser un recurso auxiliar de otras disciplinas a tener identidad propia dentro de la actividad escolar. Un intervalo de tiempo en el que sabemos que confluyen cuatro circunstancias significativas para el cambio de uso de estos *textos*:

- a) Se consolida la apuesta editorial por los textos dramáticos generada por la demanda escolar.
- b) Se diversifican y multiplican las iniciativas (con desiguales resultados),
- c) Se afianzan los modos de promoción (premios, concursos, ferias, revistas, etc.) y por último,
- d) Aparecen colaboraciones entre dramaturgos y/o maestros para la elaboración de estos textos con una intención lúdica y moral.

Y como nuestro recorrido toma en consideración el hecho literario, pretendemos también el registro de un número significativo e importante de textos dramáticos. Pero sabiendo que es muy difícil conseguir tal ingente catalogación de textos de carácter infantil utilizados en la escuela, nos proponemos llegar a la cifra simbólica del *1.001*. Lo vamos a intentar. Serán textos que nunca se han registrado de forma sistemática en su totalidad¹⁵, y que en caso de almacenarse en colegios, archivos o librerías de viejo habrán cambiado varias veces de número de catalogación. Incluso sabemos que existen casos en los que un mismo número de colección corresponde a tres o cuatro libros.

¹⁵ En esta línea son importantes las aportaciones del catedrático de Literatura Infantil y su Didáctica de la UCM, Jaime G^a Padrino y de la Asociación de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (ANILIJ) cuya página web es <<http://www.anilij.uvigo.es>> [Consultado el 8 de noviembre de 2009].

Por eso nos detendremos en el número *1.001* que nos sirve de metáfora, de símil para expresar lo infinito e inabarcable de la totalidad de estos *textos*, evocando con este número la célebre colección de cuentos árabes del que toma el título¹⁶.

A la hora de la catalogación optamos por asumir un criterio que nos permita un estudio global de estos textos dentro de la escuela, a saber:

- a) Que al tratarse de un periodo amplio de estudio tengamos que estructurarlo en partes.
- b) Y que todas las obras citadas, cuenten con un fondo dramático significativo e importante.

Las *conclusiones* que cierran nuestro estudio nos van a permitir exponer las reflexiones finales, así como orientar las posibles investigaciones que pueden aparecer relacionadas con nuestro estudio. Porque en ningún momento lo consideramos cerrado. La historia es pretérito pero siempre vive un presente al que nosotros como investigadores nos debemos y del que siempre nos sentiremos deudores.

¹⁶ Nos referimos a *Las Mil y Una Noches* (en árabe, ألف ليلة وليلة Alf layla wa-layla; en persa, كى و رازه rāzaH -o yak shab). Una célebre recopilación de cuentos árabes del Oriente Medio medieval que utiliza la técnica del relato enmarcado o mise en abyme. El núcleo está formado por un antiguo libro persa llamado Hazâr Afšâna (los Mil Mitos) (en persa هزارافرازه). El compilador y traductor de estas historias al árabe es, supuestamente, Abu abd-Allah Muhammed el-Gahshigar, que vivió en el siglo IX. La historia principal sobre Scheherazada, que sirve de marco a los demás relatos, parece haber sido agregada en el siglo XIV. La primera compilación arábica moderna, elaborada con materiales egipcios, se publicó en El Cairo en 1835. Causó gran impacto en Occidente en el siglo XIX, una época en que las metrópolis impulsaban las expediciones e investigaciones geográficas y de culturas exóticas. En realidad, Las mil y una noches se tradujeron por primera vez en 1704, pero esa primera versión al francés, de Antoine Galland, era una adaptación, un texto expurgado de los adulterios y hechos de sangre que abundan en el libro. Una de las traducciones que alcanzó popularidad fue la de Richard Francis Burton, diplomático, militar, explorador y erudito de la cultura africana. Se trata de una obra de tres grupos de relatos. El libro describe de forma fantástica y algo distorsionada la India, Persia, Siria, China y Egipto. Hacia el año 800, los relatos, transmitidos oralmente, habían sido agrupados en ciclos. Se cree que muchas de las historias fueron recogidas de la tradición de Persia (hoy en día Irán), Iraq, Afganistán, Tajikistán y Uzbekistán y compiladas más adelante, incluyendo historias de otros autores.

CAPÍTULO 1

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y ASPECTOS METODOLÓGICOS

*«El libro de por sí es un ser viviente dotado de alma, de vibración, de peso, número, sonido. Su presencia se acusa ya antes de verle entrar, llama a la puerta, simplemente, de una casa donde haya libros leídos; no libros encargados para adornar o amueblar las paredes, sino libros leídos, pensados, vividos».*¹⁷

Son muchas y variadas las posibilidades de enfoque que tiene nuestra investigación. Por ello, se hace especialmente necesario situar y exponer la propuesta de estudio y nuestra forma de abordar esta tesis: el interés primigenio fueron las obras literarias y más concretamente los textos dramáticos. Pero siempre dentro del contexto escolar.

Y aunque hemos acudido a disciplinas como la antropología, sociología, filosofía, filología, semiótica, lingüística, literatura...todas ellas han sido articuladas al servicio de la Historia de la Educación.

De ahí que las coordenadas iniciales fueran literarias y educativas. Por la naturaleza de nuestro objeto de estudio, se hizo necesario su búsqueda y catalogación. Para ello elegimos el programa más utilizado internacionalmente para la catalogación educativa, el Microsis, y el diseño para la catalogación de manuales escolares del Proyecto Manes.

1.1. Breve aproximación al estado de la cuestión

Nuestro trabajo sobre *El teatro escolar en la España Contemporánea (1870-1970). Catalogación de 1.001 textos dramáticos escolares*, pretende adentrarse en el estudio de los textos literarios y más concretamente los textos dramáticos desde la perspectiva de la Historia de la Educación. Queremos

¹⁷ ZAMBRANO, M^a (2009). *Las palabras del regreso*. Madrid: Cátedra. Así comienza “El libro: ser viviente”, luego vendrá el fragmento “Ser naciente. Ambos forman parte del “capítulo V. El libro”, 178-180.

profundizar en lo que el profesor Escolano ha denominado la intrahistoria de la escuela: «...esto es, el análisis de lo que el británico Harold Silver ha llamado los “silencios” de la historia de la enseñanza, entre los que incluye los referidos a los objetos didácticos materiales y a las prácticas que a ellos se asocian como realidad y representación de la vida cotidiana de nuestras instituciones educativas»¹⁸.

Para nuestra investigación hemos recopilado y catalogado 1.001 textos dramáticos utilizando como herramienta bibliográfica la base de datos Microisis y más concretamente el diseño que a principios de los años 90 realizamos para la Base Manes, y que fue presentado en el I Simposio Manes celebrado del 6 al 8 de junio de 1996 en Madrid¹⁹.

En ese mismo año destacan dos importantes iniciativas en torno a los manuales escolares, amén de las numerosas exposiciones que se realizan anualmente por la Asociación Nacional de Editores del Libro en España (ANELE): un número monográfico de la revista *Historia de la Educación* dedicado a «Los manuales en la Historia» y la *XXIIth International Standing Conference for the History of Education* dedicada al «Libro y la Educación» que se celebró en Alcalá de Henares del 6 al 9 de Septiembre de 2000. Además surgieron otras iniciativas a favor de la divulgación y la defensa del libro escolar. Sirva de ejemplo la labor que realiza la prestigiosa Fundación Germán Sánchez Ruipérez que entre otros muchos títulos, ha publicado en su colección Biblioteca del Libro una *Historia Ilustrada del libro escolar en España* (1997), dirigida por

¹⁸ ESCOLANO, A. (1997). *Historia Ilustrada del libro escolar en España*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 13.

¹⁹ Véase GARCÍA DE RIVERA HURTADO, M^a A. y SÁNCHEZ PALOMAR, J. El Proyecto Manes y el soporte informático Microisis Manes/Isis 1.0. En TIANA, A. (2000). *El libro escolar, reflejo de intenciones políticas e influencias pedagógicas*. Madrid: UNED, Serie Manes, 429-437.

Agustín Escolano y a obra *Libros y Literatura para niños en la España Contemporánea* (1992) de Jaime García Padrino.

Efectivamente Libro y Educación es un binomio que está siendo muy investigado. Más difícil ha sido encontrar un hilo conductor entre educación y el teatro o la representación. De hecho ya en 1995 nos recordaba un reconocido estudioso del teatro en la escuela, hablando de la naturaleza y cualidad de la relación entre ambas realidades: «constatamos que poner en relación a ambos sigue provocando reacciones contradictorias e, incluso, de rechazo. Normalmente son los profesionales del teatro los que manifiestan mayor desconfianza y recelo, temiendo la canalización que implica la escolarización o “pedagogización” del teatro. Para muchos de ellos teatro y educación tienen poco en común o bien siguen siendo campos irreconciliables»²⁰.

A lo largo de estos cien años hemos constatado testimonios semejantes a éste de Escolano: «Procedo del mundo de la educación, y más concretamente de la historia de ésta. Tal adscripción obviamente también me condiciona. Salvo el poso que haya podido dejar en mí la cultura teatral de cada una de las épocas que he vivido, no me considero desde luego persona con especial formación en la teoría y práctica de esta dimensión estética de la expresión. Como historiador, soy consciente de las funciones que el teatro tuvo, tanto en la época clásica como en la moderna, y aún en los tiempos contemporáneos anteriores a la reciente revolución

²⁰ Esta afirmación fue realizada en los cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) de Santander durante el curso celebrado del 4 al 8 de julio de 1994 bajo el título *Los escenarios de fin de siglo: teatro, tecnología y educación plural* y que un año más tarde fue editado en Canadá: Bibliothèque nationale du Québec. Los profesores y coautores de la publicación fueron: George Laferrrière, Antoni Tordera Sáez y Tomás Motos Teruel. Nos referimos a LAFERRIÈRE, G., TORDERA SÁEZ, A. y MOTOS TERUEL, T. (Coord). (1995). *Los escenarios de fin de siglo: teatro, tecnología y educación plural*. Québec (Canadá): Bibliothèque nationale du Canadá.

tecnológica, en la educación popular de los ciudadanos.»²¹ Mientras reconoce que «Las sociedades iletradas, de tradición oral, se sirvieron de este género literario para transmitir el *ethos* de la civilidad, cohesionar a los miembros de la colectividad y hasta facilitar las necesarias catarsis públicas. La mise en *scène* del drama fue, además, una escuela de retórica y una plataforma para la controversia en torno a los valores que los distintos personajes ejemplificaban. Considero por supuesto, a este respecto, que, todavía hoy, los escenarios dramáticos podrían ser contemplados -¿por qué no?- como vehículos en los que se expresaran y representaran las manifestaciones del “teatro de la vida y del mundo” y se ensayaran, bajo nuevas formas simbólicas y retóricas, los juegos del lenguaje en que se resuelve la nueva “cultura-simulacro” de nuestro tiempo, para decirlo con las palabras de Jean Baudrillard»²².

Desde la perspectiva de la Infancia, abordamos el estudio y el desarrollo de la persona en una doble perspectiva: la lúdica, donde aparezcan aspectos psicológicos y también sociológicos, estudios sobre el juego, el símbolo y el mito. De estudio obligado será la obra clásica de Huizinga (1990) *Homo ludens*²³; Piaget, J. (1962) *La formación del símbolo en el niño*; Vigotsky (1982) *La creación teatral en la infancia*; Gómez R. de Castro (1970) *Valor didáctico del símbolo*; López Ganivet (1977) *El juego teatral en la escuela*; Moyles (1990) *El juego en la Educación Infantil y Primaria*; Todorov (1993) *Teorías del símbolo*; Rivière (1993) *Origen y desarrollo de la función simbólica en el niño*; Muñoz Hidalgo (1994) *El Teatro en la Escuela*; Panero (1994) *Los mitos y las máscaras*;

²¹ ESCOLANO, A. (1995). La educación ante el fin de siglo. En LAFERRIÈRE, G., TORDERA SÁEZ, A. y MOTOS TERUEL, T. (Coord) (1995). *Los escenarios de fin de siglo: teatro, tecnología y educación plural*. Québec: Bibliothèque nationale du Canada, 104.

²² El autor al citar a BAUDRILLARD, J. (1984). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 10.

²³ Se trata de la tercera reimpresión. La Primera edición data de 1972.

y otras publicaciones como: Bercebal (1995) *Drama*; Mèlich (1996). *Antropología simbólica y acción educativa*; y Poulter (1996). *Jugar al juego*; Villanueva Fernández, J.M. (1996) *¿Teatro espectáculo o teatro pedagógico?*; Mantovani, A. (1996) *El Teatro: un juego más*; Ortega, R. (1996) *Presentación: El juego Infantil*; Lomas y Ruiz Bikandi (1999) *Teatro y juego dramático*; Luego encontramos la perspectiva pedagógica y escolar, pues en el universo infantil es inevitable una vivencia escolar y familiar.

Los primeros tratados y estudios históricos de literatura infantil en España datan de los años sesenta: Chancerel (1962), *El Teatro y la juventud*; Signorelli (1963) *El niño y el teatro* y Carandell (1966) *El teatro infantil en España*. Posteriormente Bartolucci escribe (1982) *El teatro de los niños* y la se publica la aportación de Carmen Bravo Villasante (1979) *Historia de la Literatura Infantil española*; que completaría en 1988 con los cuatro tomos de *Historia y antología de la literatura infantil universal* y otros cuatro de 1989 a 1993 de su *Antología de la literatura infantil española*.

Desde entonces han sido muchos y muy variados los estudios que sobre literatura infantil y juvenil han aparecido en España, sobre todo a partir de la década de los ochenta: Bonet (1981) *El teatro por y para los niños*; Vega (1981) *El teatro en la educación*; Cervera (1982) *Historia crítica del teatro infantil español*; el artículo que publican Butiñá y Tubau (1985) titulado, *El momento actual del teatro para jóvenes y niños*; *El teatro para la infancia y la juventud en España en el siglo XX* (1987) de Elisa Fernández Cambria; *El teatro. Necesidad humana y proyección sociocultural* (1987) de González Díaz. Con anterioridad Antonio Mendoza Fillola (1980) había escrito *El Teatro infantil español. Aspectos*

sociales (1875-1950). En los años noventa fue muy importante la aportación a la historia de la Literatura Infantil y Juvenil de Jaime García Padrino, unas veces en solitario *Libros y literatura para niños en la España contemporánea* (1992) y un año más tarde en colaboración con Cerillo (1993). *Literatura Infantil de tradición popular*. Y si este periodo de 1950 a 1992 se ha caracterizado por la aparición de importantes obras de carácter histórico, la década de los 90, ha sido generosa en los estudios de la práctica teatral en la escuela, especialmente de las técnicas y la didáctica teatral: López Tames (1990) *Introducción a la Literatura Infantil*; Romera Castillo (1992). *Didáctica de la Lengua y la Literatura*; García Sanchidrián, M. (1992) *Teatro infantil y juvenil*. Estos y muchos otros títulos aparecen recogidos por Romera Castillo (1996). *Enseñanza de la Lengua y la Literatura*; Isabel Tejerina Lobo por partida doble, (1993). *Estudio de los textos teatrales para niños* y en 1994, *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*²⁴; Herrero Figueroa, A. (1993) *Didáctica do texto dramático*; Laferrière (1993) *La improvisación pedagógica y teatral* y (1997) *El artista pedagogo y el modelo de formación basado en la mezcla y el mestizaje*; Monreal (1994) *Historia básica del arte escénico*; Laferrière, Tordera Sáez y Motos Teruel (1995) *Los escenarios de fin de siglo: teatro, tecnología y educación plural*; Oliva; Torres Poveda (1995) *Ser o no ser. Reflexión antropológica para un programa de pedagogía teatral* y (1996) *Teatro dramático. La palabra en acción*; Carballo Basadre (1995) *Teatro y Dramatización*; González Maestro (1996) *Didáctica y Teoría del Teatro*. Y más recientemente, destacan la obra varios autores que editan (1998) *El Teatro en la escuela*, la publicación más reciente coordinada por Itziar Pascual (2008). *Teatro*

²⁴ Fuera del género teatral, están muy relacionados con los estudios interpretativos de los textos los trabajos de la profesora Milagros Gárate Larrea. Véase GÁRATE, LARREA, M. (1994). *La comprensión de cuentos en los niños*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.

español para la infancia y la juventud (1800-1936). Madrid: Espiral/Teatro y La Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD-Ministerio de Cultura) y el importante y concienzudo trabajo de M^a Francisca Vilches de Frutos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas que, bien sola o en compañía de Dru Dougherty o Wilfried Floeck, ha investigado ampliamente la escena y el teatro español contemporáneo. Sirva de ejemplo títulos como *El teatro en España entre la transición y la vanguardia* (1992), *La escena madridileña entre 1918 y 1926* (1990), *La escena madridileña entre 1926 y 1931* (1997), o los más cercanos en el tiempo *Teatro y sociedad en la España actual* (2004) y *Mitos e identidades en el Teatro español contemporáneo* (2005).

En la actualidad, encontramos títulos donde se hace más evidente y explícita la unión entre los dos campos. Sirva de ejemplo títulos como *Entre Pedagogía y Literatura* (2005) coordinado por Larrosa y Skliar, *Cara y Cruz de la Literatura Infantil* (2001) de Díez Röner y *Aprender Jugando. Una mirada histórica-educativa* (2008) escrito por Andrés Payà Rico.

Mención aparte merece, por su generosa producción y por su pionera dedicación, la aportación del ya desaparecido Juan Cervera Borrás (1973a) *Dramatizaciones para la escuela* y aunque no se trata de una tesis de semiótica ni de historia de la estética, hemos acudido a estudios conocidos de estos campos para abordar el concepto de *texto dramático*: M^a Carmen Bobes Naves (1987) *Semiología de la obra dramática*; Villegas (1982) *Interpretación y análisis del texto dramático*; Gennari(1997) *La educación estética*; Gadamer (1991) *La actualidad de lo bello*; Quintana Cabanas (1993) *Pedagogía Estética* y

especialmente a la detallada bibliografía que nos ofrece Romera Castillo (1998) en su obra *Literatura, teatro y semiótica: método, prácticas y bibliografía*.

Para la clasificación de los textos por géneros y subgéneros teatrales hemos acudido Martín Duque. y Fernández Cuesta (1973) *Géneros Literarios. Iniciación a los estudios de literatura*; al *Diccionario del teatro* (1984) de Pavis²⁵; Mehl (1987) *Teatro para niños. Reflexiones y apuntes sobre género*; Garrido Gallardo (1988) *Teoría de los géneros literarios*; Spang (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral* y (1993) *Géneros Literarios*; García Berrio y Huerta Calvo (1995) *Los géneros literarios. Sistema e Historia*; Dieterich. (1995) *Diccionario del teatro* y Estébanez Calderón (1999) *Diccionario de términos literarios*.

Puede interesar también seguir los artículos de los más de cincuenta *Boletines de la Asociación Española de Teatro Infantil y Juvenil*, publicados desde 1965, o seguir las publicaciones de los Congresos Nacionales (efectuados por lo general cada dos o tres años desde 1967) e Internacionales de Teatro para la Infancia y la Juventud (editados por el Ministerio de Cultura) y organizados por la Asociación de Teatro para la Infancia y la juventud (ASSITEJ)²⁶.

²⁵ 1984 es el año de la primera edición. Nosotros manejamos la segunda de 1996.

²⁶ Véase <<http://www.assitej.net/>> [Consultado el 7 noviembre de 2009].



Imagen 1. Página web de la Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ).

Además de numerosos cursos organizados por asociaciones o iniciativas editoriales. Citaremos como ejemplo el curso de 1995: *Los escenarios de fin de siglo: teatro, tecnología y educación plural* organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (U.I.M.P) en Valencia bajo la dirección de Georges Laferrière, Antoni Tordera Sáez y Tomás Motos Teruel y las I Jornadas Internacionales Teatro y Niño, *Teatro para ver, Teatro para actuar* (Noviembre de 1996), organizadas por el Centro de Iniciativas de Tolosa (CIT) dentro del XIV Festival Internacional de Marionetas.

El binomio Literatura-Educación ha sido abundantemente tratado de forma monográfica en revistas especializadas como *Cuadernos El Público*; *Boletín de la Asociación Española de Literatura Infantil y Juvenil*; *Faristol* del Consell Català del Llibre per a Infants; *Primer Acto*; *Yorick*; *Nueva Revista de Enseñanzas Medias*; *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*; *Lenguaje y Textos*; *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*; *Perspectiva Escolar*; *Cuadernos de Pedagogía*; *Cultura y Educación*; *Teatro Expresión Educación* y la iniciativa de la Editorial

Graó en el número 19 (1999) de su publicación temática *Textos. Didáctica de la Lengua y de la Literatura*, dedicado al Teatro y juego dramático.

Lugar destacado, tanto en el recorrido histórico como en nuestra catalogación, ocuparán siempre los estudios sobre el *Teatro de papel*, un recurso que está a medio camino entre el juguete y el recortable. Son numerosas las publicaciones alemanas e inglesas al respecto: Peter Baldwin (1992) *Toy theatres of the world*; Walter Röhler (1963) *Grosse liebe zu kleinen theatern* o Georg Garde (1971) con *Theater-Geschichte im spiegel der kinder-theater*. Para encontrar aportaciones españolas hemos de acudir a historias sobre recortables o papiroflexia: *Papiroflexia zoomórfica* de Vicente Solórzano Sagredo (1962) o *Armas y pertrechos de la Guerra Civil española* (1986) de Armero y González. Es también conocida la labor investigadora del coleccionista Mariano Bayón Álvarez que en 1980 con motivo de una exposición celebrada en Madrid publica *Arquitectura de papel* reuniendo a importantes amantes de este género, como son Francisco Nieva y Santiago Amón entre otros.

Además, sabemos que el presidente y fundador en 1986 de la Asociación Catalana de Amigos del Recortables de España, Francesc d'Assís López Sala, posee una completísima colección de prosenios entre los que destacan: Paluzié, Camaleonte, Seix & Barral, etc.

En una entrevista concedida al periódico *El País* en su edición digital, el mismo López Sala nos recuerda que «la función de estos juguetes recortables era básicamente pedagógica: se utilizaban para enseñar historia, geografía o literatura. Jugando con los teatrillos recortables, los niños leían clásicos como *El mercader de Venecia*, *Fausto* y el *Tenorio*, y luego los representaban. Durante la Guerra

Civil, y la posguerra se convirtieron en un medio “extraordinario” de propaganda política. “Cada bando editaba sus láminas con sus soldados y sus batallas”»²⁷.

1.2. Planteamiento Metodológico: Investigación histórico-educativa

Hemos realizado un estudio diacrónico del hecho teatral en la escuela utilizando las fases de una investigación histórica de la educación²⁸, ya que coincidimos con el profesor Bernard Sureda cuando afirma que «en cualquier trabajo de investigación histórica, los límites espaciales, como los temporales, son más bien una hipótesis que el investigador se plantea al iniciar su trabajo y que sólo al final del mismo y en función de los resultados, puede establecer de forma adecuada y con la debida justificación.»²⁹ Por motivos de eficacia, en nuestra investigación el espacio geográfico y físico estaba condicionado por la localización de los textos dramáticos. Al tratarse de los textos editados en España, acudimos a aquellos sitios de reconocida tradición en la literatura infantil: Barcelona, Madrid, Valencia, Salamanca, Zaragoza, Pamplona, León y Bilbao. Mientras que en el espacio físico optamos por centrar la investigación en *lugares* que por tradición pedagógica podían albergar en sus bibliotecas o almacenes ejemplares de los textos dramáticos que nos interesaban: escuelas de primera y segunda enseñanza con reconocida y conocida tradición teatral en este periodo

²⁷ IGLESIAS, N. (2008). ¡Qué menor que aprender jugando! *El País*. Reportaje entrevista con Francesc López Sala: coleccionista de recortables y teatros de papel. Cadaqués 29 de Agosto de 2008. Consultado el 7 de noviembre de 2009 de <http://www.elpais.com/articulo/cataluna/mejor/aprender/jugando/elpepiespcat/2080829elpcat_21/Tes/>. La foto es de Pere Durán. Y de 16 de junio al 24 de septiembre de 2009, en El Museo de Historia de Cataluña presentó la exposición “Recortables de la Guerra Civil (1936-1939)”.

²⁸ RUIZ BERRIO, J. Método histórico en la investigación histórico-educativa. En GABRIEL, N. de y VIÑAO FRAGO, A. (1997). *La investigación histórico-educación: tendencias actuales*. Barcelona: Ronsel, 165. También en RUIZ BERRIO, J. (1994). El método histórico en la educación personalizada. En GARCÍA HOZ, V. (Coord.) (1994). *Problemas y métodos de investigación en Educación Personalizada*. Madrid: Rialp, 173-213.

²⁹ SUREDA, G^a, B. y at. (1992). *La producción de obras escolares en Baleares (1775-1975)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 16.

(salesianos/as, escolapios, jesuitas, Escola del Mar,)³⁰; archivos, hemerotecas y fundaciones (Biblioteca Nacional, Casa de Escritores de la Compañía de Jesús, Archivo Central del Ministerio de Educación en Alcalá de Henares, Hemeroteca Municipal y Nacional de Madrid, Fundación Juan March, Fundación Giner de los Ríos, Instituto San José de Calasanz, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Institut del Teatre, Institut Municipal d'Expressio (IME), Biblioteca de la Residencia de Estudiantes, Museo Central del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC); Institutos de Teología y Centros de Estudios Superiores (Centro de Estudios Superiores “Don Bosco”, Instituto Superior de Teología en Carabanchel, Inspectoría de los Salesianos en León, Inspectoría de las Hijas de María Auxiliadora (FMA) en Barcelona, Universidad Pontificia Comillas, Universidad Pontificia de Salamanca y el Instituto de Ciencias de la Educación de los Escolapios); editores y librerías (Edebé, Anaya, Bruño, Librería Millà (Barcelona), J. Cintas (Madrid), Librería Teatral La Avispa (Madrid), Escalinata (Madrid), Librería Salesiana (Madrid); Asociaciones de Teatro: Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud (AETIJ), International Drama and Education Association (IDEA), Centro Iniciativas Teatrales (CIT) de Tolosa) y Bibliotecas particulares: Antonio Viñao Frago (catedrático de Historia de la Educación), Basilio Bustillo SDB (actor, autor, director teatral salesiano de esa época), Euniciano Martín SDB (impresor y profesor de la Escuela profesional de Sarriá en la última etapa de la Galería Teatral Salesiana), Pedro Cuevas Moreno SDB (Salesiano, profesor y estudioso de

³⁰ La mayoría de iniciativa privada ya que enumeramos sólo los lugares donde hemos encontrado nuestros *textos*. Y que en ocasiones eran utilizados en los públicos y además este tipo de iniciativa salvo escasas excepciones almacenaban sus fondos en bibliotecas, fundaciones y archivos municipales y autonómicos que sí hemos consultado.

la Galería Teatral Salesiana) y algunos ejemplares que han sido de adquisición propia.

Los límites cronológicos de nuestro estudio se sitúan en los cien años que va de 1870 a 1970. La década de los 70 en el siglo XIX se caracterizó por un mayor interés por el mundo de la infancia y por el conocimiento cada vez más detallado de la realidad infantil. Se consolidan en este periodo estudios de anteriores pedagogos como Johann Friedrich Herbart (1776-1841), sistematizador científico de las ideas de Pestalozzi ó Friedrich Wilhelm August Froebel (1782-1852), defensor del papel materno en la infancia, la bondad del niño y de la niña y del juego como vehículo de desarrollo personal. Principio este último, el del juego, que será desarrollado e investigado posteriormente entre otros por Ovidio Decroly (1871-1932) y María Montessori (1870-1952) cuya *Casa dei Bambini* fundada en 1907 se convirtió en modelo y referencia para que el Ayuntamiento de Barcelona en 1922 creara la denominada *Escola del Mar*, nombrando director a Pere Vergés³¹. Este interés por la infancia tiene su continuidad en el siglo XX, que fue bautizado por Ellen Key (1849-1926) como *El Siglo del Niño* en la obra del mismo título.

Además, en estas fechas aparecen y se consolidan diferentes iniciativas editoriales dentro del género teatral para la Infancia: Paluzié en Barcelona y desde 1870 hasta 1930 produce varios modelos de prosenios de teatro. En Madrid la editorial Calleja (fundada en 1876) edita una colección de textos dramáticos *Teatro de la Infancia* y en esta misma ciudad hemos de reseñar la

³¹ Entre cuyos principios destaca además del respeto por la libertad del niño, la importancia otorgada al trabajo manual, concretamente al protagonismo de todo tipo de recortables (entre ellos diferentes *teatros de papel*), como actividad de importantísimo valor pedagógico porque junto a la ejercitación manual, favorece la participación, la creatividad y el trabajo en equipo.

importante apuesta de Bastinos (fundada en 1852) con la *Galería Dramática Moral* dirigida por Eduardo Sáinz Noguera y el *Teatro escolar* de Manuel Marinello. Sin olvidarnos de la importante tradición teatral escolar de los *Miracles* vicentinos valencianos, a los que se unen otros muchos escritores de teatro para niños: el escolapio José Felis (1850-1918), Juan Bosco (1815-1888), Alejandro Casona -seudónimo del dramaturgo e inspector Alejandro Rodríguez Álvarez- (1903-1965), Eduardo Marquina (1879-1946), los hermanos Serafín (1871-1938) y Joaquín Álvarez Quintero (1873-1944), Pedro Muñoz Seca (1881-1936), Jacinto Benavente (1866-1954), Ramón M^a del Valle-Inclán (1866-1936), etc. En esa misma década, pero un siglo después, comienza otra nueva etapa para el teatro en la escuela, caracterizada por un apoyo institucional y oficial a través, primero, de la Ley Orgánica General de Educación (LGE, 1970)³² y continuada por la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE, 1990)³³ veinte años después y que se mantiene en la actual Ley Orgánica de Educación (LOE, 2006)³⁴.

Además, el periodo elegido en esta tesis posee todos los criterios históricos, según Cardoso³⁵, para ser objeto de una investigación histórico-educativa: es *relevante*, posee *condiciones* precisas para ser estudiado el análisis realizado, sus conclusiones resultan algo *peculiares/originales* y se trata de un tema de máximo *interés*.

³² Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la reforma educativa, con la modificación establecida por Ley 30/1976, de 2 de agosto (BOE de 6 de agosto de 1970, correcciones de errores en B.O.E. de 7 de agosto de 1970 y de 10 de mayo de 1974, y modificación en B.O.E. de 3 de agosto de 1976).

³³ Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. Vigente hasta el 24 de mayo de 2006 (BOE 4 de Octubre de 1990).

³⁴ Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOE de 4 de Mayo 2006).

³⁵ CARDOSO, C.F.S. (1989). *Introducción al trabajo de investigación histórica: Conocimiento, método e historia*. Barcelona: Crítica, 164-166.

En cuanto al estudio de las obras, en un primer acercamiento pensamos que los textos de carácter dramático utilizados en la escuela iban a resultar un número de ejemplares reducido. Pero al ir profundizando en nuestro estudio descubrimos, que tanto por el número de editoriales como de ejemplares, se trataba de un volumen de catalogación difícilmente abarcable desde el punto de vista cuantitativo. Por eso pensamos abordar su estudio desde un criterio más operativo y más cercano a la naturaleza real de la situación: la significatividad de los textos dramáticos, los aspectos, que a nuestro juicio, eran más relevantes en la producción teatral escolar y posteriormente la catalogación tanto de libros como de publicaciones periódicas (prensa y revistas) de editoriales como Bastinos, Calleja, Hernando, Ed. Vizcaína/ El Mensajero del Corazón de Jesús, Librería Salesiana, Sopena, Prensa Moderna, Seix & Barral, Ed. Rivadeneyra Bruno del Amo, Ed. Juventud, Sociedad Editora Ibérica (SEI), Fernanflor, Ministerio de Educación Nacional, Editorial Alfil/Escelicer, Espasa-Calpe, Escuelas Profesionales del Sagrado Corazón (Bruño), Tipográficas La Educación, Editorial Taber, Aguilar, Editorial Ebro, La Galera, Casa Pompiliana, Ed. Doncel, etc.

En este periodo elegido para nuestro estudio (1870-1970) la escuela demanda mayor originalidad de textos dramáticos para leer, trabajar, jugar y/o representar con o sin público, de forma individual o colectiva. Necesitan textos que representar continuamente y muy especialmente en fechas escolares destacadas como la Navidad y las fiestas patronales. Esta urgencia de textos generó una producción ingente de obras que a veces no daba tiempo a editar convenientemente y desaparecían en las bibliotecas o fondos particulares sin haber sido catalogadas. Ante tal ingente cantidad de obras y en beneficio de

nuestra investigación optamos por los siguientes cuatro criterios para acotar y sistematizar el estudio:

a) *Criterio formal*: Consideraremos texto dramático objeto de nuestra catalogación, todas aquellas publicaciones cuyo contenido respeta los elementos diferenciadores de este género literario y que hayan sido utilizadas en la escuela.

b) *Criterio legal*: Se trata de ediciones cuya publicación fue permitida institucionalmente y eclesialmente y que podemos justificar porque aparezcan en catálogos de la Inspección, tengan la autorización del censor eclesial, etc.

c) *Criterio de uso*: aquellas que por testimonios de los protagonistas, material documental, fotográfico, etc. hayan sido utilizadas en la escuela, fuera o dentro del aula como material didáctico, auxiliar, de consulta, como vehículo para la transmisión de valores, costumbres y buenas maneras.

d) *Criterio de intencionalidad*: Y cómo no, todos aquellos que hayan sido publicados con la intención de los autores o editoriales de ser utilizados en la escuela. Siempre y cuando dicho objetivo quedara especificado de forma explícita en el título, portada, presentación o introducción de la obra.

Bajo estas directrices creemos haber conseguido una recopilación y catalogación suficientemente significativa de textos dramáticos, desde los que

estudiar aspectos importantes de la producción teatral escolar: géneros, modos de difusión, colecciones y los teatros de papel especialmente.

1.3. Modelo de catalogación Microisis³⁶

Llegados a este punto nos parece necesario explicar brevemente el soporte informático en el que hemos volcado la información de nuestros textos, así como la razón de su elección. Se trata de un sistema gratuito multilingüe, que facilita el intercambio de información y la cooperación a nivel internacional con diecinueve años de historia llamado Microisis.



Imagen 2. Página web del IEDCyT. Distribuidor nacional de Micro CDS/ISIS.

El número de usuarios "oficiales" a finales de 1997 se cifraba en 24.000 aproximadamente, concentrándose en países en vías de desarrollo si bien cuentan con un importante grupo europeo: Italia (2.400 usuarios), Francia (1.800), Reino Unido (1.200) y los antiguos países del este. Oficialmente, 18.000 es el número de licencias formalmente registradas en las oficinas de la UNESCO en París, y naturalmente no se corresponde con el número total de copias del programa en

³⁶ Los datos reflejados en este apartado han sido encontrados en la propia web de la base de datos Microisis, <<http://www.cindoc.csic.es/isis/isis.htm>> [Consultado el 27 Diciembre 2008 y 7 Noviembre 2009].

circulación que según estimaciones de la misma UNESCO, se pueden cifrar en unas 25.000 en los primeros años del siglo XXI.

1.3.1. El soporte documental utilizado: del Microisis al Winisis

El programa bibliográfico denominado actualmente Microisis surge en los años 80 a partir de un paquete desarrollado a finales de 1960 para el manejo de información bibliográfica conocido con el nombre de MACRO-ISIS o simplemente ISIS (*Integrated Set of Information System*). Fue creado para trabajar exclusivamente con grandes equipos IBM, pues corría bajo el sistema operativo DOS. Paralelamente, la UNESCO desarrolló otro sistema de gestión documental llamado CDS (*Computerized Documentation System*), que instaló en su mainframe, un ICL de la serie 1900. Naturalmente la falta de normalización característica de los equipos informáticos de la época, hacían incompatibles ambos sistemas, que fueron utilizados por ambas organizaciones de forma independiente, hasta que en 1975 la UNESCO decidió renovar sus equipos informáticos y pasar de ICL a IBM.

En dicha adaptación se produjo un maridaje entre ambos sistemas, CDS de la UNESCO e ISIS de la OIT dando lugar a un nuevo producto que bajo el nombre de “CDS/ISIS”, diseñada según se ha señalado anteriormente para mainframes con sistema operativo MVS. Un año antes, en 1974, la OIT cedió la versión DOS de su programa ISIS al International Development Research Center de Canadá que entre 1976 y 1977 desarrolló una versión de ISIS, conocida como MINI-ISIS, diseñada para miniordenadores Hewlett-Packard de la serie 3000, que fue entregada a la OIT. La nueva versión MINI- ISIS fue a partir de entonces adoptada por dicha organización en sustitución del antiguo ISIS. Hasta entonces

UNESCO y OIT seguían la política de ceder sus programas a aquellas instituciones relacionadas con sus fines.

A finales de 1977 la OIT tuvo que abandonar dicha política por falta de recursos suficientes, y pidió a UNESCO que fuera ella quien continuase la distribución de ISIS y MINI-ISIS. Hasta entonces la OIT había distribuido copias de sus programas a unas 50 instituciones de todo el mundo. A principios de los ochenta, algunos de los usuarios de la versión mainframe del CDS/ISIS de la UNESCO, solicitaron a ésta el desarrollo de una versión que fuese capaz de correr en los microordenadores que empezaban a aparecer en el mercado. Por eso, entre 1982 y 1983 se trabajó en una versión de CDS/ISIS para una máquina PDP11 de DEC, que fue adaptada a Microordenadores IBM cuando se anunció la salida al mercado de las máquinas IBM-PC. La primera versión de MICROISIS (nombre más extendido entre los países de habla hispana de la versión CDS/ISIS para ordenadores personales) corrió por primera vez en un equipo IBM PC-XT de 150 Kb de memoria y 10Mb de disco duro y fue presentada en una reunión de usuarios de la versión mainframe celebrada en 1985 en Buenos Aires.

La primera versión MICROISIS fue en realidad un conjunto de seis programas independientes que manejaban archivos comunes. Así para pasar de una función a otra había que cerrar un módulo y abrir otro. Además, el programa se servía "tal como era", es decir, hacía lo que hacía y no permitía que el usuario pudiese diseñar aplicaciones particulares. Era lo que llamamos un paquete cerrado. Pero en aquella versión se contenía ya toda la filosofía que ha regido el desarrollo de las versiones posteriores, incluyendo todas las funciones necesarias para un paquete de gestión documental.

De esta forma el paquete original, destinado a ser distribuido internacionalmente contenía los módulos característicos de la versión actual:

Módulo multilingüe

Módulo de creación de bases de datos a medida del usuario

Módulo de diseño de entrada de datos

Módulo de búsqueda

Módulo de impresión

Módulo de intercambio

Módulo de herramientas.

Se añadió un nuevo modulo, ISIS.PAS, que integraba determinadas funciones de programación Pascal en el programa fuente de CDS/ISIS. Se acoplaron los distintos módulos de la versión 1.0 como opciones de menú del programa principal y así nació en 1989 la versión 2.3 concebida con la siguiente filosofía:

- El ISIS mismo y su módulo de programación Pascal son propiedad de UNESCO Dichos programas son cerrados y sus fuentes no son de dominio público. Su distribución, corre a cargo de la propia UNESCO y/o de los distribuidores y, cuando hicimos uso de ella, seguía siendo gratuita.
- Las distintas aplicaciones, herramientas y/o programas Pascal son responsabilidad de los usuarios que los diseñan, así como lo son las funciones de su distribución y/o comercialización, no haciéndose UNESCO responsable de los problemas que puedan surgir por su utilización.

Algunas de dichas aplicaciones han sido incluidas en la última versión oficial de MICROISIS, que aparecía formalmente a mediados de 1992. Dicha versión, MICROISIS 3.07, incluye algunos de los desarrollos más solicitados por entonces a UNESCO, fundamentalmente la posibilidad de funcionar en red. Recientemente dicha versión ha sido desarrollada dando lugar a la actual versión de distribución oficial MICROISIS 3.08. A solicitud de numerosos usuarios y ante el reciente desarrollo de los sistemas de intercomunicación se desarrollaron versiones de Microisis para máquinas UNIX, así como una nueva versión cien por cien compatible con la versión tradicional de MS-DOS, desarrollada en entorno gráfico para WINDOWS que ha sido testada en W-3.1, W-95 y W-NT. Estos avances han conducido a nuevos desarrollos que permiten a los usuarios el poder difundir las bases de datos creadas en ISIS a través de Internet.

En líneas generales, Microisis tiene las mismas características que ISIS, por lo que se define igual que éste como un sistema generalizado de almacenamiento y recuperación de información diseñado específicamente para el manejo informático de base de datos estructuradas no numéricas»³⁷.

Microisis nos permite pues:

- La creación de un número ilimitado de bases de datos.
- Trabajar con campos y registros de tamaño variable.
- Definir sub-campos dentro de un campo.
- Definir campos repetibles.
- No limitar el número de términos de indización o búsqueda.
- Utilizar varias técnicas de indización.

³⁷ UNESCO (1989). *Manual de referencia Mini-micro versión 2.3*. París: Autor, 2.

- Realizar búsquedas avanzadas.
- Creación de todo tipo de pantallas de entrada de datos y de presentación de registros.
- Rediseñar el sistema de menús del propio programa.
- Desarrollar aplicaciones específicas creadas por el usuario.
- Poder ser utilizado en Red Local.



Imagen 3. Página web del Instituto de Estudios Documentales sobre ciencia y tecnología.

El Microisis en su versión para microordenadores, ha sido desarrollado en la UNESCO por Giampaolo del Bigio. Este organismo de las Naciones Unidas autoriza su uso gratuitamente bajo licencia, con el compromiso de no cederlo a terceros ni comercializarlo. En nuestro país, la licencia se obtiene del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), en su Centro de Información y Documentación Científica (CINDOC), actual Instituto de Estudios Documentales sobre Ciencia y Tecnología (IEDCyT). Desde la versión 3.0 puede funcionar también en redes. Asimismo, está disponible una versión para equipos VAX, bajo

VMS y otra para operar bajo sistema operativo UNIX. Y se dispone de varias versiones de MicroISIS bajo Windows, la última winisis 1.5-3, así como un completo grupo de herramientas para el manejo de bases de datos CDS/ISIS en la página web³⁸.

1.3.2. Microisis en el Proyecto MANES³⁹



Imagen 4. Página web del Centro de Investigación MANES (UNED).

El Proyecto MANES (actualmente Centro de Investigación Manes) es un proyecto interuniversitario e interdisciplinar que se originó en 1992 en el seno del Departamento de Historia de la Educación y Educación Comparada de la UNED y al que se han adherido numerosas universidades e investigadores a título individual, como colaboradores, y cuyo objetivo es desarrollar una amplia

³⁸ Para más información se puede acceder a la página web del CINDOC. Consultado el 27 Diciembre 2008 y el 7 Noviembre 2009 de <<http://www.cindoc.csic.es/isis/isis.htm>>.

³⁹ Consultado el 21 Febrero 2010 de <<http://www.uned.es/manesvirtual/BibliotecaManes/>>. También se puede acceder desde la página principal de la UNED.

investigación sobre los manuales y las disciplinas escolares en los siglos XIX y XX, tanto en España como en América Latina y algunos otros países europeos⁴⁰.



Imagen 5. Página web del blog “Red Alfa Patre Manes”.

En el 2005 aparece la *Red Alfa Patre Manes* que según su propia presentación es: “Proyecto de investigación internacional (constituido por la Red PATRE-MANES, con financiamiento del programa ALFA de la Unión Europea), el cual pretende capacitar personal y elaborar los instrumentos necesarios para el relevamiento documental y la catalogación de manuales escolares de España, Portugal, Bélgica, Argentina, México y Colombia. La Historia de la lectura y escritura y la Historia del proceso de escolarización de la cultura en occidente entrarán en el debate en sus tareas⁴¹”.

⁴⁰ Sobre el Proyecto MANES véase TIANA FERRER, A. (2000). El proyecto Manes y la investigación histórica sobre los manuales escolares (siglo XIX y XX). *Historia de la Educación*. Monografía: Los Manuales escolares en la Historia. Salamanca: Ediciones Universidad, 19, 179-194.

⁴¹ Consultado el 29 Diciembre de 2008 y el 5 octubre de 2009 de <<http://redpatremanes.blogspot.com/2005/09/bienvenidos.html>>. Sobre este proyecto véase OSSENBACH SAUTER, G. (2005). La Red Patre Manes: una experiencia de integración de bases de datos y bibliotecas virtuales de manuales escolares europeos y latinoamericanos. *Historia Caribe*, núm.10, 135-146. Barranquilla: Universidad del Atlántico.

1.4. Catalogación de los textos dramáticos

El diseño de esta base de datos (Base Manes) se caracteriza por ser⁴²:

a) Sencillo

Son muchos los diseños y posibilidades de Microisis a la hora de definir una base de datos. Este gran abanico de posibilidades puede llevarnos a la elaboración de una base tremendamente compleja. Nosotros de forma meditada hemos realizado un diseño sencillo que facilita la incorporación de los datos sin restarle capacidad ni posibilidades. Por eso no hemos abusado de sub-campos prefiriendo una Base con cuatro pantallas de introducción de datos.

b) Intuitivo

La presentación aunque manteniendo el formato Microisis ha sido personalizada para nuestra base sobre todo en el momento de elaborar búsquedas a través del diccionario.

c) Unificado

Para evitar la multiplicación de términos y buscando un trabajo lo más riguroso posible se han realizado investigaciones paralelas: géneros de los manuales escolares, designación de las materias en los diferentes planes de estudio y compendio legislativo sobre manuales escolares.

⁴² El contenido de este apartado fueron presentados en el *I Simposio Manes. El libro escolar reflejo de influencias pedagógicas e intenciones políticas*, celebrado durante los días 6,7 y 8 de Junio de 1996 en Madrid. Y posteriormente, véase GARCÍA DE RIVERA HURTADO, M^a A. y SÁNCHEZ PALOMAR, J. El Proyecto Manes y el soporte informático Microisis Manes/Isis 1.0, en TIANA FERRER, A. (2000). *El libro escolar, reflejo de intenciones políticas e influencias pedagógicas*. Madrid: UNED. Colecc. MANES, 429-437.

Para la elaboración de nuestro catálogo hemos atravesado por tres fases, a saber:

Fase I: Recogida y elaboración de registros.

Fase II: Catalogación en soporte papel y digital.

Fase III: Presentación del CD-ROM.

1.4.1. Recogida y elaboración de registros

La Base MANES está compuesta por dos archivos paralelos: un archivo físico compuesto por una ficha de recogida de datos en papel y los registros (MFN) de nuestra base en soporte Microisís.

a) La ficha de recogida de datos MANES⁴³

Esta ficha se basa en su homónima francesa del Proyecto *Emmanuelle*.

Tiene veintidós campos, doce de ellos repetibles organizados en cinco grandes bloques:

- * Número de ficha y localización
- * Título y características generales de las obras
- * Participantes
- * Descripción del manual
- * Observaciones

Todos los campos poseen una estructura sencilla salvo el campo de *Autor y tipo de participación* que ha quedado dividido en dos subcampos para poder

⁴³ Como ya hemos mencionado esta Base de Datos fue diseñada para el Proyecto Interuniversitario MANES en 1992. Y cuyos resultados han sido publicados por la UNED en la Serie “Proyecto Manes”: VILLALAIN BENITO, J.L. (1997). *Manuales Escolares en España*. Tomo I. Madrid: UNED-Colección Manes y LEBRERO BAENA, M^a P. (1997). *Libros de iniciación a la lectura y a la escritura (1936-1994)*. Madrid: UNED-Colección Manes.

recoger tanto la autoría como el tipo de participación y el título profesional de los participantes.

BLOQUES	CAMPOS
I.	Número de la Ficha Localización de la obra
II.	Título de la obra Idioma Género Materia Destinatarios
III.	Apellidos Nombre Tipo de participación Título profesional
IV.	Fecha de Edición Lugar de edición Editorial Número de edición Número de volúmenes Colección Número de la colección Número de páginas Tamaño Material adicional
V.	Observaciones

FICHA DE RECOGIDA DE DATOS

Nº DE FICHA

LOCALIZACIÓN DE LA OBRA:

TÍTULO DE LA OBRA:

Idioma:

Género:

Nivel:

Materia:

Destinatarios: () Niños

Edad:

Sexo:

Destino/uso:

() Jóvenes

Edad:

Sexo:

Destino/uso:

PARTICIPANTES

Apellidos

Nombres

Tipo de Participación

Título Profesional

1.

2.

3.

Fecha de edición:

Núm. de Volúmenes:

Formato:

Lugar de edición:

Colección:

Nº de Págs.:

Editorial:

Nº de la colección:

Tamaño:

Nº de edición:

Material adicional

OBSERVACIONES:

b) Volcado de la información en el soporte informático

El diseño de MANES nos permite introducir la información de cada ficha en una *hoja de entrada* de datos que ocupa cuatro pantallas distintas del ordenador. Y así cada registro en papel queda incorporado en el ordenador en su correspondiente registro informático llamado por defecto: MFN. También diseñamos cuatro modelos distintos de *hoja de visualización e impresión* para poder presentar la información e imprimirla de forma más personalizada y más adecuada a nuestras necesidades.

- *Hoja de entrada de datos*

La hoja de entrada de datos de nuestro diseño consta de cuatro pantallas donde se vuelcan los datos de la ficha anterior. Se crea así una ficha, denominada MFN, por cada manual y todos ellos, van creando lo que en este sistema se denomina el “*archivo maestro*”.

La visualización de las pantallas y su estructura coincide casi totalmente con la estructura de la ficha de recogida de datos. Con ello hemos pretendido facilitar el vaciado de la información de la ficha a la hoja de entrada de datos de una forma rápida y eficaz.

Pantalla 1

El Número de ficha se denomina MFN y es incorporado automáticamente por el sistema. Una vez reflejado el título de la obra, los campos “idioma”, “género” y “nivel de formato repetible” son vaciados en la base con todas las ocurrencias o repeticiones que se hayan reflejado en la ficha.

PANTALLA 1⁴⁴
1. Número de ficha
2. Localización de la obra
3. Título de la obra
4. Idioma
5. Género
6. Nivel

Pantalla 2

Los campos más importantes en esta pantalla son: “participantes” y “destinatarios”.

PANTALLA 2		
	Materia:	
	Destinatarios:	
Edad:		Sexo:
	Destino/uso:	
	Participantes:	
	Autor y tipo de participación	

⁴⁴ Aunque no es esta la visión real de la pantalla en el soporte Microisís, nos ha parecido más adecuado presentar este formato. Esta presentación, aún adaptado a las características de un tratamiento de texto, no desvirtúa ni modifica sustancialmente la pantalla original bajo el soporte Microisís.

Pantalla 3

La “fecha”, “lugar de edición”, “volumen” y “colección” son datos que se introducen en esta pantalla cuando aparecen reflejados en el libro. Aunque se sospeche de alguno de estos datos, se ha de evitar su incorporación sin un dato escrito, aunque por su importancia esta incidencia puede reflejarse en las observaciones de la pantalla posterior.

En cuanto al formato se reflejará el tamaño del manual respetando la regla documentalista donde la primera medida corresponde a la longitud del lomo y la segunda a la profundidad del ejemplar catalogado. Y por último el número de páginas tanto en números romanos como naturales separados por comas.

PANTALLA 3	
Fecha de edición:	
Lugar de edición:	
Editorial/Imprenta:	
Número de edición:	
Nº de volúmenes:	
Colección:	
Número de colección:	
Formato	
Núm. de páginas:	Tamaño:
Material adicional:	

Pantalla 4

Hemos estimado necesario un último campo destinado a observaciones donde puedan aparecer datos relevantes que no han tenido sitio en los campos anteriores. Con ello evitamos perder aquella información que es difícil de unificar pero muy importante para investigadores y estudiosos: “tipo de encuadernación”,

“signatura” de la biblioteca correspondiente y “otros datos de interés”, “estrenos de las obras”- si se produjeron-, “actores populares”, etc.

PANTALLA 4

Observaciones:

- *Hoja de visualización e impresión*

Para la visualización o impresión de los datos se han diseñado cuatro tipos de hojas:

a) Biblio:

“MFN” o núm. de ficha, “localización de la obra”, “título”, “participantes”, “fecha” y “lugar de edición”, “materia”, “editorial o imprenta”, “género” y “nivel”.

b) Medio:

“MFN”, “localización”, “participantes”, “título”, “nivel”, “género”, “materia”, “idioma”, “sexo”, “edad”, “destino”, “fecha” y “editorial o imprenta”.

c) Manes:

Aparecen los veinte dos campos enunciados en las cuatro pantallas.

d) Breve:

“Participantes”, “localización de la obra”, “fecha de edición”,
“lugar de edición”, “título” y “editorial”.

- *Fichero del Diccionario*

Con este fichero (FST) hemos estructurado la búsqueda en el diccionario además de la generación del archivo invertido.

1.4.2. Catalogación en soporte digital

Nuestro catálogo en soporte papel consta de seis listados que hemos digitalizado para su mejor manejo y presentado en formato CD-ROM para facilitar las búsquedas bibliográficas. Recordemos que los seis listados en los que hemos agrupado nuestros registros son:

1. Bibliografía Descriptiva
2. Por Autores
3. Por Textos
4. Textos por periodos históricos
5. Textos por géneros
6. Textos por actos

Hemos visitado más de cuarenta lugares agrupados en cuatro categorías: Archivos y Bibliotecas públicas; Bibliotecas particulares; Librerías de Libro Antigo y Centros Educativos.

CATEGORÍAS	NÚMERO DE OBRAS	% DE LAS OBRAS
Archivos y Bibliotecas Públicas	346	34,57
Bibliotecas Particulares	49	4,90
Librerías de Libro Antigo	365	36,46
Centros Educativos	241	24,07
TOTALES	1.001	100 %

Tabla 1. Distribución de obras catalogadas.

El porcentaje más alto de textos los hemos encontrado en las Librerías de Libro Antigo (36,46 %) y en los archivos y bibliotecas públicas (34,57 %). Entre ambos suponen más del 70% de nuestra muestra. Efectivamente son dos fuentes primarias fundamentales donde hallar textos dramáticos utilizados en la escuela. También han sido considerables las producciones encontradas en centros educativos. En esta categoría optamos por colegios que en aquel momento hubieran tenido internado, ya que primero la representaciones de teatro y, después, las proyecciones de cine eran las actividades de ocio más utilizadas en este tipo de centros. Era tal la demanda y la necesidad de contar con suficiente número de textos para representar, que en estos tipos de centros los textos dramáticos y cualquier otro género literario dramatizado se convertía en una pieza escolar cotizada y valorada.

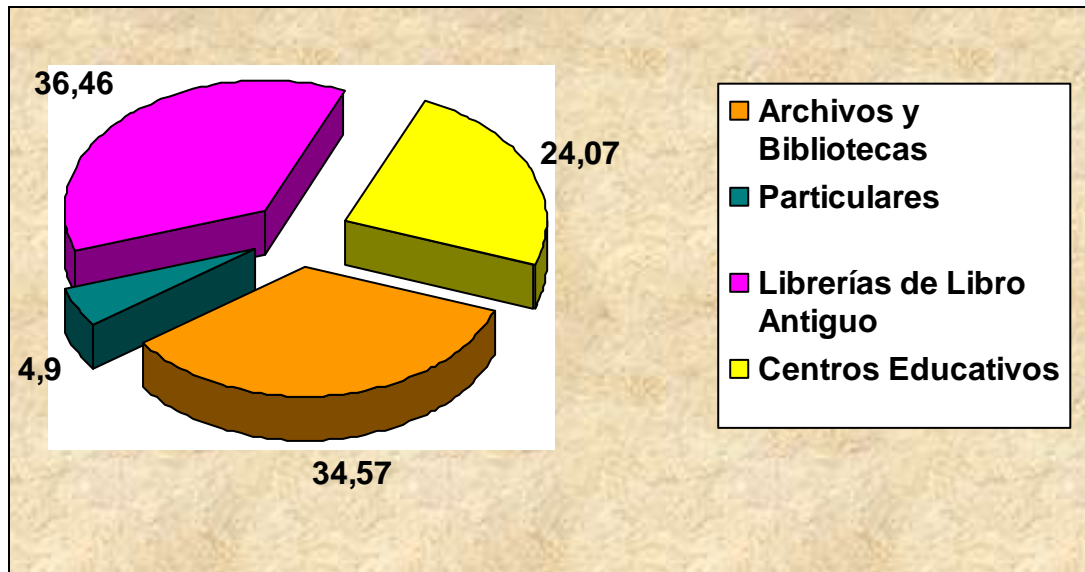


Tabla 2. Porcentajes de textos por lugares visitados.

En nuestro catálogo hemos elaborado seis listados diferentes:

a) Listados bibliográficos y alfabéticos

1. Bibliografía Descriptiva

Es una relación de todas las fichas de nuestra investigación. En ellas aparecen los datos más relevantes: autor/a, título, editorial y fecha. No obstante, si alguno de estos registros carece de uno o varios de estos campos, se debe a la ausencia de ellos en los documentos originales.

2. Autores Dramáticos

Es una relación de autores por orden alfabético, con el número de registro a su lado.

3. *Textos Dramáticos en la escuela*

Los textos aparecen aquí también por orden alfabético y con su número de registro.

b) Listados yuxtapuestos

4. *Textos Dramáticos por periodos históricos*

Utilizamos la estructura histórica presentada en nuestro estudio para agrupar los textos cronológicamente. Los que carecen de fecha se recogen en un apartado independiente y aparecen igualmente en este listado.

5. *Géneros literarios en la escuela contemporánea*

En este caso los textos y sus registros aparecen ordenados por tipos de géneros literarios. Sólo se han seleccionado aquellos textos donde aparece explícitamente la naturaleza literaria del mismo. Recordamos que muchos de estos géneros aunque no son propiamente dramáticos, han sido utilizados para ser representados, convirtiéndose así en dramatizaciones.

6. *Textos Dramáticos por actos*

Aunque algunos de nuestros textos no están divididos en actos, hemos recogido aquí aquellos que sí contemplan este tipo de división.

1.4.3. Presentación del CD-ROM: “Catálogo y Galería de Imágenes”

En nuestra investigación hemos accedido a materiales documentales, que a nuestro juicio, enriquecen y otorgan un mayor valor historiográfico a nuestro trabajo. Por su naturaleza iconográfica los hemos organizado y presentado en formato digital en el CD-ROM que acompaña a nuestra tesis bajo el título: *Catálogo y galería de imágenes*. Es aconsejable que para poder visualizar el contenido de este CD contemos con un el sistema operativo Windows 98 ó XP. Si al introducir el CD en su unidad no se visualizará el contenido, podemos ejecutarlo manualmente. Para ello accedemos desde Mis Documentos a la unidad correspondiente y hacemos doble clic en el archivo “Inicio”.

Aparecerá la siguiente pantalla:



Imagen 6. Vista de la Pantalla inicial del CD-ROM.

Se trata de la pantalla principal, en ella exponemos cuatro apartados: I. Catálogo; II. Textos Digitalizados; III. Teatro de Papel y IV. Galería de Imágenes. Para acceder a cualquiera de los contenidos sólo es necesario situarse sobre el

apartado que nos interese y hacer un clic. Para volver a la pantalla principal hágase clic en “menú principal” y para finalizar la visita presionar “salir”.

Catálogo

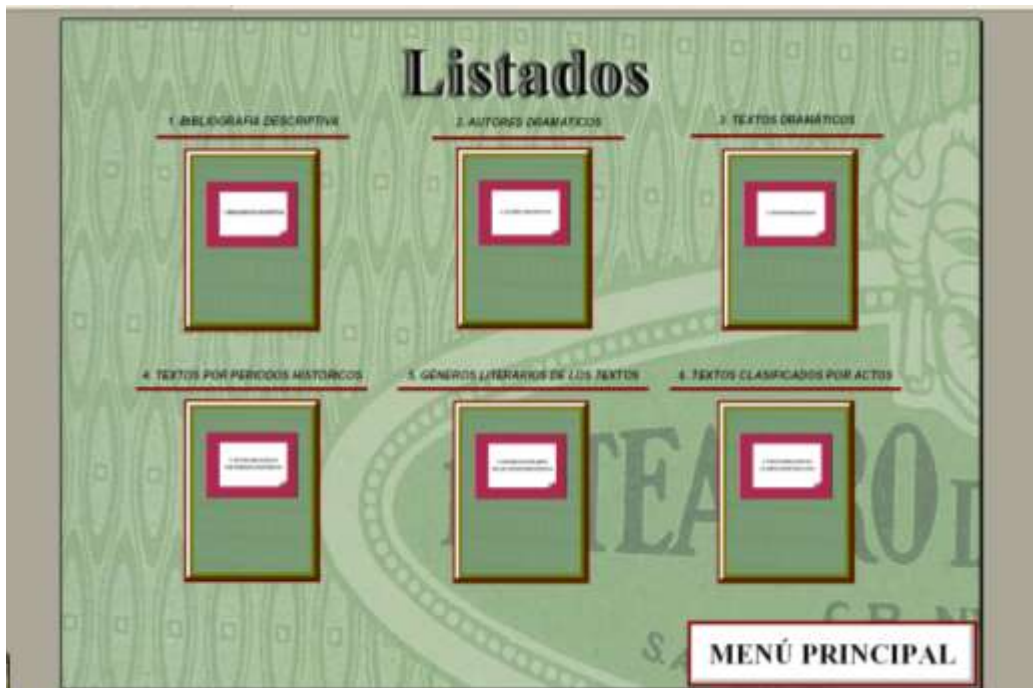


Imagen 7. Vista de la pantalla con los seis listados.

En formato Acrobat Adobe (formato pdf) aparecen los seis listados que también podemos manejar en soporte papel, a saber:

1. Bibliografía Descriptiva
2. Autores Dramáticos
3. Textos Dramáticos en la escuela
4. Textos Dramáticos por periodos históricos
5. Géneros literarios en la escuela contemporánea
6. Textos Dramáticos por actos

Podemos elegir así dos formas de acceso al catálogo y al acceso de su contenido. Si optamos por el soporte digital sería aconsejable consultar los

listados mediante la opción de “Búsqueda de texto libre” que aparece en la pantalla principal.

Textos dramáticos digitalizados



Imagen 8. Vista de la pantalla con algunos textos digitalizados.

Además de la catalogación de los textos dramáticos hemos considerado oportuno digitalizar alguno de los textos encontrados. Así evitamos su deterioro mientras los analizamos y estudiamos. Han sido un total de diecisiete *textos*: *El acero de Madrid*, *Cinco piezas breves de teatro escolar*, *La Divina Tragedia*, *En una escuela rural*, *Es mi hombre*, *La Farándula niña*, *Lo que puede Don Dinero*, *Loa a Santa María*, *Nuestro teatrillo*, *Poesías Breves*, *El Príncipe Luz*, *La Puerta del Cielo*, *San Hermenegildo*, y dos versiones adaptadas para niños⁴⁵ de los títulos *Un atraco original* y el *Calamar*.

⁴⁵ En este caso la palabra “niños” la utilizamos no como genérico sino como categoría en que agrupan las editoriales los títulos dedicados a alumnos comprendidos entre los seis y los doce años aproximadamente. Para evitar equívocos, cuando nos refiramos a niños y niñas en conjunto utilizaremos el término niño. Dejando así las acepciones niños, niñas, hombres y mujeres para nombrar las categorías en que se agrupan los textos dramáticos según la edad de sus destinatarios.

Teatro de Papel



Imagen 9. Vista de la pantalla con todos los elementos del Teatro de Papel.

Entre las obras digitalizadas se han separado tres títulos de la colección «Teatro de los Niños» de la Editorial I.G. Seix y Barral que pertenecen al género hemos denominado *Teatros de Papel*. Se trata de *El Mercader de Venecia*, *Sancho Panza gobernador* y *El Tesoro del Rajá*. Se trata de un género que además de los libretos para la representación generaba otro material teatral como son los decorados, las entradas, etc.

Galería de imágenes



Imagen 10. Vista de la pantalla de la Galería de Imágenes.

Pero a lo largo de estos años han sido muchas las imágenes y fotografías encontradas que hemos recopilado bajo este epígrafe. Se trata de instantáneas de escolares en plena representación de la obra de la Galería Dramática Salesiana *Garbancito* en el colegio salesiano de Pamplona en 1958. Además exponemos en fotografías diferentes momentos teatrales: repartos infantiles y juveniles que posan con el atuendo de la obra momentos antes de su comienzo, reparto que junto a la autoridad religiosa posan en el mismo escenario finalizada la representación y una imagen del patio de butacas repleto de público que disfruta del trabajo realizado por sus compañeros.

CAPÍTULO 2

**MARCO CONCEPTUAL.
HACIA UNA *POÉTICA* DEL
HECHO TEATRAL ESCOLAR**

*«...no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por decir las cosas en verso o no (pues sería posible poner las obras de Heródoto en verso y no sería menos una historia en verso o que sin él); sino que difieren en que uno dice lo que ha ocurrido y el otro qué podría ocurrir. Y por eso la poesía es más filosófica y noble que la historia, pues la poesía dice más bien las cosas generales y la historia las particulares».*⁴⁶

Hablar del teatro es sumergirse en un mundo tan sorprendente como complejo. En él encontraremos la magia de la representación, que permite procesos de identificación, aprendizaje, análisis o mero disfrute. También la disciplina y el rigor de unas normas propias de un género literario que establecen pautas más o menos rígidas para la construcción de los textos. Y una buena dosis de imaginación y creatividad, que pone en juego conjuntamente capacidades cognitivas y emocionales. En fin, el teatro es un lugar común, donde confluyen nuestros sueños, recuerdos y fantasías. Quizás porque:

«Nombrar la palabra teatro es como lanzar una piedra al agua; aparecen a su alrededor múltiples significaciones que lo explican desde diversas perspectivas: teatro es la representación, la ceremonia, el espectáculo teatral colectivo, es el arte dramático, el quehacer de los actores para interpretar y transmitir; es también el texto, el conjunto de signos teatrales no verbales y la técnica de representación utilizada para la comunicación. Teatro es el lugar teatral, el espacio escénico [...] No existe definición en singular»⁴⁷.

⁴⁶ GONZÁLEZ PÉREZ, A. (1984). *Aristóteles, Horacio, Boileau. Poéticas*. Madrid: Editora Nacional, 75.

⁴⁷ TEJERINA LOBO, I. (1994). *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*. Madrid: Siglo XXI, 4.

El término proviene del griego *theatron*, cuyo sentido no puede resultarnos más sugerente: *mirador*. Parece estar relacionado con el acto de “observar” algo que sucede, darse cuenta de la realidad que se muestra, sea ésta efectivamente real o aparente. Pero un análisis más detallado nos descubre que presenta acepciones bien distintas: por una parte, en un aspecto arquitectónico, como el lugar o recinto que acoge los espectáculos y la representación teatral; por otra, en su dimensión más literaria, que engloba la representación y la creación de textos dramáticos como género literario propio.⁴⁸ Ambas concepciones se unen en el *hecho teatral* donde se integra la representación y lo literario. Y cuando estas realidades coinciden tienen la capacidad de configurar un rito, entendido éste como sistema pautado de elementos simbólicos que tienen sentido en un marco cultural y cuyo significado es comprendido y aprehendido sólo por los participantes de dicha cultura. En principio a nosotros nos gusta el *hecho teatral* en cuanto que supone la acción ritual. De hecho, en sus orígenes griegos, el teatro se interpreta como evolución del ditirambo, del himno a Dionisos cantado en las fiestas religiosas en su honor y en el que se relataban episodios de la vida del dios. Ya en el 534 a.C. aparecen, vinculadas a dichas fiestas, representaciones dramáticas que, en esa fecha, consistieron, por orden de Pisístrato, en tres tragedias y una obra satírica. Incluso en el medio rural se celebraban, en honor de Dionisos, ritos agrarios de

⁴⁸ Sobre las distintas acepciones del término véase ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.

fecundidad⁴⁹. De esta forma este rito agrario simbolizaba y promovía el retorno primaveral de la vida sobre la tierra⁵⁰.

En estas celebraciones rituales encontramos una serie de elementos que pasarán al teatro, como son: un relato mítico, una víctima del sacrificio (el toro o el macho cabrío), unos papeles asignados a los intérpretes y al coro, unos objetos simbólicos (el *tirso* o bastón coronado de hojas de yedra o viña, que llevan las bacantes⁵¹), una vestimenta peculiar y un conjunto de palabras y gestos de representación del mito. Además aparece un concepto del tiempo y del espacio que rompe con el de la vida cotidiana de los participantes en el rito. Estas coordenadas espacio-temporales se convierten en un tiempo mítico y en un espacio sagrado. Dado que el mito cuenta una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial de los tiempos, donde el ser humano sale de su propio universo individual y temporal para sumergirse en un universo colectivo y atemporal⁵². Actualmente esta acción ritual que tiene sus orígenes en la tragedia griega cobra vida y se reinventa dentro de la escuela en un hecho teatral que según Mèlich⁵³ se basa en la constancia de los siguientes elementos:

⁴⁹ El rito consistía en una procesión formada por cortejos festivos (los *comoi*), integrados por fieles enmascarados que participaban en la danza, convencidos de que el dios del vino presidía gustosamente dichos cortejos. El núcleo central del mito era el relato de la muerte de Dionisos a manos de unos campesinos ebrios, su sepultura y bajada a los infiernos para liberar a su madre, Sêmele, y la posterior resurrección. Estas fiestas dionisias o dionisiacas tenían lugar tres veces al año, duraban seis días y tras el ditirambo se celebraban concursos dramáticos a los que se presentaban los grandes autores de la época.

⁵⁰ Sobre este tema podemos dirigirnos a ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1022-1023, donde el autor realiza un amplío e ilustrativo recorrido desde los orígenes del teatro hasta los tiempos actuales.

⁵¹ Las bacantes eran mujeres griegas adoradoras del dios Baco, conocido también como Dionisos o Bromio (hijo de Zeus). No debemos confundirlas con las ménades que eran las ninfas que le servían. Bajo este título *Las Bacantes* en el 408 a.C., Eurípides escribió una de sus conocidas tragedias. Fue representada en el 406 a.d.C. tras la muerte del autor.

⁵² Nos parecen suficientemente ilustrativas las obras que sobre esta misma idea desarrolla ELIADE, M. (2000). *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós y ELIADE, M. (1974). *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad.

⁵³ MÈLICH, J.C. (1996). *Antropología simbólica y acción educativa*. Barcelona: Paidós, 90-91.

a) *Un espacio escénico*⁵⁴: el decorado. Los objetos que aparecen en este espacio poseen un valor y un significado simbólico. Lo mismo sucede en la educación escolar donde el “aula” juega dicho papel, con sus objetos propios: los pupitres, la pizarra, la mesa del profesor, la tarima,... Se trata de un espacio donde todos sus elementos poseen un lugar y se definen en virtud de la posición que ocupan en relación a las demás. Se trata en definitiva de un espacio en el que hay unas reglas que nunca se ponen en duda.

b) *Una estructura temporal*. Encontramos una sucesión temporal de etapas y secuencias que puede durar desde unas horas hasta semanas enteras. Y así es también el tiempo escolar, que se impone a los alumnos, padres y profesores, los cuales se supeditan a él, y no al revés.

c) *Unos protagonistas*. Son los *actores* y su rol. El sentido del rito depende precisamente de las interacciones que se establecen entre ellos. Y así lo recuerda el profesor Escolano cuando afirma: «En estos espacios y tiempos, niños y maestros ponen en escena sus *roles*, bajo determinados modos retóricos y didácticos de representación. Pero sin los códigos de tiempo y lugar, la acción educativa que ellos gestionan quedaría despojada de significado institucional, y los actores perderían la identidad que la escuela les ha asignado»⁵⁵.

d) *Una organización simbólica*. Éste es el punto de contacto que tienen el símbolo y el rito. La organización simbólica es jerárquica y todos los actores deben compartirla. Y así sucede también en la escuela, donde la autoridad del

⁵⁴ Son numerosos los estudios que tratan este aspecto. Entre ellos cabe citar los trabajos del profesor Agustín Escolano Benito en VIÑAO FRAGO, A. (1993-1994). Monográfico sobre ‘El espacio escolar en la Historia’. *Historia de la Educación*; CHARTIER, R. (1995). *El mundo como representación*, Barcelona: Gedisa; GINER DE LOS RIOS, F. (1884). *El edificio de la escuela*, Madrid, Tipográfica El Correo y FERNÁNDEZ GALIANO, L. (1991). *El fuego y la memoria. Sobre arquitectura y energía*. Madrid: Alianza.

⁵⁵ ESCOLANO BENITO, A. (2000). *Tiempos y espacios para la escuela*. Madrid: Biblioteca Nueva, 20.

maestro, los exámenes, el horario de clases, los deberes en casa...son elementos que poseen una eficacia simbólica en la actividad escolar.

e) *Una eficacia simbólica*: La catarsis. En nuestro caso la palabra del maestro es la que espera ese efecto catártico. Al igual que en su obra la *Poética*, Aristóteles atribuía a la tragedia, como mimesis de una acción elevada, provocaba la *kátharsis* de ciertas pasiones básicas. De este modo, en la relación educativa el maestro intenta suscitar en su alumnado una auto-reflexión que en algunos casos puede desembocar en un efecto catártico mediante el cual se liberan tensiones, se acomodan conocimientos y comportamientos que nos permiten llegar a conseguir un mayor equilibrio.

Además de todos estos elementos, el hecho teatral implica dos vías distintas y complementarias de acceso a la realidad: la *experimentación* personal, a través de procedimientos lúdicos, miméticos y deductivos, y la *mostración*, es decir, la transmisión por parte del maestro/a de códigos arbitrarios (signos y símbolos) y la narración de historias y referentes mitológicos ficticios o reales que siguen un proceso más inductivo. Con todo encontramos puntos de coincidencia entre el teatro y la educación. Si bien ambos suceden en ámbitos independientes que manifiestan entre sí, diferencias notables y totalmente ajenas. Cada uno tiene sentido y objetivos diferentes, métodos y estrategias propias, historias y modelos propios. Únicamente cuando el *hecho teatral* tiene lugar en la escuela, aparecen puntos de conexión, en los que convergen tres elementos que aglutinan, a nuestro juicio, la esencia fundamental del teatro escolar contemporáneo⁵⁶:

⁵⁶ Claparède relaciona símbolo, juego y teatro, en su obra *Psicología del niño y Pedagogía Experimental* y posteriormente Federico GÓMEZ R. DE CASTRO lo desarrolla en 1971 en una ponencia titulada "Aspectos psicológicos del teatro" que presentó durante el *III Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo.

- a) el símbolo (mito)
- b) el juego (espectáculo)
- c) y la literatura (texto)

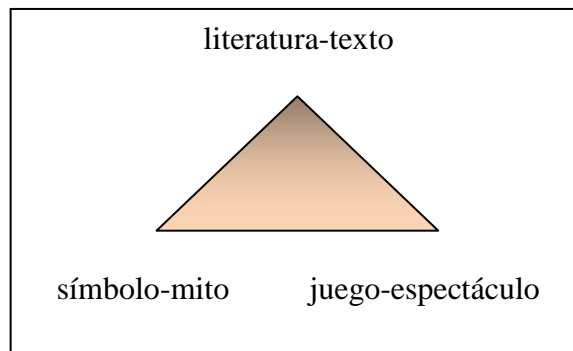


Imagen 11. Las tres esencias del hecho teatral.

Por todo ello, ésta será la terna de estudio de nuestro marco conceptual. Son los tres pilares sobre los que pretendemos asentar con rigor y seriedad nuestra *poética* del hecho teatral escolar. Y con ella el conjunto de principios y reglas que a nuestro juicio definen el lugar de este género literario (y más concretamente de los textos dramáticos) en la escuela contemporánea.

2.1. La esencia simbólica del ser humano en el escenario escolar

El ser humano aprende, se recrea y se representa cada día. Crecer es un proceso continuo donde nos reescribimos, nos miramos al espejo y nos presentamos ante los otros con nuestro mejor yo. Durante nuestra infancia aprendemos y nos relacionamos a través de la actividad lúdica. Recorremos diferentes etapas evolutivas desde el juego simbólico al dramático. Este es el camino que desarrollaremos en este capítulo. Sin olvidarnos de analizar y concretar nuestro concepto de texto dramático.

2.1.1. El símbolo una vía de formación de la persona: El "homo symbolicum"

Llegar a ser persona es una ardua tarea de aprendizaje y creación que se resuelve en parte a través de la educación. Hoy ya no basta con enfrentarse a un mundo configurado previamente a través de tradiciones, costumbres y vivencias

transmitidas de diversos modos para alcanzar la felicidad, sino que es preciso elaborar una visión propia de la vida, es decir “crear mundos”, únicos e intransferibles para cada ser humano. Y son dos, los procedimientos por los que logramos configurar nuestra identidad: por un lado, un bagaje histórico y cultural que se adquiere mediante la transmisión social, incorporando ritos, modos, costumbres y tradiciones propias de una colectividad, pero integrándolos de un modo personalizado. Y, por otro, está la tarea llevada a cabo por el propio individuo, quien a través del descubrimiento y la invención va ampliando sus conocimientos, elaborando nuevos sentidos, y en definitiva construyendo una visión particular del mundo. Efectivamente el conocimiento, no sólo es un acto individual e intransferible, sino que también posee una dimensión social e histórica que no resulta exenta de factores culturales, los cuales facilitan su carácter cambiante y en continua evolución. Los símbolos que se transmiten de generación en generación son portadores de sentidos no siempre explícitos, que sin embargo, están en el fondo de las convicciones y creencias de un pueblo, en sus arquetipos y modos de entender el mundo. Los mitos, en cambio no dejan de ser grandes relatos explicativos que permiten entender la realidad. Ambos (símbolos y mitos) portan elementos culturales que hacemos nuestros⁵⁷. En parte, la realidad es tal porque hay seres humanos que la conocen y la “recrean”, mediante símbolos. Es a través de ellos como el ser humano accede a la realidad y amplía su conocimiento del mundo, mediante la construcción de unas referencias propias en las que se instala y vive, generando una realidad con sentido que

⁵⁷ Véase GARDNER, H. (1997). *Arte, mente y cerebro. Aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Piados, 64. Este autor se refiere a los estudios que en la década de 1920 realizara E. Cassirer, cuando por primera vez se desarrolla tratado filosófico general sobre las formas simbólicas, el cual se plasmó en tres volúmenes titulados *La filosofía de las formas simbólicas*. Dicha obra es fruto de tres años de estudios y de trabajos sobre una colección de materiales relativos al arte, la filosofía, la astrología, la magia, el folklore, el mito y la literatura que Cassirer encontró en la biblioteca Warburg de Hamburgo. Se trata de una concepción novedosa y revolucionaria de la noción filosófica del conocimiento, especialmente para los defensores del empirismo.

resulta incomprensible si no se analiza desde la estructura simbólica que la sustenta:

«La realidad física parece retroceder en relación directa al avance de la actividad simbólica del hombre. En lugar de ocuparse de las cosas en sí mismas, el hombre, en cierto sentido, está constantemente dialogando consigo mismo. Se ha envuelto a tal punto en formas lingüísticas, imágenes artísticas y símbolos míticos o prerrogativas religiosas, que no puede ver ni conocer nada si no es con la mediación de este instrumento artificial. Vive en medio de emociones imaginarias, de esperanzas y temores, ilusiones y decepciones, fantasías y sueños».⁵⁸

Esta dimensión simbólica adquiere muy distintas formas y se expresa de modos diferentes. Uno de ellos es el mito. Habitualmente suele entenderse que mientras el mito desempeña un papel colectivo, el símbolo resulta más individual. A través del mito se intenta aprehender «bajo forma sensible, imagen u objeto, de otras realidades generalmente no corpóreas: ideas, valores, sentimientos»⁵⁹. Sin duda alguna, los símbolos y los mitos adquieren gran protagonismo en la formación de la persona, no solamente como expresión y comunicación sino también como medio para desarrollar su imaginación creadora. El ser humano tiene acceso a este tipo de conocimiento porque es capaz de plantearse preguntas más allá de la realidad que le rodea, porque puede pensar lo imposible y lo irreal, porque puede imaginar, y eso le sirve para dar sentido tanto a lo real como a lo irreal. Es capaz de construir “mundos posibles” que le permiten crear sus propias

⁵⁸ CASSIRER, R. (1944). *An Essay on Man*. New Haven: Yale University Press, 25. Cfr. en *op.cit.* GARDNER, H. (1997, 65).

⁵⁹ GÓMEZ R. DE CASTRO, F. (1970). *Valor didáctico del símbolo*. Burgos: Dirección General de Enseñanza Media y Profesional, 17-18.

representaciones.⁶⁰ Y es que «el hombre, como si dijéramos, ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. Entre el sistema receptor y el efecto, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos en él, como eslabón intermedio, algo que podemos señalar como sistema simbólico... El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive en un universo físico, sino en un universo simbólico... En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido, conversa constantemente consigo mismo... Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un animal racional, lo definiremos como un animal simbólico»⁶¹.

Ambos, mitos y símbolos, se mueven en varios planos, de los que al menos conviene mencionar en este momento dos: el conocimiento y el arte. La imagen simbólica y la narración del mito suponen un conocimiento y pueden desencadenar el saber intelectual, pero no quedan restringidos a esta dimensión, sino que son formas que activan todos los planos del saber y que van muy unidos a la utilización de arquetipos. Es decir enlazan con el imaginario colectivo presentando modelos que sirven como guías de interpretación de la realidad; pero también destacan y desarrollan la capacidad imaginativa, creadora y artística del ser humano. Desde el punto de vista del concepto de lo *sagrado*, donde suele insertarse el mito, éste es comprendido como un modelo arquetípico cuya función principal es fijar los modelos ejemplares de todas las acciones humanas significativas. De hecho, los mitos son relatos donde se cuentan las diversas irrupciones de lo sagrado en el mundo. En definitiva, suscitan una expresión y una respuesta a las necesidades y cuestiones primordiales que afectan a la existencia

⁶⁰ La mimesis de Aristóteles es entendida más que como una repetición como una creación artística. Ver RICOEUR, P. (1983 y 1984). *Temps et recit*, I-II. París: Seuil.

⁶¹ CASSIRER, E. (1945). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica, 45-47.

de los hombres en las diferentes culturas, tanto de orden físico (comida, sexualidad, vivienda, caza, guerra, enfermedad) como moral y filosófico (modelos de conducta, sentido de la vida, presencia del mal...). En la actualidad literaria los mitos son arquetipos, la encarnación de los ideales de conducta y aparecen radicados en el inconsciente colectivo de la humanidad.

En este sentido, podemos entender que los mitos son historias narradas para establecer una creencia, para servir de precedente en una ceremonia o ritual o para actuar de modelo de conducta religiosa o moral. De hecho, aparecen en forma de bajo relieves en los capiteles de las iglesias y monasterios, o incluso como representaciones teatrales denominadas *autos sacramentales*. Estas manifestaciones artísticas son claros ejemplos de la intención pedagógica que se encuentra en los mitos, como símbolos del mundo religioso-sagrado.⁶²

Ciertamente nuestro acceso a la realidad histórica se efectúa siempre mediante *representaciones* que resultan estructuras mentales, impresiones, sensaciones... entre las que se encuentran los símbolos y los mitos. Éstos se presentan y se confrontan con las de otros o recreándonos en ellos, al objeto de ir tomando conciencia de su presencia al tiempo que se enriquece. Son formas de aprendizaje colectivas, sociales que poseen un discurso narrado ordenado, un modelo mental. Podemos decir que no hay realidad exenta de interpretaciones, imágenes, relatos. Se tratará más de un conocimiento indirecto, lo que José M^a Mardones⁶³ denomina *racionalidad simbólica* y que supone:

⁶² Para profundizar en este tema sugerimos la obra: ELIADE, M. (1999). *Mito y realidad*. Barcelona: Ed. Kairón. También publicado por la editorial barcelonesa Paidós bajo el título *Aspectos del Mito*.

⁶³ MARDONES, J. M^a. (2000). *El retorno del mito*. Madrid: Editorial Síntesis, 92-93.

1. Un conocimiento de carácter holista ya que no es de tipo argumentativo discursivamente y no es corroborable de modo lógico-empírico, aunque no quiere decir que sea arbitrario.
2. Una epistemología débil ya que se basa en la creencia.
3. La ‘verdad simbólica’ utiliza un lenguaje metafórico que necesita de la crítica para no caer en la arbitrariedad.
4. No se la puede encerrar en una hermenéutica definitiva o reductiva.

La tarea de construcción del mundo a través de lo simbólico en realidad no se acaba nunca reconfigurando continuamente la realidad, enfrentándose imaginativamente y de modo creativo a los retos que le plantea. Se trata de un camino hacia el conocimiento caracterizado por:

- a) La *fusión*: Accedemos a la realidad desde dos planos complementarios.

El mito y el símbolo se unen como dos mitades de un mismo objeto, de una grafía, de un concepto, etc.

- b) La *imaginación*: Se utiliza una forma diferente que deriva en una función representativa: un “estar en lugar de”. Porque «educar la imaginación (...) supone la formación de la sensibilidad y de la percepción, que serán imprescindibles para formar también la voluntad»⁶⁴.

- c) La *abstracción*: Necesaria, que nos permita relacionar la manifestación artística con la realidad.

⁶⁴ URPI GUERCIA, C. (2000). *La virtualidad educativa del cine*. Pamplona: EUNSA, 68. Véase “Cap.II. La Imaginación Creadora”, 63-92.

Volviendo a nuestro planteamiento primigenio, de buscar la relación que existe entre el símbolo y el teatro, nos damos cuenta de que ésta se encuentra en el mundo infantil dado que la mayor parte de los cuentos y narraciones infantiles ponen en contacto al niño con el imaginario simbólico, con el conjunto de mitos que constituyen su mundo. Ahí es donde aparece el auténtico *homo symbolicum*. Además estas narraciones son las formas primigenias de transmisión cultural y de acceso a la realidad de la infancia. Los niños necesitan del universo simbólico para poder orientarse dentro del grupo social, para conocer las distintas maneras de vestirse, de comportarse, para saber lo que está bien o lo que está mal, lo que posee valor y lo que no lo tiene. En su caso, no es posible vivir sin símbolos, porque sin ellos nos resulta imposible construir nuestra existencia, y tampoco es posible vincular los lazos del presente y del futuro con el referente histórico de la colectividad.

2.1.2. La dimensión simbólica de la literatura

La dimensión simbólica puede darse en todos los ámbitos del ser humano. Es una constante que nos permite acceder a un conocimiento difícilmente reconocible y asimilable sin su presencia. Cumple además una función *mediadora*, sirve de puente entre la persona y un tipo de conocimiento que necesita de su intercesión para ser aprendido. De este modo, encontramos que la simbología aparece presente en todas las manifestaciones culturales, filosóficas, sociales, religiosas...que tiene el ser humano. Entre ellos, nos fijaremos en la literatura. Mito y símbolo son representaciones⁶⁵ que se utilizan en la literatura

⁶⁵ Para autores como Revière en el caso de los símbolos, incluso los denomina *representaciones sobre representaciones*. Constituyen, por así decirlo, un mundo mental y comportamental *de segundo orden* que modifica por completo la conducta y la experiencia humana. De esta relación mito, teatro y literatura nos habla Jesús G. Maestro en «Teatro y Teoría de la literatura», en VEGA, M^a J. (2004). *Poética y Teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*. Pontevedra: Maribel Editorial.

como intermediarios entre la razón y el sentimiento para conseguir a través de la mimesis⁶⁶ en un primer momento y de la comprensión posteriormente, el aprendizaje y la asimilación de nuevos contenidos.

Desde las primeras narraciones clásicas, tanto en la epopeya como en la tragedia, es habitual la presencia de grandes mitos. Sus hazañas se narran en textos como *Protágoras*, *Gorgias*, *el Banquete*, *Timeo*, *Fedón* o la *Odisea* o la *Iliada*. Posteriormente encontramos mitos bíblicos como el satanismo, el cainismo, y personajes de ficción como los universalizados en la Edad de Oro: Don Quijote, Don Juan, Fausto, Robinson Crusoe... y los personajes teatrales de Shakespeare como Otelo y Desdémona. Los cuales son ejemplos de *arquetipos*⁶⁷ en la más exacta definición de Jung: «expresiones que designan una imagen originaria, que existe en el inconsciente, imágenes intuitivas, no formadas intelectualmente, conformadoras en gran medida de la visión del mundo»⁶⁸.

En cuanto al símbolo también descubrimos que se trata de una referencia habitual en los géneros literarios, en la narrativa y la poesía especialmente. Valgan como ejemplo los símbolos telúricos de Lorca y su evocación de la sangre, el toro, la fecundidad, la luna... En cierto modo, toda obra literaria posee un entramado mítico y simbólico latente, que hace que cada día sigan apareciendo nuevos mitos a través del cómic, la televisión, el cine⁶⁹, videojuegos o internet.

⁶⁶ Según la Real Academia Española (RAE) se trata de la imitación que se hace de una persona, repitiendo lo que ha dicho, y remedándola en el modo de hablar y en gestos y ademanes, ordinariamente con el fin de ridiculizarla.

⁶⁷ En este sentido es muy ilustrativo el libro de TEJERIANA LOBO, I. (1993) *El estudio de los textos teatrales para niños*. Salamanca: Europa Artes Gráficas, S.A.

⁶⁸ JUNG, C.G. (1969). *Los complejos y el inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial, 409.

⁶⁹ Sobre el cine y su importancia educativa véase URPI GUERCIA, C. (2000). *La virtualidad educativa del cine*. Pamplona: EUNSA.



Imagen 12. Portada de la obra original *Calamar* de Pedro Muñoz Seca (1927)⁷⁰.

Ambos, literatura y símbolo, buscan un mismo fin: la *comunicación*, porque requieren llegar al otro. Y en ellos se deposita un mensaje que necesita ser leído o descifrado, interpretado. Puede que su autor/a no tenga la intencionalidad, ni el referente del otro pero para que este acto de comunicación no quede inconcluso es indispensable que alcance al receptor. La teoría lingüística⁷¹ nos referencia que para completar este acto de comunicación se precisa un emisor, un mensaje y su receptor.

Es entonces cuando se cumple una tercera función de la dimensión simbólica en la literatura: la *socialización*. Es el símbolo literario el que permite que la persona conozca los referentes culturales de la colectividad en la que vive y se posicione ante ellos. Posee por tanto un importante valor didáctico y pedagógico⁷², siendo una vía alternativa de acceso al conocimiento para las clases

⁷⁰ MUÑOZ SECA, P. (1927). *Calamar*. Madrid: Rivadeneyra. Colección La Farsa. En ella se utiliza uno de los símbolos por excelencia de la actividad teatral: la máscara. La imagen de la representación del papel vital de cada persona. Efectivamente los romanos utilizaban el vocablo *personare* para designar lo que nosotros conocemos hoy como máscara. Las dos caras de la vida a la vez: la comedia y la tragedia. Dentro de la representación cada personaje era reconocido por su máscara peculiar, de tal forma que había tantas como personajes a interpretar.

⁷¹ Véase los trabajos al respecto del profesor Dr. Félix Sepúlveda Barrios. Por ejemplo *La Lectura expresiva* (recurso electrónico). (2008). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

⁷² Es muy interesante lo expuesto por el profesor GÓMEZ RODRÍGUEZ DE CASTRO, F. (1970). *El valor didáctico del símbolo*. Burgos: Ed. Aldecoa-MEC/Dirección General de Enseñanza Media y Profesional.

sociales más desfavorecidas. Cumple así una función *pedagógica-moral* mediante la cual, la persona accede de forma placentera y sencilla a conocimientos no siempre fáciles de asimilar. Se trata de lo que Horacio atribuía a la poesía como *aut prodesse aut delectare*⁷³ y que más tarde se tradujo al campo educativo y literario bajo la máxima de *instruir deleitando*. A modo de curiosidad recordaremos que este era el lema asumido por la Editorial Calleja⁷⁴ cuando esta máxima aparecía en su interpretación italiana y que luego aparecerá bajo las siglas *UD* en muchos teatros escolares.

Efectivamente, símbolo y mito son recursos constantes en la literatura. Los primeros en todo lo que supone las representaciones dramáticas⁷⁵, y los mitos en los textos. De hecho los *mythos* son relatos de la naturaleza imaginaria de acceso a la realidad.⁷⁶, una narración, una historia⁷⁷, un cuento que nos presenta habitualmente las hazañas memorables y paradigmáticas de figuras extraordinarias- héroes y dioses-, sin que tengan necesariamente referente real⁷⁸. En esos casos son utilizados como un acceso al conocimiento distinto del de la ciencia⁷⁹, «que no es otra cosa que una educación de las formas diversas de la

⁷³ Se trata de una frase con la que Horacio definía los fines de la poesía: "agradar y educar" (*aut delectare aut prodesse est*), y que suele asociarse con el término *salón literario* que era una reunión celebrada en la residencia de un anfitrión o anfitriona, de quien tomaba el nombre; su finalidad era disfrutar de compañía amena, refinar el gusto y ampliar conocimientos mediante la conversación y la lectura. Durante los siglos XVII y XVIII se concretó en las famosas reuniones literarias y filosóficas francesas.

⁷⁴ Véase RUIZ BERRIO, J. (Dir); MARTÍN NAVARRO, A.; COLMENAR, C. y CARREÑO, M. (2002). *La editorial Calleja, un agente de modernización educativa en la restauración*. Madrid: UNED. Colección Manes.

⁷⁵ Son numerosos los escritos sobre mitos, sueños, símbolos y arquetipos en la literatura infantil desde un enfoque psicoanalítico. Pero sin llegar a este aspecto de estudio es muy interesante el libro de TEJERINA LOBO, I. (1993). *Estudio de los textos teatrales para niños*. Santander: Universidad de Cantabria.

⁷⁶ A la palabra *símbolo* se la relaciona con significados como emblema, atributo, alegoría, metáfora y sobre todo parábola y apólogo. Son narraciones, fábulas didácticas, citado CHEVALIER, J. y CHEERBRANT, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 18.

⁷⁷ Para Platón, el primer autor que emplea el término *mithología*, significaba contar historias.

⁷⁸ Christoph Jamme ha mostrado que ni Lévi-Bruhl ni Lévi-Strauss tienen ideas correctas acerca del mito. Véase LÉVI-STRAUSS, C. (1994). *Mito y significado*, Madrid: Alianza y (1995) *Antropología estructural*, Barcelona: Paidós.

⁷⁹ Autores como José M^a Mardones hablan incluso de la racionalidad y la realidad del mito desde un concepto de razón mito-simbólica Véase MARDONES, J.M^a. (2000,70-75).

racionalidad»⁸⁰. En una acepción más actual, nos referimos a ellos como paradigmas, modelos de actuación que construyen las ilusiones colectivas y nos permiten una forma de acercamiento a la realidad de cada sociedad, pero sabiendo que *mythos* y *logos* son dos direcciones interpretativas y complementarias de la realidad humana⁸¹.

Asumimos ese protagonismo que el mito, como fábula, relato y representación, tiene en el hecho teatral lo mismo que el papel fundamental y esencial del símbolo que se encuentra presente en todos los elementos teatrales: texto, escenario, personajes, público, acción, vestuario, música,... y que a veces pueden incluso adoptar la forma de relato y desembocar nuevamente en mitos⁸². En toda esta dimensión simbólica se encuentran los dos grandes ámbitos del arte teatral: la literatura y la puesta en escena, el texto y su representación, la realidad y la imaginación.

2.1.3. El espacio y el tiempo simbólico en la escuela

Durante importantes periodos históricos, la escuela ha sido la depositaria de los valores y costumbres de una colectividad⁸³. Y a su vez ha sido la responsable de inculcar y transmitir todo el bagaje cultural necesario para la incorporación óptima de los sujetos a la sociedad. Además ha sido una institución social que ha ido constantemente adaptándose a las necesidades y demandas de su entorno, asumiendo las transformaciones e incorporándolas al acervo, de modo que cada generación ha ido transmitiéndoselas a la siguiente; y de ese modo,

⁸⁰ MÈLICH, J.C. (1996). *Antropología simbólica y acción educativa*. Barcelona: Paidós, 72.

⁸¹ Sobre los modelos de interpretación del mito Lluís Duch realiza un análisis muy completo en su obra DUCH, LL. (1998). *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder, 237-455.

⁸² «Los símbolos -nos recuerda MARDONES, J.M^a (2000, 37), cuando adoptan la forma de relato, pueden desembocar en el mito.

⁸³ Así lo respaldan autores de la pedagogía socialista (desde Marx y Engels hasta Antón Makarenko), planteamientos democráticos (Dewey) y otras iniciativas más cercanas como el conocido *Informe Delors* de la UNESCO.

enriqueciendo su conocimiento. En esa transmisión social aparecen dos coordenadas fundamentales para una mejor y más completa comprensión de lo sucedido en la escuela a lo largo de su historia: espacio y tiempo escolar son, en palabras del profesor Escolano, «dos registros empíricos de la memoria de la educación. Parte de los silencios de la historia de la educación»⁸⁴. El aula y el patio, nos sigue contando este autor, son los lugares donde transcurre la vida escolar y por ende, donde el espacio y el tiempo cobran vida. Son espacios de «representación» dentro de un tiempo «simbólico», donde se vincula a los niños y a los jóvenes con el pasado, con la tradición, lo mismo que con el presente y lo que es lo mismo con sus referentes culturales. Con Joan-Carles Mèlich creemos que «lo simbólico es la expresión de algo genuino acerca del modo de ser de los seres humanos en el mundo. En la infinitas relaciones que establecemos con las cosas, con los demás y con nosotros mismos, configuramos también múltiples tiempos y espacios que expresan la radical ambigüedad de la condición humana e inhumana»⁸⁵.

Cuando nos referimos al patio y al aula como *espacios de representación* queremos defender la idea de que son lugares en los que se desarrolla la vida de la escuela, por lo que presentan también todas las características de un escenario. Y es que en realidad la institución escolar es parte de ese *Gran Teatro del Mundo* que describía Calderón de la Barca⁸⁶. Efectivamente la actuación docente cuenta con ese escenario donde el maestro lleva a cabo un *espectáculo*, y se convierte en

⁸⁴ ESCOLANO BENITO, A. (2000). *Tiempos y espacios para la escuela*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 9.

⁸⁵ “Del Símbolo” en LARROSA J. Y SKLIAR, C. (2005). *Entre Pedagogía y Literatura*. Argentina: Miño y Dávila Editores, 66.

⁸⁶ Nos referimos a la conocidísima obra de CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1997). *El Gran Teatro del Mundo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

una fachada⁸⁷ en palabras de E. Goffman⁸⁸, un mediador que se presenta ante los alumnos desempeñando esa función tan importante de ponerlos en relación directa con los conocimientos. En sus respectivos roles, asignados por la escuela, los actores en estos espacios escolares (maestros y alumnos) se sirven de mensajes verbales, simbólicos, orales o escritos, que integran su representación escolar, una puesta en escena que no está exenta de su dimensión simbólica. Ejemplos no faltan, la escuela-aula diseñada por Montesino, el espacio-escuela froebeliano de finales del siglo XIX o el modelo más reciente de escuela graduada nos ilustran perfectamente acerca de «la construcción de una cultura de la escuela constituida conforme a códigos y reglas que responden a determinadas señas de identidad y que tienen sus propias formas de expresión y representación»⁸⁹. En cuanto al *tiempo simbólico*, es importante reconocer la importancia que tiene la estructuración del tiempo escolar. De hecho los momentos lectivos y de vacaciones que aparecen en el calendario escolar acaban organizando la vida de la infancia e incluso condicionando los modos de vida y los hábitos de convivencia fuera del centro. Y lo mismo podríamos decir de la vida dentro de la escuela: los programas, los horarios, el ocio, la actividad lúdica, el recreo...todo gira en torno a la intencionalidad educativa. Así pues, «asignar un tiempo y un espacio a la infancia implica, pues, atribuir un status a este grupo de edad. [...] Su paso por estos tiempos se constituye en ritual y en proceso de “iniciación” y define una edad como identidad reconocida»⁹⁰.

⁸⁷ Son interesantes los trabajos de BALANDIER, G. (1994). *El poder en escenas*, Barcelona: Paidós y sobre todo de E. Goffman que es el autor que más ha estudiado la vida social como una representación dramática y sobre todo su libro GOFFMAN, E. (1987). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Madrid: Amorrortu-Murguía.

⁸⁸ Véase MÈLICH, J.C. (1996). *Antropología simbólica y acción educativa*. Barcelona: Paidós, 80-86.

⁸⁹ *Op. Cit.* ESCOLANO BENITO, A. (2000, 228).

⁹⁰ *Ibidem* ESCOLANO BENITO, A. (2000,12).

Mientras que el espacio tiene su estructura diseñada según el uso al que vaya destinado, el número de usuarios o la metodología elegida, la variable tiempo goza de mayor protagonismo en lo simbólico. La campanilla o el timbre que indica el fin de cada clase; el reloj; los horarios, etc. No en vano, Comenio intuía bien la relación del espacio y el tiempo al concebir la escuela bajo la metáfora de la oficina y el reloj⁹¹.

Y la representación que tiene lugar en ese espacio, durante su tiempo, permite el fenómeno de la *catarsis*, el alivio de las tensiones del saber, con su propia vida, lo cual sirve como elemento de aprendizaje de auto-compresión, de la propia identidad. La escuela le enseña a cada uno quién es. La *catarsis*, sobre todo, es pedagogía; en la escuela me enfrento al mundo y voy hacia dentro de mí. La pedagogía al igual que la tragedia griega pretende conseguir la purificación de emociones, el cambio de la persona a través de ese doble movimiento en la imitación de una acción:

«Imitación (*mimesis*) de una acción (*praxis*) de carácter elevado y completo, con una cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes. Imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no a través de una narración, la cual, moviendo a compasión y a temor, provoca en el espectador la purificación (*catarsis*) propia de estos estados emotivos»⁹².

Al igual que la *catarsis* era uno de los conceptos más polémicos y debatidos de la *Poética*, también lo es en el campo educativo, donde el maestro

⁹¹ Véase GÓMEZ R. de CASTRO, F. (1992a). *Pampedia*. Madrid: UNED, 33. En la introducción a la obra de J.A. Comenio.

⁹² OLIVA, C. y TORRES, F. (1994): *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 35.

busca el desarrollo, la evolución, la madurez del ser humano y para ello necesita, al igual que en el teatro, crear una situación en escena que lo provoque, que impida la pasividad del sujeto y provoque su posicionamiento. Que huya de la indiferencia, de la conformidad, de la uniformidad, de la apatía al objeto de conseguir una respuesta personal, única original e intransferible fruto de una vivencia grupal, colectiva y social. No olvidemos que la acción educativa como modo de acción social no puede escapar a la dimensión mítica [...] «un objeto o un acto no es real más que en la medida en que imita o repite un arquetipo. Así la realidad se adquiere exclusivamente por repetición o participación.»⁹³ Ciertamente es en el hecho teatral y en el educativo donde se producen una serie de analogías que las otorgan identidad.

Los antropólogos, en especial los que se han centrado en la etnografía escolar como E. Grugeon, P. Woods o M. Hammersley, han demostrado la existencia de acciones simbólicas en la escuela; de manera espacial en el *patio*⁹⁴. De hecho es el recreo y su medio más natural, el lugar más propicio para la actividad creativa del sujeto, siempre a través del el juego:

«Todo trabajo sano pide una alternativa de recreo, y las fuerzas del niño no se vuelven a crear, no se recrean más que jugando. (...) Sea o no exacto el hondo pensamiento de Kant y de Schiller, de que el juego es el origen del arte, lo cierto es que toda verdadera educación ha de impulsar las fuerzas creadoras y el niño no crea, es decir, no es artista sino cuando juega»⁹⁵.

⁹³ ELIADE, M. (1982). *El mito del eterno retorno*, Madrid: Alianza, 39.

⁹⁴ Nos referimos a WOODS, P. y HAMMERSLEY, M. (1995). *Género, cultura y etnia en la escuela. Informes etnográficos*, Barcelona: Paidós.

⁹⁵ COSSÍO, M. B. (1906a). *El maestro, la escuela y el material de enseñanza*. Madrid: R. Rojas, 21.

Así pues, desde el aula hasta las actividades más recreativas de la escuela son verdaderos escenarios de aprendizaje vitales donde el proceso catártico cobra gran protagonismo.

2.2. El lugar del juego en la escuela contemporánea. Del juego simbólico al juego dramático⁹⁶

La primera vez que se habla de juego en un diccionario de educación⁹⁷, se relaciona con la educación corporal, la actividad física y con los tiempos de descansos y recreos, en los que los niños se relajan de las actividades intelectuales y sedentarias del aula. Hasta el *enseñar jugando* como aspiración de la escuela moderna nos recuerda: «que el niño ha de jugar precisamente, procuremos que juegue educándose ó que se eduque jugando⁹⁸».

Del uso en el patio, se traslada a la clase y a las tareas más académicas: «además de las ventajas que el juego tiene en la educación física y moral, se puede aprovechar este trabajo que el niño desarrolla para la educación intelectual. Enseñar jugando, es la aspiración de la escuela moderna⁹⁹». Quizás porque vivimos el siglo en el que «el niño tiene derecho a la recreación, al juego y a la alegría de vivir»¹⁰⁰. Y también se recomienda que ambos lugares (patio y clase) sean tratados por “igual”. El jesuita Santos Hernández, nos aconseja que en «los colegios ordenados y sabiamente dirigidos de exigir a los alumnos tanta diligencia

⁹⁶ Véase al respecto de la actividad física y el juego PAYÁ RICO, A. (2008). *Aprender jugando. Una mirada histórica educativa*. Valencia: Universitat de València.

⁹⁷ CARDERERA, M. (1855). *Diccionario de educación y métodos de enseñanza*. Tomo II. Madrid: Imprenta de A. Vicente, 418 y (1856). *Diccionario de educación y métodos de enseñanza*. Tomo III. Madrid: Imp. de A. Vicente, 277.

⁹⁸ CARBONELL SÁNCHEZ, M. (1857). Niños y juegos. En *La escuela moderna*, VII, 74, 330.

⁹⁹ REGUERO, G. (1914). *Apuntes de Pedagogía. Tomo II. Dirección de escuelas y didáctica pedagógica*. Valencia: Tipología La Gutenberg (3ª Edic.), 149.

¹⁰⁰ COIROLO, H. (1933). El código del niño. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año LVII, 30 Septiembre de 1933, núm. 881, 257-260. El autor se refiere al quinto derecho del decálogo del Niño que el educador y ex ministro de instrucción pública de Uruguay, Enrique Rodríguez Fabregat escribió en 1927. Y que se basa en la Declaración de Ginebra de 21 de noviembre de 1923.

en el recreo en el estudio, y castigar la falta de puntualidad en los juegos lo mismo que en las lecciones¹⁰¹».

Pero no todo son apoyos incondicionales a la actividad lúdica. Sabater Mur avisa del peligro y la dificultad de conseguir que los niños jueguen y aprendan de forma simultánea¹⁰². El propio Miguel de Unamuno advertía de los peligros y distracciones del juego si no era bien elegido para ayudar a la enseñanza:

«El juego es el más educador, y por eso los pedagogos se preocupan de él, y de estudiar el modo de introducir entre los niños juegos...educativos. Sin pensar que lo son todos, y tanto más cuanto más espontáneos y menos intervenidos por los mayores. Para cuando el mayor, cuando el pedagogo, piensa enseñar jugando, suele jugar a la enseñanza, y no enseñar nada que lo valga»¹⁰³.

Ambos, detractores y defensores del juego en la escuela, reconocen la existencia de esta actividad en las aulas de la época y la importancia de un uso ordenado y organizado por la entidad escolar.

2.2.1. Un recorrido por la psicología evolutiva y el juego

La niñez es la etapa reconocida y admitida socialmente para jugar. La mayoría de los autores que estudian este tema (Freud, Erikson, Piaget y Vygostky entre otros), se detienen a analizar la actividad lúdica especialmente en este periodo de la vida. Parece que no se jugara por ser niño, sino que la niñez fuera,

¹⁰¹ HERNÁNDEZ, S. (1879). *Juegos de los niños en las escuelas y colegios*. Madrid: Ed. Saturnino Calleja, IX.

¹⁰² SABATER, A. (1918). Juegos Infantiles. *Boletín de Liceo Escolar* nº 114-115, Lleida, mayo-junio 1918, en BORJA i SOLÉ, M. de (1984). *El juego como actividad educativa. Instruir deleitando*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 122.

¹⁰³ UNAMUNO, M. de (1921). Boyscouts y footballistas. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza (BILE)*, 730, 14.

justamente, para poder jugar. Y efectivamente durante la niñez¹⁰⁴ se alcanzan algunos peldaños en la escala del juego pero no los únicos.¹⁰⁵ El juego es una actividad fundamental y necesaria para un desarrollo armonioso durante toda nuestra vida. Desde la niñez a la vida adulta sin olvidar la adolescencia y la juventud. Incluso la actividad lúdica va perdiendo su importancia y valor educativo conforme se aleja de esa etapa infantil e incluso llega a oponerse a lo responsable, al trabajo. En el Diccionario de la Real Academia Española se utiliza la expresión “juego de niños” para designar el «modo de proceder sin consecuencia ni formalidad».

Desde que el siglo XX fue declarado “Siglo de la Infancia”, los niños dejaron de ser considerados como adultos en miniaturas para ser estudiados como seres que crecen física, psicológica y emocionalmente de forma independiente. Hablamos de cómo se ha desarrollado el juego a lo largo de nuestra vida considerando que el concepto *fase*¹⁰⁶ es demasiado rígido sobre todo en las teorías pioneras de este campo.

Piaget llegó a la conclusión de que la actividad lúdica tiene una primera expresión psicomotora compuesta de esquemas de acción, vinculación afectiva y comunicación emocional, con la intención de comunicarnos y de ponerse en contacto con el mundo que le rodea. Durante los primeros dos años de vida, el único juego que tiene el niño para su aprendizaje y desarrollo es la exploración de su propio cuerpo y de los objetos del mundo exterior. Básicamente, se englobaría dentro de lo que este autor ha llamado periodo sensoriomotor, en el que los niños

¹⁰⁴ Las Naciones Unidas en la Declaración de los Derechos del Niño (1959) ratificada en 1989 en la Convención sobre los Derechos de la Infancia, se reconoce en el apartado 7c. "El derecho del niño al juego". Consultado el 20 Octubre de 2009 de <http://www.un.org/es/documents/udhr/>.

¹⁰⁵ Véase TERR, L. (2000). *El juego: por qué los adultos necesitan jugar*. Barcelona: Paidós.

¹⁰⁶ El concepto del desarrollo en fases es utilizado por primera vez por el psicólogo norteamericano G. Stanley Hall en 1904 en su libro *La Adolescencia*.

practican habilidades cognitivas y motrices mientras juegan. Con la aparición de esquemas motóricos de carácter adaptativo comienza el juego simbólico, de tal forma que jugar significa tratar de comprender el funcionamiento de las cosas, encontrándose en el simbolismo la base de las puras combinaciones intelectuales. Hacia el segundo año de vida, el juego motor se une al simbólico. En esta fase, el niño imita con su acción alguna cosa, dando una interpretación arbitraria al material de juego, determinando cuál sea el significado que deban tener en el juego los objetos que en ese momento están a su alcance, o bien, se hace cargo del papel que el objeto debe desempeñar en su acción.

PERIODOS ¹⁰⁷	EDADES	JUEGOS ¹⁰⁸
1. Sensoriomotor	0 a 2 años	Juego Sensoriomotor
2. Preoperacional	2 a 7 años	Juego Simbólico
3. Operaciones Concretas	7 a 12 años	Juego de reglas
4. Operaciones Formales	12 años...	Juego de construcción

Tabla 3. Etapas evolutivas de Jean Piaget.

En este juego simbólico el estímulo para la propia acción viene de fuera, es decir, el niño presencia una escena y la imita, e implica asimismo todas aquellas actividades en que la imaginación interviene para modificar el objeto que tiene a su disposición. Y lo hace individual y colectivamente. Hasta que alrededor de los seis o siete años aparece el juego reglado. En él la acción se desarrolla teniendo como marco de referencia unas normas que limitan en cierta medida la acción y que impiden la actividad original. En el juego, la capacidad de mantener simultáneamente los dos niveles de representación-real y fingido- constituye uno de los aspectos más notables en la actividad lúdica. Finalmente, alrededor de los

¹⁰⁷ PIAGET, J. (1967). *Seis estudios de Psicología*, Barcelona: Seix Barral.

¹⁰⁸ PIAGET, J. (1977). *La formación del símbolo en el niño*, México: Fondo de Cultura Económica, 158-199.

doce años, el juego empieza a parecerse a la realidad misma. Desde este momento, según Piaget, el adolescente no necesita el juego para acceder a la realidad. Puede pensar abstraer, usar la lógica, las operaciones formales y empieza a tener el pensamiento lógico que culminará posteriormente en la etapa adulta. De hecho socialmente desde la adolescencia hasta la edad adulta se reciben muchas presiones para dejar de jugar. La actividad lúdica es vista como una pérdida de tiempo ante otras actividades más “productivas” y reconocidas por la sociedad para estas edades. Es fundamental para poder jugar gestionar nuestro tiempo, tener la voluntad de sacar tiempo para seguir jugando. Pero sin olvidar este concepto temporal en la etapa adulta: ocio no es lo mismo que juego. El ocio es el tiempo libre, el juego ese tiempo aprovechado¹⁰⁹. Además para ser admitido y reconocido el juego adulto tiene que caracterizarse por el concurso, el azar, la competitividad, el riesgo y la superación.

Si bien más recientemente se está utilizando el juego como terapia, para aliviar el estrés del trabajo o incluso para favorece en los adultos las actividades creativas¹¹⁰.

Y es que para K. Grooss, J. Chateau y J. Piaget la actividad lúdica propiamente dicha finalizaría en la adolescencia y por supuesto carece de sentido en la vida adulta.

¹⁰⁹ Un ejemplo reciente es la tesis defendida en la Facultad de Bellas Artes de la profesora M^a José Martínez Vázquez de Praga, relacionada con la representación artística del juego a lo largo de la historia y que se ha editado bajo el título *Juego, figuración, símbolo: El tablero de la Oca*. (2008). Madrid: 451 Editores.

¹¹⁰ Véase TERR, L. (2000). *El juego: por qué los adultos necesitan jugar*. Barcelona: Paidós.

K. GROOSS (1899)	J. CHATEAU (1955)	J. PIAGET (1961)	R. CAILLOIS (1967)
1. Del Aparato sensorial 2. Del aparato motor 3. De la inteligencia, el sentimiento y la voluntad.	1. Juegos con reglas J de representación J. de competición 2. Juegos sin reglas J. objetivos J. Abstractos	1. J. Sensoriomotor 2. J. Simbólico 3. J. de reglas 4. J. de construcción	1. <i>Agon</i> (Competición) 2. <i>Alea</i> (Suerte) 3. <i>Mimicry</i> (Simulacro) 4. <i>Ilinx</i> (Vértigo)

Tabla 4. Diferentes clasificaciones del juego.

De hecho Piaget junto con Huizinga omiten totalmente juegos que socialmente han sido reservados de manera especialmente para los adultos, como los juegos de azar. Roger Caillois contempla la posibilidad de que los adultos jueguen. Aunque se trata de una actividad lúdica más cercana al concepto griego de *agon* que etimológicamente significa concurso. Desde esta perspectiva para Roger Caillois: si eres niño, juegas, pero si eres mayor, compites. Pero desde esta concepción del juego en el adulto, este autor olvida que en la madurez también se juega de forma gratuita buscando la mera y simple diversión.

Desde edades muy tempranas los niños encuentran en el juego, especialmente en el juego simbólico y dramático, un vehículo perfecto para dar cauce a su actividad creativa:

« Me resultan tan regocijantes como misteriosos los exuberantes juegos que practican los niños con las palabras, las muchas tonadas que imitan y recrean, y las seductoras figuras verbales que inventan. Quizá más que nada he valorado siempre esa secuencia de artísticos garabatos que incluyen composiciones ingeniosas de caprichoso contenido, totalmente

propio y que finalmente culminan en aceptables representaciones del mundo exterior»¹¹¹.

Esta disposición natural junto con la aparición del lenguaje y el aprendizaje de las habilidades lectora-escritoras básicas llevan al niño/a a los primeros coqueteos con el arte literario. Comienza a conocer los textos y además se adentra también en el juego escénico, en la representación teatral¹¹² en los comienzos en el juego dramático o dramatización que tan cercano está de la Infancia. Carmen Martín Gaité así nos lo reconocía al afirmar:

«En cualquier caso en el nuevo empeño literario, encontraremos juego en su raíz». Y continua diciendo: «¿Quién tiene presente finalidad alguna cuando se lanza a un juego? Se habla luego de finalidades para justificarlo, pero sólo se juega porque ilusiona y divierte, porque aquel terreno supone riesgo y porque en él se prueban la emoción y zozobra. Es el motivo de las empresas lúdicas, entre las que, desde luego, no vacilo en incluir la literatura, como fenómeno absolutamente gratuito que es, aunque hoy día se ponga tan terco empeño en embutirla dentro de los uniformes del deber y la obligatoriedad»¹¹³.

A través de la lectura y/o representación de los *textos* dramáticos se estimula la imaginación y la creatividad de los niños. Ante una realidad que puede intentar homogeneizar la personalidad infantil y que en muchos casos incluso aplaca las iniciativas diferentes de los niños, el juego se convierte en una respuesta de libertad que ayuda a desarrollar respuestas originales y propias.

¹¹¹ GARDNER, H. (1997). *Arte, mente y cerebro. Aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Piados, 103.

¹¹² Durante la II República Rodolfo Llopis situaba estos juegos que denominaba invenciones de historietas en la imaginación creadora junto con los dibujos. Véase LLOPIS, R. (1931). *Pedagogía*. Madrid: Editorial Reus (2ª Edición), 21.

¹¹³ MARTÍN GAITE, C. (2000). *La búsqueda de interlocutor*. Barcelona: Anagrama, 29.

Porque cuando se juega se abre la mente, se aceptan e incluso se propician soluciones distintas. Se abre la mente en un ambiente cordial y relajado donde se permite a la infancia manipular, ordenar, recrear, imaginar, y en última instancia, incluso crear. Y es en este momento de creación donde pueden aparecer pequeños o grandes retazos de los artistas que los niños y los mayores llevamos dentro.

2.2.2. La esencia lúdica del ser humano

Son muchos los ejemplos de pedagogos que han utilizado y defendido el juego como herramientas de aprendizaje y educación. Recordemos cómo en el método Montessori, se utiliza el juego para el aprendizaje de la lectura de palabras y frases¹¹⁴. También se utiliza el juego para la clase de técnicas del lenguaje hablado y escrito¹¹⁵. Pedagogos de la Escuela Nueva como Claparède piensan que todo juego por el mero hecho de serlo es educativo, a pesar de lo cual, se reconoce la existencia de un tipo específico de ellos, considerados educativos: «Todos los juegos son, por su esencia misma, educativos. Se reserva, sin embargo, el nombre de juegos y de juguetes educativos a ciertos juegos o juguetes combinados, de manera que procuren un desarrollo sistemático al espíritu o inculquen determinados conocimientos positivos»¹¹⁶.

En la Escuela Moderna de Ferrer i Guardia, se confía en que los juegos deberían estar más valorados¹¹⁷. Para Andrés Manjón los que él denomina *maestros didácticos* en la Educación Infantil deberían crear un ambiente donde el niño se encuentra rodeado de juego, ya que «siendo la primera y casi única

¹¹⁴ COLAROSSO, B. (1915). El método de la pedagogía científica de la doctora María Montessori. *La Escuela Moderna*, 282, 97.

¹¹⁵ LUZURIAGA, L. (1925). El método Decroly. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza (BILE)*, 786, 277.

¹¹⁶ CLAPARÈDE, E. (1927). *Psicología del niño y Pedagogía experimental*, Madrid: Librería Beltrán, 454.

¹¹⁷ COLUMBIÉ, R. (1902). Los juegos. *Boletín de la Escuela Moderna*, II, 1, 2.

ocupación del párvulo el juego, hay que respetarle y ayudarle; y a pasar de la infancia a la puericia, se la debe enseñar jugando, o entre juego y juego, pues así lo piden la naturaleza y la higiene, la moral y el bien del niño»¹¹⁸.

Y en los Congresos Internacionales de Educación Nueva de 1927 y 1928, Lorenzo Luzuriaga nos recordaba que «el modo normal de expresarse el niño es el juego,...y obliga a que se preste cada vez más importancia al juego en la educación»¹¹⁹.

Defendemos junto con Huizinga (1954) que la cultura surge del juego. Además resulta fácilmente constatable que en todas las culturas se juega. En la hindú se afirma que Dios creó el mundo con el propósito de jugar, de gozar y luego volverse a encontrar. En la cultura occidental cristiana completando la frase de Leibniz, *cum Deus calculat fit mundos*¹²⁰, Heidegger nos recuerda que «mientras Dios juega se hace el mundo»¹²¹. Efectivamente las personas lo utilizamos como una forma de acceso a la realidad porque aunque a primera vista el juego parezca una actividad que termina en ella misma, es un modo de posibilitar el aprendizaje. El juego permite al niño incorporar nuevos conceptos con un esfuerzo mínimo de forma natural. El *homo ludens*¹²² mientras juega moviliza sus emociones, sus fantasías, sus conocimientos que le permiten anticipar situaciones de vida. La persona que juega no trata de instalarse en la realidad, sino más bien de olvidarse de ella, evadirse de la cotidianidad laboriosa

¹¹⁸ MANJÓN, A. (1925). *El maestro mirando hacia fuera o de dentro a fuera*. Libro IV. *Maestros didácticos y antididácticos*. Madrid: Tipográfica de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 81.

¹¹⁹ LUZURIAGA, L. (1929). El juego y el trabajo en la educación. *Revista de Pedagogía*, VIII, 92, 412 y Véase también LUZURIAGA, L. (1927). La pedagogía de equipo. *Revista de Pedagogía*, 69, 402.

¹²⁰ Se traduce por “cuando Dios calcula se hace el mundo” Primariamente jugar y representar simbolizaba el mismo tipo de actividad, una actividad en que se re-presenta ó se torna presente algo. Como veremos en el transcurrir del trabajo, etimológicamente en algunos idiomas el vocablo “jugar” representa tanto el juego como la representación teatral.

¹²¹ Véase LAÍN ENTRALGO, P. (1993). *Crear, esperar, amar*. Barcelona: Círculo de Lectores, 30.

¹²² HUIZINGA, J. (1990). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial.

o aburrida, y disfrutar en la propia actividad. Se trata pues de un elemento fundamental en la capacidad madurativa del ser humano. De hecho, etimológicamente la palabra *juego* tiene dos acepciones: *Iocus* (ligereza, frivolidad, pasatiempo) y *ludus* (acto de jugar). Jugar implica pues *gusto* y *acción* (placer y deleite).

Existen pues dos formas de interpretarlo: la primera es la *idealista* representada por Schelling (1775-1854) que entiende el juego como «la expresión de un impulso primario, de la naturaleza humana, previo al impulso artístico y fundamento de él. Así el juego es más *Geist* (espíritu) que *Natur* (naturaleza)¹²³. Y la segunda, la *naturalista y fenomenológica*, de finales del siglo XIX y comienzos del XX, que se concreta en cuatro grandes paradigmas:

- a) Naturalista: H. Spencer (1820-1903), el juego sería la actualización de un sobrante de la energía biológica del organismo.
- b) Psicológico: K. Groos (1861-1946), F. Buytendijk (1887-1974): el juego como preparación para la vida.
- c) Fenomenológico: E. Fink (1951): el juego como parte integral de la constitución del ser en el mundo.
- d) Histórico-cultural: J. Huizinga (1872-1945): el juego como ingrediente de la realización histórica de la vida humana; el ser humano es por esencia *homo ludens*, y así lo manifiestan sus diversas situaciones en el curso de la

¹²³ LAÍN ENTRALGO, P. (1993). *Crear, esperar, amar*. Barcelona: Círculo de Lectores, 29-31.

historia universal. Para Huizinga se define como «una acción que se desarrolla dentro de ciertos límites de tiempo, espacio y sentido, en un orden visible, según reglas libremente aceptadas y fuera de la esfera de la utilidad o de la necesidad material»¹²⁴.

Desde esta perspectiva, parece ser que entre otras tendría dos grandes funciones: la lucha por algo y una representación de ese algo. Nos quedamos con esta última. «La representación puede consistir tan sólo en presentar, ante espectadores algo naturalmente “dado” [...] El ser humano se pone tan fuera de sí que casi cree que “lo es” de verdad, sin perder, sin embargo, por completo, la conciencia de la realidad normal. Su representación es una realización aparente, una figuración, es decir, un representar o expresar por figura. Si del juego infantil pasamos a las representaciones sacras culturales de las culturas arcaicas, encontramos que además “entra en juego”, un elemento espiritual que nos resulta muy difícil de describir con exactitud. La representación sacra es algo más que una realización aparente, y también algo más que una realización simbólica, porque es mística. En ella algo invisible e inexpressado revista una forma bella, esencial, sagrada»¹²⁵.

Diversos autores han planteado las características que presenta el juego (cuadro 5).

¹²⁴ HUIZINGA, J. (1990, 157).

¹²⁵ *Ibidem* HUIZINGA, J. (1990, 27)

Podemos concretar en la actividad lúdica como esencia humana, las siguientes características¹²⁶:

- a) El juego es placentero, divertido.
- b) El juego no tiene finalidades extrínsecas. Sus motivaciones son intrínsecas, sin otros objetivos. Por consiguiente es improductivo.
- c) El juego es espontáneo y voluntario, y por tanto libremente elegido por quien lo practica.
- d) El juego implica participación activa del jugador.
- e) El juego guarda algunas conexiones sistemáticas con lo que no es juego.

ROGER CAILLOIS (1958)	JOHAN HUIZINGA (1968)
1.- Libre 2.- Separada 3.- Incierta 4.- Improductiva 5.- Reglamentada 6.- Ficticia	1.- Serio 2.- Actividad libre 3.- No corriente 4.- Desinteresada 5.- Forma cultural 7.- Con orden propio * Tensión * Reglas 8.-Un disfraz, una representación.
F. GÓMEZ R. DE CASTRO (1970)	LENORE TERR (2000)
1.- Acción espontánea 2.- Desinteresada 3.- Actividad cotidiana 4.- Representativa	1.-Actividad a lo largo de la vida 2.- Diversión 3.- Libre 4.-Desinteresado 5.-Fuente de conocimiento personal y social.

Tabla 5. Características del juego según diversos autores.

¹²⁶ GARVEY, C. (1978): *El juego infantil*. Madrid: Morata, 14-15 y en CERVERA, J. (1992). *Teoría de la Literatura Infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero-Universidad de Deusto, 153.

En 1925 Domingo Barnés que en ese momento era Secretario del Museo Pedagógico Nacional escribía:

«Si no debe decirse, con algunos optimistas, que toda la educación sea juego, sí puede afirmarse que todo el juego es una educación. Pero, que el juego sea educador, es menester que sea juego, es decir, que sea divertido realmente para el niño, que le proporcione placer y alegría. Ningún otro fin del juego podrá alcanzarse si no se logra ése fundamentalmente, y queriendo lograrlo todo, no lograremos nada sino aburrir al niño. Es el defecto de la mayor parte, o al menos, de una buena parte, de los llamados juegos *educativos*. Suelen educar poco y no divertir nada»¹²⁷.

El propio Rufino Blanco, tiene muy claro que la actividad lúdica es un medio extraordinario de enseñanza cuando afirma: “los juegos instruyen. Para jugar hay que aprender los juegos y saber jugar, y por eso los juegos contribuyen a la *educación intelectual*”¹²⁸.

Se considera tan importante el dominio de técnicas lúdicas por parte de los maestros de principios del siglo XX que Ezequiel Solana en su manual para el estudio de los maestros en las Escuelas Normales “obliga al niño a observar y atender, a pensar y discurrir para salir airoso de los azares en incidentes que constituyen el interés del juego, poniendo en ejercicio sus facultades intelectuales”¹²⁹.

Todos estos intereses y estudios tuvieron su respaldo institucional en 1970 cuando el Ministerio de Educación aprueba el *Estatuto del juguete de interés*

¹²⁷ BARNÉS, D. (1925). La Educación Física y el juego (I). *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XLIX, 31 julio 1925, núm. 784, 200.

¹²⁸ BLANCO Y SÁNCHEZ, R. (1912). *Teoría de la educación*. Madrid. Sucesores de Hernando, 440.

¹²⁹ SOLANA, E. (1925). *Curso completo de Pedagogía*. Madrid: El Magisterio Español, 115.

*pedagógico*¹³⁰, que regulará los usos de los juguetes en la escuela. Y a partir del cual la actividad lúdica en los centros de enseñanza se consolidará en el aula y contará con más defensores que detractores. El respaldo normativo máximo llega en la Ley General de Educación¹³¹ de ese mismo año, en su artículo 14.1 se lee: «la educación preescolar comprende juegos, actividades de lenguaje,...». En 1977 en el II Congreso Internacional sobre el juego y el juguete y que un año más tarde conseguiría el respaldo de la UNESCO¹³².

2.2.3. *El juego dramático y el teatro desde la perspectiva educativa*¹³³

Es indudable que el juego escénico (el teatro) posee una gran carga simbólica¹³⁴. En él, el actor y la actriz no son ellos sino que asumen la identidad del personaje que interpretan, la situación no es la vida misma sino la que representa. Se llega a él de forma natural, se juega *a ser* de niños como un juego, mientras ya de adultos recurrimos al teatro-espectáculo como diversión. Para el niño es una fuente inagotable de asombro, de sorpresa, hace del teatro una "recreación". A través, primero de la mimesis y posteriormente de la identificación, el niño e incluso el adolescente tienen la posibilidad no sólo de expresarse sino también de experimentar la dinámica de sus sentimientos, de los juicios del valor y de sus pautas de comportamiento. En el escenario, la representación encuentra

¹³⁰ Orden de 16 de marzo de 1970 por la que se aprueba el Estatuto del juguete de interés pedagógico (BOE 7 Abril 1970).

¹³¹ Ley 14/1970 de 4 de Agosto, General de Educación y Financiación de la Reforma Educativa (BOE, 6-VII-1970) y que se desarrollará en la Orden de 27 de julio de 1973 por la que se aprueban las orientaciones pedagógicas para la Educación Preescolar (BOE 4-VIII-1973).

¹³² UNESCO (1978). *El niño y juego. Planteamientos teóricos y aplicaciones pedagógicas*. París: Autor.

¹³³ A nivel genérico el juego en escuela desde una perspectiva histórica: GARFELLA ESTEBAN, P.R. (1997). El devenir histórico del juego como procedimiento educativo. *Historia de la Educación*. Madrid: Ediciones Universidad de Salamanca, 16, 133-154.

¹³⁴ Véase POVEDA, L. (1995). *Ser o no ser. Reflexión antropológica para un programa de pedagogía teatral*. Madrid: Narcea, 39-43.

un lugar privilegiado para referentes colectivos como los mitos, las naciones viven de la mitología, nos recuerda Anatole France¹³⁵.

A su vez la participación en la representación, en la actividad teatral, sólo es posible a través del *juego* y del *espectáculo*. De hecho, Rosa Huertas define teatro como «la puesta en escena del juego dramático ante el público para producir espectáculo»¹³⁶.

Hablamos de juego simbólico, juego fantástico, juego dramático... o de teatro de papel, títeres, teatro de sombras, zarzuelas,... según la participación y asistencia de una o más personas y de la actividad lúdica que se desarrolle. Los conceptos juego, fiesta y espectáculo van asociados a la esencia teatral. Hacer teatro supone la libertad de la actividad lúdica, la diversión y la comunión de un festejo y la complicidad de un colectivo que disfruta de ese instante mágico del texto o de la representación teatral. Es en la *representación* (en el teatro) donde confluyen la *interpretación* personal (el componente lúdico) y la *narraciones* expuestas por el maestro (componente simbólico y mitológico) como referentes sociales y culturales. Sin olvidar el componente artístico y estético que todo hecho teatral posee. Es Hans-Georg Gadamer¹³⁷ quien nos recuerda la trilogía conceptual (el juego, el símbolo y la fiesta) que según él nos permite responder a su experiencia del arte, y que, a mi juicio, podemos aplicar al teatro en cuanto arte escénico. De hecho, «un maestro de escuela, no es erudición propiamente dicha, sino talento para infundir en sus pupilos las ciencias de un modo fácil y no

¹³⁵ HERSKOVITS, M.J. (1969). *El hombre y sus obras*. México: Fondo de Cultura Económica, I, 358-359.

¹³⁶ HUERTAS GÓMEZ, R. M^a. (2006). *Literatura Infantil. El cuento y su valor educativo*, en QUINTANAL, J. y MIRAFLORES, E. (2006). *Educación Infantil: Orientaciones y recursos metodológicos para una enseñanza de calidad*. Madrid: CCS, 361.

¹³⁷ GADAMER H.G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós/ICE U.A.B.

obstante fundamental, todas ellas por entero y sin embargo jugando. En esto consiste la gracia, sin la cual él será siempre un maestro incompleto»¹³⁸.

La Asociación Internacional del Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ) nos hace reflexionar sobre la ambigüedad de ambos términos¹³⁹. Y efectivamente el concepto de juego dramático nos acerca a dos mundos, el teatral y el lúdico, sin precisar suficientemente. Es necesario concretar estos términos.

Cuando nos referimos al juego dramático o dramatización estamos hablando de un juego abierto, improvisado, donde desempeña un papel protagonista la expresión libre del niño. Se establece así, como lo hacía Roger Caillois, una diferencia entre *paidia* y *ludus*. Nos referimos pues a un juego de "imitación" teniendo en cuenta la misma clasificación de Caillois cuando distingue en el juego cuatro grandes sectores según el predominio que existía en el mismo del papel de la competición, del azar, del vértigo, o el simulacro: *agon*, *alea*, *ilinx* y *minicry*¹⁴⁰. Desde esta perspectiva ASSITEJ define el "juego dramático" como «Juego de simulacros, simbólico, que estimula la espontaneidad, la actividad y la creatividad del niño a través de unos medios de expresión de naturaleza teatral»¹⁴¹. Y se distingue pues del teatro que es algo estructurado, a partir de una obra escrita, previamente dada y además denota un carácter más libre y creativo. Es «el teatro que los niños hacen desde la elementalidad del simple Juego dramático. Es el vivir en el cuerpo, tomar conciencia de la disponibilidad física, de sí mismo. Y sin que haya guión ni espectadores. Lo más cercano al

¹³⁸ QUINTANA CABANAS (1993). *Pedagogía Estética*. Madrid: Dykinson, 303. Donde el autor nos recuerda las palabras de Herder en 1765 en su discurso sobre *La gracia en la escuela*.

¹³⁹ Ver el concepto "juego dramático" en ASSITEJ (1981). "Terminología", *XXI Boletín Iberoamericano de teatro para la Infancia y la Juventud*, 10-11.

¹⁴⁰ CAILLOIS, R. (1958). *Teoría de los Juegos*. Barcelona: Ed. Seix Barral.

¹⁴¹ ASSITEJ (1981). Terminología. *XXI Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, 10.

juego y a la espontaneidad. El juego dramático o dramatización se agota en su propia realización. No hay exhibición, sino ejercicio de las posibilidades de ser y actuar en una actividad placentera y colectiva». ¹⁴²

EDAD	ETAPA	PERCEPCIÓN	TÉCNICA
0-5 años	EDUCACIÓN INFANTIL	Globalizante	Juegos y simulación...
6-7 años		Globalizada y grupal	Juego dramático espontáneo
8 años	EDUCACIÓN PRIMARIA	Globalización diferenciada	Juego dramático con preorganización
9-10 años		Inicio de la diferenciación	Juego dramático en subgrupos
11-12 años		Diferenciación	Juego dramático en subgrupos y teatro reinventado
13 años	ESO	Diferenciación matizada	Inicio del teatro espectáculo
14-16 años		Diferenciación especializada	Teatro espectáculo

Tabla 6. Etapas de la actividad dramática.

Algunos autores hacen sinónimos el juego dramático y la dramatización. Incluso hay autores como Tomás Motos ¹⁴³ que asume el término ‘dramatización’ con dos vertientes: una primera acepción como asignatura del currículo y la segunda como proceso a la hora de actuar.

En este primer acercamiento al concepto es oportuno que expongamos la aparición arbitraria del mismo en el panorama teatral. La locución teatro en el último tercio de este siglo, había quedado pobre para calificar a todas las actividades y prácticas desarrolladas a lo largo de la expresión dramática en el niño. Y así apareció la expresión *dramatización* o *juego dramático* para dar cabida a toda esta riqueza lúdica, con la que superar la representación, la

¹⁴² TEJERINA LOBO, I. (1993). *Estudio de los textos teatrales para niños*. Santander: Universidad de Cantabria, 9.

¹⁴³ Véase por ejemplo MOTOS TERUEL, T. (1994). De la dramatización al texto. *Cuadernos de Pedagogía*, 228, 51-54.

actuación ante un público. En este término confluyen las expresiones anglosajonas como: *drama*, *creative drama*, *improvvised drama* y a las francófonas: *jeu dramatique* y *expression dramatique*. Desde una primera aproximación podríamos definir *dramatización* como: «un conjunto de prácticas al servicio de la expresión creadora del individuo y del desarrollo integral de su personalidad»¹⁴⁴. Desde una segunda aproximación, si tenemos en cuenta que dramatizar significa hacer *drama*, y que drama etimológicamente equivale a acción¹⁴⁵, la dramatización será «la operación que propicia la estructuración y manifestación de la acción por la acción misma»¹⁴⁶. Incluso enriqueciendo más el concepto podemos definir la dramatización también como el proceso mental que preside la acción creadora del dramaturgo, siendo el *juego dramático* el fruto de la dramatización¹⁴⁷. Será pues a través de este juego dramático como el niño/a se pone en contacto con un mundo real o irreal en el que es capaz de sentirse creador, destructor o adquirir personalidades determinadas con las que enriquecer su ser total. Y es que la idea de expresión dramática nace en el hombre como la forma natural y fundamental de interpretar lo que acontece y cuanto nos rodea. Analizado en profundidad el concepto de juego, nos queda adentrarnos en la reflexión y el estudio del "dramático". Este estudio será abordado al hablar de texto dramático en el capítulo siguiente, pero nos es necesario realizar ahora una breve aproximación que nos permita distinguir juego dramático y teatro.

¹⁴⁴ *Op. Cit.* TEJERINA LOBO, I. (1993, 118).

¹⁴⁵ La palabra procede del dórico *drân* que corresponde a la palabra ática *prattein*, actuar.

¹⁴⁶ CERVERA, J. (1992). *Teoría de la Literatura Infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero-Universidad De Deusto, 138. Y que volverá a recordar en (1996). *La Dramatización en la escuela*. Madrid: Bruño, 27.

¹⁴⁷ Bajo este término se entiende la intervención del adulto en un juego espontáneo para coordinar a un grupo de niños que inventa, crea e improvisa a partir de temas y personajes elegidos por ellos sin la presencia de espectadores.

Drama es un término que resulta más rico y amplio que el de *teatro*. En los orígenes del teatro griego el drama era la síntesis de la comedia y la tragedia¹⁴⁸. Significado que se vitalizó en la Inglaterra isabelina y particularmente en la Francia del siglo XVII, para luego pervivir durante el periodo clásico alemán. De ahí la afirmación de que el drama significa todo el poema de D'Aubignac (1657) y que tan bien resume Víctor Hugo en el prefacio a *Cromwell* al referirse a un célebre autor británico: «Shakespeare es el Drama, el drama que funde en un mismo aliento lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufonesco, la tragedia y la comedia, el drama es la característica propia de la tercera época de la poesía, de la literatura actual». Efectivamente la noción de drama está sujeta a la historia no sólo en su contenido, sino también en su origen.

Este proceso, llamado dramatización, se sirve de una serie de operaciones complejas sobre las que actúan de manera determinante la creatividad y la expresión. Se le confieren así formas y condiciones dramáticas a aquello que originariamente no las tiene. La *dramatización*, por tanto, transforma en materia dramática aquello que de por sí no lo es, o sólo lo es virtualmente. Sencillamente crea materia dramática. De esta forma, el propio Patrice Pavis identifica la *dramatización* con la *teatralización*, ya que implica la puesta en escena de todos los elementos dramáticos. Y en condiciones dramáticas. O sea, la conversión en materia dramática de aquello que de por sí no lo es en su origen, o sólo lo es virtualmente»¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Recordemos que el origen del teatro clásico se remonta a Grecia a los cultos primitivos de la fertilidad en honor de Dionisos. Los ritos dionisiacos celebraban la muerte del dios en otoño y su renacer en primavera. Tanto la Tragedia como la Comedia se derivan de estos ritos, concretamente del "ditirambo" o canto en honor a Dionisos, interpretado por un coro.

¹⁴⁹ CERVERA, J. (1991a). *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Mensajeros, 19.

Tomás Motos¹⁵⁰ aún da un paso más cuando sitúa este concepto como uno de los estadios del proceso teatral. Para él dramatizar es «dotar de estructura dramática (diálogos, conflictos entre personajes, acción, etc) a algo que en principio no la tiene. Es dar forma y condiciones teatrales: diálogos, conflicto entre personajes, acción, etc. Teatralizar un texto es interpretarlo escénicamente utilizando escenarios y actores para instalar la situación¹⁵¹.

La gran diferencia entre dramatización y teatro es que este último como espectáculo necesita del público mientras que en la dramatización no existe la necesidad del registro del público. Además, el juego dramático como actividad lúdica, es una acción espontánea que no necesita del adulto.

Pese a la elemental puesta en escena del juego dramático, la dramatización no debe confundirse con el teatro. Éste es espectáculo y, como tal, debe contar con público. Sólo ante él se produce plenamente el hecho teatral. De todas formas, el teatro, para el niño espectador, suele tener más planteamientos culturales que pedagógicos, al revés de lo que sucede con la dramatización.

Pero ambos, juego dramático y teatro, realizados en el ámbito educativo, en ningún momento persiguen como primer objetivo la formación de actores o profesionales del espectáculo; ni siquiera la promoción de la afición al mismo. Buscan en primera instancia la formación íntegra del alumno. Y cuentan para ello con recursos propios y exigen el planteamiento de actividad lúdica.

¹⁵⁰ Este autor distingue también el teatro como proceso y como producto. Véase G^a HOZ, V. (1996). *Enseñanzas Artísticas y Técnicas*. Madrid: Ediciones Rialp.

¹⁵¹ MOTOS, T. (1992-93). Las técnicas dramáticas: proceso didáctico para la enseñanza de la lengua y la literatura. *Enseñanza*. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca, 45- 62.

2.2.4. Concepto y tipología del teatro infantil

La palabra teatro se presta a equívocos. En francés tiene al menos seis significados: el edificio, la compañía, la institución, el arte, el género literario y el conjunto de obras dramáticas, sin tener en cuenta los significados figurados y arcaicos. Otros tantos significados existen en alemán, inglés, italiano... Algunos autores como Taudeusz Kowzan, por la difícil concreción del término, optan por adaptar el concepto ‘espectáculo’ al abordar el tema de las artes y la lectura.

Jorge Eines y Alfredo Mantovani¹⁵² nos sugieren el siguiente cuadro comparativo de la aplicación del teatro en la educación tradicional y en la pedagogía moderna.

Para ellos, el concepto de juego dramático es más amplio y enriquecedor, lo entienden como actividad de la infancia:

¹⁵² MANTOVANI, A. (1996b). El teatro y los niños. *Homo Dramaticus*, Febrero, 9, 8.

CONCEPTO TRADICIONAL: TEATRO	CONCEPTO MODERNO: JUEGO DRAMÁTICO
1. Se pretende una representación.	1. Se busca la expresión del niño.
2. Interesa el resultado final o espectáculo.	2. Interesa el proceso o la realización del proyecto que ha motivado al grupo.
3. Las situaciones planteadas son creadas por el autor y/o el profesor.	3. Se recrean las situaciones imaginadas por los propios niños.
4. Se parte de una obra escrita y acabada.	4. Se parte del "como si" y de las circunstancias dadas, obteniéndose un primer proyecto oral que luego se completará o se modificará con el accionar de los jugadores.
5. El texto es aprendido de memoria por los actores y las acciones son dirigidas por el profesor.	5. El texto y las acciones son improvisadas debiendo respetarse el tema o el argumento del proyecto oral.
6. Los personajes son aceptados a partir de una propuesta del profesor (Los niños no se pueden encontrar a sí mismos a través de los personajes).	6. Los personajes son elegidos y recreados por los jugadores. (Los niños se encuentran a sí mismos en los distintos personajes).
7. El profesor plantea el desarrollo de la obra.	7. El profesor estimula el avance de la acción.
8. La obra se cumple en todas las etapas previstas.	8. El juego puede no llegar a concretarse si el tema que se juega no se ha estimulado bien.
9. Tiene lugar en un teatro o en un lugar cuenta con posea un escenario.	9. Tiene lugar en un teatro o en un lugar que cuenta con un escenario.
10. La escenografía es idea del profesor y normalmente no la realizan los niños. El vestuario es confeccionado por las madres o alquilado.	10. La escenografía es realizada por los niños y ellos crean su propio vestuario con ropas y sombreros viejos o elementos confeccionados en clase. Los objetos a utilizar también son elegidos libremente por los niños.
11. Los actores son niños que representan y que son colocados en una situación adulta de trabajo.	11. Los actores son niños que juegan a ser y que están en situación de trabajo-juego grupal infantil.
12. Los actores representan con el fin de gustar a un público pasivo.	12. Los niños accionan por sus ganas de jugar y comunicarse con sus compañeros y eventuales espectadores.

Tabla 7. Relación entre teatro y juego dramático.

Se plantea aquí la diferencia entre el teatro como obligación o como juego de expresión en el niño. Hemos evolucionado del teatro clásico al teatro visual pasando por el medieval religioso. Y así en este recorrido, se ha ido desde el símbolo al texto; siendo este último desarrollo el primero, deducimos claramente que tiene una función pedagógica y didáctica, puesto que «educar es enseñar,

mostrar algo, explicarlo si ha lugar, provocar un contacto; hombre con naturaleza o conciencia, por ejemplo»¹⁵³.

En estas pocas páginas hemos utilizado dos adjetivos de manera muy diferente. Nos referimos a los nominativos drama y teatro. Hablamos de pieza dramática y de hecho teatral. Pues bien drama pertenece al campo del hacer, del participar, del ritual, de la técnica y teatro se refiere al campo de presenciar de, ver, del acontecimiento social en cuanto grupo de personas.

El teatro es pues drama institucionalizado, transformado bajo un aspecto artístico que permite comunicar una experiencia a todos aquellos que no la han vivido. Y que es representado ante el público.

Bajo la denominación de teatro infantil, Juan Cervera (1982) distingue tres apartados: el teatro de los niños, el teatro mixto o el teatro para los niños. Con su aparición en nuevos estudios el calificativo de *Teatro Infantil* abarcó únicamente el teatro hecho por los niños. En este estudio, estaríamos pues hablando del denominado por Juan Cervera "Teatro para niños", también llamado teatro-espectáculo o teatro profesional. Ciertamente, durante la segunda mitad del siglo XX este concepto no sólo se generalizó sino que incluso se institucionalizó. Recordemos la creación en 1960 de la AETIJ, Asociación Española del Teatro para la Infancia y la Juventud dependiente de la Sección Femenina y que tan importante papel jugó en los años 60 y 70, funcionando hasta nuestros días.

¿Hablamos de un teatro en genérico o es necesario que exista un teatro específico para los niños y los docentes? Hasta la primera mitad del siglo XX la

¹⁵³ *Op. Cit.* GÓMEZ DE CASTRO, F. (1970, 18).

conciencia del teatro infantil no se había concretado. Así en 1964 nace en París la Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (AITIJ) y que en 1966 deriva en España en el centro nacional (AETIJ). Pero no será hasta 1970 cuando en la sede de la UNESCO se hable por primera vez del teatro para niños.

La especificidad del teatro infantil se manifiesta en:

- a) Los temas, escritores, puesta en escena, medios utilizados duración del espectáculo, edad de los espectadores.
- b) Faltan autores y obras para niños y adolescentes.

Siguiendo, pues, a Cervera, actualmente bajo la denominación *Teatro Infantil* se cobijan al menos tres fenómenos distintos¹⁵⁴:

- a) El teatro *para niños*

También denominado teatro espectáculo, que se realiza por adultos y es el «interpretado por profesionales o por aficionados»¹⁵⁵, los cuales en forma de compañía, hacen representaciones destinadas a los niños y jóvenes que son meros espectadores del espectáculo. En los años 60 y 70 fue muy conocida la compañía “Los Títeres” de la ASITEJ, que concibe al niño como receptor sin olvidar su posible participación.

- b) El teatro *de los niños*¹⁵⁶

Llamado también de forma redundante, teatro de creatividad o de expresión. Se ofrece como actividad que piensan, escriben, dirigen e interpretan

¹⁵⁴ Entre otros autores puede verse CERVERA, J. (1991^a,20-21).

¹⁵⁵ MANTOVANI, A. (1996b). El teatro y los niños. *Homo Dramaticus*, 9, 8-9.

¹⁵⁶ Este concepto *Teatro por niños*, es asumido por otros autores con anterioridad como MANTOVANI, A. (1996a). *El teatro, un juego más*. Madrid: Nuestra Cultura.

los niños con exclusión de los adultos. Es el teatro que crean y representan los propios niños. En realidad esta actividad sólo impropia puede llamarse teatro, porque no debería tener público.

«Hay un segundo lugar, el teatro que los niños representan ante un público espectador. Ya existe formalización del código teatral completo, aunque sea de manera primitiva. Lo llamamos Teatro de los niños. Existe un guión, texto de autor, adaptación o creación original del grupo. Más que el logro artístico que pueden alcanzar, lo importante aquí es el valor pedagógico de esta aventura creadora en el terreno lingüístico, social, moral y afectivo»¹⁵⁷.

Esta aplicación didáctica del teatro apareció en la década de 1920 a 1930 y fue Winifred Ward una de las primeras personas en definirlo y utilizarlo en el Children's Theatre of Evanston (Illinois)¹⁵⁸. Según esta autora serán los niños los que compongan su propia obra teatral basándose en textos no teatrales (cuentos, poesías, canciones...).

Y será el maestro Carlos Aladro entre los años 60 y comienzos de los 70 el que convierta en España esta teoría en praxis, fundando el Teatro Experimental Infantil El Ratón del Alba¹⁵⁹. Otros muchos continuaron con este tipo de teatro creativo, como Carlos Herans y Enrique Patiño ya en la década de los 80¹⁶⁰.

¹⁵⁷ TEJERINA, I (1993, 10). Es también muy interesante la Tesis Doctoral, TEJERINA, I. (1992). *Estudio del Teatro Infantil en sus dimensiones psicopedagógicas y expresivas*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander. (Edición en microficha).

¹⁵⁸ WARD, W. (1930). *Creative Dramatics*. New-York: D. Appleton-Century Company.

¹⁵⁹ Una recopilación de estos textos de alumnos suyos se halla recogida en: ALADRO, C. (1975). *El ratón del alba* (Antología de teatro infantil). Madrid: Editora Nacional.

¹⁶⁰ HERANS, C. y PATIÑO, E. (1986). *Teatro y escuela*. Barcelona: Editorial Laia.

c) El teatro infantil *mixto*

Es el fruto de la convivencia de las dos actividades anteriores, ya que, este teatro, pensado, escrito y dirigido por el adulto, es interpretado por los niños, si bien a veces se mezclan en la puesta en escena los adultos con los niños.

La Animación teatral que surge en Italia y Francia y su continuidad en las técnicas de improvisación de Canadá paliaron de alguna manera las limitaciones de la intervención infantil dirigida y se comenzó a potenciar la creación de los propios niños a partir de las motivaciones lanzadas por los actores-animadores-pedagogos-artistas. Esto nos permite hablar de otra posibilidad que denominaremos *Teatro desde el niño*: Las técnicas más utilizadas son la improvisación y la creación libre no guiada.

2.3. Naturaleza del *texto* dramático en la escuela contemporánea

Hacer un acercamiento crítico al hecho teatral implica inexorablemente, hablar de teatro. Quiero decir que el estudio de la creación dramático, en general, hay que relacionarlo con lo que sucede en el espectacular mundo de Talía¹⁶¹.

Para realizar cualquier historiografía del texto dramático en la escuela contemporánea, nos parece importante delimitar y aclarar el concepto de texto que hemos acuñado y manejado durante todo nuestro estudio. En la escuela contemporánea, manuales escolares y textos dramáticos han sido utilizados con

¹⁶¹ Véase ROMERA CASTILLO, J. (1993). Sobre texto y representación teatral, en MURO, M.A. (Ed.). (1993). *Actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica Actual*. Logroño: Gobierno de la Rioja, 291-310. El profesor Romera es uno de los más importantes conocedores de la semiótica teatral y en este breve escrito consigue presentar un panorama completísimo de los estudios españoles sobre este campo.

carácter educativo, pedagógico e incluso moralizante¹⁶². Pero lo que realmente ha diferenciado uno de otro ha sido su carácter lúdico y recreativo. Los textos dramáticos en la escuela contemporánea buscan básicamente divertir a los niños y jóvenes. Esa es la diferencia fundamental entre el hecho pedagógico y el hecho teatral: el texto escolar instruye y no siempre divierte, mientras que el texto dramático para estar en la escuela, para ser acogido por su público infantil y juvenil tiene básica y esencialmente la obligación de embelesar, deleitar y divertir. No está exento de enseñanzas y aprendizajes pero esto no es lo esencial. En palabras de los hermanos Álvarez Quintero las publicaciones teatrales son los juguetes: «que aguardan silenciosos que los saquen de su inacción para servirle de solaz y divertimento a la gente menuda»¹⁶³.

Tal era la simbiosis entre instrucción y diversión que en la época áurea del teatro escolar contemporáneo se acuñó una conocida máxima que tuvo una importante repercusión literaria y educativa a principios del siglo XX y que se mantuvo hasta nuestros días: “instruir deleitando”¹⁶⁴. Se trata de un compromiso estético y social de los autores dramáticos para que los niños y jóvenes se diviertan siempre bajo un sentido educativo y pedagógico.

Incluso todo ello ha supuesto la aparición y la creación de nuevos tiempos y espacios escolares que facilitarían el uso didáctico y educativo de los textos dramáticos. En el aula podían utilizarse ambos tipos de texto (escolar y dramático) dada su naturaleza informativa y formativa. Ciertamente son los textos utilizados

¹⁶² Recordamos a modo de ejemplo como en la Restauración (1907-1936) como la educación moral era medio de regeneración nacional.

¹⁶³ Carta de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero a Francisco José de Larra utilizada como prólogo en la obra de este último, LARRA, J. de (1928). *La Farándula, niña*, Madrid: Tipografía Yagüe, 8.

¹⁶⁴ Este referente de divertimento lúdico aparecerá en los teatros escolares de los salesianos tanto en Italia como en España. En ellos aparecían las letras UD que corresponde a *utile dulce*. Y este mismo objetivo los defendía PI Y ARSUAGA, F. (1898). *Carlos: Libro de lectura enciclopédica para niños*, París: Garnier Hermanos. Y que la conocida Editorial Calleja asumirá como lema.

en la escuela, los *libros de texto* (o manuales escolares) y los *libros infantiles*¹⁶⁵, unas de las herramientas más básicas para el acceso al conocimiento. Los manuales escolares son «fuentes valiosas para la construcción de la historia de la educación»¹⁶⁶ y los libros infantiles «son valiosísimos informantes acerca tanto de los conceptos educativos, como de la imagen social del niño en un determinado momento histórico»¹⁶⁷. Ambos con un marcado carácter educativo que analizaremos más adelante: «El poder de transformarse, por efecto del contacto activo con su lector, en algo más allá de sus componentes materiales, en la medida que permite el juego de posibilidades evocadoras, la riqueza de sus contenidos intelectuales, la capacidad de suscitar variadas expresiones cuando se abren sus páginas»¹⁶⁸.

Por su parte en el teatro, en el mundo de la representación, sólo tenían cabida los textos dramáticos. El aula era un tiempo de esfuerzo y trabajo mientras el escenario teatral ocupaba las horas ociosas y despreocupadas de nuestros niños y adolescentes. Y así aparecieron nuevas publicaciones dirigidas especialmente al público infantil y a la escuela. Una de las más importantes y pioneras es la colección *Teatro de la Niñez y Comedias morales para representar en Colegios y Sociedades Recreativas* fundada en 1889. E incluso algunos de ellos como los denominados *teatros de papel* se convertían más en un *libro-juego* donde la lectura y la representación teatral que se intercalaban con propuestas y actividades

¹⁶⁵ Incluimos aquí las obras literarias, informativas, recreativas y la *obra de referencia o libro documental*. De esta última véase GARRAFÓN, A. (1992). El mundo en sus manos, Algunas orientaciones para elegir libros documentales, y El libro documental en el mercado español: colecciones, en *Educación y Biblioteca*, Septiembre, 29, 43-54. Y Mayo, 27.

¹⁶⁶ ESCOLANO, A. (1995). El libro escolar en la Restauración, en VV.AA. (1995). *Historia Ilustrada del libro español*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruísperez/Pirámide, 345-369.

¹⁶⁷ GARCÍA PADRINO, J. El libro infantil en la escuela: algunas consideraciones a la luz la historia, en el mismo autor (2001). *Así pasaron muchos años...*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 243. Se refiere aquí a los libros infantiles informativos y recreativos que junto a los literarios forman las tres modalidades de los libros infantiles.

¹⁶⁸ *Ibidem* GARCÍA PADRINO, J. (2001, 236).

lúdicas y recreativas, desde el montaje de los teatrillos hasta la instalación de escenarios, luces y otros efectos escénicos.

Bien por el juego, la lectura o la representación, estos *textos*, en numerosas ocasiones dramáticos, eran el vehículo perfecto para llegar a la población más desfavorecida socialmente y con menos recursos económicos y de acceso a la escuela:

« [...] ante la abundancia abrumadora de analfabetos, con la escasez y la limitación de los libros manuscritos, el teatro cubría no sólo su función específica, sino las de las otras dos: la épica (narraba, contaba una historia) y la lírica (se escribía en verso o en una prosa situada muy por encima del lenguaje común)»¹⁶⁹.

Son tres pues los rasgos esenciales del texto dramático: su esencia literaria, dramática y pedagógica-educativa.

2.3.1. La esencia literaria: la obra infantil¹⁷⁰

En primer lugar en los *textos* catalogados destaca su esencia literaria. En todos ellos, la Literatura más allá de la creación estética o del número de volúmenes editados, supone un fenómeno *humano* fruto de la simbiosis de tres grandes “universos”: el arte, el ser humano y el lenguaje (entendido como comunicación). El arte literario dramático supone una persona que escribe y otra que lo lee, lo representa, lo recrea. Al menos son dos (emisor-receptor) cuyo

¹⁶⁹ HARO TECGLÉN, E. El texto dramático. *El País*, el 19 de abril de 1987.

¹⁷⁰ Acuñaamos aquí el término “obra dramática” para definir su esencia literaria en la escuela para diferenciarlo del concepto “libro infantil” que sitúa la producción infantil fuera del ámbito escolar aunque manteniendo su vocación educativa. Y así lo define Jaime G^a Padrino (2001,238): «a todas aquellas ediciones de carácter no escolar-libro de texto-, dedicadas al niño, interesándome aquí y ahora, sus posibilidades para el aprovechamiento educativo siempre que puedan tener su justo lugar en la programación de una determinada aula o centro...».

punto, hilo de unión, punto de encuentro es el texto común que se convierte en el modo de comunicar un mensaje. Lo literario se caracteriza pues por ser un fenómeno humano, de comunicación y de arte.

- a) Un *fenómeno humano*: de personas y productor de la creación, de la imaginación como cualidad humana. Y en cuanto a su carácter humano, es un fenómeno histórico. Nace de un ser finito, en un lugar y época concreta, de las que difícilmente puede abstraerse o excluirse. En ella aparece la visión del mundo del autor/a y de su época, es un producto sociológico que nos ofrece la cristalización de mitos colectivos, ...

La creación de mundos posibles, representación. Y cuyo contenido sea, o parezca verosímil. Y por ser recibido por alguien, será reinventado, es decir interpretado. Rasgos humanos: comunicación, creación, interpretación (tantas interpretaciones como niveles de significación, a estados de ánimo, a momentos propicios para una lectura u otra), reflejo de una época.

- b) Un *proceso de comunicación*¹⁷¹: por lo tanto intencional. Una intencionalidad artística de un autor/a, un lector/espectador y un texto. Una producción que aúna la razón-sin razón, el orden y el caos. Al ser la creación literaria un fenómeno artístico y humano se configura en base a elementos racionales, fácilmente explicables con otros irracionales, misterios que se hunden en el subconsciente y resultan difíciles de aclarar. Incluso se puede dar la circunstancia que los

¹⁷¹ Véase GARCÍA PADRINO. J. (Dir). (1989). *Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Madrid: Anaya, 544.

críticos, los profesores o los lectores puedan dar luz e información al autor que él mismo desconozca de su obra. El motor primordial del autor/a es la creación, mientras que los profesores, los estudiosos, los críticos pueden comprenderla. De hecho los gustos literarios colectivos e individuales rara vez se dejan llevar por el componente racional de la creación literaria, se mueven más en el campo de las afinidades subjetivas, de la opinión, de la proyección, del mundo vital y de las propias experiencias. Más allá de un juego de formas, estructuras, códigos lingüísticos y reglas literarias como proceso de comunicación, es también un modo de *expresión* para el ser humano. De hecho se habla de una obra *clásica*, del cenit literario capaz de sobrevivir a la temporalidad de su creación y resiste el paso del tiempo; es una obra maestra cuando es apreciada en épocas y lugares muy alejados del suyo originario. El clasicismo en la autoría literaria llega no por lo erudito sino cuando nos vemos reflejados en sus obras, por adhesiones vitales. Y evolucionando con los tiempos: «Un autor clásico es un autor que siempre se está formando. No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad»¹⁷².

- c) Un *arte*. Es, como nos recuerda Andrés Amorós¹⁷³, una de las bellas artes cuyo instrumento expresivo es la palabra (hablada, aunque habitualmente escrita). El lenguaje científico no es un lenguaje literario. Mientras el primero es más denotativo, limitado a la representación intelectual o lógica, el lenguaje literario es más connotativo, no se agota en el contenido intelectual, sino que su núcleo

¹⁷² AMORÓS, A. (1989). *Introducción a la literatura*. Madrid: Editorial Castalia, 32.

¹⁷³ *Ibidem* AMORÓS, A. (1989, 16).

informativo está muy impregnado de elementos emotivos y volitivos. Lo que caracteriza este lenguaje es la intensificación, el énfasis expresivo, afectivo, estético, más allá de la información, del contenido que transmita. Y todo hasta que se tiene una forma, hasta que se encarna, toma forma y se finaliza la creación literaria¹⁷⁴. Y aunque se ha discutido la seriedad y las cualidades artísticas de la literatura infantil, son muy pocos los que hoy en día no reconocen la realidad y los textos destinados al público infantil¹⁷⁵. Ciertamente se trata de dos estéticas distintas, la del adulto y la del niño pero ambas con la misma dignidad artística. Y es que la Literatura Infantil «es una narrativa en la que no podemos buscar el arte puro, en la acepción adulta del término, en cuanto que no es accesible al lector infantil,... pero que no por ello “es un arte menor»¹⁷⁶. Y es que lo válido para los niños no vale también para los adultos.

¹⁷⁴ Es Andrés Amorós quien nos recuerda una anécdota de Hemingway en este sentido: «Cada día seguía trabajando hasta que una cosa tomaba forma, y siempre me interrumpía cuando veía claro lo que tenía que seguir». *Ibidem* AMORÓS, A. (1989, 26).

¹⁷⁵ Con el término Literatura Infantil nos referimos tanto a los niños como los jóvenes. Al respecto de diferenciación de Literatura Infantil y Juvenil véase IX. Vuelve la polémica: ¿Existe la Literatura... Juvenil, en GARCÍA PADRINO J. (2001, 213-282).

¹⁷⁶ NOBILE, A. (1992). *Literatura Infantil y Juvenil*. Madrid: Morata, 50.

Algunos autores como Soriano¹⁷⁷ definen la Literatura infantil desde el concepto de *comunicación histórica*, «localizada en el tiempo y el espacio-entre un emisor adulto y un receptor-destinatario niño»¹⁷⁸. Esta idea queda reflejada en el siguiente cuadro:

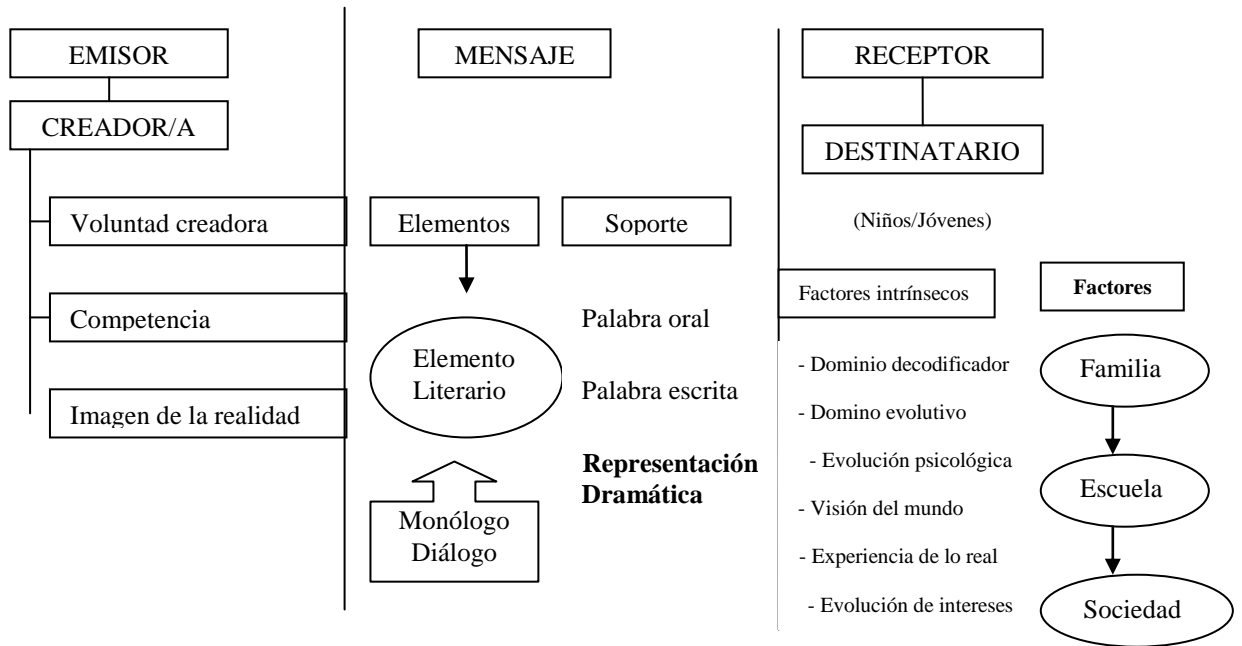


Tabla 8. El proceso de comunicación en la representación dramática.

Hablamos pues de *obra literaria* para designar a aquella comunicación escrita donde se expresaban las vivencias, visión del mundo, etc. que un autor/a quería comunicar a su destinatario. Cumplen tres funciones importantes: pedagógica, de conocimiento-aprendizaje y de transmisión cultural-social. Y si a estos tres requisitos les añadimos la exigencia de comunicar determinadas enseñanzas, doctrinas o mensajes moralizantes, estaremos ante nuestro concepto de *texto*.

¹⁷⁷ Citado por GARCÍA PADRINO, J. (1989).

¹⁷⁸ En su obra SORIANO (1975). *Guide de la littérature pour la jeunesse*. París: Flammarion, citada en RUIZ CAMPOS, A. M. (2000, 20).

Pues bien cuando la *obra literaria-el libro literario* se redacta dentro del género dramático la denominaremos *obra dramática*, mientras que si es representada en el escenario, ante un público, se convierte en *obra teatral*. Y aquí tenemos la segunda característica de nuestro análisis: La esencia dramática.

2.3.2. La esencia dramática: Del texto literario al texto espectacular

La esencia dramática tiene dos aspectos importantes: el *dramaturgo/a* como autor/a del texto escrito y la *dramaturgia* donde se encuentra el texto, la escenografía, la interpretación, la dirección... elementos que rodean a la faceta creativa y literaria del evento dramático:

«Siempre habrán oído ustedes decir, desde la escuela, que el Teatro es un género literario, uno de los tres grandes géneros literarios que la Preceptiva suele distinguir... Si reparan ustedes un poco, si se liberan un instante del hábito mental que esa fórmula tan repetida produce en nosotros y, atendiendo a la realidad que ante sí contemplan cuando piensan en ‘teatro’, esa inveterada noción que se tiene como género literario, así sin más, ¿no los deja a ustedes estupefactos? Porque lo literario se compone sólo de palabras-es prosa o verso y nada más. Pero el teatro no es sólo prosa o verso...El teatro no es una realidad que, como la palabra pura, llega a nosotros por la pura audición. En el teatro no sólo oímos, sino que, más aún y antes que oír, vemos. Vemos a los actores moverse, gesticular, vemos sus disfraces, vemos las decoraciones que constituyen la escena...»¹⁷⁹

¹⁷⁹ ORTEGA Y GASSET, J. (1982). *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza Editorial, 36-37.

Mientras que tras el concepto de *obra literaria* se encuentran todos los géneros escritos, la palabra hecha escritura. Un acercamiento a la literatura dramática es algo más que obra, es también representación. E incluso escuelas de pensamiento pedagógico como la estructuralista, consideran texto teatral no a lo escrito, no a lo dicho, sino únicamente al momento de la representación.

La Real Academia Española define la acepción *dramática* como «género literario al que pertenecen las obras destinadas a la representación escénica, cuyo argumento se desarrolla de modo exclusivo mediante la acción y el lenguaje directo de los personajes, por lo común dialogado»¹⁸⁰. De hecho la lírica y la narrativa, por una parte, y el drama, por otra, tienen sus orígenes respectivamente en las dos formas básicas de utilizar el lenguaje: el monólogo y el diálogo.¹⁸¹ Esta esencia dramática hace que los estudiosos de este género utilicen más el concepto *texto* para referirse a la producción dramática-teatral, ya que nos encontramos con una obra literaria publicada en su totalidad o por partes en periódicos y revistas para poder ser representadas. Así la palabra escrita que caracteriza la obra literaria toma una forma diferente: el espectáculo. Y es esta realidad característica del género dramático la que produce la aparición de una producción distinta de la obra: el *texto*. Efectivamente en este momento aparece un hecho literario distinto que se diferencia de su autoría original y que tiene como protagonistas a la dirección y a los actores.

Utilizaremos pues, el término *texto* como “texto dramático”, para referirnos tanto a la obra dramática escrita (texto) como a su representación (dramático), en lo que ésta tiene de diálogo entre personajes. A diferencia de los

¹⁸⁰ Nos referimos a la edición del RAE (1992). *Diccionario de la Lengua*, I, 779.

¹⁸¹ Véase VELTRUSKY, J. (1990). *El drama como literatura*. Editorial Galerna/IITCTL, 13.

otros géneros literarios el texto dramático utiliza el lenguaje directo de los personajes como forma de expresión. En él queda excluida la figura del autor/a. Pero ni el diálogo ni la estructura dramática (acción, nudo y desenlace) pueden ser un hecho diferenciador. Hay obras dramáticas sin diálogo (*Acto sin palabras* de Beckett), sin una estructura “tradicional” (*Yerma* de García Lorca) o incluso obras que no han sido escritas para ser representadas como *Cinco horas con Mario* de Delibes, y se han llevado a los escenarios. Si es permanente el proceso de comunicación entre la autoría de la obra y el público cuyo intermediario es el director/a de escena. El proceso de comunicación que posee lo inconcluso, inacabado del arte literario pero en el que se producen las mismas fases que en otra obra literaria, a saber: resto de obras literarias¹⁸²:

TEXTO DRAMÁTICO

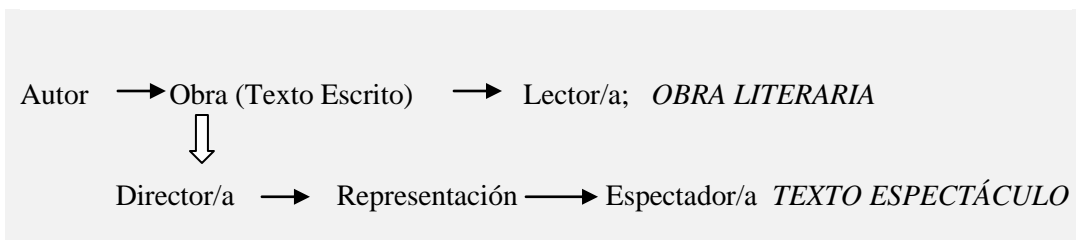


Tabla 9. Composición del Texto dramático.

En la creación dramática se incorpora al hecho literario lo que algunos autores denominan proceso dialógico entre el autor y el espectador, es decir, un proceso en el que la acción semiológica tiene dos direcciones, autor-receptor y receptor-autor. Además este proceso se manifiesta formalmente como otro proceso dialogado entre los personajes en el que no interviene el autor ni el receptor de la obra. Se trata pues, de un proceso de comunicación que supone la

¹⁸² Entre otros autores véase BOBES NAVES, M^a C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 18.

versión de tres autorías: el propio autor/a, director/a y los actores. El autor/a termina en los límites del texto, mientras el director y los actores con las anotaciones al texto y su interpretación completan el mensaje final del texto dramático. Y aparece aquí: “el *Texto Literario*, constituido fundamentalmente por los diálogos, pero que puede extenderse a toda la obra escrita, con su título, la relación *dramatis personae*, los prólogos y aclaraciones de todo tipo que pueda incluir, y también las mismas acotaciones, si se presentan en un lenguaje no meramente referencial; y un *Texto Espectacular* que está formado por todos los indicios que en el texto diseñan una virtual representación, y que está fundamentalmente en las acotaciones pero pueden estar en toda la obra, desde el título, las *dramatis personae*, los prólogos y aclaraciones que incluya, etc; es decir, puede coincidir con el Texto Literario, ya que los diálogos se conservan en la escena (son parte de la representación) e incluyen indicios para su realización paralingüística¹⁸³. Mientras el primero, el texto literario es el generado por el autor/a y llega tal cual al lector, el texto espectacular va dirigido en principio al director/a y a los actores que lo adaptaran y los interpretaran según sus propias apreciaciones. El texto espectacular recrea el texto literario, le dota de vida imaginaria porque es él el que crea el clima en el escenario, las pautas y descripciones de los personajes, de las escenas,... la puesta en escena. No llega íntegro al público pero es el creador del espacio escénico y teatral. Y al igual que el texto literario admite varias lecturas; el texto espectacular admite varias representaciones porque ambos son creaciones artísticas¹⁸⁴.

¹⁸³ BOBES NAVES, M^a C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 25.

¹⁸⁴ Se ha planteado la oposición texto/ representación durante el siglo XX en términos de exclusión. Principalmente por un actitud intelectualista que privilegia la palabra escrita a cualquier otro tipo de expresión. Pero esta polémica se aleja de nuestro estudio actual.

TEXTO LITERARIO	TEXTO ESPECTACULAR
Destinado a la lectura	Destinado a la representación
Formado por el diálogo, y	Constituido por el conjunto de indicaciones o instrucciones que se encuentran en el texto escrito para su puesta en escena
Eventualmente por las acotaciones que ofrezcan valor estético	Fundamentalmente en las acotaciones y
	Eventualmente en el diálogo

Tabla 10. Comparación entre texto literario y el texto espectacular.

Hablamos pues de texto literario y texto espectacular para recordar que a la lectura de la obra hay que unir la representación de la misma. Y es que el texto no se encuentra completo sin su representación en el escenario y su recreación en la mente del espectador. La esencia del texto dramático no es el lenguaje sino el acontecimiento teatral, una unión de texto y escenario. El mensaje literario supone una doble vertiente: el mensaje literario y la interpretación personal del texto, las acotaciones.¹⁸⁵ Entendiendo como acotación, el texto generalmente escrito por el autor/a o la persona que realiza la adaptación, destinado a clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra, pero que no debe ser pronunciado por los actores. Las acotaciones¹⁸⁶ son realizadas de forma original (aparece entre paréntesis y con diferente tipo de letra)¹⁸⁷ o incluso por el puño y letra del adaptador/a e orientan sobre el escenario, las acciones, los gestos de los personajes.

«El diálogo, considerado siempre como el «texto principal», «texto literario» frente a las acotaciones, «texto secundario», «texto funcional», o «no literario», no alcanza, en la mayor parte de las obras, la unidad y la autonomía

¹⁸⁵ Otros autores como Ingarden no otorgan tanto protagonismo al texto espectacular y hablan del *texto principal* al referirse al diálogo y *texto secundario* en cuanto a las acotaciones. Véase *Op. Cit.* BOBES NAVES, M^a C. (1987, 59-77).

¹⁸⁶ Se trata de un elemento muy utilizado en las adaptaciones escolares.

¹⁸⁷ Son indispensables y muy importantes las acotaciones en obras como *Luces de Bohemia* (Valle-Inclán).

suficiente de un texto literario, y tiene que apoyarse para completar su sentido en el resto del texto considerado no literario, es decir, en las acotaciones dirigidas a la representación, de la misma manera que el diálogo, que también se dirige a la representación, pues es diálogo directo, es decir, «lenguaje en situación»¹⁸⁸.

Se trata de una “creación literaria” que además “se representa”. Supone ir más allá del modelo lineal de una obra narrativa o poética. Más allá del autor, de la obra y del lector. La culminación del género necesita del espectáculo, del público y la mediación de la dirección. Se trata pues de una obra escrita para ser exhibida, expuesta al público. Se trata de una doble dimensión: el texto escrito y el texto representado-espectáculo.

Habitualmente se da más importancia a la obra teatral por ser la síntesis de texto-lenguaje-espectáculo, ya que contiene de alguna forma la obra dramática. Rara vez los estudios se detienen en el análisis de la obra dramática entendida como creación exclusivamente literaria. En nuestro estudio partimos de la catalogación de ese elemento físico que es el libro, el texto literario que es el primer elemento que llega al aula para conocer después cual ha sido su evolución y desarrollo en el ámbito escolar.

Para nosotros es igualmente *texto* objeto de nuestro estudio la obra literaria escrita para escenificarse como la representación misma, lo que algunos autores denominan teatralidad:

«Entendemos por tal toda serie de manipulaciones que se producen en un hecho concreto para poner en relación un espacio ficticio con otro real; el primero debe poseer los requisitos para establecer dicha relación de forma convencional; el

¹⁸⁸ BOBES NAVES, M^a C. (Comp.). (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros, 21.

segundo estará ocupado por un grupo de receptores dispuestos a aceptar dicha relación»¹⁸⁹.

ESQUEMA LITERARIO	ESQUEMA COMUNICATIVO
1. Dramaturgo 2. Texto literario 3. Lector	1. Dramaturgo 2. Texto literario
	3. Director de escena y actores 4. Texto Espectacular 5. Público

Tabla 11. Elementos necesarios para el esquema literario y comunicativo.

Una vez desarrollado el concepto de “texto” será el adjetivo dramático el que complete nuestro objeto de estudio. Procede de la palabra griega *drao* (hacer o ejecutar) y se utiliza para designar a las obras literarias concebidas para representar ante un público una “acción”, que varios “personajes” (encarnados por los actores) llevan a cabo mediante el “diálogo”. Efectivamente la obra dramática se diferencia de otros textos en cuanto que: «La dramática corresponde a una de las tres formas genéricas tradicionales, en las cuales el lenguaje cumple una función diferente para realizar virtudes específicas distintas».¹⁹⁰

Y se caracteriza porque:

- Lo dramático posee un lenguaje apelativo y dialogado.
- Frente a la lírica o lo narrativa, presenta ausencia del “hablante básico” único.

¹⁸⁹ OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F. (1994). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 13.

¹⁹⁰ VILLEGAS, J. (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa-Canadá: Girol Books, 13.

- Si aceptamos que no podemos dejar fuera de la obra dramática nada que en ella se encuentre, el lenguaje de las acotaciones es más propio del texto-espectáculo pero que en algunas ocasiones aparece en el texto literario.

Mientras el drama se centra en el texto escrito (el texto literario), hablaremos de teatro cuando nos refiramos al texto espectacular o representado. Aunque los estudiosos checos, Zich y Veltruský, cuestionan cuál es la esencia este género: ¿el texto literario o el texto representado? Mientras Zich defiende que únicamente en la representación se dan conjuntamente el drama (el texto escrito) y el espectáculo (texto representado) y excluye el texto escrito del concepto literario, para Veltruský el drama (texto escrito) es literatura y lo básico para la representación.¹⁹¹

Nosotros asumimos la teoría de Miroslav Procházka¹⁹² que al estudiar los dos planteamientos¹⁹³ llega a la siguiente conclusión:

«Una teoría del texto dramático debe tener en cuenta la relevancia de la “intersección” de los dos tipos de intención:

1. La mayor parte de los textos tienen la finalidad de ser puestos en escena y suele cumplirse este propósito elemental. Esa finalidad está proyectada en el texto bajo la forma de diferentes instrucciones, restricciones, y a veces omisiones motivadas por las exigencias de tal o

¹⁹¹ Véase VELTRUSKY, J. (1990): *El Drama como Literatura*. Buenos Aires: Editorial Galerna/IITCTL. Y más concretamente El texto dramático como uno de los componentes del teatro, en BOBES NAVES, M^a C. (1997, 31-55).

¹⁹² Naturaleza del Texto dramático, en *ibidem*, BOBES NAVES, M^a C. (1997, 57-81).

¹⁹³ M. PROCHÁZKA tanto la versión checa como la inglesa de los textos de J. Veltruský ya que difieren tanto en extensión como en contenido. En cuanto a la versión española está editada en Buenos Aires: Galerna en 1991.

cual concepción o estilo teatral, y al mismo tiempo pueden descuidarse las exigencias literarias.

2. Hay una desproporción entre los recursos y su intención, permitiendo diferentes posibilidades de cambio funcional (a menudo independientemente de la intención particular del autor y de la supuesta función cultural del texto). La llamada intención del autor puede ser considerada, en un contexto dado al percibirlo o evaluarlo, como algo inherente al texto»¹⁹⁴.

Aunque hay otros como Antonin Artaud que afirman con rotundidad: «Un teatro que subordine el texto a la puesta en escena y la realización-es decir, todo lo que hay de específicamente teatral- es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y de positivistas, es decir, occidental»¹⁹⁵.

Todo texto comunica a través de la grafía, el testimonio y la narración del autor. En el texto dramático confluyen la obra literaria como género teatral y el espectáculo. El texto dramático en su génesis lleva implícito una forma de ser representado. Tanto en su lectura como en su realización práctica, el lector no puede evitar recrear la propuesta teatral más allá de la obra literaria. De hecho en el texto dramático se recurre constantemente a llamadas y sugerencias para su puesta en escena.

¹⁹⁴ *Ibidem* BOBES NAVES, M^a C. (1997, 72).

¹⁹⁵ ARTAUD, A. (1969). *El texto y su doble*. La Habana: Instituto del Libro, 65.

2.3.3. La esencia pedagógica y educativa¹⁹⁶

Es innegable la importancia formativa y educadora de los textos teatrales a lo largo de toda la historia de la Literatura Infantil. Y sobre todo su protagonismo en el panorama escolar de los siglos XIX y XX, que recorreremos en el capítulo siguiente. Más allá de la naturaleza didáctica de cualquier obra literaria que nos recuerda Antonio Viñao: «Las formas didácticas de expresión tradicionales (apólogos, fábulas, cuentos, poesía, almanaque, proverbios, literatura de *colportage*, epístolas, preceptiva estética, técnica o moral...) han sido a menudo incorporadas a la redacción de los libros escolares, ya sea como recursos que se insertan en estructuras textuales más complejas y diversificadas o como modelos de comunicación que han dado origen a géneros específicos»¹⁹⁷.

El binomio Escuela-Teatro ha encontrado en los *textos* la concreción física y literaria de una andadura común. Además, la producción literaria de estas obras era demandada institucionalmente y resultaba un recurso pedagógico y educativo fundamental para los maestros de la época. De hecho para gestionar y organizar los recursos dentro y fuera del ámbito escolar se crea en 1945 el Consejo Superior del Teatro dependiente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro¹⁹⁸.

Incluso en la década de los 50 se forma a los maestros para que sepan hacer teatro dentro de la escuela como una actividad artística más. Así Teodoro Agustín Rubio en 1958 incluye dentro de su libro de texto *Prácticas de*

¹⁹⁶ El libro y la educación fue objeto del XXII *International Standing Conference for the History of Education* (ISCHE), celebrado del 6 al 9 de Septiembre de 2000 en Alcalá de Henares. Y de una Exposición sobre “El libro y la educación. De las Cortes de Cádiz a la LOGSE” organizada por la Asociación Nacional de Editores de Libros y Material de Enseñanza (ANELE), con la colaboración de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas. Véase VV.AA. (2000). *El libro y la Educación, Books and Education*. Madrid: ANELE.

¹⁹⁷ VIÑAO, A. La catalogación de manuales escolares y la historia de las disciplinas a través de sus denominaciones. En TIANA FERRER, A. (2000). *El libro escolar, reflejo de intenciones políticas e influencias pedagógicas*. Madrid. UNED-Proyecto Manes, 449.

¹⁹⁸ Orden 31 Diciembre de 1946.

Enseñanza una lección donde bajo el título “agrupaciones artísticas” desarrolla el tema titulado *El Teatro y la Escuela*. Este autor como regente de la Escuela Aneja a la Escuela de Magisterio de Madrid justifica su libro de texto dentro de los requerimientos legales del momento en estos términos:

«Con el teatro escolar se cumple el artículo 44 de la Ley de Educación Primaria en cuanto que “la función docente realizada por la Escuela se completa con actividades pedagógicas y sociales que tienden a perfeccionar la formación de los alumnos o a prestarles ayuda por medio de instituciones de carácter complementario»¹⁹⁹.

Con todos estos requisitos resulta fundamental encontrar obras de teatro²⁰⁰ no sólo escritas para ser leídas por el público infantil, sino también, si se diera el caso, de estar elaboradas para ser representadas por los niños y niñas en clase o incluso en un escenario mayor, en el teatro del centro, en días señalados y festividades importantes para el colegio. Además de la publicación de nuevas obras, en esta época se reeditan títulos europeos o se acude a antiguas colecciones del siglo XIX muy conocidas en el mundo educativo y con una gran tradición escolar.

Abundan los diferentes catálogos que hacen conocer los títulos existentes aunque la mayoría de los maestros acuden a los títulos de las colecciones más conocidas de cada lugar. Mientras en Valencia las más representadas son las obras de los escolapios, en Bilbao las colecciones jesuitas y en Madrid y en Barcelona se representan los títulos de la Galería Dramática Salesiana, así como el

¹⁹⁹ AGUSTÍN RUBIO, T. (1958). *Prácticas de Enseñanza: primer curso: obra adaptada al cuestionario oficial*. Madrid: Talleres de Editorial Magisterio Español, 14.

²⁰⁰ Un ejemplo de la demanda son los cuadernillos de pequeñas obras de teatro que la revista *Consigna* de la Sección Femenina dedicada las maestras comienza a publicar en década de los 50 para dar respuesta a tan acuciante.

Vademécum del Actor (1910) o las recomendaciones del salesiano Padre Viñol, que se catalogan como obras “representables” para niños o para niñas.²⁰¹

The image shows the cover of the magazine 'Escuela', which is the monthly bulletin of the Asturian Magisterium. The title 'ESCUELA' is prominently displayed at the top. Below it, the text reads 'BOLETÍN MENSUAL DEL MAGISTERIO ASTURIANO' and 'INSTITUTO DE INVESTIGACIONES PEDAGÓGICAS, Oviedo, 1948'. A central table of contents, titled 'SUMARIO', lists various articles and their authors. To the left of the table is a coat of arms. At the bottom left, the publisher's information is given: 'OVIEDO, Año IV, Núm. 55, 1 Febrero 1948'. At the bottom right, the price is listed as 'Precio: 2 pts.'.

SUMARIO	
CON LAJUNTA	119
CONFERENCIAS ESTUDIANTES	120
ARTÍCULO DE UN NIÑO	121
"Una niña de Bolonia de Bolonia", de María, por María María María	122
"Un niño de Bolonia", por A. M. Francisco	123
COLABORACIONES	
"El teatro infantil", por María María María	124
"La cultura de la escuela", por María María María	125
"El teatro de la escuela", por María María María	126
"El teatro de la escuela", por María María María	127
"El teatro de la escuela", por María María María	128
"El teatro de la escuela", por María María María	129
"El teatro de la escuela", por María María María	130
"El teatro de la escuela", por María María María	131
"El teatro de la escuela", por María María María	132
"El teatro de la escuela", por María María María	133
"El teatro de la escuela", por María María María	134
"El teatro de la escuela", por María María María	135
"El teatro de la escuela", por María María María	136
"El teatro de la escuela", por María María María	137
"El teatro de la escuela", por María María María	138
"El teatro de la escuela", por María María María	139
"El teatro de la escuela", por María María María	140
"El teatro de la escuela", por María María María	141
"El teatro de la escuela", por María María María	142
"El teatro de la escuela", por María María María	143
"El teatro de la escuela", por María María María	144
"El teatro de la escuela", por María María María	145
"El teatro de la escuela", por María María María	146
"El teatro de la escuela", por María María María	147
"El teatro de la escuela", por María María María	148
"El teatro de la escuela", por María María María	149
"El teatro de la escuela", por María María María	150
"El teatro de la escuela", por María María María	151
"El teatro de la escuela", por María María María	152
"El teatro de la escuela", por María María María	153
"El teatro de la escuela", por María María María	154
"El teatro de la escuela", por María María María	155
"El teatro de la escuela", por María María María	156
"El teatro de la escuela", por María María María	157
"El teatro de la escuela", por María María María	158
"El teatro de la escuela", por María María María	159
"El teatro de la escuela", por María María María	160
"El teatro de la escuela", por María María María	161
"El teatro de la escuela", por María María María	162
"El teatro de la escuela", por María María María	163
"El teatro de la escuela", por María María María	164
"El teatro de la escuela", por María María María	165
"El teatro de la escuela", por María María María	166
"El teatro de la escuela", por María María María	167
"El teatro de la escuela", por María María María	168
"El teatro de la escuela", por María María María	169
"El teatro de la escuela", por María María María	170
"El teatro de la escuela", por María María María	171
"El teatro de la escuela", por María María María	172
"El teatro de la escuela", por María María María	173
"El teatro de la escuela", por María María María	174
"El teatro de la escuela", por María María María	175
"El teatro de la escuela", por María María María	176
"El teatro de la escuela", por María María María	177
"El teatro de la escuela", por María María María	178
"El teatro de la escuela", por María María María	179
"El teatro de la escuela", por María María María	180
"El teatro de la escuela", por María María María	181
"El teatro de la escuela", por María María María	182
"El teatro de la escuela", por María María María	183
"El teatro de la escuela", por María María María	184
"El teatro de la escuela", por María María María	185
"El teatro de la escuela", por María María María	186
"El teatro de la escuela", por María María María	187
"El teatro de la escuela", por María María María	188
"El teatro de la escuela", por María María María	189
"El teatro de la escuela", por María María María	190
"El teatro de la escuela", por María María María	191
"El teatro de la escuela", por María María María	192
"El teatro de la escuela", por María María María	193
"El teatro de la escuela", por María María María	194
"El teatro de la escuela", por María María María	195
"El teatro de la escuela", por María María María	196
"El teatro de la escuela", por María María María	197
"El teatro de la escuela", por María María María	198
"El teatro de la escuela", por María María María	199
"El teatro de la escuela", por María María María	200

Imagen 13. Portada de la revista *Escuela* en 1948.

Son numerosos los catálogos y listados de textos dramáticos recomendados tanto por editores como por estructuras educativas. El 1 de Febrero de 1948 aparece en el boletín mensual del Magisterio Asturiano: *Escuela*, varios artículos sobre el Teatro Infantil y un «catálogo de obras teatrales a disposición de los señores Maestros de la provincia»²⁰².

Además del apoyo del Ministerio de Instrucción Pública y de los editores del momento con anterioridad ya se había manifestado en diversas ocasiones el apoyo de los dramaturgos a un teatro para niños en su realidad de referencia: la escuela. Fue una iniciativa de uno de los autores teatrales más reconocidos del momento, Jacinto Benavente (1866-1954) y que el lunes 26 de octubre de 1908 escribía en su sección *De sobremesa* del periódico *El Imparcial*:

²⁰¹ *Ibidem* AGUSTÍN RUBIO, T. (1958,16).

²⁰² El 1 de Febrero de 1948 aparece en el boletín mensual del Magisterio Asturiano: *Escuela*, varios artículos sobre el Teatro Infantil, 133-134.

«La distinguida escritora que firma con el risueño nombre de Colombine propone en un artículo publicado en España Artística la fundación de un teatro para niños. En España, ¡triste es decirlo!, no se sabe amar a los niños. Si no hubiera otras pruebas, bastaría esta falta de una literatura y un arte dedicado a ellos.

[...] ¿Un teatro para niños? Si, es preciso, tan preciso como un teatro para el pueblo. ¡Ese otro niño grande, tan poco amado también y tan mal entendido!»

Y así dos años más tarde se hace realidad una iniciativa tan importante como exigua en el tiempo: el *Teatro de los Niños* (1909-1910). Con ella Benavente intentó con poco éxito implicar a los autores teatrales en la defensa y producción de obras teatrales infantiles.

A partir de aquí se hicieron más explícitas y conocidas socialmente la colaboración de los dramaturgos con la Literatura Infantil en general y con la producción de *textos* en particular: M. Linares Rivas, E. Marquina, Valle-Inclán, Federico García Lorca, Rafael Alberti o Serafín y Joaquín Álvarez Quintero quienes en el prólogo a la obra *La Farándula, Niña* (1928) de Fernando José de Larra escriben:

«El teatro para niños, su realización y su desarrollo han sido y son ilusión constante de nuestro espíritu desde que se enamoró de la musa dramática [...], y en verdad que hubiéramos querido, para cuantas tentativas se han llevado a cabo en España a favor de la causa, mayor prosperidad y fortuna».

Esta idea del teatro escolar popular, fue asumida por Alejandro Rodríguez Álvarez (1903-1965), que bajo el seudónimo de Alejandro Casona se convirtió en un consagrado y reconocido autor teatral de la época. Casona era hijo de una modesta familia de maestros. Sus padres Gabino Rodríguez Álvarez y Faustina Álvarez García, lo mismo que sus cinco hijos Teresa, Maturina, el propio Alejandro, José y Jovita también se dedicaron a la docencia. De este modo, comenzó una brillante andadura literaria atraída por el teatro primero como actor y después como dramaturgo. Si bien luego, fue maestro en 1928 en el Valle de Arán donde creó un teatro infantil. Y desde 1931 su compromiso con la II República y en especial con la actividad de las Misiones Pedagógicas lo llevó a dirigir el Teatro Ambulante o Teatro del Pueblo, para el que escribió dos piezas cortas: *Sancho Panza en la Ínsula* y *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*. En 1934 recibe el Premio de Teatro Lope de Vega por su obra *La Sirena vanidosa*. Siguió escribiendo numerosas y célebres obras en el exilio, regresado a España en 1962, muriendo en Madrid el 17 de septiembre de 1965.

Tras el recorrido realizado y como se ha podido apreciar a través de los numerosos *textos* relacionados, queda justificada la afirmación que hicimos al comienzo y que consideramos esencial para los objetivos de esta investigación: la existencia de obras infantiles de naturaleza lúdica y literaria. Además estos *textos* han sido reconocidos reiteradamente desde los dos ámbitos que los constituyen, el literario, en cuanto a género y autoría y el escolar e institucional.

Con Juan Cervera afirmamos que la escuela es una de las situaciones más adecuadas para la actividad teatral por las siguientes razones:

«1º.- La tendencia natural del niño al juego y, en concreto, al juego de representación [...]. Así el niño aprende a ser.

2º.- El desarrollo del *proceso simbólico* [...] A propósito del cual, Piaget afirma que resulta indispensable para «el equilibrio afectivo e intelectual» del niño «que pueda disponer de un sector de actividad cuya motivación o sea la adaptación a lo real, sino por el contrario, la asimilación de lo real al yo, sin coacciones ni sanciones.

3º.- La ocasión para desarrollar la *coordinación motriz*. Todos los juegos coordinan una serie de fuerzas e impulsos, a la vez que motivan y despiertan intereses [...].

4º.- La penetración en *el hecho literario* presente en el teatro y en el hecho literario en general [...]»²⁰³:

Finalmente, interpretamos el *texto dramático* como todo escrito de carácter literario dispuesto para una representación en el escenario, que se encuentra compuesta por dos textos: el literario (obra) como espectáculo (representación-adaptación de la obra por la dirección y los actores), y como creación artística supone varias interpretaciones y representaciones. Estos dos rasgos: diálogo y acotaciones, habiéndolas o no, suponen el valor semiótico del *texto dramático*, ya que el diálogo, por tratarse de un lenguaje directo, lo que M^a del Carmen Bobes Naves, denomina «lenguaje en situación», implica una puesta en escena y un

²⁰³ CERVERA, J. (1992). *Teoría de la Literatura Infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero-Universidad de Deusto, 147-148.

conjunto de signos y elementos no verbales para ser representada. El texto literario y el texto espectacular están en la representación.

Es decir, el *texto dramático* se consigue a través de la interpretación en paralelo de la obra escrita por el autor y el libreto creado por la dirección y los actores. El *texto dramático* inicia pues un proceso de comunicación que tendrá dos formas de recepción desiguales: una lleva a la lectura literaria, otra lleva a la representación, en la que una persona (no un personajes textual, como es el narrador en la novela) se incorpora activamente el proceso de comunicación interponiendo su propia lectura para ofrecerla como una realización escénica a unos espectadores. Una comunicación que tiene también un doble proceso: la reproducción de la realidad mediante la palabra del autor, y la interpretación de la palabra para reconstruir una realidad del lector-espectador. Pasa de una recepción individual del lector a una recepción colectiva de la obra cuando se pone en escena en un escenario.

« [...] todo el proceso de comunicación que va desde la producción del texto y sus sujetos, hasta la recepción con sus modalidades de lectura y representación y sus sujetos respectivos, el lector y el espectador, y que pasa por la forma que adopta la obra, diálogo, acotaciones, realización del diálogo en el lenguaje oral y de la representación, realización de los referentes de las acotaciones en el escenario. En resumen, todo lo que en el teatro crea sentido y los procesos de creación de ese sentido»²⁰⁴.

Nos referimos pues a este concepto de *texto dramático* respetando la esencia de este género. Porque exista o no representación teatral con público, es

²⁰⁴ Op. Cit. BOBES NAVES, M^a C. (1987, 69).

evidente que desde su creación, la obra literaria implica una representación mental y una estructura que va más allá del texto literario y supone la recreación y la puesta en escena de quien lo lee. Y es que: «el teatro, antes que un género literario, es un género visionario o espectacular, ya que la palabra tiene en el teatro una función constitutiva, pero muy determinada [...], secundaria a la representación o espectáculo»²⁰⁵.

Los *textos dramáticos* engloban así una producción literaria, dentro del género teatral²⁰⁶ (como obra literaria y/o espectáculo), original o adaptada por los propios maestros, destinada al público infantil y juvenil para entretener y divertirles en su tiempo de ocio y juego. Aparecen editadas como libro o por fascículos coleccionables en publicaciones infantiles o periódicas. Y aunque en su origen no siempre tuvieron un interés escolar, han llegado al aula casi siempre a través de los maestros, siendo utilizados por éstos de muy variados modos. Incluso han formado parte en numerosas ocasiones de planes de estudios y programaciones. Nos referimos sobre todo a un texto literario... dramático, que no siempre tiene su culminación con la representación²⁰⁷.

2.3.4. Los textos dramáticos dentro de la producción escolar

La producción de los *textos* catalogados en nuestro estudio se encuentra estrechamente relacionada con la edición de textos literarios en general. Y aunque

²⁰⁵ ORTEGA Y GASSET, J. (1983). Máscaras. En *Obras Completas*, Tomo VII, Alianza Editorial-Revista de Occidente, 454 y 457.

²⁰⁶ En una definición sencilla recordemos que como obra literaria de género teatral entenderemos: una composición literaria en que se representa una acción de la vida con sólo el diálogo de los personajes y en ella intervienen y sin que el autor/a hable o aparezca.

²⁰⁷ Aunque las representaciones escolares en algunos casos se convertían en verdaderos encuentros sociales alrededor del teatro de determinados centros escolares. Así nos lo describe el Padre Luis Coloma. Era la representación de fin de curso en el uno de los colegios de la Compañía de Jesús: «La cola que formaban los coches frene al palacio del Marqués de Butrino, cogía casi toda la calle Hortaleza, atravesaba la red de San Luis e iba a perderse en la de Montera.» COLOMA, L. (1891). *Pequeñeces*. Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús, 5-6 (Libro Tercero).

a priori, resultaría excesivo incorporar al concepto de libro de texto o manual escolar a los textos dramáticos, a lo largo de este apartado y en el recorrido histórico, esperamos demostrar cómo los textos dramáticos además de estar muy vinculados con la historia de los manuales escolares, en un pequeño pero significativo periodo de tiempo pudieron incorporarse al mundo de los manuales escolares contemporáneos. No en vano libros de texto y textos dramáticos son utilizados en el aula por el mismo alumnado aunque con finalidades distintas. Y al igual que existe un control sobre los manuales escolares los *textos dramáticos* además de la censura literaria, eclesiástica y política de la época han de estar supeditados a las orientaciones recibidas para que los maestros las sigan en el aula. Además tras casi quince años de rigurosos e importantes estudios acerca de los manuales escolares se ha encontrado como insuficiente el concepto de libro escolar como «aquellos que se destinan a la enseñanza y que recogen los contenidos esenciales de una determinada disciplina o materia»²⁰⁸. Y parece más generalizada y asumida una idea más cercana a la conceptualización editorial de éste y otros géneros textuales como nos recuerda el profesor Antonio Viñao al definirlo como: «un objeto complejo y diversificado, que es, a la vez, un producto comercial (con editoriales y librerías especializadas) e ideológico, un soporte curricular, relacionado con la metodología o con los fines de la enseñanza, y un objeto cultural, espacio de la memoria, impregnado de valores y espejo de la sociedad, o al menos de parte de ella, ...»²⁰⁹.

²⁰⁸ Se trata de un concepto más cercano al *Informe Quintana*. Véase MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (Dir). (2001). *Historia de la edición en España 1836-1936*. Madrid: Marcial Pons, 309.

²⁰⁹ Nos referimos aquí a los estudios de prestigiosos investigadores en este campo como el propio Antonio Viñao, *El libro escolar*. En MARTÍNEZ MARTÍN, J. (2001). *Historia de la edición*. Madrid: Marcial Pons, 309-336. ESCOLANO BENITO, A. «Introducción», en A. ESCOLANO BENTIO (Dir.), *Historia ilustrada del libro escolar en España. Del Antiguo Régimen a la Segunda República*, Madrid, 1997, 13-17 y M. de PUELLES BENÍTEZ, «Estudio preliminar: política, legislación y manuales escolares (1812-1939)», en VILLALAÍN BENITO, J.L. (1997). *Manuales escolares en España*, Tomo I. Legislación (1812-1939), Madrid: UNED, 17-70.

Como anunciábamos al referirnos a la esencia pedagógica de los textos dramáticos son constantes las apariciones de listados y los catálogos que en la época contemporánea se publicaban para orientación de los maestros. En ellos de forma periódica se anunciaban las colecciones y títulos dramáticos editados. Pero además la propia demanda de formación teatral escolar obligó a algunas editoriales a publicar obras formativas para los actores circunstanciales en los que se convierten niños y jóvenes.

Y así apareció un título muy utilizado por los maestros de la escuela contemporánea: *Vademécum del actor*²¹⁰ para la formación teatral y la preparación de los niños como futuros actores “escolares”.



Imagen 14. Portada del Vademécum del actor editado por la Galería Salesiana de lecturas dramáticas Sarriá (Barcelona).

Los textos dramáticos encuentran una demanda permanente, y en algunos momentos, desbordante en los centros e internados religiosos, especialmente, de finales del XIX y principios del XX. Estos centros se veían obligados semanalmente, durante el fin de semana, primero a representar o realizar algún tipo de representación teatral o a proyectar una película que ocupara el tiempo de

²¹⁰ Fue uno de los libros más demandados durante la primer mitad del siglo XX. La ilustración está realizada por uno de los dibujantes más importantes del momento: I. Camins.

ocio de una manera lúdica y educativa. Se trata de actividades que intentan ocupar los cuatro tiempos en los que Bernabé Bartolomé divide la estancia en los internados, a saber: tiempo diseñado, tiempo para-académico, tiempo psicológico y tiempo religioso. Y es que nos recuerda este autor: «...el modelo de centros que la Iglesia ha mantenido, durante estos siglos XIX y XX, supera el concepto de escuela o escolarización, ya que en muchos de ellos existe el internado en el que el alumno alejado de la familia normal, vive en régimen de comunidad con otros alumnos en un centro educativo, compartiendo los servicios de habitación, vestido, alimentación, en un mismo régimen disciplinar, vida religiosa y académica»²¹¹.

Los centros escolares y concretamente los internados son los espacios donde se desarrolla especialmente la actividad teatral escolar que ahora presentamos y cuyas coordenadas temporales centramos entre 1870 y 1970 ya que entre otras razones ya expuestas, se trata de la época áurea de este tipo de centros. Sobre todo las representaciones teatrales han sido actividades centrales en el ocio cotidiano de las aulas y sobre todo en puntos de encuentro festivos (Navidad, fin de curso, festividades patronales...) donde coincidían padres e hijos y que en muchos casos resultaba un acontecimiento social que transcendía los escenarios escolares.²¹²

Así las coordenadas espacio-temporales se convierten en nuestro estudio en indispensables y además en ámbitos de estudio de gran protagonismo para

²¹¹ BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B. (1997b). Tiempo y espacio. Proyecto educativo y manual escolar, en *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España*, 787-788.

²¹² Son representaciones amateur en los propios centros porque evidentemente el teatro infantil profesional también tenía una gran trascendencia social pero no es objeto de estudio actual. Nos cuenta Jacinto Benavente: «En la calle del Nuncio había un teatro llamado de las Musas... por Navidad también se representaba el Nacimiento, con muñecos de gran tamaño, y como fin de fiesta, con regocijo de los chicos, una comedia de magia en un acto muy divertida: *Chivatón en la selva encantada*.» Parece que el autor habla del que después sería el Teatro Romea y que tenía una compañía llamada *La Infantil*. Véase BENAVENTE, J. (1969). *Obras completas*. Madrid: Aguilar, Tomo XI, 635.

entender y situar el hecho teatral en la escuela contemporánea. Es en este mismo periodo histórico (la segunda mitad del siglo XIX y hasta algo más de la mitad del siglo XX) cuando historiadores de la educación como el profesor Julio Ruiz Berrio nos recuerdan como:

« (...) las editoriales que denominamos escolares, aquellas con una producción de 1/ textos didácticos, 2/ libros infantiles y juveniles, y/o 3/ material escolar general (o bien sólo del primero o del tercer grupo señalados), se convirtieron en auténticas agencias de formación de los españoles. Intensa o tibiamente, positiva o negativamente, esas editoriales, desde entonces hasta los años sesenta del pasado siglo XX, sobre todo, han cumplido, entre otras, las siguientes funciones:

- aportar el material escolar complementario para la actividad docente del profesorado;
- proporcionar los conocimientos científicos básicos de cada materia en cada nivel o ciclo;
- ofrecer muestras literarias para aprender a leer y escribir;
- dar a conocer las principales verdades de la fe católica;
- sistematizar e inculcar el código moral de la sociedad;
- divulgar las normas elementales de convivencia o urbanidad;
- poner en contacto al muchacho con un mundo extranjero por medio de las ilustraciones o fotografías;

- estimular la imaginación del alumno a partir de las mismas;
- adoctrinar en los valores de los dirigentes de la sociedad, de forma tácita mediante ejemplos, personajes, narraciones, etc.»²¹³.

El hecho teatral en la escuela tiene sus propias “reglas” de actuación. Sirva de ejemplo una breve carta que Juan Bosco dirigía en 1877 a los responsables del teatro en los centros salesianos y que titulaba bajo el epígrafe *Reglamento para el Teatro*²¹⁴ donde aconseja diecinueve normas para las representaciones teatrales en sus centros. Ya en la primera nos recuerda que el fin del teatro es alegrar, educar, instruir a los jóvenes lo más moralmente posible.

En su mayoría se trata de *textos* que son parte de la Literatura Infantil y Juvenil. Aunque hemos encontrado un grupo reducido, pero a nuestro juicio muy significativo, que podemos situar más cerca de la historia del juguete que de la obra literaria en sí. Nos referimos a los denominados *teatros de papel*:

«Els teatres de paper són una joguina i alhora un joc. Estaven molt de moda abans de la Gran Guerra de 1914. Van néixer a finals del segle XVIII i moriren virutlament a la meitat del segle XX.

²¹³ RUIZ BERRIO, J. (Dir.) (2002). *La editorial Calleja, un agente de modernización educativa en la Restauración*. Madrid-UNED: Serie “Proyecto Manes”, 10-11.

²¹⁴ LEMOYNE, J. B. (1983). *Memorias Biográficas de San Juan Bosco (MB)*. Madrid: CCS, VI, 89-90 [106,108]. Este mismo reglamento, casi a la letra, fue introducido, después, en el *Reglamento para las Casas de la Sociedad San Francisco de Sales*, publicado por la Tipografía Salesiana en 1877 y en las *Deliberaciones del Capítulo General de la Pía Sociedad Salesiana* celebrado en Lanzo en septiembre de 1877. Pero en 1870 ya había escrito unas pequeñas orientaciones tituladas *Aviso para el teatro (MB, XIV, 718 [839-849]*. En él aparece una extensa y detallada guía para la utilización de los textos dramáticos en las instituciones salesianas.

Aquesta mena de teatres representen una mena de poesia visualm, carregada d'evocació nostàlgica: d'aquells espais somiats, desitjats, d'il·lusió i de color»²¹⁵.

Ambos, libros y teatros de papel, poseen naturalezas distintas pero componen los *textos* dramáticos utilizados en la escuela de 1870 a 1970. Y es que los textos para los niños pueden ser juguetes y a veces los juguetes han ido acompañados de sus textos. La producción teatral para la escuela se editaba de tres formas distintas:

- a) *Obras originales* de los propios dramaturgos o maestros.
- b) *Coleccionables* aparecidos en revistas infantiles y juveniles o periódicos de tirada nacional.
- c) *Obras adaptadas* de obras originales y cuyos autores son en la mayoría los propios maestros y responsables de las representaciones teatrales escolares.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX eran las imprentas y/o las pequeñas librerías las encargadas de producir este tipo de textos. Y así pequeñas imprentas y modestas tipográficas convivían con las después serían las grandes editoriales de mediados del siglo XX y que comenzaban a finales del XIX su andadura. Entre las primeras se encuentra la Imprenta José Rodríguez (Juan José-1895- de Joaquín Dicenta); colaboraciones como la de la Imprenta de L. Rubio y

²¹⁵ Francesc d'Asís López Sala (2000,98). También se denominan Teatros de cartón, arquitecturas de papel... Véase el catálogo que bajo el mismo título se expuso en la Sala "Barquillo" de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid de Mayo-Junio de 1980 en Madrid. BAYÓN ÁLVAREZ, M. (1980). *Arquitecturas de papel. Una iconografía popular de la arquitectura*. El texto nos recuerda: *Los teatros de papel so un juguete y a la vez un juego. Estaba muy de moda antes de la Gran Guerra de 1914. Nacieron a finales del siglo XVIII y murieron de forma virtual a mediados del siglo XX. Este tipo de teatros representan una especie de poesía visual, cargada de evocación nostálgica: de esos espacios soñados, anhelados, de ilusión y color.*

la Sociedad de Autores Españoles que copublicaron títulos como *El último mono* o *el chico de la tienda* de Carlos Arniches (1926) o el *Establecimiento Tipográficos* de J. Arrado con obras como *La locura de don Juan* (1923) de Carlos Arniches. Entre las segundas la mayoría de las obras de Jacinto Benavente editadas por la Librería Casa Editorial Hernando como el famoso título *El Príncipe que todo lo aprendió en los libros* (1928) y Librería de los Sucesores de Hernando: *Lecciones de Buen Amor* de Jacinto Benavente (1924); o La V.H. de Sanz Calleja *El mal que nos hacen del mismo Benavente* (1917). Y otras tan importantes como estas dos, a saber: *Bastinos* (Colección Teatro Escolar-1913-); *Hijos de Santiago Rodríguez*, *Hijos de Gregorio del Amo* (Colección Teatro sin amoríos y Teatro Moral); *Rivadeneira*; Ed. Salvatella (*Farsa Infantil. Guiones escénicos para niños*); ... E incluso los textos que se publican por centros educativos que cuentan con medios y tradición editorial, como la conocidas *Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá* responsables de la producción de textos dramáticos y teatrales desde finales del siglo XIX hasta nuestros días y responsables de Colecciones como la *Galería Dramática y Teatral Salesiana*.

Es notorio el empuje cultural desarrollado en tan breve periodo de tiempo por la II República: aparecen nuevas bibliotecas y teatros que revitalizan la Literatura Infantil en general y teatral en particular; El Ministerio de Instrucción Pública en 1932 anuncia un Concurso Nacional que ganará Alejandro Casona con *Flor de leyendas*. Y los editores y la Cámara del Libro de Madrid se unen el 20 de diciembre de 1935, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, para inaugurar la I Exposición del Libro Infantil²¹⁶, bajo la presidencia de Alcalá-Zamora y el

²¹⁶ Véase CENDÁN PAZOS, F. (1986). *Meido siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 217.

ministro de Instrucción Pública y Belas Artes Manuel Becerra. Así nos lo recuerda Marie Franco:

«El interés de los editores por el público infantil es particularmente claro en la organización de las sucesivas ferias del libro, pero también se refleja en otros tipos de iniciativas. [...] Esta política a favor del libro para niños se confirmó el día de Reyes de 1935. La Agrupación de Editores Españoles organizó un automóvil-exposición que recorrió las librerías para recoger donativos de libros destinados a “la infancia desheredada”. El vehículo fue seguido por una cabalgata en que venían disfrazados Salvador Bartolozzi, Antonio Robles y Ramón Gómez de la Serna. El acto se concluyó con la entrega por el presidente de la República, Alcalá-Zamora, de lotes de libros a una escuela de Madrid. Semana antes, el 1º de octubre de 1934, el consejo de gobierno de la Cámara del Libro de Madrid había sugerido, en voz del editor Bailly-Balliere, organizar una exposición sobre la literatura infantil»²¹⁷.

El episodio de la Guerra Civil supuso un parón en tan importante respaldo social y cultural por parte de la administración educativa, pero no impidió, aunque lógicamente limitado, el número de publicaciones en ambos bandos y el enfrentamiento ideológicos de los textos. En la postguerra surgirían las publicaciones periódicas alentadas por la Delegación Nacional del Frente de Juventudes, potenciando incluso las compañías teatrales infantiles profesionales como “Los Títeres”.

²¹⁷ FRANCO, M. (2005). Para que lean los niños: II República y promoción de la literatura infantil, 251-267, En DESVOIS, J-M. (2005). *Homenaje al profesor Jean-François Botrel*. Francia: Talleres Tipográficos de las Voces/Univrsité Michel de Montaigne-Bordeux 3. También se puede encontrar como fuente electrónica: Consultado el 8 de noviembre de 2009, de II República y promoción de la literatura infantil.pdf en <http://www.pub.u-bordeaux3.fr/Nouveautes.php> y en PILAR (*Prensa, Impresos, Lecturas en el Área Románica*) en <http://pilar.site.voila.fr/>.

Además del uso que se le daba como divertimento y ocio de la lectura y representación de los textos, durante los años treinta y siguientes se organizaron Concursos Nacionales y Premios Literarios, como el prestigioso Premio Lazarillo²¹⁸, el galardón más antiguo en la literatura infantil y juvenil española.



Imagen 15. Web de la Organización Española para el Libro Infantil (OEPLI) que convoca actualmente el Premio Lazarillo.

Estas iniciativas junto a la creación en 1962 de la Comisión Asesora de Publicaciones Infantiles aumentaron cualitativa y cuantitativamente la calidad de la producción literaria infantil. En los años 50 y 60 no podemos olvidar la labor de la editorial Doncel o de Lumen, Alfíl, Escelicer (Colección “Teatro”), Ediciones La Galera. Tras la promulgación de la Ley General de Educación en 1970 serían las dos grandes editoriales que reunirían bajo un mismo sello los libros de textos y la iniciativa en los libros literarios, hablamos de Santillana y Anaya. Siguiendo sus pasos muchas de las editoriales tradicionalmente dedicadas al libro de texto se lanzaron con suerte desigual a la producción de textos literarios y dramáticos como fueron Bruño, SM, Edebé, Miñón, Escuela Española, Edelvives, etc.

²¹⁸ Uno de los premios más conocidos y reconocidos nacional e internacionalmente fue el Premio Lazarillo. El reconocimiento más antiguo de literatura infantil y juvenil, originalmente lo convocaba el Instituto Nacional del Libro Español (INLE) desde 1958. Desde el año 1986 lo convoca la Organización Española para el Libro Infantil (OEPLI), anualmente, con el patrocinio del Ministerio de Educación y Cultura. [Consultado el 8 de noviembre de 2009] de <<http://www.oepli.org/esp/actividades/lazarillo.htm>>.

Conjuntamente a estas ediciones de libros se unen las importantes ediciones de colecciones teatrales editadas para niños en revistas y periódicos de tirada nacional:

Una de las pioneras fueron la revista *Chicos y Mis Chicas*²¹⁹ de donde surgirían las ediciones Gilsa; *Gente Menuda* (ABC) y una de las últimas en la década de los 50, 60 y 70, la Revista *Consigna* o *Bazar*.



Imagen 16. Portada de la revista *La Edad Dichosa* (1890)²²⁰.

Y es que muchas obras literarias fueron utilizadas como instrumento de instrucción en las aulas. Ejemplo notorio es *El tesoro de las escuelas* (Editorial

²¹⁹ En 1947, cuando el programa radiofónico podía estar empezando a decaer, Consuelo Gil Roesset, directora de las revistas juveniles *Chicos y Mis Chicas*, de una colección de novelas y de Gilsa, S.A. Ediciones visita Radio Madrid y se interesa por la publicación de las peripecias de Antoñita. Tras un tiempo de colaboración en forma de historias semanales en la revista, se publica en Madrid (España) el primer libro en 1948, con dibujos de Mariano Zaragüeta y cuya autora es Liboria Casas Regueiro, más conocida como Borita Casas (Madrid 1911 - 1999). Antoñita es una niña de clase media acomodada que vive las aventuras de la época, en el colegio, en su casa, en la playa, en la sierra... Hay otros personajes que comparten el éxito con Antoñita: su chacha Nicerata, buena y dócil; la tía Carol, Pepito, su hermano, e Isabel su hermana pequeña, a la que siempre llamará Titerris; la cocinera Remigia, su tía Rosalía y sus primos Paquito y Pichichi; sus padres, su abuela, las monjas; sus amigas Malules, Josefita, «Melocotón», otros amigos y vecinos... En 1948 aparecía el primer volumen; su amplia demanda suscitó la continuación hasta un total de siete volúmenes. Tras un lapso de diez años, impuesto en parte por la residencia de la autora en Iberoamérica con motivo de su matrimonio, al regresar a España reanuda la publicación de la serie hasta completar un total de 12 volúmenes.

²²⁰ Dirigida por Carlos Frontaura, la revista ilustrada de instrucción y recreo para niños y niñas *La Edad Dichosa* fue una de las primeras publicaciones periódicas editadas para el público infantil y juvenil allá por 1890.

Saturnino Calleja) que una vez examinada, como todas las obras de instrucción y de recreo de esta editorial por el Tribunal de la Rota incluye la siguiente advertencia del editor:

«Siendo las publicaciones de esta casa las únicas de España que han sufrido un examen tan riguroso y autorizado, y considerado que están limpias de todo error, deben ser preferidas por las personas amantes de la enseñanza que quieran huir de lecturas y doctrinas perniciosas»²²¹.

Además el editor aclara las funciones previstas para el empleo de estas obras en las escuelas de entonces: «Al publicar la presente edición del “Tesoro de las escuelas” hemos contado con la conveniencia de descargar a la obra de varias materias que se estudian en asignaturas especiales y de dar cabida en ella a varias otras no comprendidas en los programas, y sobre las cuales es incuestionable la ventaja para los niños de tener algunas nociones. Con esa innovación y con la forma menos didáctica que se da a las mismas, ha adquirido desde luego el libro un carácter más general y, a nuestro entender, más ameno, a lo que también contribuye el mayor número de grabados con que se le ilustra»²²².

Los textos literarios del género dramático en el siglo XIX convivieron con una producción escolar de variadas denominaciones: lecciones, catón, obras, guía o prontuario, castilla, tratados elementales, enciclopedias, catecismos...²²³ En la época contemporánea comienza a utilizarse el concepto de *texto* dentro de la panorama educativo y más concretamente de la producción editorial utilizada en

²²¹ *Op. Cit.* GARCÍA PADRINO, J. (2001), *Así pasaron muchos años... (En torno a la Literatura Infantil Española)*. Colección ‘Arcadia’, 5. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 245.

²²² *Ibidem* GARCÍA PADRINO, J. (2001, 245).

²²³ SUREDA, B. y otros (1992). *La producción de obras escolares en Baleares (1775-1974)*. Palma: Universitat de les Illes Balears; VIÑAO, A. Aprender a leer en el Antiguo Régimen: silabarios, cartillas,... en ESCOLANO, A. (Ed.) (1997). *Historia Ilustrada del libro escolar en España del Antiguo Régimen a la II República*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 149-191.

las aulas. Así, en 1836 tras la muerte de Fernando VII y bajo el régimen liberal. En el Plan General de Instrucción Pública se dice: «En los Institutos superiores y Facultades mayores no tendrán obligación los profesores de seguir texto alguno en sus explicaciones ni podrán imponerla a sus discípulos»²²⁴.

Ya a partir de este momento se emplea a nivel legal el término *texto* para designar las obras que se usan para la instrucción escolar. Por supuesto que las obras dramáticas no escapan a esta tendencia editorial y bajo el epígrafe de piezas de teatro, aparecen en la relación de obras autorizadas para servir de texto de enseñanza de la lectura desde 1848²²⁵.

Dos años más tarde en el Reglamento provisional de las escuelas Públicas de Instrucción Públicas de Instrucción Primaria, aparece por primera vez el término de *libro de texto*, para designar: «el escrito que contiene los conocimientos que deben ser aprendidos por los alumnos de forma memorística, sin introducir modificaciones y sin ninguna actividad crítica por su parte»²²⁶. Esta rigidez pedagógica fue uno de los motivos del rechazo al libro de texto por parte de la Institución Libre de Enseñanza²²⁷.

Al carácter *didáctico y pedagógico* del concepto texto hemos de añadirle el carácter *comunicativo* de todo texto literario. El texto literario -nos dice Juan Villegas- como todo producto de lenguaje es un acto de comunicación. Denominaremos pues, *texto dramático*, a toda producción editorial dentro del

²²⁴ *Historia de la Educación en España*. (1979). Madrid: MEC, Volumen II, 134.

²²⁵ Véase *Catálogo de los libros y objetos aprobados para texto y uso en las Escuelas de primera enseñanza* (1885) Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de sordo-mudos y ciegos.

²²⁶ Reglamento provisional de las escuelas públicas de Instrucción Primaria Elemental. *Boletín Oficial de Instrucción Pública*, Tomo I (1841), 433. En este tomo se recogen los núm.1 al 10, de 29 Febrero al 15 de Julio. Y dejando a los maestros y comisiones locales la elección de los libros de textos, que a su juicio, sean más convenientes.

²²⁷ Véase SUREDA G^a, B. y otros (1992). *La producción de obras escolares en Baleares (1775-1975)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 13.

género dramático (unidades, personajes, tiempo y espacio) que se utiliza en la enseñanza dentro de la escuela bien como técnica auxiliar o como protagonista del aprendizaje. Y si bien es cierto que habitualmente se utilice la expresión texto dramático en contextos semióticos no nos referimos en esta ocasión a la interpretación de los signos lingüísticos de este género literario.

Estudio aparte, merecen los textos utilizados en materias como la Retórica y la Didáctica. De hecho la didáctica además de disciplina pedagógica es en el caso del texto dramático un género literario. Las formas didácticas de expresión tradicional²²⁸, nos dice el profesor A. Escolano: «han sido a menudo incorporadas a la redacción de textos escolares, ya sea a como recursos que se insertan en estructuras textuales más complejas y diversificadas o como modelos de comunicación que han dado origen a géneros específicos»²²⁹.

La naturaleza del texto dramático se encuentra más cercana de la creación literaria que de la producción escolar. Pero no podemos olvidar que durante el primer cuarto del siglo XX su papel en la escuela fue fundamentalmente educativo y moralizante. Por eso hablamos de texto y no de obra literaria. Para nosotros, de 1910 a 1930, las obras teatrales asumieron un gran protagonismo dentro de la escuela. De hecho en algunos lugares como Cataluña, donde se optó por no utilizar libros de texto, aparecen con fuerza iniciativas dramáticas como: El teatro de papel o las representaciones teatrales como métodos de aprendizaje siguiendo las pautas pedagógicas de la Escuela Nueva.

²²⁸ Nos habla de apólogos, fábulas, cuentos, poesía, almanaque, proverbios, literatura de *colportage*, *epístolas*, *perceptiva estética*, *técnica o moral*...Dejando la relación abierta a otras posibles incorporaciones.

²²⁹ ESCOLANO, A. (2000). *Tiempos y espacios para la escuela*. Madrid: Biblioteca Nueva, 449.

Y en el apartado siguiente, durante nuestro recorrido histórico por los textos dramáticos utilizados en la España contemporánea expondremos la aparición de los textos dramáticos y sus diferentes usos en los colegios e internados. Hasta describir como en el primer tercio del siglo XX la producción teatral no sólo sí incorporó a la producción escolar sino que además de complemento de estas disciplinas tuvo tal protagonismo que el libro de texto y los textos dramáticos fueron los dos elementos más importantes de la producción escolar de comienzos del siglo XX. Incluso hay quien afirma que: «Si algunos juguetes son milenarios, también lo son los cuentos, relatos, y canciones infantiles, y un buen día deberían terminar de forma natural en el libro. Pero este libro para niños ha sido apartado, desde su creación, de la función lúdica. Ha ido convirtiéndose en fuente de educación, en instrumento de trabajo y, por último, en manual escolar. Tal paso proviene de la naturaleza misma del libro, medio de difusión y símbolo del saber»²³⁰.

²³⁰ PARMEGIANI, C. A. (Dir). (1997). *Lecturas, libros y bibliotecas para niños*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Traducción de Mauro Armiño, 34.

CAPÍTULO 3

HISTORIOGRAFÍA DE LOS TEXTOS DRAMÁTICOS EN LA PRODUCCIÓN ESCOLAR CONTEMPORÁNEA

«Si el Teatro se preocupa por reflejar los valores fundamentales del Hombre, no cabe duda que el hombre es la meta del Teatro». ²³¹

Una vez definido el concepto de *texto dramático* es necesario profundizar aún más en su naturaleza y especialmente en algunos aspectos significativos y distintivos de este tipo de producción escolar para la escuela contemporánea. Se trata de una producción que emplea tanto el verso y la prosa, escritos mayoritariamente en castellano además del latín y las otras lenguas del territorio español: catalán, euskera y gallego. Es un número indeterminado de textos²³², difíciles de localizar ya que son colecciones de uso, en muchos casos privado y que, en su mayoría, hasta 1970, no fueron debidamente ordenados y clasificados. En algunas colecciones incluso se modificaban los números de las obras o no aparecían en los catálogos. E incluso era tan acuciante encontrar una obra para utilizar en las representaciones escolares que los propios maestros (incluso alumnos) redactaban los textos *ad hoc* para una clase concreta. Muchas de ellas manuscritas, sin firmar o con seudónimos, y que una vez utilizadas eran olvidadas o simplemente guardadas junto a otros papeles sin ningún tipo de organización ni catalogación.

La singularidad del teatro frente a los otros géneros radica en que a la expresión lingüística hay que añadir otros recursos que resumimos en la expresión corporal, la expresión plástica y la expresión rítmico-musical. Como consecuencia de esto, el teatro, desde el punto de vista de la transmisión y de la comunicación, adquiere una complejidad mucho mayor que la de los otros géneros.

²³¹ CERVERA, J. (1982a). *Historia Crítica del Teatro Infantil Español*. Madrid, Editora Nacional, 124.

²³² Al ser tan numerosos y sobre todo tan difícil de acotar, optamos por el estudio de 1.001 como símbolo que sintetiza el concepto ilimitado de estos textos.

En el ritual y la fiesta encontramos el fundamento de muchas de las manifestaciones del teatro oriental y occidental contemporáneo. El texto, la escenografía, el argumento conceptual y psicológico dan el paso al desnudo del actor en la magia espacio-temporal del rito. Pero no sólo los espacios en los que la colectividad humana reconstruye la nostalgia de la tribu primitiva; de forma más sutil, sino que en el mismo entramado del lenguaje y la comunicación humana está el símbolo; y el símbolo son acciones, personas, fuerzas de equilibrio comunicativo, es decir, conflicto.

Si la educación es un proceso de aprendizaje del ser humano para ser lo que es en su máxima potencialidad, los sistemas que la representan tienen como agente principal a un hombre o una mujer, símbolos de sí mismos.

De modo que con cierta lentitud nos hemos ido aproximando a la idea de que los niños fueran los verdaderos artífices de, como denomina A. Mantovani, «hechos expresivos de índole teatral»²³³. Sin duda esta posibilidad sólo podía brindarla la escuela. Con anterioridad se intentó trasladar a los niños a los esquemas de los adultos pero no funcionó. Así apareció un teatro hecho por niños, con representaciones en fiestas pero aún con textos y personajes determinados por el educador. Éste es un aspecto que continua en la actualidad. Ha ido apareciendo, quizá movido por las numerosas técnicas de expresión o la necesidad de una escuela más activa, un teatro (que nosotros hemos denominado desde los niños) en el que éstos son los creadores absolutos de contenidos, formas y personajes.

Por lo que no conviene hablar tanto del juego dramático sino de un juego de comunicación donde importa el proceso más que el resultado. Un juego en el que se debe valorar la expresión del educando a través de la realización de

²³³ Véase MANTOVANI, A. (1996a). *El Teatro: un juego más*. Morón de la Frontera: Proexdra.

proyectos que motiven al grupo más que la representación pulcra y acabada. Los cuentos, la poesía y el teatro son los géneros básicos de la literatura infantil. En todos ellos existe un denominador común: la producción artística por medio de la palabra con el niño como receptor. Aunque no se puede descartar la dramatización de los otros dos géneros: lírico y narrativo. Y aunque la novela es el género más significativo de este periodo, el teatro en la escuela será un reflejo de los gustos de la sociedad contemporánea. Durante finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, aumenta significativamente el número de estrenos. A modo de ejemplo, podríamos señalar que durante la temporada 1876-1877 se produjeron en Madrid al menos 232 estrenos, repartidos en los siguientes teatros:

Español	27
Circo (cerrado por siniestro)	2
Comedia	27
Novedades	14
Zarzuela	14
Apolo	6
Variedades	31
Martín	35
Eslava	46
Cervantes, Recreo y La Infantil	47

Tabla 12. Número de estrenos en los teatros de Madrid²³⁴.

Los aspectos más destacados de la historiografía de los textos dramáticos en la producción escolar serán: las etapas del teatro escolar contemporáneo, la clasificación de los textos, géneros dramáticos escolares, los Teatros de Papel (Historia *Ephemera*), los escenarios escolares de los textos dramáticos en la escuela contemporánea y la joven editorial industrial. Las colecciones dramáticas infantiles y juveniles, la música y el teatro escolar, de los salones a la escena, los dramaturgos que escriben para la infancia. Y los años dorados del teatro escolar.

²³⁴ Fuente: *Revista de España*, LVI (1877), 401-419.

3.1. Etapas destacadas del teatro escolar contemporáneo²³⁵

La tradición teatral escolar en forma de representaciones teatrales las referimos a las actividades habituales en los colegios de los siglos XVIII y XIX. En ellas, son características las disertaciones públicas en las festividades para dar a conocer a la sociedad el avance en el estudio, amén de servir de imagen del alto nivel que tenía la educación en estos centros. La declamación, que solía ser en latín, y las representaciones teatrales eran disfrutadas por las familias, políticos, dramaturgos e incluso reyes. Recordemos cómo al Colegio Imperial de Madrid asistieron representantes y dramaturgos de la talla de Lope de Vega o Francisco de Quevedo y el propio Felipe V que visitó el Real Seminario de Nobles el 28 de Diciembre de 1736.²³⁶

La diferencia sustancial de nuestro estudio la aporta la empresa editorial. Esta actividad industrial permite que maestros y dramaturgos hagan de la actividad teatral escolar algo más que una cuestión puntual en los colegios. Maestros, autores teatrales y editores forman un tándem que, desde 1870 y hasta 1970, introducirá el teatro y sus textos en todos los escenarios infantiles. La infancia contemporánea hará, leerá, compartirá, coleccionará, construirá y jugará al teatro a partes iguales. Lejos de ser sólo una actividad de ocio y recreo, se convertirá, muy especialmente durante el primer cuarto del siglo XX, en un instrumento de formación e influencia de la infancia y la juventud española.

²³⁵ Todos los acontecimientos aquí citados se encuentran reflejados en el Anexo “1. Cronología”.

²³⁶ Sobre ello puede leerse en SIMÓN DÍAZ, J. (1991). *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños y Ediciones Dorsa y los artículos de Padre Rafael María de HORNEDO en la revista *Razón y Fe* de Mayo de 1935 o el de F. SEGURA en la misma revista núm. 205 de 1982 sobre Calderón de la Barca.

3.1.1. Génesis de la nueva producción teatral escolar (1870-1902)

Desde los comienzos del teatro escolar, maestros y dramaturgos estaban muy implicados y comprometidos con la causa teatral. A finales del siglo XIX además del interés de los colegios y el apoyo de las familias burguesas, el teatro escolar cuenta con el respaldo de una empresa editorial que en este momento cuanto con los medios necesarios para dar respuesta a la demanda educativa y recreativa de la infancia hacia la actividad teatral. Recordemos que en 1885, Ottmar Mergenthaler inventa la linotipia, mecanizando el proceso de composición de un texto para ser impreso y facilitando la rapidez y la multiplicación de las publicaciones periódicas: revistas y periódicos. Además, el arte de la edición entra en la escuela, donde se forman a los aprendices de esta próspera empresa.

Recordemos que será en Barcelona donde en 1884 se crean los Talleres Salesianos de Sarriá²³⁷:

«En principio, pues quedaba aprobado por ambas partes el establecimiento de los llamados *Talleres Salesianos (o Cristianos)* de Sarriá (hoy, Instituto Politécnico, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá. Paseo San Juan Bosco 42). Las gestiones pertinentes a la compra de los terrenos, adaptación de los locales y puesta en funcionamiento de todo el complejo de la institución duraron algo así como un año. A principios de marzo de 1884 comenzaron a matricularse los primeros alumnos asilados».²³⁸

²³⁷ Recordemos que la obra salesiana en España comienza en Utrera (Sevilla). Y desde aquí se instala en Barcelona.

²³⁸ ALBERDI, R. (1980). *La formación profesional en Barcelona*. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 653.

En esta misma época se fundan *casas editoriales* tan importantes como la Editorial Calleja (1976) y la Editorial Bastinos (fundada en 1852) que tiene en 1890 su mejor época. Las dos centradas en la literatura infantil y juvenil.

Además del respaldo editorial y escolar, el teatro como juego, lectura y entretenimiento de la infancia supone una realidad en los hogares burgueses. Los teatrillos de papel, las obras teatrales infantiles y las revistas para público infantil con historias coleccionables eran habituales en los salones de la burguesía española, donde formaban parte de la vida y la cultura de la sociedad liberal de la época. Esta era la misma burguesía y los ilustrados que iniciaban a finales del siglo XIX el impulso por extender y mejorar la instrucción elemental en España. Y si bien, en un principio estos entretenimientos burgueses en torno al teatro no eran de dominio público, poco a poco, a través de las numerosas reformas y renovaciones pedagógicas, el teatro escolar se convirtió en una actividad cotidiana, habitual, favoreciendo que las diferencias de clases desaparecieran.

La España de finales de siglo XIX y se caracteriza por cambios políticos continuos, alta tasa de analfabetismo entre la población adulta y una baja escolarización. En 1873 se proclama la Primera República, y con ella comienzan las reformas y cambios educativos, a lo que contribuyeron muy especialmente las ideas pedagógicas de la recién fundada Institución Libre de Enseñanza (ILE) que en palabras de Giner de los Rios, Azcárate, Figuerola y Salmerón, estaba consagrada a la «difusión de la cultura en general, insertando artículos sobre cuestiones de interés público, cuanto, muy especialmente, al estudio de las

cuestiones pedagógicas, salvando así, por una activa propaganda, los límites en que por fuerza ha de encerrarse la obra que realiza la Institución».²³⁹

En esta época encontramos que además de las ideas de los institucionalistas, España mira hacia la pedagogía europea y fundamentalmente hacia el pensamiento de Rousseau, Pestalozzi y Fröbel.²⁴⁰

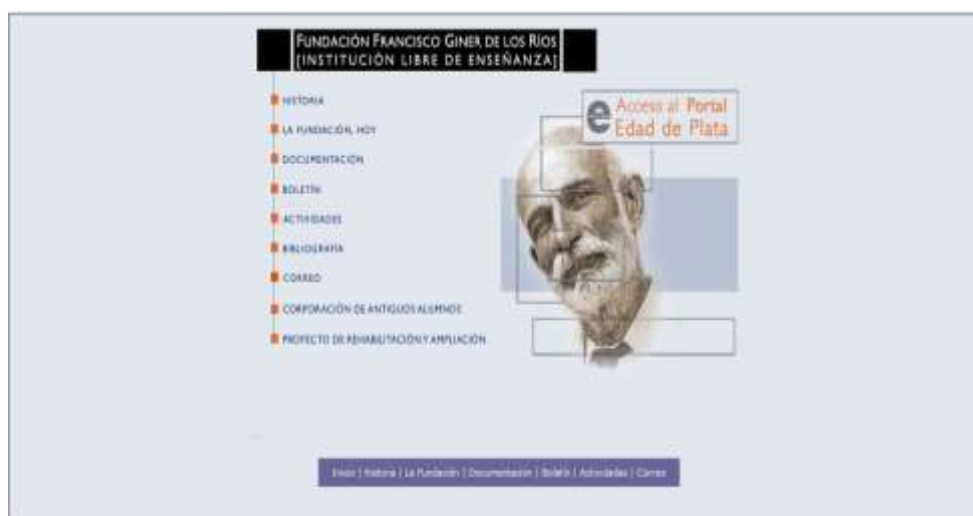


Imagen 17. Web de la Fundación Francisco Giner de los Ríos (ILE).

Desde su fundación la Institución Libre de Enseñanza fundamentó su labor educativa en la coeducación, la enseñanza cíclica, el juego y la educación estética como pilares del crecimiento personal del ser humano²⁴¹.

«Pretende despertar el interés de sus alumnos hacia una amplia cultura general, múltiplemente orientada; procura que se asimilen aquel todo de conocimientos (*humanidades*) que cada época especialmente exige, para cimentar

²³⁹ *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* (BILE), Año XLVIII, 31 de Enero de 1924, núm. 766, 32. Tras la muerte en 1915 de su principal inspirador, Francisco Giner de los Ríos, se creó la fundación que lleva su nombre el 14 de junio de 1916 con el encargo de velar por el patrimonio de la ILE y proseguir su tarea educadora. En la actualidad la Fundación Giner de los Ríos continúa la labor de la ya desaparecida Institución Libre de Enseñanza. Véase <<http://www.fundacionginer.org/>> [Consultado el 7 de Agosto de 2009].

²⁴⁰ PUELLES BENÍTEZ, M. de. (2009). *Modernidad, republicanismo y democracia. Una historia de la educación en España (1898-2008)*. Valencia: Tirant lo Blanch, 92.

²⁴¹ CARBONELL SEBARROJA, J. (1985), *Manuel Bartolomé Cossío. Una antología pedagógica*. Madrid: Servicio de Publicaciones del MEC. 107-120.

luego en ella, según les sea posible, una educación profesional de acuerdo con sus aptitudes y vocación, escogida más a conciencia de lo que es uso; tiende a prepararlos para ser en su día científicos, literatos, abogados, médicos, ingenieros, industriales...; pero sobre todo, y antes que todo eso, *hombres*, personas capaces de concebir un ideal, de gobernar con sustantividad su propia vida y de producirla mediante el armonioso consorcio de todas sus facultades»²⁴². Será el propio alumno el que más que “tomar lecciones” elabore su libro del alumno a través de las asistencias a clases que faciliten la elaboración de este material tanpreciado: «El alumno los redacta y consigna en notas breves, tan luego como su edad se lo consiente, formando así, con su labor personal, única fructuosa, el solo *texto* posible, si ha de ser verdadero, esto es, original, y suyo propio; microscópico las más veces, pero sincera expresión siempre del saber alcanzado.»²⁴³

En cuanto a la incorporación de la actividad teatral como apuesta educativa en la escuela contemporánea son importante dos concepciones *institucionalistas*: primero, la apuesta por la *formación del artista* a través de la actividad lúdica y del símbolo y la imagen como medio en el proceso de enseñanza-aprendizaje mediante el principio de activación del que nos habla Cossío. Y segundo, el *apoyo incondicional* de Giner y el resto de sus discípulos o el *teatro* como una manera de educación estética y ética de los niños: porque «...también estas épocas tienen una misión estética, a saber: generalizar y educar el sentido de lo bello, preparando el suelo para el momento en que el futuro ideal deposite en sus entrañas la semilla, con lo cual, además favorecen la germinación y la buena salud de la planta»²⁴⁴. Y añade en ese mismo periódico algunas recomendaciones que para el éxito de las

²⁴² *BILE*, Año XLVIII, 31 Enero de 1924, núm. 766.25-26.

²⁴³ *Ibidem BILE*, Año XLVIII, 31 Enero de 1924, núm. 766, 27.

²⁴⁴ Fue escrito en el *Pueblo Español* el 17 de marzo de 1879.

representaciones teatrales se ha de tener en cuenta: 1. La importancia de una buena dirección teatral. Se trata de un rol desconocido en aquella época aunque hoy entendamos que resulta vital y 2. La buena elección de la obra, Giner insiste en elegir siempre *textos* que despierten el gusto y el goce de los actores y del público infantil.

«Ya indicamos con anterioridad que Giner de los Ríos había concebido la ILE como un proyecto privado de reforma pedagógica que aspiraba a una proyección pública sobre la sociedad española. Efectivamente, la Institución, desde su propia creación no se limitó a realizar una reforma de la enseñanza en sus propias aulas, sino que aspiró a difundir esa estrategia de renovación pedagógica en todas las capas de la población»²⁴⁵.

En una España con un 63,8 % de analfabetismo, se utiliza la actividad teatral en las universidades populares como intervención pedagógica con los adultos: «Prestarán también un gran servicio con la fundación de secciones consagradas a la práctica de la declamación, de la música vocal e instrumental y dando periódicamente representaciones públicas. En ese medio social, se hallan con frecuencia trabajadores que tienen disposiciones naturales para la música o el arte dramático, pero que no ha recibido la cultura necesaria para desarrollarlas; la Universidad popular es el medio en que pueden revelarse, manifestarse y perfeccionarse. El teatro de las grandes ciudades casi no es accesible al pueblo; y las representaciones que dan muy rara vez son de la que pueden gustarle. La Universidad popular, en sus secciones de arte, puede útilmente llenar esta laguna,

²⁴⁵ *Op. Cit.* PUELLES BENITEZ, M. de (2009, 121).

organizando representaciones de verdadero arte popular: canciones, coplas, conciertos, dramas, etc.»²⁴⁶

La educación pública asume principios educativos de la Institución Libre de Enseñanza (ILE) y de la Escuela Nueva cuando hacen propios principios de estos dos movimientos pedagógicos, como son:

- a) Libertad de Enseñanza. Entendiéndola como un concepto que integra la propia libertad de enseñanza, la de ciencia, la de cátedra, del profesorado, del alumno y por supuesto de los centros.
- b) Universalidad de la Educación, especialmente de la Segunda Enseñanza que hasta entonces parecía exclusiva de la burguesía.
- c) La actividad lúdica como el centro de la didáctica escolar.
- d) Una apuesta por la renovación moral a través de la educación

Los nuevos cambios pedagógicos tienen su continuidad y su reflejo en el Primer Congreso Pedagógico (1882) y con la creación en ese mismo año del Museo Pedagógico Nacional de Instrucción Pública. Y en 1900, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes²⁴⁷. Pero desde el fracaso de las reformas de 1868²⁴⁸, era necesario contar con el apoyo del profesorado para el éxito de todos estos cambios. Pocos años antes, Pablo Montesino nos lo recordaba así:

²⁴⁶ SLUYS, A. (1906b). Importancia de la cultura estética en la educación general del niño (I). *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XXX, 31 Marzo 1906, núm. 552, 66-67.

²⁴⁷ El primer titular del nuevo ministerio será el político conservador Antonio García Alix. Real decreto de 18 de abril de 1900. Para investigadores PUELLES BENITEZ, M. de (2009,101): “como una respuesta a la conmoción del 98, ha hecho de este departamento un ministerio de entrada, propio de ministros novatos que han de curtirse en asuntos poco importantes...”

²⁴⁸ Nos referimos a las reformas liberales del Decreto de 14 de octubre de 1868 que deroga la Ley Catalina de junio de 1868 y reorganiza la Enseñanza Primaria y del Decreto del 25 de octubre de 1868 que reorganizan la segunda enseñanza y las facultades universitarias.

«No será preciso demostrar que la educación pública necesita reforma, ni que esta reforma es de grande trascendencia; es vital para la nación. Por desgracia estamos dispensados de patentizar esta necesidad, pues esta reforma se ha de hacer en las escuelas elementales comunes, por ahora al menos. [...] También es sabido que las escuelas son, generalmente hablando, lo que son los maestros, o que éstos son los que hacen buenas o malas las escuelas. Por consiguiente, para obtener las mejoras a que se aspira habrá de comenzarse preparando o formando maestros capaces de mejorar las escuelas».²⁴⁹

Y así en los presupuestos de 1902, será el ministerio el que asumió el pago del sueldo de los maestros. Consiguiéndose de este modo una mayor independencia en la actividad educativa y de gestión de los maestros y profesores.

3.1.2. Consolidación de los textos dramáticos (1902-1939)

El recién estrenado sistema de instrucción pública, bajo la influencia de krausistas e institucionalistas, apuesta por un proyecto educativo que apuesta por la libertad de enseñanza y busca la extensión de la educación a toda la población a través de la cultura. En este momento, el mundo educativo, literario y editorial unen sus fuerzas para conseguir una producción teatral que cuenta con el respaldo y beneplácito del Estado lo mismo que de la sociedad. Algo así nos quiso transmitir Emilia Pardo Bazán «en *La quimera* (1903): el uso del arte y la literatura para escapar de la mediocridad. Esto significa insertar dentro de la historia de España una figura de la imaginación moral: el deseo de ascenso social promovido por la vida cultural europea en el último tercio del siglo XIX. El paso

²⁴⁹ MONTESINO, P. (2006). *Liberalismo y educación del pueblo*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 121.

del mundo de los salones literarios a la cultura de los cafés es el ejemplo más revelador de esta ruptura visible también en otros ámbitos de la vida social.»²⁵⁰.

Se trata del periodo más importante y significativo de nuestro teatro escolar. Aunque la novela costumbrista es el género más recorrido para resaltar la pérdida de las colonias de ultramar, lo que motiva las ganas de ocio y evasión de todos los problemas. De este modo, el teatro, también el escolar, se convierte junto con las fiestas populares, la música, las variedades, el circo, el deporte o la playa, en las formas de diversión más practicadas por la sociedad española:

«Aire de España por todos los lados, aunque a veces se presentase con estupor por parte de algún intelectual contrario a los excesos patrióticos. Sobre todo en esa España dentro de España que es la zarzuela en un solo acto (el “género chico”), obediente a las prescripciones de Ricardo de la Vega, autor del libreto de *La verbena de la palama*, a la que puso música el maestro Tomás Bretón, aunque Ruperto Chapí se riera de él en *La revoltosa*, con texto de Fernández Shaw»²⁵¹.

A diferencia del panorama político que acabamos de describir, en realidad, España vivía una época de bonanza económica: «El desarrollo económico fomentó una expansión urbanística en la ciudad desde el mar a la montaña, que exigía mano de obra poco cualificada para los trabajos pesados, al tiempo que se favoreció el desarrollo de la tradición en la refinada decoración que el

²⁵⁰ RUIZ-DOMÉNEC, J.E. (2009). *España, una nueva historia*. Madrid: Gredos, 908.

²⁵¹ *Ibidem* RUIZ DOMÉNEC (2009, 912).

modernismo exigía en las paredes, balcones, techos y alcobas de las casas burguesas»²⁵².

Educativamente, y en palabras de Manuel de Puelles: *La cuestión de España es una cuestión de enseñanza*: «En 1900, cuando acaba un siglo turbulento y comienza otro, golpeado aún por la angustia del *desastre* pero animado también por la esperanza de un nuevo proyecto nacional,...»²⁵³. Los políticos, tras el desastre del 98, se comprometen con la educación, asumiendo un cierto regeneracionismo nacional a través de la reforma educativa. Sobre todo de 1900 a 1923, la intensidad política y educativa se ve intensificada con la influencia de numerosos movimientos de renovación pedagógica. Según Agustín Escolano²⁵⁴, dichos movimientos son la ya nombrada ILE, el regeneracionismo y educación, el catolicismo social y la escuela, los movimientos obreros y la renovación educativa, la recepción de corrientes educativas internacionales en España y la renovación pedagógica en Cataluña.

Esta situación propició que los poderes públicos emprendieran una serie de reformas que España necesitaba tanto en el terreno jurídico, como en el educativo y en el social. Se crearon organismos como el Museo Pedagógico Nacional y la Junta para Ampliación de Estudios (JAE), que entre otros aspectos, reforzaron la labor y la formación de los maestros. El primero, El Museo Pedagógico²⁵⁵, empezó a funcionar en 1884 como centro de investigación, muy vinculado -tanto por sus colaboradores como por su tarea- con la Institución Libre de Enseñanza (ILE), convirtiéndose en pieza fundamental del proceso de renovación de la

²⁵² *Ibidem* RUIZ DOMÉNEC (2009, 947).

²⁵³ *Op. Cit.* PUELLES BENITEZ, M. de (2009, 98)

²⁵⁴ Véase ESCOLANO BENITO, A. (2002). *La educación en la España contemporánea*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

²⁵⁵ Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y estaba dirigido por una Comisión Central, cuya sede se encontraba en el Museo Pedagógico.

enseñanza pública que culminaría en los años de la Segunda República. El segundo, la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigación Científica se creó en 1907 y dos años más tarde 1909 la Escuela de Estudios Superiores de Magisterio²⁵⁶. En 1918 se refuerza la formación del profesorado con el Instituto-Escuela, al que Puelles²⁵⁷ denomina buque insignia de la reforma de la educación básica. Destacó por la «política de pensionados al extranjero, obra fundamental de las políticas regeneracionistas de signo predominantemente liberal y de notable influencia institucionista. Dejando a salvo el precedente de Sanz del Río, poca tradición había en nuestro país sobre la ampliación de estudios superiores en Europa, aunque la ILE había manifestado desde su creación la necesidad de renovar el profesorado, fomentando precisamente las salidas al extranjero y la imprescindible inmersión en el pensamiento científico y pedagógico europeos»²⁵⁸.

Además los intentos de renovación pedagógica cristalizaron posteriormente con iniciativas como las colonias escolares de vacaciones, la Universidad Internacional de verano o las llamadas Misiones pedagógicas²⁵⁹ que actuaron bajo el amparo de la Segunda República con el fin de divulgar la cultura entre los pueblos de la España profunda donde jamás había llegado. Las Misiones Pedagógicas²⁶⁰ es una obra de la Segunda República española, pretendiendo salvar la diferencia entre la ciudad y el campo. Las Misiones Pedagógicas fueron un proyecto educativo español creado en el seno del Museo Pedagógico Nacional y

²⁵⁶ Obra del ministro liberal Amalio Gimeno, bajo influencia institucionista.

²⁵⁷ *Op. Cit.* PUELLES BENITEZ, M. de (2009, 126).

²⁵⁸ *Ibidem* PUELLES BENITEZ, M. de (2009-118-119).

²⁵⁹ Ya en 1881 Francisco Gines había propuesto una serie de medidas para la reforma de la institución pública que incluía la idea de las Misiones, Gines proponía la creación de unas Misiones Ambulantes que incluían los servicios que luego ofrecerían las Misiones Pedagógicas, servicio de biblioteca, el museo del pueblo, el cine, el coro y el teatro del pueblo, sección de música y retablo de fantoches.

²⁶⁰ Entre los días 17 y 25 de diciembre de 1931 se realizó la primera de las Misiones Pedagógicas en la localidad segoviana de Ayllón. El Patronato de las Misiones Pedagógicas estuvo presidido por Manuel Bartolomé Cossío y la Comisión Central estaba formada, entre otros, por el Director del Museo Pedagógico (que actuaba como Vicepresidente), Rodolfo Llopis, Marcelino Pascua, Antonio Machado, Pedro Salinas, Óscar Esplá, Ángel Llorca y Luis Álvarez Santullano (que ejercía de Secretario)...

con inspiración en la filosofía de la Institución Libre de Enseñanza, dieron comienzo en 1931 y finalizaron con el comienzo de la guerra civil en 1936. El 29 de mayo de 1931 se creó el Patronato de Misiones Pedagógicas con el encargo de «difundir la cultura general, la moderna orientación docente y la educación ciudadana en aldeas, villas y lugares, con especial atención a los intereses espirituales de la población rural».

Debido a la situación de España con respecto a otros países europeos en materia de educación, donde había una mayoría de analfabetos (el 44'3% de la población, localizada principalmente en el ámbito rural con escasos medios y miseria) se crean y desarrollan las Misiones Pedagógicas, al amparo de la Segunda República, proclamada tras la derrota electoral de los partidos monárquicos en las elecciones municipales de Abril de 1931, con el fin de "difundir la cultura general, la moderna orientación docente en lugares rurales, villas y aldeas". En palabras del profesor Florentino Sanz: «se hacía necesario exponer a los campesinos la literatura, el teatro, la pintura, el arte y la música para salvar esa distancia cultural. Para ello construyeron una infraestructura compuesta de intelectuales y universitarios y de unos recursos materiales imprescindibles. El 29 de mayo de 1931, Niceto Alcalá Zamora, presidente del gobierno y Marcelino Domingo, ministro de Instrucción Pública, firmaron el decreto constituyente del Patronato de las Misiones Pedagógicas para llevar a las zonas rurales»²⁶¹.

Resulta conocidos los recursos que se utilizaron: el coro, el teatro del pueblo, la biblioteca ambulante, los documentales de cine, las exposiciones de arte, la música de los gramófonos, etc. De este modo, quedaron a disposición del

²⁶¹ SANZ FERNÁNDEZ, F. (2006). *El aprendizaje fuera de la escuela. Tradición del pasado y desafío para el futuro*. Madrid: Ediciones Académicas, 386.

pueblo la literatura teatral de los clásicos españoles: autos sacramentales como la *Farsa de los Reyes Magos*, entremeses de Cervantes como el *Juez de los Divorcios* o el *Dragoncillo* de Calderón de la Barca. «Alejandro Casona se encargó de adaptar obras clásicas como la de *Sancho Panza en la ínsula* y Eduardo Torner, director del coro del teatro y uno de los más importantes musicólogos de la época, se encargó de devolver al pueblo las canciones que le pertenecían. El cine era considerado como un recurso cercano a todos los niveles de inteligencia y cultura porque presentaba los acontecimientos de la vida real en movimiento y servía al mismo tiempo, como decía Lorenzo Luzuriaga, para entretener, instruir e ilustrar»²⁶².

Nos recuerda M^a Zambrano: «En mi juventud no pertenecía a nada, sino que había que darse u ofrecerse a una fundación del Ministerio de Educación. Se trata de las Misiones Pedagógicas, a las que se iba sin interés ninguno, pero dándolo todo al misionero. Se les decía: “Se le dan únicamente las sandalias”. Es decir, el medio más pobre de viajar. Íbamos en grupo de tres o de cuarto, provistos de lo necesario para viajar en tercera y a veces en burro mismo, subiendo y escalando montañas, hasta llegar lugares que no tenían por qué ser tan pequeños ni abandonados, a veces grandes pueblos donde el libro no existía. Ni la música, ni el cine, ni ningún otro medio de comunicación, y allí nos estaban esperando»²⁶³. De su experiencia nos dice: «A mi me cupo en suerte hablar a aquella multitud desde el balcón. He hablado desde muchos balcones. Entonces temblaba de arriba a abajo. Era joven estudiante todavía, pues he sido estudiante toda mi vida.

²⁶² *Ibidem* SANZ FERNÁNDEZ, F. (2006, 386).

²⁶³ ZAMBRANO, M^a. (2009). *Las palabras del regreso*. Madrid: Cátedra, 182-183.

Entonces tenía muy poca voz; era pequeña, delgada, la voz. Se hizo un silencio cuando hablé que ni una palabra se perdió. Así comenzaron las sesiones.»²⁶⁴

Fue un tiempo donde por primera vez en nuestro país la cultura se entendió como un bien común y no como algo reservado para las clases privilegiadas. Los verdaderos protagonistas de estas misiones fueron los ciudadanos de los pueblos y aldeas donde llegaron, además de los que colaboraron en ellas como maestros, intelectuales, pintores, etc. Y es que esta época áurea del teatro escolar coincide en el tiempo la denomina por José Carlos Mainer “Edad de Plata” y la consolidación industrial y empresarial de los avances editoriales. Sobre todo en Madrid y Barcelona (Cataluña en general): «Proceso al que indudablemente aportó mucho la renovación pedagógica que hubo en aquella España. Con mucha frecuencia se ha hablado solamente de «modernización pedagógica en Cataluña», que es verdad que se dio y que fue fecunda, brillante, e innovadora. Pero en España en general también detectamos una corriente pedagógica de modernización, de innovación, de elevación del nivel científico de la pedagogía, existencia de ensayos educativos que experimentaban diversos elementos de la educación, como métodos, organización escolar, educación física y deportiva, recursos didácticos, espacios y tiempos escolares, técnicas, y aún concepciones superadoras de la educación y de la escuela.»²⁶⁵

A todos estos acontecimientos económicos, sociales y culturales les acompañan numerosas reformas educativas en las Enseñanzas Primaria, Secundaria y en la Universidad. Aunque especialmente significativa fue la decisión tomada durante la Segunda República en relación con las órdenes

²⁶⁴ *Ibidem* ZAMBRANO, M^a. (2009, 183).

²⁶⁵ RUIZ BERRIO, J. (2002). *La editorial Calleja: un agente de modernización educativa en la Restauración*. Madrid: UNED, 40-41.

religiosas, muchas de ellas dedicadas a la enseñanza. Si con anterioridad, José Canalejas y Méndez (1910-1912) había promulgado en 1910, la conocida Ley del Candado, que prohibía el establecimiento de nuevas congregaciones religiosas en España, el artículo 26 de la Constitución de 1931 disuelve las órdenes: «Quedan disueltas aquellas órdenes religiosas que estatutariamente impongan, además de los tres votos canónicos, otro especial de obediencia a autoridad distinta de la legítima del Estado. Sus bienes serán nacionalizados y afectados a fines benéficos y docentes»²⁶⁶. Pero esta situación no se prolongó pues, dos años después, la Ley de Confesiones y Congregaciones Religiosas de 1933, restringe la libertad de enseñanza de los colegios de titularidad de la Iglesia y órdenes religiosas y se llegó a la completa laicación y secularización legal de los centros. Así los bienes de la Iglesia pasan a ser propiedad del Estado, y con ello, el enorme potencial creativo que habían desarrollado en beneficio del teatro escolar infantil.

Este es el momento de una apuesta por el cambio de la función docente un tanto revolucionaria. A través de los reales decretos del 21 de julio de 1900 y del 26 de octubre de 1901, los ministros Antonio García Alix (Gobernación) y Álvaro de Figueroa y Torres, Conde de Romanones y ministro de Instrucción Pública²⁶⁷, consolidan en la ley de presupuestos de 1902²⁶⁸ que el pago de los maestros lo asumen el recientemente creado Ministerio de Instrucción Pública:

“Esta medida, en realidad, venía no sólo a satisfacer una vieja reivindicación del magisterio español, poniendo fin a la grave inestabilidad económica en que endémicamente se encontraba, sino que también

²⁶⁶ Este artículo de la Constitución de 1931 se desarrolla posteriormente en el Decreto de 23 de enero de 1932. Disolviéndose también la Compañía de Jesús.

²⁶⁷ Recordemos otras significativas reformas de esta época. Por ejemplo, se amplió la Enseñanza primaria de 6-9 años a 6-12 años.

²⁶⁸ PUELLES BENITEZ, M.de (2009). *Modernidad, republicanismo y democracia. Una historia de la educación en España (1898-2008)*. Valencia: Tirant lo Blanch, 115.

rescataba a los maestros de la espesa red de influencias del caciquismo local y de las autoridades municipales”²⁶⁹.

Además para la formación del profesorado son fundamentales las aportaciones pedagógicas de dos grandes instituciones la Cátedra de Pedagogía en los estudios superiores de Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, la Escuela Superior de Magisterio y la posterior creación de la Secciones de Pedagogía en la Universidad de Madrid y Barcelona en 1932 y 1933 respectivamente. Estos nuevos centros ayudaron a dar un enfoque moderno, con otro prisma, con rigor científico, a los inmediatos profesores de Escuelas Normales, Inspectores y a Directores de Grupos escolares. Profesores normalistas como Rodolfo Llopis²⁷⁰, desde la Dirección General de Enseñanza Primaria durante 1933, defendió la pedagogía y difundió las ideas de la Escuela Nueva europea.

A esta situación política, social e industrial se une el respaldo de los dramaturgos más importantes de la época²⁷¹, encabezados por Jacinto Benavente. Por un breve, pero intenso, periodo de tiempo los autores teatrales de cualquier signo político (de Benavente a Muñoz Seca), escribieron para la infancia y sus obras fueron representadas en los colegios de la época. Así lo recuerdan en 1928 los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, en el prólogo de *La Farándula, Niña* de Larra:

«El teatro para niños, su realización y su desarrollo han sido y son ilusión constante de nuestro espíritu desde que se enamoró de la musa dramática

²⁶⁹ *Ibidem* PUELLES BENÍTEZ, M. de (2009,116-117).

²⁷⁰ Recordemos que además fue director de la *Revista de Escuelas Normales*.

²⁷¹ De ellos hablamos en el apartado 3.7 de este mismo capítulo.

[...] y en verdad que hubiéramos querido, para cuantas tentativas se han llevado a cabo en España a favor de la bella causa, mayor prosperidad y fortuna». ²⁷²

Además manifestaban su deseo de que hubieran cuajado cuantas iniciativas teatrales existieron destinadas al público infantil. Especialmente divulgada, comprometida y efímera fue la aventura de Jacinto Benavente y su “Teatro de los Niños” que duró un solo año, de 1909 a 1910. Esta colaboración de dramaturgos y escuela se mantuvo durante al menos diez años. Sólo la dictadura de Primo de Rivera y la guerra civil, provocaron un retroceso y un paréntesis que impidió la continuidad de esta enriquecedora colaboración entre dramaturgos, políticos y maestros. La Guerra Civil supuso además de un paréntesis en la cultura y la educación española, un punto de inflexión y de distanciamiento de las dos clases muy diferentes y enfrentadas: la burguesía industrial y los obreros.

Durante la contienda nacional, la actividad teatral se reduce especialmente en los internados e instituciones creadas en el ámbito de la educación no formal que asumirían la divulgación y utilización del teatro. En la zona republicana, de la ya conocida compañía La Barraca difundió obras clásicas y modernas en los lugares más recónditos de nuestra geografía. Y cuya misión se vio continuada en otras dos instituciones educativas de relieve: Las Milicias de la Cultura y las Brigadas Volantes.

«Las Milicias atendían a los soldados en el frente de guerra, impartían conferencias, daban revistas y libros de lectura, representaban teatro, enseñaban canciones y a los más necesitados les enseñaban a leer Las

²⁷² Prólogo de dichos hermanos a la obra de LARRA, F.J. de (1928). *La Farándula, Niña*. Teatro Infantil. Doce obras teatrales para niños. Madrid: Tipográfica Yagüe, 7-8.

Brigadas Volantes se encargaban de promover la cultura en la retaguardia colaborando y a veces desempeñando la función de maestros»²⁷³.

Esta labor encuentra su continuidad en los Ateneos:

« Los Ateneos hay que contextualizarlos dentro de movimientos de extensión de la cultura al pueblo que tanto arraigo ha tenido en España. La de los Ateneos era una extensión desde abajo como podrían ser las universidades populares. Los Ateneos eran considerados como la escuela de futuros cuadros sindicales o políticos»²⁷⁴.

En ellos:

« Se cuestionaba la cultura burguesa como un infiel intérprete de los problemas y de los sentimientos del pueblo y se luchaba por la creación de una nueva cultura popular como alternativa que pudiera expresar sensaciones nuevas en las masas. Se escogían las obras de teatro a representar en función de criterios educativos libertarios. Existen listas de obras de teatro a representar y concentraciones para explicar la virtualidad revolucionaria del teatro»²⁷⁵.

Por su parte, entre las instituciones educativas de la educación Franquista²⁷⁶, que ahora denominamos no formal relacionadas con las actividades recreativas, encontramos *La Obra sindical de Educación y Descanso* que se introduce en España y que tiene que ver con la distracción en los periodos de ocio

²⁷³ SANZ FERNÁNDEZ, F. (2006, 387). Basado en HOLGUÍN, S. (2002). *República de Ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*. Barcelona: Crítica.

²⁷⁴ Además de los Ateneos obreros y los Ateneos Libertarios, encontramos las Casas del Pueblo y las Universidades Populares de propuestas sobre todo libertarias y destinadas a las clases más populares. (SANZ FERNÁNDEZ, F. (2006, 384).

²⁷⁵ *Ibidem* SANZ FERNÁNDEZ, F. (2006, 385).

²⁷⁶ Véase SANZ FERNÁNDEZ, F. (2006). “2. Las otras instituciones educativas del franquismo”, 390-393.

de los obreros y con los deportes, las excursiones, la cultura y el arte. *La Sección Femenina* de la Falange tenía también sus escuelas formativas. Y todas ellas con el denominador común de anular todas las propuestas anteriores de creación liberal, socialista o republicana. Por ello, no existe continuidad alguna de la etapa aérea de nuestro teatro escolar contemporáneo.

3.1.3. *El teatro didáctico y extraescolar (1939-1970)*

El periodo más importante para el teatro escolar contemporáneo, se vio truncado e interrumpido primero por la dictadura de Primo de Rivera y definitivamente por la guerra civil (1936-1939). Porque efectivamente el primer tercio del siglo XX considerado «la “edad de oro” de la pedagogía española, venía desarrollándose desde las últimas décadas de la Restauración, alcanza su punto de maduración durante la República. En este corto ciclo histórico se dan cita las tres generaciones intelectuales que desde la crisis finisecular venían luchando por la regeneración y modernización del país (la del 98, la del 14 y del 27) y que lograron importantes cotas en los campos de la literatura, de las artes, del pensamiento, de la ciencia y también de la educación»²⁷⁷. Desde 1923, se pierde intensidad, sobre todo por los continuos cambios políticos, que tienen lugar, hasta que, definitivamente, el franquismo supuso la ruptura con las tradiciones culturales e intelectuales que habían configurado las opciones y los valores republicanos y de pedagogía liberal o socialista. En 1936 el nuevo régimen franquista ordena el expurgo de las bibliotecas escolares y la depuración del profesorado. Además, permitió la vuelta de las órdenes religiosas.

²⁷⁷ ESCOLANO BENITO, A. (2002). *La educación en la España contemporánea*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 149.

Por eso, si la etapa anterior destacaba por los movimientos de renovación pedagógica y las reflexiones más humanistas, en ésta dominan los planteamientos empíricos y psicológicos. Gozaban de gran protagonismo las tecnologías de la educación, los equipamientos y los materiales didácticos, procurando a mediados de los años cincuenta un nuevo ciclo que tendrá continuidad y se afianzará poco después con la reforma de 1970.

A esta nueva dimensión muy significativamente contribuye la creación en 1958, del Centro de Orientación y Documentación Didáctica de Enseñanza Primaria (CEDODEP). Su primer director fue el maestro e inspector de enseñanza primaria, Adolfo Maíllo, el cual fundó las revistas *Vida Escolar* y *Documentos*, dedicadas a la pedagogía. Desde el CEDODEP, aportó numerosos recursos didácticos y facilitó la optimización de los rendimientos escolares.

«Entre las innovaciones educativas que promovió el CEDODEP habría que destacar la redacción de los Cuestionarios Nacionales de Enseñanza Primaria de 1965 y de los Programas de 1968; la organización de un gabinete de medios audiovisuales, que impulsó la utilización de estos recursos en las escuelas; el diseño arquitectónico de escuelas-piloto; los dictámenes de los libros de texto; la convocatoria de certámenes para expertos nacionales y extranjeros; la edición de numerosas publicaciones, a través de las cuales se divulgaron los estudios e investigaciones de la institución»²⁷⁸.

La labor del CEDODEP se refuerza en 1969 con la creación de los Institutos de Ciencias de la Educación (ICE's). La red CENIDE-ICEs (Centro

²⁷⁸ *Ibidem* ESCOLANO BENITO, A. (2002, 196).

Nacional de Investigaciones para el Desarrollo de la Educación- Institutos de Ciencias de la Educación) fue financiada por la UNESCO, el Banco Mundial y la Fundación Ford. Entre sus objetivos figuraba mejorar las tareas escolares mediante el estudio compartido de las soluciones dadas por otros docentes a los problemas organizativos y didácticos.

Además de esta nueva situación política, y de renovación docente, el teatro escolar, tal cual lo veníamos conociendo en el primer tercio de este siglo XX, ha perdido protagonismo en los momentos de ocio de los colegios, a favor del cine. En España la primera proyección tiene lugar el 15 de mayo de 1896, pero hasta los años cuarenta no se generalizan y popularizan las proyecciones cinematográficas. En estos años, la censura sobre el cine en España prohibía películas no solamente a niños y jóvenes sino también películas sobre determinadas temas (sociales, políticos ideológicos...). «Y el cine viene a cumplir así, en este su imprevisto y esencial humanismo, esa función de los grandes autores dramáticos: estar ahí para acoger a todos los que le van con el cuento de sus vidas»²⁷⁹.

«No hay que olvidar que la misma sospecha de que ha sido objeto el cine por parte de los educadores, lo fue también la literatura y especialmente algunos géneros como el teatro que llegó a ser prohibido en algunas épocas, y sobre todo la novela a la que se consideró en sus inicios como un género dañino para la moral y las costumbres»²⁸⁰.

Y bajo esta perspectiva psicológica al amparo de la Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa (L.G.E., 1970) aparecen

²⁷⁹ ZAMBRANO, M^a (2009, 305).

²⁸⁰ SANZ FERNÁNDEZ, F. (2006, 204).

nuevas publicaciones teatrales y nuevas editoriales, como *Bruño*²⁸¹, o revistas, como *Educadores*²⁸², que de la mano de grandes investigadores como Juan Cervera Borrás²⁸³, revitalizan de nuevo el teatro si bien lo hacen desde una perspectiva más teórica, como herramienta didáctica o auxiliar de otras materias. Uno de los conceptos clave durante estos años 70 y 80 será el de *dramatización*. Pensamos que la importancia del hecho es motivo de una nueva investigación.

Resulta de obligado cumplimiento que dediquemos a continuación un breve apartado a analizar la amplia clasificación de los géneros literarios²⁸⁴ que a lo largo de los textos dramáticos, que ocupan nuestro estudio, hayan aparecido. No en vano, esta clasificación, de algún modo será la que dirija u oriente la estructura que nos permita organizar una parte significativa del catálogo que pretendemos elaborar.

3.2. Clasificación de los *textos*: Géneros dramáticos escolares²⁸⁵

Estos cien años de teatro escolar se han caracterizado por ser un periodo de reflexión alrededor del concepto teatral, donde «las respuestas fueron variadas y

²⁸¹ Según la web del actual Grupo Editorial Bruño, esta editorial «es un sello de referencia en la edición de libros escolares desde el inicio de su trayectoria, en 1898, con la constante publicación de novedades adaptadas a los requerimientos pedagógicos promovidos por los sucesivos sistemas educativos. En 1988, tras casi un siglo de andadura, inició la publicación de materiales complementarios, biblioteca de aula, libros de formación del profesorado, obras de referencia y colecciones de literatura infantil y juvenil, para ofrecer una amplia gama de colecciones, muchas de ellas avaladas por prestigiosos premios». Véase < <http://www.editorial-bruno.es/>> [Consultado el 1 de septiembre de 2009].

²⁸² Fundada por la Federación Española de Religiosos de Enseñanza (FERE) en 1958, se trata de una publicación para la formación y renovación pedagógica de todos los miembros de la Comunidad Educativa de los centros religiosos.

²⁸³ Juan Cervera Borrás (Cervera del Maestre, Castellón, 11 de mayo de 1928 - 12 de diciembre de 1996) profesor, escritor y director teatral español, Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Valencia, se dedicó especialmente al estudio del teatro y la literatura infantil. Algunos de los premios más importantes de este autor fueron: En 1967 el II Premio Nacional en el V Certamen Nacional de Teatro Juvenil, España, como director de un grupo teatral escolar; en 1969, I Premio del Sector Centro en el IV Certamen Nacional de Teatro Juvenil y en 1980 Premio Nacional de Literatura Infantil, modalidad Investigación del Ministerio de Cultura. Además fue el primer profesor en lograr una cátedra en la universidad española, dedicada a la literatura infantil.

²⁸⁴ Para recordar los géneros literarios en la Literatura Infantil, véase HUERTAS GÓMEZ, R. Mª. (2006). *Literatura Infantil*. El cuento y su valor educativo, en QUINTANAL, J. Y MIRAFLORES, E. (2006). *Educación Infantil: Orientaciones y recursos metodológicos para una enseñanza de calidad*. Madrid: CCS, 358-368.

²⁸⁵ Todos los textos catalogados por géneros pueden consultarse bien en el CD-ROM adjunto I. Catálogo-Listados-5. Géneros literario de los textos ó en el Anexo 4. Tipología y relación de géneros en los textos dramáticos de este mismo tomo.

en ellas, no siempre es fácil discernir entre lo que se pensaba que es el teatro y su función en la sociedad-tendían a confundirse»²⁸⁶. Efectivamente se trata de una época de apogeo en el género teatral, de éxito-que no siempre reconocimiento- de los dramaturgos y de un respaldo social a los espectáculos teatrales. La escuela contemporánea se contagia de este reconocimiento y seguimiento social e introduce el teatro en centros con una regularidad semanal. Esta *moda* teatral necesita de una cantidad ingente de obras adaptadas para representar por niños y jóvenes. Por ello, aunque predominan *textos* de carácter dramático, también se dramatizan obras del género narrativo y lírico que se utilizan especialmente en los recitales escolares, dejando los *textos dramáticos* para las fiestas escolares donde destacan las representaciones. De hecho, según el profesor de literatura José M^a Díaz Borque: «La afirmación tantas veces hecha de que el teatro se estancó, mientras la novela se convertía en la forma privilegiada de expresión de la burguesía, es engañosa, ya que, a confusión de géneros, consumada en aquellos años, produjo una *novelización* del teatro, aproximándose sus técnicas a las de la novela»²⁸⁷.

Y si en los primeros años, alrededor de 1870, alejados de la reflexión teórica del concepto teatral, los autores se centran en crear obras clasicistas ajenas a la honda transformación que se está operando²⁸⁸. Posteriormente y hasta 1970, según Narciso Campillo, la ordenación de géneros se hace más elástica,

²⁸⁶ Véase el “Concepto de Teatro en la época” en DÍEZ BORQUE, J.M. (1988). *Hª del Teatro en España*. Madrid: Taurus. Tomo II, 632.

²⁸⁷ DÍAZ BORQUE, J.M^a (1888, 628). Tomo II. El propio autor cita opiniones semejantes de Georg, LUKÁCS en “The Sociology of Modern Drama”. *Tulane Drama Review*, IX-4 (1965), 146-170; y O. Peter SZONDI sobre su transformación en *Teoría del drama moderno*, Turín, Einaudi, 1942.

²⁸⁸ *Ibidem* DÍAZ BORQUE, J.M^a (1988,632) «Tras la definición de *drama* y, luego, dependiendo de ella, las de *tragedia* y *comedia* sin considerar ni siquiera las fórmulas características de los teatros clásicos inglés y español, se pasa a una casi mera enumeración de los *géneros dramáticos menores: ópera o melodrama, zarzuela, sainete o entremés, etc.*».

reconociendo que sucede «para satisfacer también nuevas necesidades artísticas y expresar acciones y sucesos de variadísima índole y diversa importancia»²⁸⁹.

Adentrándonos ahora en el estudio de los géneros literarios en general y en el género dramático en particular, es importante advertir la dificultad de esta empresa, debido sobre todo:

- a) Al número ingente, casi inabarcable de géneros y subgéneros.
- b) Al investigar el género literario, pero con una vocación educativa, acabaremos estudiando los géneros de los manuales escolares.
- c) A la peculiaridad del propio género que investigamos: el género dramático es algo más que un género literario, sobrepasa la palabra. Además del texto literario al hablar de texto dramático, nos introduce también la representación y con ello todo lo que supone el fenómeno teatral.

No obstante asumimos este reto porque nos parece que la clasificación de los *textos dramáticos* empleados en la escuela contemporánea es fundamental para el estudio de este tipo de obras.

En la elaboración de nuestro catálogo hemos recorrido más de cuarenta lugares cuyos fondos los presentamos agrupados en cuatro categorías: Archivos y bibliotecas públicas; Bibliotecas particulares; Librerías de Libro Antigo y Centro Educativos.

²⁸⁹ CAMPILLO, N. (1916). *Retórica y poética o literatura preceptiva*. Madrid: Sucesores de Hernando, 355.

CATEGORÍAS	Nº DE TEXTOS	% DE LAS OBRAS
<i>Archivos y Bibliotecas Públicas</i>	346	34,57
<i>Bibliotecas Particulares</i>	49	4,90
<i>Librerías de Libro Antigo</i>	365	36,46
<i>Centros Educativos</i>	241	24,07

Tabla 13. Distribución de textos catalogados.

El porcentaje más alto de textos los hemos encontrado en las Librerías de Libro Antigo (36,46 %) y en los archivos y bibliotecas públicas (34,57 %). Entre ambos suponen más del 70% de nuestra muestra. Efectivamente son dos fuentes primarias fundamentales donde conocer los textos dramáticos utilizados en la escuela.

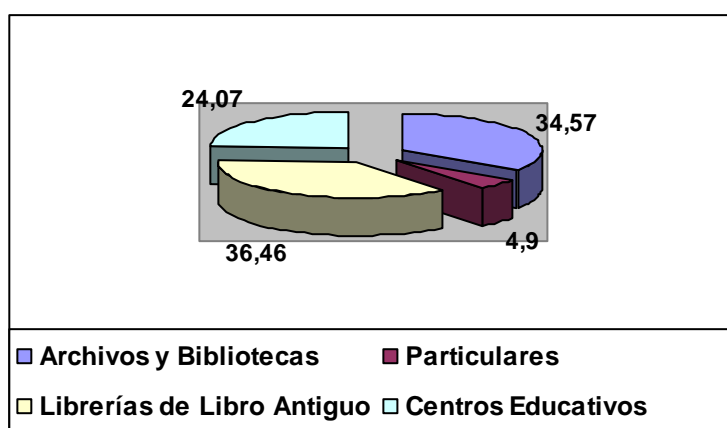


Tabla 14. Porcentajes de los lugares visitados en nuestra catalogación.

También han sido considerables las producciones encontradas en centros educativos. En esta categoría optamos por colegios que en aquel momento hubieran tenido internado, ya que primero la representaciones de teatro y después las proyecciones de cine, eran las actividades de ocio más utilizadas en este tipo de instituciones. Era tal la demanda y la necesidad de contar con suficiente número de textos para representar, que en estos centros los textos dramáticos y cualquier otro género literario dramatizado resultaba una pieza escolar cotizada y valorada.

Desde la primera teoría sobre los géneros literarios, expuesta por Aristóteles en su *Poética*, el *enfoque clásico* que se mantuvo hasta el Renacimiento, defiende la existencia de tres grandes géneros con sus respectivas reglas: *la tragedia*, género mayor y destinada a la clase alta; *la comedia* dirigida a la clase media mientras que la farsa o sátira se destinaba a la clase más bajas; y por último se nombra *la lírica*. Durante los siglos XVI y XVII existe una cierta libertad artística y mayor flexibilidad en cuanto a las reglas a seguir. De hecho así lo hacen autores como Lope de Vega²⁹⁰ o el propio Víctor Hugo cuando en el prefacio de *Cronwell* ataca la regla de la unidad y de la pureza de los géneros para mezclar lo trágico y lo cómico. Hecho que se continuó hasta inicios del siglo XIX.

Por su parte, la poética contemporánea retoma y revitaliza el concepto de género literario, apareciendo los subgéneros e incluso diferentes géneros en una misma obra²⁹¹. Así pues y siguiendo a los formalistas rusos, mantenemos que los géneros²⁹² tienen las siguientes características:

1. El género surge por la acción de un genio que concibe una combinación de rasgos estructurales que posteriormente es imitada por otros escritores.
2. La estructura del género consta de unas *funciones* que, aunque sumamente diversas en las distintas obras, permiten su reducción a unas pocas categorías funcionales bien diferenciadas.

²⁹⁰ Recordamos aquí la importancia de la formación teatral jesuítica tanto de Lope de Vega como de otro ilustre dramaturgo español, Francisco de Quevedo, que fueron alumnos del Colegio Imperial que la Compañía de Jesús tenía en Madrid.

²⁹¹ Véase los estudios del Formalismo Ruso sobre la teoría de los géneros literarios.

²⁹² Es tremendamente ilustrativo el recorrido que Kurt Spang realiza por el concepto de 'género' en su obra *Géneros Literarios* (1993).

3. La afinidad entre los géneros no se basa en semejanzas argumentales, sino en el reconocimiento de funciones análogas.
4. Cada género, una vez establecido, tiene una época de vigencia, más o menos lógica. Aunque no está exento del capricho, puesto que no siempre resulta predecible de antemano su periodo de inicio y desaparición.

El género dramático posee todas estas características por su esencia literaria. Además como caracterización de lo dramático asume los siete rasgos identificatorios del drama y que constituyen el hecho dramático-teatral: Inseparabilidad del texto y representación; la pluridimensionalidad del drama; colectividad de producción y recepción; autarquía del drama; doble sistema de comunicación; el diálogo dramático y la ficción del drama y de la representación.²⁹³

Este género dramático así descrito en el contexto escolar contemporáneo que nos ocupa, de 1870 a 1970, se ha desarrollado en cuatro formas o realidades literarias²⁹⁴:

- *Formas Primitivas*: Son los subgéneros denominados tradicionalmente dramáticos: Subgéneros Mayores y Menores.
- *Formas Líricas-Musicales*: El género Chico y Lírico.
- *Las Formas Simples*.

²⁹³ Véase SPANG, K. (1993). *Géneros Literarios*. Madrid: Ed. Síntesis, 133-135.

²⁹⁴ Podemos encontrar en nuestro catálogo los géneros que explícitamente aparecen en los 1.001 textos catalogados. Véase en el CD-ROM y el anexo 4.

- *Otras formas*: Compuestas por otros géneros literarios (narrativos y ensayísticos especialmente) y el género lúdico donde hemos incorporado el teatro de papel.

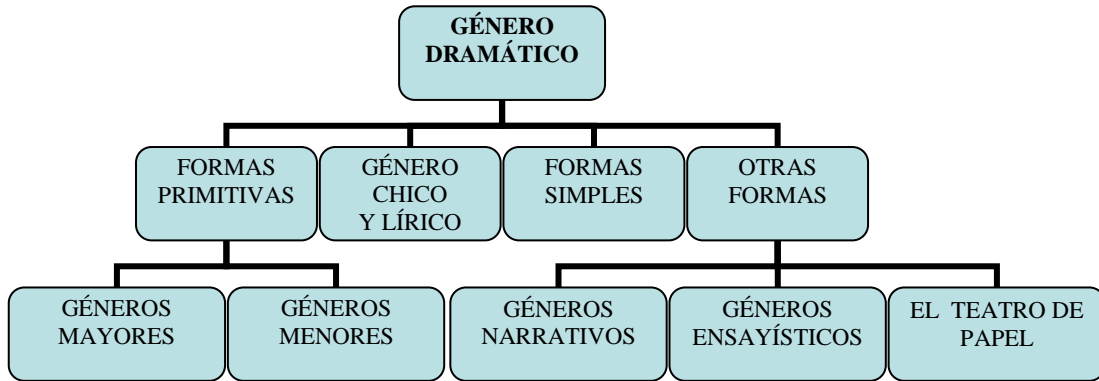


Tabla 15. Géneros y subgéneros dramáticos en la escuela contemporánea.

Las tres primeras (formas primitivas; líricas-musicales y simples) corresponden al 56,74% (568 ejemplares) de los *textos* que hemos catalogado, por eso los hemos agrupados bajo el epígrafe de textos dramáticos “más utilizados”. Podemos apreciar con más exactitud el número de textos agrupados bajo la denominación “más utilizados” en el siguiente diagrama:

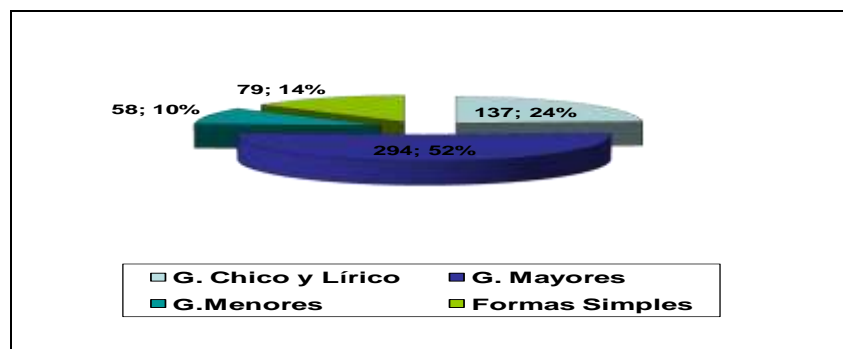


Tabla 16. Géneros “más utilizados” en la escuela contemporánea²⁹⁵.

²⁹⁵ Es importante el número de textos sin especificar pero hemos decidido poner como género aquello específicamente aparecía explícito en la obra. En caso contrario el criterio ha sido no aventurarnos a realizar una catalogación propia que pudiera ser origen de algún error. La denominación “más utilizados” la integran: los subgéneros mayores y menores; formas simples y el género chico y lírico.

TIPOLOGÍA	GÉNEROS	
Géneros Mayores (Formas Primitivas)	Tragedia Comedia Drama Tragicomedia	
Géneros Menores (Formas Primitivas)	Auto Sacramental Paso Entremés Sainete Farsa Melodrama Loa	
Género Chico y Lírico (Formas Musicales)	Zarzuela Juego Dramático y juguete Poema escénico	
Géneros Propiamente narrativos	Cuento-Cuento de hadas Fábula	
Géneros Didácticos-ensayísticos	Diálogo Ensayo Biografía y autobiografía Glosa Monólogos	
Géneros Literarios Formas simples y Juegos	Leyenda Parábola Pieza Escena Cuadro Caricatura Boceto Mito Saga Apunte Bufonada Capricho Disparate Ejercicio Estampa Fantasía Humorada Inocentada	Pasaje Pasatiempo Películas Retablo Trilogía Evangélica Teatros de papel Episodio Entretenimiento Proverbio Representación Misional Revista de Tipos Caso Chiste Dicho Enigma Memorable Ofrecimientos Lección

Tabla 17. Tipología y géneros de los textos dramáticos.

3.2.1. Formas Primitivas

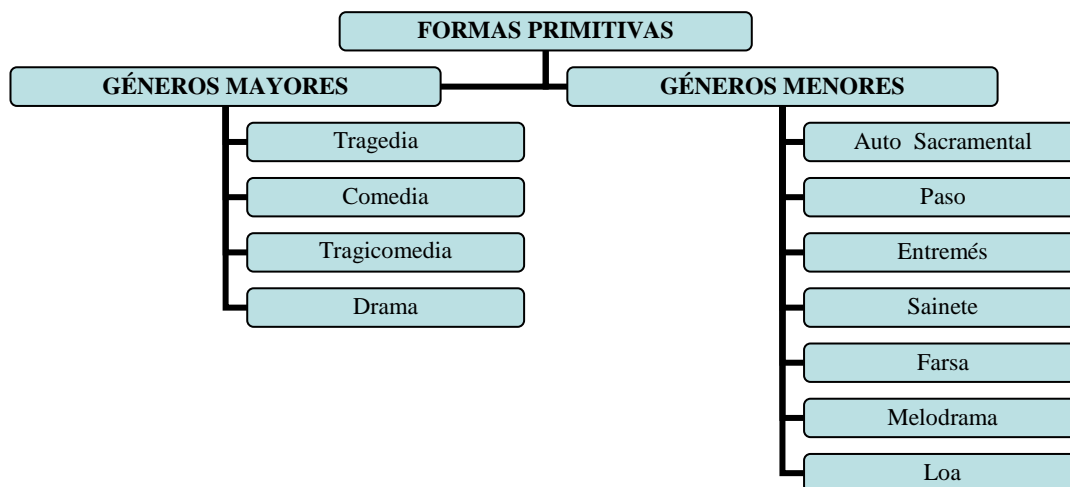


Tabla 18. Las Formas Primitivas más significativa.

a) Géneros Mayores

Desde la época clásica tres son los subgéneros mayores del teatro: la tragedia, la comedia y el drama, aunque desde el siglo XVIII, algunos tratadistas hacen sinónimo el drama con la tragicomedia. Incluso los hay actuales que han llegado a negar la existencia de la tragicomedia como género, sosteniendo que lo tragicómico es inherente a todas las grandes obras dramáticas²⁹⁶. Nosotros mantendremos en este apartado el subgénero tragicómico puesto que han sido muchas los textos de este subgénero escritos para el ámbito escolar. Valga de ejemplo la obra publicada en 1918 por ReVila *¿Quieren ustedes un Astete?*²⁹⁷

Aristóteles definió la tragedia como «la imitación de una acción elevada y completa, de cierta magnitud, en un lenguaje distintamente matizado según las distintas partes, efectuada por los personajes en acción y no por medio de un relato, que suscitando compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales

²⁹⁶ GÜNTHER, H. (1984). Tragikomödie. *Reallexikon*, IV, 523-530.

²⁹⁷ ReVila es el seudónimo del Padre Remigio Vilariño SJ. director y fundador de El Mensajero de Jesús. Se trata de nuestra ficha núm. 598 y cuya referencia completa es: ReVila SJ. (1918) *¿Quieren ustedes un Astete?* Colección “De Broma y de veras. Mi Teatrillo” núm. 85, Deusto, Ed. Vizcaína-El Mensajero de Jesús.

emociones». Este subgénero encontró en Grecia su máximo esplendor con autores como Esquilo, Sófocles o Eurípides. La tragedia «encarna una acción grandiosa, generalmente de lucha entre el hombre y su destino, que siempre produce en el espectador asombro, terror y compasión. Desde el punto de vista temático lo trágico está muy por encima de los gustos del niño y difícilmente puede tener cabida en el teatro infantil y menos todavía aparecerá espontáneamente en la dramatización»²⁹⁸.

Sin ánimo de entrar aquí en una consideración de la "esencia de la tragedia", sí conviene recordar que ese género, desde Esquilo a Eurípides, había perdido buena parte de su sentido original de liturgia religiosa y ciudadana- como lección de respeto al Hado que estaba por encima de los mismos dioses, y como exaltación de los mitos fundacionales del pueblo griego y de la ciudad ateniense-, para transformarse en algo más humano, con crítica y un cierto escepticismo, aumentando su complejidad psicológica. Sirva de ejemplo la correspondencia de todo esto con el ocaso de la ciudad-Estado en el nuevo ámbito histórico del gran imperio de Alejandro. De este modo, se comprende, que Aristóteles tuviera una actitud de apología ante un querido y venerado un género literario que él encontraba un tanto "superado". Las partes de toda tragedia-afirma Aristóteles en su *Poética*- son seis, y son éstas las que otorgan calidad a la tragedia. Así tenemos la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya.

Puede estar escrita en verso o en prosa poética, pero siempre los personajes deben alcanzar dignidad e importancia y ser capaces de inspirar admiración. El espectador, tras contemplar los desgraciados sucesos y la

²⁹⁸ Véase CERVERA, J. (1992, 156-157).

catástrofe inevitable, ha de acabar comprendiendo algo sobre el bien y el mal, sobre la vida y la muerte. Este impacto artístico que se produce en él, y que obra auténtica purificación de sus emociones, recibe el nombre de *catarsis*.

Son cinco los elementos característicos de la obra trágica:

1. La purgación de las pasiones de los espectadores, por la producción del temor y de la piedad: la *catarsis*.
2. La acción del héroe trágico que pone en movimiento el proceso que lo conducirá a su perdición.
3. El orgullo y obstinación del héroe que persevera, a pesar de las advertencias y se niega a claudicar.
4. El sufrimiento del héroe que la tragedia comunica al público: el *pathos*.
5. Superioridad social y jerárquica de los personajes: dioses, reyes, héroes mitológicos...

Por su parte, en la comedia, los personajes son de condición social inferior a la tragedia, su desenlace es feliz y su finalidad consiste en provocar la risa del espectador. Lo cómico tiene carácter sorpresivo. Los conflictos son supuestos, no reales, como en la tragedia; las situaciones son falsas y los personajes irreales o ridículos. Su desenlace casi siempre desemboca en una conclusión optimista. Esto no significa que esté desprovisto de profundidad de pensamiento. Surgió en Grecia pero su esplendor se debió a los romanos Plauto y Terencio, si bien que más adelante, en el llamado Siglo de Oro español, cuando se escribieron las más exitosas comedias. Es en el Renacimiento cuando el argumento de la comedia se

complica, pues en esa época, las improvisaciones de la *Commedia dell'Arte* italiana reforzaron el empleo de situaciones cómicas. Además, en este momento aparecen los insignes Shakespeare, Lope, Calderón y Molière, que llegaron a considerarse los creadores de la comedia moderna. En el siglo XVIII predominaron las intenciones moralizadoras, si bien, será en el XIX cuando triunfen la comedia dramática, la comedia de costumbres y la comedia de tesis. Nombres como los de Oscar Wilde, G. Bernard Shaw, Anton Chejov o Jacinto Benavente tienden un puente ente el siglo XIX y el XX y nos sitúan ante un género muy rico, con grandes posibilidades. Para Juan Cervera la comedia estaba «situada en el polo opuesto, con su tratamiento festivo y su desenlace feliz, es el género que, a primera vista, se ofrece como más apto para el niño, y lo cómico aparecerá a menudo en los ejercicios de dramatización»²⁹⁹.

Existen diferentes tipos comedias procedentes de las comedias clásicas españolas, a saber³⁰⁰:

- La comedia *de capa y espada*: muestra conflictos de nobles y caballeros.
- La comedia de *carácter*: acentúa la descripción exacta de las motivaciones de los personajes.
- La comedia *de enredo*: donde lo cómico reside en la variedad de golpes de efecto.
- La comedia *de figurón*: de carácter satírico, en la que ofrece una imagen caricaturesca de la sociedad de la época o de sus miembros.

²⁹⁹ *Ibidem* CERVERA, J. (1992, 157).

³⁰⁰ Estas son las más utilizadas en nuestros textos dramáticos pero el número y tipologías de las comedias es inabordable, entre otras citamos las siguientes: comedia de intriga, comedia musical, comedia policíaca, comedia pastoral, comedia satírica, comedia sentimental, comedia de situaciones....

El origen del drama lo podemos situar en el teatro español e inglés de los siglos XVI y XVII, tanto por obra de Lope de Vega como Shakespeare. Hay autores que no reconocen a este género entidad independiente y lo consideran o un híbrido de tragedia y comedia o un subgénero de esta última. En su origen se consideraba *drama* era cualquier obra destinada a la representación teatral. Como decimos, algunos lo consideran un subgénero distinto e intermedio entre la tragedia y la comedia. Se plantea en su libreto un conflicto real y doloroso, situando a los personajes en un plano vital estrictamente humano, muy lejos de la épica o del heroísmo. Las pasiones en el drama no alcanzan la intensidad que poseen en la tragedia. A veces se intercalan elementos cómicos y el final suele ser desgraciado. Y según algunos autores este subgénero «carece de la grandeza de la primera y tiene el tono cotidiano de la segunda. Sea el que sea su desenlace, triste o feliz, llega por medios naturales»³⁰¹.

Es Plauto el primero en utilizar el término tragicomedia en el drama *Amphitryon*, en cuyo prólogo Mercurio dice: «*faciam ut commixta sit: sit tragicomoedia*». Ya hemos señalado que se cultivó a partir del siglo XVI y en el XVIII el concepto entró en colisión con otros ya existentes como: tragedia cómica, comedia seria, drama,... Se trata pues de un híbrido que no pocos tratadistas intentan redefinir sin mucho éxito.

En oposición a lo hecho en la tragedia, en el drama «el espacio es campestre, de *locus amoenus* y no de ambientación urbana; y las figuras proceden del campo y de la mitología (pastores, pastoras y ninfas) y no de la corte o la ciudad»³⁰². Bajo esta característica la práctica totalidad del teatro áureo se podía

³⁰¹ *Ibidem* CERVERA, J. (1992, 157).

³⁰² SPANG, K. (1993, 177-178).

adscribir a este género tal como lo sostiene su ilustre preceptor Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*. Este insigne autor considera que en la tragicomedia se utilizan dos fórmulas: una primera donde lo cómico y lo trágico se excluyen y mezclan figuras, en verso y prosa; asuntos elevados con otros triviales; se utiliza un asunto trágico y se le da un final feliz³⁰³. Y una segunda donde tragedia y comedia se arguyen. No basta con mezclarlas sino que deben vincularse y compenetrarse hasta el extremo. Quizá sea esta una de las razones por la que éste ha sido un género tan utilizado en la escuela. Lo antagónico de su naturaleza trágica y cómica nos permite una identificación mayor de los opuestos que en la vida real no se excluyen. Y así sería un género ideal para mostrar a los niños la realidad y aprender a asumir lo bueno y lo malo que la vida trae consigo. Quizás ésta fuera la razón por la que lo utilizara tanto Carlos Arniches, quien le daba la denominación de “tragedia grotesca”, cansado de la comedia cómica intrascendente.

b) Géneros Menores

Los autos sacramentales son uno de los géneros dramáticos más antiguos. Se trata de un subgénero en un acto, en verso y con personajes alegóricos que termina con una exaltación religiosa, sobre todo en la Eucaristía. Es una obra alegórica donde se personifican las virtudes y los vicios y se exaltan el misterio de la eucaristía y las verdades fundamentales de la religión católica. Se basa en una tradición dramático-teatral litúrgica y religiosa medieval y renacentista. Tuvo su auge en el siglo XVII con Pedro Calderón de la Barca- que gozó del monopolio en

³⁰³ Este planteamiento distaría mucho de la rigurosa norma de Cicerón a los oradores de «et in tragoedia comicum vitiosum est et in comoedia turpe tragicum» (*De optime genere oratorum*). Traducción: «Así tanto lo cómico es defectuoso en la tragedia como de mal gusto lo trágico en la comedia». (*Del óptimo género de los oradores*).

Madrid durante varias décadas-, aunque sin olvidar a otros grandes dramaturgos como Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón, Bances Candamo, Valdivielso o Mira de Amescua.

En el auto de Calderón, *La Segunda Esposa* cuando un pastor pregunta “¿qué son los autos?”, una labradora le contesta, son:

Sermones
puestos en verso, en idea
representable cuestiones
de la Sacra Teología,
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender,
y el regocijo dispone
en aplauso de este día.

Los autos sacramentales solían representarse en la plaza pública en la festividad del Corpus y ofrecían una escenografía complicada. El primer drama en el que la Eucaristía se convierte en tema principal y en él se declara su relación la fiesta del Corpus es la *Farsa Sacramental* de Fernán López de Yanguas anterior a 1521.

Dada la íntima relación del auto sacramental con la fiesta del Corpus, para la que se escribían y en la que se representaban primordialmente, parece lógico que se apartara de las múltiples manifestaciones simbólicas y alegóricas que se solían introducir en las procesiones e influyera también en la solemnidad y la gravedad del acontecimiento.

El espacio del auto no es real, sino psíquico, es el paisaje del alma, de la condición humana. Las figuras del auto sacramental no son creaciones dramáticas que hagan alusión a personas humanas posibles y verosímiles, sino personificaciones de conceptos abstractos (prosopopeyas) y por este motivo

tampoco importa si en el mismo auto coinciden figuras históricas de épocas muy remotas. El auto se escribe exclusivamente en verso de arte menor, sobre todo octosílabo o versos de arte mayor, es decir, la polimetría completa. Parker³⁰⁴ observa cuatro fases en la elaboración del auto calderoniano: la fantasía, el argumento, la “metáfora” y la realidad.

Es el género más utilizado por la Compañía de Jesús desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XX por su carácter religioso, alegórico y moralizante. El propio Calderón lo definía como:

*sermones
puestos en verso,
en idea representable cuestiones
de la sacra Teología*³⁰⁵.

En líneas generales su estructura externa mantiene la división en cinco actos que a su vez se subdividen en escenas de número determinado, aunque no suelen pasar de seis. Y con cinco partes que corresponden a sendas funciones retóricas, a saber:

- Prólogo: de utilización ya en el teatro clásico y puesto de moda por autores del teatro renacentista como Juan de la Encina, Lucas Fernández o Gil Vicente. Pretende disponer y preparar al auditorio y motivarle para el disfrute satisfactorio de la obra.
- Argumento: De uso en el teatro renacentista. Breve exposición de la historia dramática que se va a escenificar.
- Suma: Incide en lo más importante y sustancial de cada acto.

³⁰⁴ PARKER, A.A. (1983). *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Ariel, Barcelona.

³⁰⁵ CALDERÓN DE LA BARCA (1967). Loa a la segunda esposa. En *Obras completas*, III, *Autos sacramentales*, Madrid: Aguilar, 427.

- Epílogo: Recapitulación de la enseñanza moral que se intenta transmitir, cumple la función de la ‘peroratio’ del sermón literario. Se agradece y se pide disculpas por las deficiencias que haya tenido la representación. En ocasiones también para las despedidas se utiliza la fórmula ya clásica del *laudite et valete*.
- Colofón: Invocación a Dios a modo de oración final.

El auto sacramental es el subgénero menor más habitual en los textos dramáticos, las seis restantes se utilizan de forma menos asidua y más utilizadas en las aulas como ejercicios de declamación o pequeñas pruebas de memoria en las clases de Retórica o Literatura. El paso es una pieza breve de argumento sencillo y cómica que pinta escenas generalmente de la vida rústica. Son famosos los de Lope de Rueda. Los entremeses son breves estampas dramáticas que se representaban entre dos actos de las comedias y servían para entretener al público mientras se cambiaba la escenografía para el próximo acto. Etimológicamente la denominación proviene del latín *intermissus* en el sentido de intercalado y se relaciona con el italiano *intermezzo* y el francés *entremêt*. Kurt Spang lo define como una obra dramática con tres rasgos destacables: brevedad, comicidad y dependencia:

*que traigo
diez comedias tempestades
y en cada jornada un rayo,
en cada tono un pasquín,
en cada entremés un pasmo
en cada baile un asombro
y en todo junto un milagro.*

(L. Quiñones de Benavente, *Jocoseria*)³⁰⁶

³⁰⁶ Texto citado en SPANG, K. (1993, 158).

Los entremeses están llenos de gracia maliciosa y alegre ironía. Constan de un solo acto, que puede estar subdividido en escenas. La trama y el conflicto son mínimos, lo que imposibilita un largo desarrollo argumental. Son de origen medieval representándose en los descansos de una obra importante en el Siglo de Oro continuando durante los siglos XVII y XVIII. Recordemos los famosos entremeses de Cervantes. Oscilan entre prosa y verso. En el caso del verso predomina el arte menor, sobre todo octosílabos, aunque también aparecen de arte mayor, endecasílabos mezclados con heptasílabos en silvas. Sobresale la rima asonante sobre la consonante. Como estrofas aparte de la silva de consonantes, tendríamos que citar el romance, la redondilla y la seguidilla. La temática más utilizada la burla y el engaño: el adulterio, el marido burlado, padres engañados, avaricia,...

El sainete es una comedia breve en la que se canta y se baila, en uno o dos actos, refleja las costumbres populares y pretende provocar la risa y diversión del auditorio aunque también existen sainetes de contenido dramático. Etimológicamente el término proviene del latín *sagina*, que pasa al español como ‘saya’ del cual sainete resulta ser diminutivo. «El significado originario es “grosera de cualquier animal” (...) y en segunda acepción “bocaditos de gusto quales suele traer el cocinero al señor, para le mande dar a beber de su frasco”»³⁰⁷. En el siglo XVIII se confundía con el entremés, aunque el sainete, resultó una evolución y superación del entremés. Culmina en una línea que va de los juegos de escarnio y los autos o églogas de Juan de la Encina, hasta los entremeses de quiñones de Benavente transitando por los pasos de Lope de Rueda y los entremeses de Cervantes y Calderón. Aunque son los más famosos de la literatura

³⁰⁷ *Ibidem* SPANG, K. (1993, 172).

española los debidos a Ramón de la Cruz y Carlos Arniches, de ambiente madrileño, y a los hermanos Álvarez Quintero, de ambiente andaluz, la actualización más reciente de estas piezas son las denominadas ‘tonadillas escénicas’. Son rasgos destacados suyos: la brevedad, la comicidad, la autonomía relativa y la música y el baile.

El sainete consta de un solo acto, dividido en escenas. Una diferencia destacable entre él y otros géneros cortos se observa en el reparto. Pues va variando el número de figuras entre 10 y 30, siendo la media de 20 personajes. Recordemos que entremés y loas difícilmente superaran las 10 figuras. El tema común de los sainetes son los vicios, las debilidades y las ridiculeces de la época que los autores pretenden criticar: el afrancesamiento vivido en la época, los matrimonios desiguales, los hijos desobedientes,...

La farsa, como sucediera con el entremés, es un término que procede del ámbito culinario. En latín *farcire* y el sustantivo francés *farce* y el verbo *farcir* significan, respectivamente, masa condimentada para rellenar trozos de carne y la propia acción de efectuar el relleno. Se trata pues de un relleno, una piececita que se intercala o acompaña la representación teatral. Se diferencia de la comedia por el grado de intensidad de ser comicidad. Aunque ambas persiguen la hilaridad, la comedia lo hace con cierta sumisión a la verdad, mientras que la farsa se toma mayores licencias y llega a la caricatura.

Entre todos los géneros medievales, religiosos o profanos, la farsa es el más resistente, el más popular y el mejor conservado documentalmente hablando. Sólo en Francia la mitad de las obras dramáticas medievales conservadas son farsas. Algunos autores como G.T. Northup equiparan entremés y farsa en el caso

español, y que brevedad, comicidad y dependencia no son características exclusivas del entremés.

Se trata de una obra cómico-satírica en la que los caracteres de los personajes están deliberadamente exagerados para que resalte mejor la intención satírica. Presenta una trama rápida con situaciones caricaturescas y bufas alrededor de una anécdota cómica. En ella que se pretende hacer reír a través de la presentación de escenas de la vida cotidiana, evidenciando la miseria y las ridiculeces del hombre. El reparto es muy reducido, tres ó cuatro personajes de estrato social modesto: artesanos, burgueses, figuras anónimas, el marido, la mujer, la madre, el galante, etc. El autor más importante que ha destacado en este subgénero es Valle-Inclán.

El melodrama es una obra, normalmente de escasa calidad literaria, donde unos personajes, los “malos”, hacen sufrir a los “buenos”. La obra siempre termina con el triunfo de estos últimos.

Y para finalizar tenemos la loa, una obra alegórica y de circunstancia, escrita para conmemorar algún hecho o personaje histórico, perteneciente también al barroco. Tiene la función de elogiar, de loar. Para K. Spang³⁰⁸ la loa presenta cinco rasgos característicos: brevedad, carácter preliminar, pragmatismo; entretenimiento y dependencia. Se representa delante del telón (si no había telón, en un espacio neutro indeterminado) con rudimentarias alusiones espaciales en el diálogo.

³⁰⁸ *Ibidem* SPANG, K. (1993, 168).

Los personajes son tipos convencionales, conocidos por el público de la época o figuras alegóricas: el Tiempo, la Vida Humana, las Carnestolendas,...Según la época y su función, K. Spang³⁰⁹ diferencia cuatro tipos:

- *La loa profana y jocosa*: tipo al que pertenecen la inmensa mayoría de las loas que se conocen hasta la fecha.
- *La loa religiosa o sacramental*: entre las que se incluyen las obras que Calderón acompaña a sus autos.
- *La loa entremesada*: como forma de transición por ejemplo en ciertas obras de Quiñones de Benavente.
- *La loa escénica o de presentación de temporada* que sigue cultivándose hasta principios del siglo XIX.

La estructura es sencilla, un sólo acto, con subdivisiones, en algunos casos, en escena rudimentarias. Con la loa se consigue trazar un verdadero puente entre el público y los actores, pues en todas se practica, parcial o totalmente, la comunicación directa con el público a través de la interpelación inmediata, una forma eficaz de conseguir silencio e interés en un ambiente bullicioso como ha debido ser el de las plazas y los corrales de los Siglos de Oro («Silencio vengo a pedir/y no lo negará nadie»); significativamente, en las loas destinadas a la corte o a un público más culto la petición de silencio se omite. Según Spang, con más o menos rigor los elementos de toda loa son la salutación del público, la petición de silencio y atención (depende de la naturaleza del público), la petición de

³⁰⁹ *Ibidem*, SPANG, K. (1993, 169-171).

benevolencia y la introducción en el argumento de la obra principal o en otras circunstancias.

3.2.2. *Formas Líricas-Musicales*

Se trata de una forma dramática en la que se unen tres grandes contenidos presentes en la escuela contemporánea: la poesía, la música y la declamación. En ella hemos situado dos subgéneros: El género chico (llamado así por tratarse de obras más breves, de un solo acto) y el lírico, son una representación mucho más elaboradas.

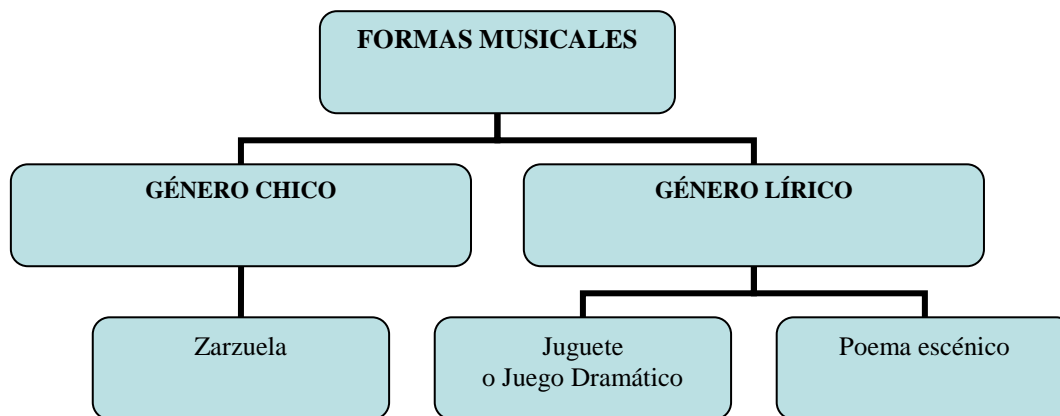


Tabla 19. Formas Lírico Musicales.

Fueron muy utilizadas sobre todo a finales del siglo XIX y en el primer tercio del siglo XX. Juan Cervera destaca la importancia didáctica y pedagógica de estos dos géneros musicales, chico y lírico, cuando afirma:

«Por lo que se refiere al teatro musical, muy valioso desde el punto de vista educativo, es evidente que exige cuidados especiales. En el campo de la dramatización, los juegos dramáticos sobre canciones, aportan la fácil inserción de la danza y el canto, de la misma forma que la integración de canciones en el teatro infantil potencia esta forma de cultivar el teatro y habitúa al niño a estas actividades. El teatro enteramente musical, como la

zarzuela y los juguetes líricos, exigen preparación, capacidad específica y buen gusto. Es muy utilizado en el teatro salesiano»³¹⁰.

a) *Género Chico*

Bajo la denominación de zarzuela englobamos una obra cantada y hablada con dos o varios actos; si fuera cantada en su totalidad hablaríamos de una *ópera*. Este género tiene un gran calado en la sociedad española; de hecho se sitúa su origen aquí. La denominación procede del nombre del pequeño palacio y residencia de la Corona que hay en el monte del Pardo, cercano a Madrid. En él, el cardenal infante don Fernando, hermano de Felipe IV, cuando iba de cacería celebraba representaciones de diverso tipo cuya característica común era esa alternancia entre canto y declamación: églogas, loas, farsas, comedias con música,... Aparecieron las primeras zarzuelas, en el siglo XVII, cuya autoría fue de Calderón. Tuvieron una gran acogida por el público en todo el siglo XIX y los treinta primeros años del siglo XX. Es un género muy utilizado en la escuela contemporánea que encuentra en él la forma ideal de realizar una simbiosis entre música y texto, entre partitura y libreto. Para su interpretación la mayoría de los teatros contaban con un foso o un espacio dedicado a la orquesta, puesto que la música se tocaba en directo.

En la escuela se representaban muchas zarzuelas, especialmente en aquellos centros cuyos alumnos eran de clase media baja ya que se identifican con los temas, lo mismo que con los personas y por supuesto con la música de las obras. Es menos utilizado el género chico en centros destinados a clases altas que

³¹⁰ CERVERA, J. (1992, 158).

prefieren la ópera donde encuentran una identificación mayor y más acorde con su clase social.

De finales del siglo XIX y principios del XX datan las zarzuelas más conocidas: *Gigantes y cabezudos* (1898) de Fernández Caballero; *La alegría de la huerta* (1900) F. Chueca; *El barquillero* (1900) de R. Chapí; *Doña Francisquita* (1923) de A. Vives; *La rosa del azafán* (1930) de J. Guerrero; *Las Leandras* (1931) de F. Alonso o las más conocidas *Luisa Fernanda* (1932) de F. Moreno Torroba; *La del manojo de rosas* (1934) de P. Sorozábal y por supuesto el tema y cuadro costumbrista madrileño: *La verbena de la Paloma*.

Entre las obras escolares son muy conocidas las compuestas a dúo o en solitario por Felipe Alcántara y Basilio Bustillo. Conjuntamente escribieron *Erase una vez un Rey* o *Clavel Rojo* y en solitario de Felipe Alcántara: *Garbancito*³¹¹ cuyo título para niñas era *Lentejita*.

Basilio Bustillo Catalina (1907-1998). Músico y Autor teatral.



Imagen 18. Basilio Bustillo en 1996.



Imagen 19. Fragmento de la Partitura original de *El Clavel Rojo* de Felipe Alcántara y Basilio Bustillo.

³¹¹ Son los números 55 y 301 respectivamente de la Colección de la *Galería Teatral Salesiana*.

b) *Género Lírico*

Mientras el género chico cobraba especial protagonismo en las representaciones teatrales escolares, los textos pertenecientes al género lírico encontraron mayor protagonismo en acontecimientos escolares con un público más reducido, ya que en muchas ocasiones eran piezas que se disfrutaban entre compañeros de clase o a modo de examen o declamación final de una disciplina fundamental del programa.

El término ‘juguete’ en teatro se emplea para designar una pieza teatral con o sin música, en uno o dos actos según la importación y su utilización, de contenido cómico y trivial.

La acción se desarrolla a través de una breve trama de enredo por problemas amorosos, económicos, domésticos, estudiantiles, entre clases sociales, surgido por un equívoco introducido por uno o varios personajes a quienes se les confunde con otros. El tiempo durante el cual transcurre la acción difícilmente supera un día, y el espacio escénico ambienta diferentes estancias de un hogar. Resultan muy variadas entre cuatro y 30 personajes, propios de clases sociales también muy diversas, de acuerdo con el tema.

El poema escénico es un género de la lírica española más reciente. En la literatura anglosajona se conoce con el nombre de *dramatic monologue*. En España los representantes más destacados son León Felipe y Federico García Lorca. Parece que fue Rafael Alberti quien introduce la denominación de *poema escénico* en un libro del mismo nombre publicado en 1962:

«Poemas escénicos, líricos, dramáticos, tragicómicos, satíricos, burlescos... Para ser protagonizados, sobriamente, sin sombra de declamación, ya por actor o actriz. El suceso-o mínimo argumento- surge de modo natural, sin referencia de lugar, sin acotaciones, sin ninguna otra indicación escénica. Realmente, en algunos casos, pueden ser representados por dos, tres o más personas, pudiéndose realizar con todos ellos, o parte de ellos-según se desee-, un pequeño programa»³¹².

Cuentan con una historia dramática breve sin precisar espacio y tiempo. Resulta generalmente *monólogos* aunque puede aumentarse en número con otras “voces”. El yo enunciator es lírico y ficticio que refleja sus vivencias en un tono conversacional y espontáneo, si bien parece más improvisado que el diálogo dramático. «El poema escénico constituye una especie de revitalización del lenguaje hablado, es como una reivindicación y defensa de la vertiente “oralizante” de la expresión lírica ante una casi exclusiva y aplastante “visualización”»³¹³. Utilizan sobretodo los versos endecasílabos y octosílabos, divididos en estrofas no muy convencionales. La sintaxis y el vocabulario tratan de crear el simulacro de una comunicación directa y conversacional en forma de pregunta-respuesta. En cuanto a los temas, los encontramos muy variados: autobiográficos, religiosos,...

³¹² ALBERTI, R. (1988). El Matador (Poemas escénicos), en *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, Tomo II, 911.

³¹³ SPANG, K. (1993,95).

3.2.3. Formas Simples

Las formas simples son los primeros gestos del lenguaje, pequeñas composiciones con una gran tradición oral, expresiva. Y en muchos casos son antecedentes de determinados géneros literarios.

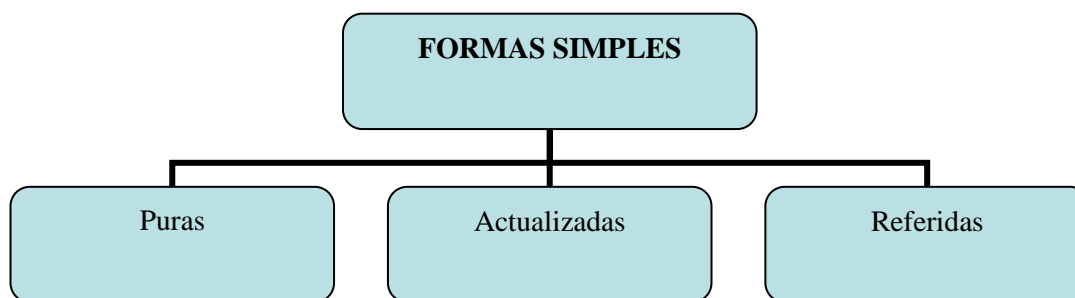


Tabla 20. Formas simples.

Leyenda

Spang nos pone el siguiente ejemplo: «Una leyenda es, por ejemplo, una forma simple pura; y si, partiendo de esta leyenda, se escribe una vida de San Jorge, entonces se convierte en forma simple actualizada. La forma simple referida, finalmente, ya es una evolución de las dos anteriores, porque no es fruto inmediato de una preocupación intelectual, sino el aprovechamiento de las formas existentes...»³¹⁴.

Este tipo de formas dramáticas suponen un número muy reducido pero muy diverso de textos. Es ese uno de sus rasgos en la escuela, pues se trata de un grupo escaso en el número de textos pero muy heterogéneo en su tipología.

³¹⁴ *Ibidem* SPANG, K. (1993,46-47).

Nuestro estudio lo centraremos pues en las formas que más aparecen en los 1.001 *textos*.³¹⁵

La palabra ‘leyenda’ procede del latín *legenda*, que hacía referencia a toda materia digna de lectura. En la Edad Media las vidas de los santos se leían con cierta solemnidad tanto en público como en privado recogidas en obras biográficas como el *Acta Martyrum*, *Acta Sanctorum* o *Legenda Sanctorum*. En ellas junto a la figura de los santos se divulgaban leyendas protagonizadas por caballeros, señores feudales, héroes, aventureros...

Este tipo de historias pretende provocar la imitación y el afán de emular la forma ejemplar de vivir de una persona. Se caracterizan por la esencialización y la condensación y aparecen reunidas en una serie reducida de acontecimientos y actuaciones representativas y ejemplares que se formulan para constituir modelos de emulación sin pretender ningún afán histórico o biográfico.

Parábola

Por su parte, ‘parábola’ etimológicamente proviene del griego *parabolê* que significa comparación. La parábola intenta explicar, detallar, un fenómeno abstracto a través de un suceso concreto y palpable. En ella resulta el punto clave la comparación. Permite una doble interpretación, en primer lugar, en un sentido superficial y en segundo lugar, en un sentido oculto, por lo cual su parentesco con procedimientos alegóricos salta a la vista. Así *la parábola es un género de “doble fondo”*: «1/ el plano de la anécdota, de la fábula: utiliza un relato fácilmente comprensible y narrado con soltura, el cual se actualiza en el espacio y en el

³¹⁵ No olvidamos que como formas simples también tenemos: Apunte, Aventura, Bufonada, Capricho, Disparate, Ejercicios, Estampas, Fantasías, Guiñol, Humorada, Inocentada, Lección, Pasaje, Ofrecimientos, Trilogía Evangélica, Retablo, Pasaje, Película Pasatiempo.

tiempo; evoca un medio ficticio o real donde los acontecimientos supuestamente se produjeron. 2/ El plano de la “moralaja” o enseñanza: transposición intelectual, sistemática y teórica de la fábula: en este nivel profundo y “serio” captamos el alcance didáctico de la obra y podemos, llegado el caso, compararla con nuestra situación presente»³¹⁶.

Se trata como vemos, de una narración breve intercalada en otra de mayor envergadura, de la cual depende para su descodificación alegórica. Históricamente según Patrice Pavis, la parábola teatral aparece en épocas caracterizadas por profundos debates ideológicos y por la voluntad de utilizar la literatura con fines pedagógicos: épocas como la Reforma y la Contra-Reforma, el filosófico siglo XVIII, o la época actual. Con ella se intenta contar y hablar del presente disfrazándolo con una historia y un cuadro imaginario.

Pieza

Por pieza se entiende una obra literaria o musical en un acto. Según Pavis (1996) «este término, resueltamente neutro, se ha mantenido hasta la actualidad para designar al teatro hablado, es decir, a la vez el texto dramático y la representación, permaneciendo el texto, sin embargo, como elemento de base.»³¹⁷

En la actualidad se utiliza más el término ‘espectáculo’.

Escena

En cambio, ‘escena’ proviene del griego *skênê* que significa cabaña, tablado. El *skênê* era en los comienzos del teatro griego, la tienda de campaña detrás de la *orchestra*. La orquesta o la zona de representación vincula la escena

³¹⁶ PAVIS, P. (1996). *Diccionario de teatro*, Barcelona. Barcelona: Paidós, 347.

³¹⁷ *Ibidem* PAVIS, P. (1996, 365).

de actuación con el público. El *skênê* tiene lugar en lo alto, conteniendo el *theologeion* o zona de representación de los dioses y de los héroes, y en la superficie con el *proscenium* o fachada arquitectónica precursora del decorado mural, que más tarde será el espacio del proscenio. *Skênê*, *orchestra* y *theatron* forman los tres elementos escenográficos de base del espectáculo griego.

Al igual que *theatron*, el término ha experimentado cambios a lo largo de la historia. Ha pasado a ser la decoración, la zona de representación, más tarde el lugar de la acción, el segmento temporal en el acto y finalmente en sentido metafórico, un acontecimiento violento: “hacerle una escena a alguien”.

Cuadro

El ‘cuadro’ es una unidad espacial ambiental que sirve para caracterizar un ambiente o una “época”; es una unidad temática. Mientras el acto divide la obra narrativamente, el cuadro es una unidad espacial, un conjunto de personajes que forman un “fresco”. De ahí el concepto de *cuadro viviente*, es decir, la puesta en escena de uno o más actores inmóviles y fijos en una pose expresiva que sugiere una estatua o una pintura. Diderot en *Sobre la poesía dramática*, se declara defensor de esta ‘pre-puesta en escena’.

Con el cuadro el autor en lugar del movimiento dramático representa la fijación fotográfica de una escena. Este tipo de opciones coinciden con el realismo del siglo XIX donde el cuadro es una forma de organizar visualmente e integralmente la escena. Hay defensores como Diderot del cuadro como síntesis y ayuda para la concentración dramática y de la acción, mientras otros como Brecht

lo consideran un fragmento típico pero incompleto con falta de perspectiva crítica y continuidad para el espectador, formas aisladas sin proyectarse en la siguiente.

Caricatura

La ‘caricatura’ procede del italiano *caricare*: cambiar. Se trata de una obra donde los personajes están deformados en función de un rasgo físico o moral acentuado. Es una imagen exagerada y burlesca que ridiculiza a la persona protagonista. Este personaje no forma parte de un universo realista. Es una marca y el instrumento de un juicio severo de su autor sobre la naturaleza humana.

Por su parte, hablamos de boceto si hacemos un resumen de una obra literaria. En el teatro se refiere a las notas o plan de la acción a través de las cuales los actores improvisan escenas, situaciones y pasajes cómicos. Son ideas muy superficiales que permiten una representación libre del texto.

Episodio

‘Episodio’ viene del griego *epeisodion*, entrada. Su origen lo situamos en la tragedia griega que era dividida en *epeisodia*, partes situadas entre los cantos del coro. Se trata de una acción secundaria vinculada indirectamente con la acción principal y que unidos completan la intriga.

Entretenimiento

Por ‘entretenimiento’ entendemos una pieza breve que se utiliza habitualmente entre actos de los espectáculos. Pueden ser entretenimientos dramáticos o líricos. Cuando son lo suficientemente importantes y autónomos se convierten en una obra en un acto, representada al levantarse el telón.

Proverbio

El proverbio tiene su origen en un juego de sociedad donde los participantes tenían como consigna ilustrar dramáticamente, a través de una obra breve, un proverbio que el público supuestamente debía reconocer. Hoy apenas existe como forma lúdica, pero numerosos títulos conservan el aspecto de una adivinanza o de un principio filosófico, como por ejemplo, *La importancia de llamarse Ernesto* de O. Wilde.

Representación Misional

Utilizamos la representación misional cuando se dramatiza un acontecimiento pasado, un personaje importante, un milagro... Este género permite que se “presente” al espectador un mensaje que incite a ser imitado.

Y por último entre los géneros simples tenemos ‘la revista de tipos’ es un género en el que aparecen personajes que poseen características físicas, psicológicas o morales conocidas de antemano por el público y establecidas por la tradición literaria. El ‘tipo’ no posee ni la banalidad ni la superficialidad ni la repetición del estereotipo. Se crean grandes tipos humanos o defectos con los cuales tiene que enfrentarse el autor dramático. Algunas dramaturgias como la farsa o la comedia de caracteres, se caracterizan por la necesidad de crear ‘tipos’.

3.2.4. Otras Formas

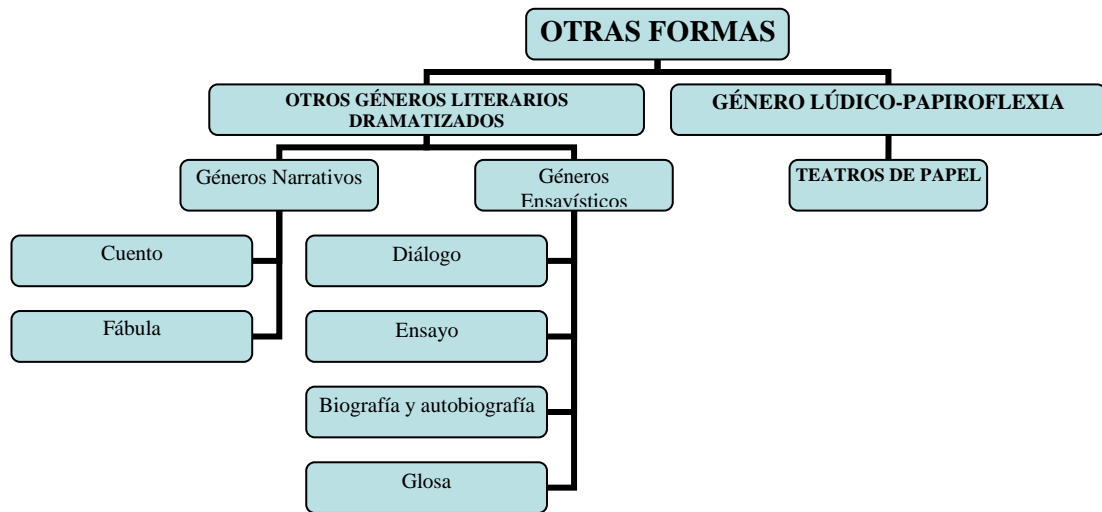


Tabla 21. Otras formas en el género dramático.

a) Géneros Narrativos

Cuento

Forma parte de los llamados géneros narrativos breves. Tiene sus orígenes en el cuento popular, en los mitos y las leyendas.

Como escribió Juan Cervera «el teatro cada vez tiende menos a representar historias y más a connotarlas y a ofrecer su versión de ellas. El cuento infantil se caracteriza por la linealidad de la historia. La dependencia del teatro para niños del cuento influye necesariamente en la linealidad del teatro infantil»³¹⁸.

Está situado en un espacio y tiempo único con pocas figuras que tienden, en una evolución dinámica, hacia el desenlace final. Se utiliza la síntesis como recurso narrativo evitando descripciones y el narrador se sitúa como observador distanciado no siempre omnisciente. En el cuento son tres los planes principales de la estructura: el mundo narrado, el contenido y la expresión.

³¹⁸ CERVERA, J. (1992, 158).

Fábula

Se trata de uno de los géneros más antiguos y difundidos. Rodríguez Adrados³¹⁹ fecha una fábula sumeria en el año 2500 a.C. Se trata de una narración breve que relata un acontecimiento del pasado sirviéndose de figuras que presentan unos rasgos estereotipados e invariables. Se nos relata un acontecimiento único que tiende rápidamente hacia el desenlace. «Análogamente al drama también se observa la unidad de espacio, tiempo y acción. Los protagonistas de este “mini-drama” comúnmente son animales; en contadas ocasiones también pueden ser cosas, plantas, hombres y hasta ciertos dioses»³²⁰. La actitud fundamental que subyace a la fábula es crítica, satírica y didáctica: *Fabula docet*, dijeron los romanos.

La antropomorfización de animales, plantas y cosas no es un capricho sino que remite a la época de la humanidad en la que todo se comunicaba con todo y todos con todos. La fábula puede elaborarse en verso o en prosa. La historia se organiza casi siempre alrededor de dos figuras o dos colectivos enfrentados en un conflicto que se resuelve o verbalmente o a través de la interacción de los implicados o las dos cosas a la vez. A veces se añade una moraleja explícita al principio o al final de la historia propiamente dicha que puede ser emitida por una tercera instancia narrativa.

b) Géneros didácticos-ensayísticos

Incluimos en este apartado aquellos géneros considerados tradicionalmente fuera del ámbito de las Poéticas, por tratar de materia doctrinal y

³¹⁹ RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1988). La fábula griega como género literario. En *Estudios de lingüística general y de teoría literaria*. Barcelona: Ariel, 298-308.

³²⁰ *Ibidem* SPANG, K. (1993, 113).

no de ficción. Con ellos se intenta comunicar ideas mediante un discurso filosófico, religioso, político... pero sin perder el carácter dramático y teatral con un alto grado de intencionalidad artística. Nos referimos al diálogo, el ensayo y la autobiografía.

Diálogo

Tiene dos épocas de florecimiento a lo largo de la historia: la Antigüedad y el Renacimiento³²¹. En la época antigua destacó el diálogo socrático al que dio forma Platón, si bien fueron Varrón y Luciano de Samósata, enemigos del idealismo platónico, quienes lo convierten en *sátira menipea*. Estos géneros inspiran obras de orden novelesco como el *Satiricón* de Petronio o *El asno de oro* de Apuleyo³²². En el Renacimiento, se actualiza a Luciano y florece el género de la mano de Erasmo y Tomás Moro. Aparecen tres modelos³²³: el filosófico de Platón, la *oratio* de Cicerón y la *sátira menipea* de Luciano que es la más cercana a la utilizada en la escuela contemporánea pues se caracteriza por³²⁴:

- Aumenta el elemento humorístico;
- Se libera de los límites histórico-memorialísticos presentando una gran libertad de invención narrativa;
- Gusta de crear situaciones excepcionales para provocar y experimentar la verdad (personajes reales que charlan con los dioses, hombres que dialogan con animales, vagan por territorios fantásticos, etc.);

³²¹ *El coloquio de los perros*, de Cervantes, y en los *Sueños y discursos*, de Quevedo son ejemplos de este tipo de género.

³²² GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J. (1995). *Los géneros Literarios: sistema e historia*, Madrid: Cátedra, 221-ss.

³²³ Son importantes los estudios de GÓMEZ, J. (1988). *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid: Cátedra.

³²⁴ G^a BERRIO, A. (1995, 221-222).

- Presentan afán experimental, representando estados psíquicos inhabituales o anormales como: la locura, el desdoblamiento de la personalidad, los sueños...;

Todo ello se consigue, sin abdicar de su propósito filosófico de tipo universalista: el interés por las preguntas últimas del hombre sin contar con una idea dogmática *a priori*.

Ensayo

Son muchos los estudiosos de este género: A. Carballo Picazo, J.L. Gómez Martínez, P. Aullón de Haro y más concretamente dentro de la literatura española: J. Marichal, D.W. Bleznick, o J.L. Varela Iglesias. Resulta especialmente llamativo el trabajo de M^a Soledad Arredondo pues ha conseguido resumir los rasgos característicos del ensayo de la siguiente manera³²⁵:

- Como sujeto de la enunciación, el autor sostiene una posición subjetiva.
- La temática es variada.
- En cuanto al estilo, se trata de una prosa literaria sin estructura prefijada, que admite la exposición y argumentación lógica, junto a las digresiones, en un escrito breve sin intención de ser exhaustivo.
- El propósito es comunicativo, reflexivo o didáctico.

³²⁵ ARREDONDO, M^a S. (1988-89), «Sobre el ensayo y sus antecedentes: *El hombre práctico*, de Francisco Gutiérrez de los Ríos», 1616, VI-VII, 167-74. Obra Citada en G^a BERRIO, A. (1995, 224-225).

Biografía y autobiografía

Anna Caballé denomina a este género *narcisos de tinta* en su ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana de los siglos XIX y XX. Recordando las palabras de Narciso en el estanque: *iste ego sum*³²⁶.

Glosa

Sirvió en el siglo XVI para el encauzamiento de la materia mística, pues fue muy utilizado por San Juan de la Cruz. En la disposición de este género el verso representaría el “momento emotivo” o intuicional, y los comentarios en prosa serían el “signo de lo conceptual”. En el siglo XX toman el nombre de *glosas* los comentarios a temas de la actualidad sociocultural originales de Eugenio d’Ors.

c) Los Teatros de Papel

Estos pequeños “teatrillos” de cartón y papel son el ejemplo más palpable del encuentro entre la literatura, la actividad lúdica y el proceso natural de enseñanza-aprendizaje. Desde su consolidación en España a principios del siglo XX hasta nuestros días, su primer objetivo ha sido manifestado de forma explícita en los propios teatrillos: instruir jugando. Al juguete hecho escenario le acompañaba el texto dramático, el libro, el texto, los personajes, las entradas para el espectáculo... Los Teatros de Papel tienen pues un componente lúdico por partida doble: primero como representación teatral y por supuesto se trata de un juego de construcción. Los niños no sólo juegan a hacer teatro sino que antes han

³²⁶ “Ése soy yo”. En la mitología griega, Narciso es un hermoso joven, hijo del dios del río Cefiso y de la ninfa Liríope. Cuando nació, sus padres consultaron al adivino Tiresias que dio la siguiente respuesta: “Vivirá hasta viejo si no se contempla a sí mismo”.

de construir y preparar el proscenio, montar los diferentes decorados, pegar y preparar los personajes, las luces...

Estos teatros eran muy conocidos desde el siglo XVIII; el propio Goethe jugaba con ellos en su infancia. Estuvieron muy de moda en toda Europa antes de la I Guerra Mundial (1914) y fueron perdiendo su protagonismo como juguete para la infancia a mediados del siglo XX. En ellos los niños europeos en general y españoles en particular han jugado a representar obras de dramaturgos muy importantes: Shakespeare, Goethe, Cervantes, Schiller, Zorrilla,... Y en cuanto a la producción de teatros de papel en España son pioneras las empresas catalanas Paluzie, Seix & Barral y en menor medida Camaleonte. No es casual el protagonismo catalán en este tipo de producción, pues durante el primer tercio del siglo XX en esta región se está produciendo el fenómeno de la industrialización que hace resurgir con fuerza renovadas a una clase acomodada y europeísta: la burguesía. Una clase social abierta a las influencias educativas de esta época, especialmente la Escuela Nueva. A estos teatrillos, dedicamos el apartado siguiente.

3.3. Los Teatros de Papel: Historia *Ephemera*

Els teatres de paper són una joguina i alhora un joc. Estaven molt de moda abans de la Gran Guerra de 1914. Van néixer a finals del segle XVIII i moriren virutlament a la meitat del segle XX. Aquesta mena de teatres representen una mena de poesia visualm, carregada d'evocació nostàlgica: d'aquells espais somiats, desitjats, d'il· usió i de color.³²⁷

³²⁷ LÓPEZ SALA, F. d'A. (2000). El teatro de papel dins la cultura popular. *Revista d'etnologia de Catalunya*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 98. También se denominan Teatros de cartón, arquitecturas de papel... Véase el catálogo que bajo el mismo título se expuso en la Sala "Barquillo" de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid de Mayo-Junio de 1980 en Madrid. BAYÓN ÁLVAREZ, Mariano (1980). *Arquitecturas de papel. Una iconografía popular de la arquitectura*. El texto nos recuerda: "Los teatros de papel son un juguete y a la vez un juego. Estaba muy de moda antes de la Gran Guerra de 1914. Nacieron a finales del siglo XVIII y murieron de forma virtual a mediados del siglo XX. Este tipo de teatros representan una especie de poesía visual, cargada de evocación nostálgica: de esos espacios soñados, anhelados, de ilusión y color".

3.3.1. La historia de lo efímero: juguetes de papel

A lo largo de la historia nos encontramos con elementos heterogéneos, impresos sobre papel, pequeñas obras de arte que protagonizan el instante y los recuerdos infantiles. Abarcan materiales tan dispares como las felicitaciones, carteles, tarjetas comerciales, folletos, menús, tarjetas postales, recortables, envoltorios de productos, cromos, calendarios, tarjetas, recordatorios, estampas, ... que Eliseu Trenc Ballester³²⁸ agrupó bajo la denominación global de “pequeño impreso”.

Con el paso del tiempo y gracias al interés de coleccionistas, investigadores y amantes de estos pequeños retazos de historia sobre papel, se ha conseguido sistematizar su recopilación, ordenación y estudio en torno a un nuevo concepto documental denominado *Ephemera*. Se trata de un concepto etimológicamente griego (*ephémeros*)³²⁹ y de sustrato anglosajón.³³⁰

³²⁸ BALLESTER, E.T. (1977). *Las artes gráficas de la época modernista de Barcelona*. Barcelona: Gremio de Industrias Gráficas, 179-199.

³²⁹ Se aplica a lo que dura sólo un día como algunas plantas e insectos que cumplen el ciclo de su vida en periodo muy corto.

³³⁰ De hecho en España hemos incorporado el término inglés: *Ephemera*, ya que lo más cercano a este término según la RAE, es el adjetivo efímero y se encuentra muy alejado del concepto documental del que hablamos. En el mundo de la plástica “efímero” es la “denominación dirigida a aquellos pigmentos inestables por su escasa resistencia a los rayos de luz” *Glosario de términos gráficos-plásticos* (1996), Avilés: Rigel, S.A., 77). Para la RAE, efímero es algo: “Pasajero, de corta duración.” Y en los diccionarios de arte españoles, el término más cercano es la voz: “arte efímero” que se define como “realizaciones de carácter artístico cuyo periodo de duración está previsto sea muy corto. Muy utilizado principalmente durante el barroco en el montaje de grandes espectáculos, religiosos y civiles, como fiestas, bodas principescas, entradas triunfales en las ciudades, coronaciones, exequias solemnes. Se realizaban grandes montajes que requerían los servicios de los mejores... y generalmente par un solo día o por un tiempo corto y determinado. (*Diccionario del Arte, Vox10*. Barcelona: Emege, Industrias Gráficas, 100-101).



Imagen 20. Página web de la Ephemera Society en Inglaterra.

Como nos recuerda Charo Ramos³³¹, es John Lewis quien utiliza por primera vez el término en su obra *Printed Ephemera*³³² para referirse a una serie de obras impresas sobre papel. Alan Clinton recoge el debate producido en Gran Bretaña durante los años sesenta y setenta entre los principales autores que han investigado este tema: bibliotecarios, archiveros, historiadores y coleccionistas. En este sentido se menciona la opinión de E.Pemberton sobre ephemera: «documentos que han sido producidos en relación con un acontecimiento determinado o un artículo de interés actual y que no pretende sobrevivir a la actualidad de su mensaje».³³³

Ephemera tiene importancia sobre todo en el mundo anglosajón (Reino Unido, EE.UU, Australia y Canadá especialmente). En 1975 en el Reino Unido se fundó la *Ephemera Society of London* por Maurice Rickards y bajo su ejemplo

³³¹ Véase la introducción en RAMOS PÉREZ, R. (2003). *Ephemera. La vida sobre papel*. Colección de la Biblioteca Nacional. Madrid: Biblioteca Nacional. (Catálogo de la exposición realizada en la Biblioteca Nacional).

³³² LEWIS, John (1992). *Printed Ephemera. The changing uses of type and letterforms in English and American printing*. Woodbridge, Suffolk: Antique Collector's Club. La primera edición es de 1962.

³³³ CLINTON, Alan (1981). *Printed Ephemera. Collection, organisation and access*. London: Clive Bingley, 15.

han surgido durante los años 90 otras tantas sociedades, la más importante es *The Ephemera of Society America*.³³⁴

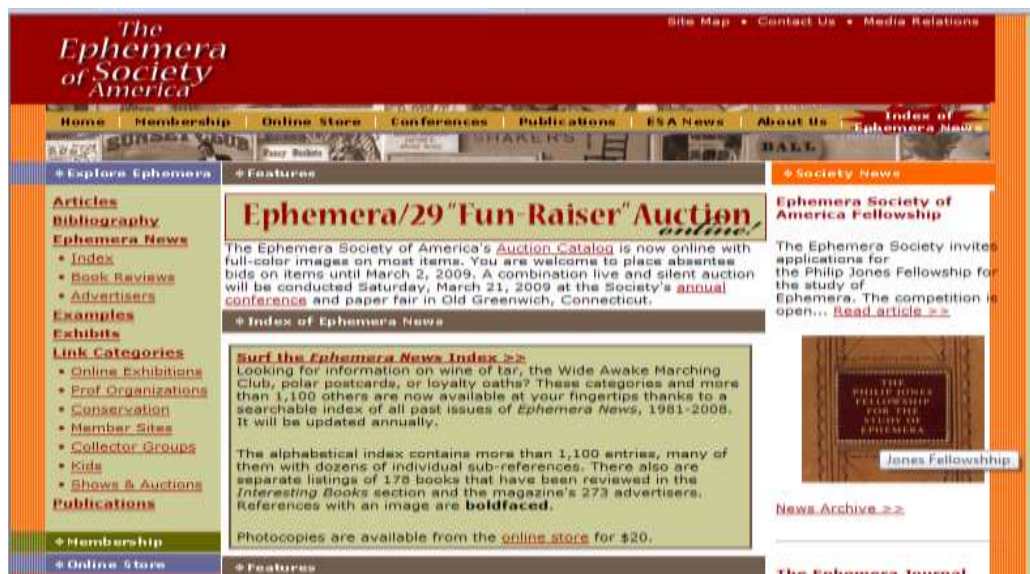


Imagen 21. Página web *The Ephemera of Society America*.

En Francia se adopta el término “éphémère” en el mismo sentido. «Se trata de un documento impreso, grabado, litografiado, autografiado, (obtenido, en suma, por no importa qué medio de reproducción mecánica) cuyo soporte puede sobrevivir, por su propia inercia, a la emisión de un mensaje inmediato que no pretende pasar a la posteridad»³³⁵. Y nos consta que también son importantes las producciones e iniciativas de *ephemera* en países como Italia o Alemania.

Y así en el año 2003 aparecía, bajo el respaldo de la Biblioteca Nacional, una nueva colección con la denominación *Ephemera*. En ella se pretende recoger, clasificar y catalogar una extensa y variada gama de representaciones gráficas

³³⁴ Su página web es www.ephemera-society.org.uk [Consultado el 29 de Diciembre de 2008 y el 9 de Noviembre de 2009]. En América también se creó una semejante en EE.UU. cuya dirección es <http://www.ephemerasociety.org>. [Consultado el 29 Diciembre de 2008 y el 9 de Noviembre de 2009].

³³⁵ Valérie Tesnière y Nicolas Petit en un número monográfico de la *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*

elaboradas con un propósito específico que no pretende sobrevivir a la actualidad de su mensaje³³⁶.



Imagen 22. Página web de la Biblioteca Nacional (España) y de su colección Ephemera.

Los teatros de papel nacen como una producción frágil y fungible. Con vocación de ser contruidos, recortados, deformados, adaptados, incluso coleccionados. Y sobre todo recreado en el tesoro más valioso de la infancia: los juegos infantiles. Se trata pues de construir una historia de lo efímero, de un elemento que se fabrica para ser transformado y reconstruido. De un elemento de cuya “destrucción” nacen las emociones y los conocimientos infantiles y cuyo recuerdo perdura en nosotros más allá de la fragilidad del material que lo sustenta.

3.3.2. *Juguete de reyes para la infancia del siglo XX*

Aunque conocidos por la mayoría de los niños de estos años, los teatros de papel no eran juguetes asequibles para todos ellos. Eran más utilizados por la infancia de las clases más privilegiadas que podían tener el tiempo de ocio y el dinero suficiente para su adquisición. Por ello, se trata de uno de los juguetes

³³⁶ Se trata de un trabajo magnífico de sistematización y recopilación coordinado por Charo Ramos desde el Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional (Sala Goya). Parte de esta colección de *Ephemera* que cuenta ya con más de cien mil elementos, se presentó en una exposición del 22 de octubre de 2003 al 7 de enero de 2004. En su catálogo podemos encontrar un subtítulo suficientemente tan clarificador como evocador: *La vida sobre papel*. Véase el catálogo *Ephemera* en <<http://www.bne.es>>. [Consultado el 11 Marzo de 2005].

habituales de nobles y reyes de todo el mundo. Han sido compañeros de juegos infantiles y seguramente despertaron alguna que otra vocación teatral. Se sabe que el propio Goethe tenía y disfrutaba participando de niño en estos estrenos infantiles. Poco a poco los cambios sociales y políticos junto con la mejoría de las posibilidades económicas de otras clases sociales hicieron posible el acceso de más niños a este tipo de juguete-recortable. Así pues estos *teatrillos* eran:

a) *Una forma de educación en el hogar*

Algunas de las obras de *Ephemera* como programas, carnet de baile, felicitaciones, cromos recortables, teatros de papel...están relacionadas con toda clase de actos sociales a los que era tan aficionada la clase burguesa del siglo XX. Bajo la influencia burguesa nos encontramos ante un nuevo concepto de familia donde la actividad lúdica de la infancia española en estos años comienza a ganar protagonismo en el hogar. Se fabrican juguetes para uso doméstico y juegos de “mesa”. Los juegos y juguetes infantiles entran en los salones de las casas, incluso intentando destinarles, si es posible, habitación propia para que los niños disfruten de su propio espacio para toda clase de actividades lúdicas, fiestas y recitales. Los niños y los adultos se relacionan también en estas actividades lúdicas y sociales conjuntas.

b) *Una actividad lúdica colectiva y no sexista*

Mientras otros juguetes tenían un marcado carácter sexista: los niños jugaban con peonzas, soldaditos de plomo, tambores mientras que para las niñas se escogían las cocinas o las muñecas, los teatros de papel permitían el juego común y en igualdad de niños y niñas. Todos, sin distinción de roles, recortaban y

montaban escenario y personajes. Además que a la hora de repartir papeles los masculinos podían ser leídos y dramatizados por niñas y viceversa. La fuerza estética y figurativa de estos teatrillos permitía que el espectáculo y las actitudes dramáticas primaran sobre el encasillamiento del género. Además este tipo de juguete-recortable necesitaba de otros compañeros para representación, fomentando así el trabajo en equipo, la cooperación y los valores de la colectividad. Así lo recuerda Ana María Matute: «Pero sobre todas estas cosas, instalado sobre una mesa, vi un precioso teatro de cartón. Era un maravilloso teatrillo, con decoraciones y personajes. A veces, en vísperas de Navidad o Reyes, lo había visto y deseado cuando nos llevaban a Madrid-París, unos almacenes (quizá los primeros que hubo en la ciudad y que ahora llaman grandes superficies). Se trataba de El Teatro de los Niños, y, aunque lo había pedido repetidas veces-junto al caballo vivo-, jamás me lo trajeron. Así que al verlo sentí una gran alegría, casi me daban ganas de saltar»³³⁷.

Con ellos, la infancia de mediados de siglo XX aprendía entonación, lectura comprensiva y por supuesto habilidades sociales. Se trata pues, de un juguete que además de permitir jugar con los iguales, respondía al cometido final del estreno de la obra teatral frente a familiares y amigos de todas las edades. La representación se convertía de este modo en la puerta de entrada del adulto a la actividad lúdica de los niños y viceversa, de la infancia en las estancias y actividades sociales de sus mayores.

³³⁷ Véase MATUTE, A.Mª. (2008). *Paraíso Inhabitado*. Barcelona: Ediciones Destino, 178.

c) *Una respuesta editorial a una demanda familiar*

La industria editorial que contaba con medios industriales y económicos no tardó en dar cumplida respuesta a la demanda que este modelo de familia burguesa solicitaba. Las artes gráficas en plena expansión y evolución encontraron en el mundo de la infancia en general y de la literatura infantil en particular, un campo propicio para su proyección. Aumentaron con ello las producciones dedicadas a la infancia, aparecieron nuevas colecciones de literatura infantil, revistas periódicas, recortables, y por supuesto se reeditaron y en la mayoría de los casos se crearon nuevos teatros de papel.

d) *Una actividad lúdica, recreativa y por supuesto educativa*

De los diferentes elementos que integran la producción *ephemera*, los teatros de papel son de los pocos que se editan con un interés lúdico y educativo. En el propio “carpetón” de la colección “El Teatro de los Niños” se podía leer:



Imagen 23. Texto en un carpetón de “El Teatro de los Niños”.

«El Teatro de los Niños constituye una hermosa colección de escenografía de tanto interés como un teatro de la realidad. Las obras literarias son un ejercicio de declamación insustituible para el niño. El fondo moral, épico, poético, etc., es educativo. La acción que el niño viene obligado a desarrollar, aguza el ingenio”.

Y de hecho se elaboraban cada una de las obras pensando que fueran: “un juguete educativo que ofrece un doble interés, pictórico y literario; ejercita, instruye y deleita».

3.3.3. Elementos de los Teatros de Papel

Estos pequeños teatrillos de cartón y papel son el ejemplo más palpable del encuentro entre la literatura y la actividad lúdica. Desde su aparición en España a principios del siglo XX hasta nuestros días, su primer objetivo ha sido manifestado de forma explícita en las propios teatrillos: instruir jugando. Al juguete hecho escenario le acompañaba el texto dramático, el libro, el texto, los personajes, las entradas para el espectáculo... Los Teatros de Papel tienen pues un componente lúdico por partida doble: primero como representación teatral y luego como juego de construcción. Los niños no sólo juegan a hacer teatro sino que antes han de construir y preparar el proscenio, montar los diferentes decorados, pegar y preparar los personajes, las luces... Además, hemos de tener bien presente que en ellos los niños europeos en general y españoles en particular han jugado a representar obras de dramaturgos muy importantes: Shakespeare, Goethe, Cervantes, Schiller, Zorrilla,...

En cuanto a la producción de teatros de papel en España son pioneras las empresas catalanas Paluzie, Seix & Barral y en menor medida Ediciones Barra, Bargañó y Salvat. No es casual el protagonismo catalán en este tipo de producción, pues es el lugar donde en los primeros años del siglo XX se está produciendo el fenómeno de la industrialización que hace resurgir con fuerza renovadas a una clase acomodada y europeísta: la burguesía. Una clase social abierta a las influencias educativas de esta época, especialmente la Escuela Nueva.

De ahí la importancia dada a las actividades lúdicas y expresivas en la infancia, y a métodos e ideas educativas como las de María Montessori que tanta influencia ejercieron en grupos escolares como la Scola del Mar. Y aunque como juguetes nunca han dejado de utilizarse, será entonces cuando en España y más concretamente en Cataluña³³⁸, este juguete se incorpora a la escuela con una función eminentemente educativa. No se trata únicamente de un elemento de juego sino que posee también una referencia didáctica y pedagógica.

Eran juguetes que junto a otros recortables en papel, más asequibles por precio que los soldaditos de plomo, sobrevivieron a la guerra civil y se convertían en elementos infantiles que compartir con los compañeros clase.



Imagen 24. Un maestro y sus alumnos sonrían en el patio mientras juegan con un Teatro de Papel sobre un pupitre.

³³⁸ Véase LÓPEZ SALA, F. d'A.(2000). El teatro de papel dins la cultura popular. *Revista d'etnologia de Catalunya*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 17, 98-111.

Eran los *pertrechos* infantiles que la difícil situación social y económica no había conseguido destruir ni olvidar:

« Con independencia de las ideologías, los pequeños de entonces podían encontrar fácilmente en su entorno todo tipo de elementos capaces de ocupar sus energías sin escabullirse de una realidad diversa y a la vez atractiva para ellos. Jugaron a participar y al mismo tiempo a reproducir la guerra, por ejemplo con la ayuda que fácilmente podrían proporcionarles los soldaditos de papel recortados de unas láminas, que ya existían antes de 1936, pero que durante los años de guerra se hicieron dinámicas y realistas, sustituyendo con ventajas a las inalcanzables, por precio, figuras de plomo. Juego entretenido para las tardes en casa o las horas de alarma aérea en el refugio»³³⁹.

Esta producción editorial consta de los siguientes elementos:

a) *Colecciones y proscenios*

Cada colección de teatrillos tenía sus propios proscenios, escenografía y telones. Se trata de verdaderas obras de arte en papel y cartón-piedra que impedía intercambiar los elementos entre colecciones. Los más demandados por el público infantil y los más preciados por investigadores y coleccionistas se editaban en Barcelona y son:

- Colección *Teatro Español* (1900-1920) de la Editorial Estampería Económica Paluzie.

³³⁹ Véase ARMERO, J. M. (1986). *Armas y pertrechos de la Guerra Civil Española*. Madrid: Ed. Poniente, 156.

- Colección *El Teatro de los Niños* (1920-1940) de Industrias Gráficas Seix y Barra Hnos. S.A. Editores y patentada por C.B. Nualart.
- La Colección de *Teatro Infantil en Miniatura* (1940-1950) de Ediciones Barral, Bargañó y Salvat).



Imagen 25. Francesc López Sala en su casa de Cadaqués con uno de los teatrillos de su colección (Foto: Pere Durán).

Los pioneros fueron los teatrillos de la Editorial Estampería Económica Paluzie que desde 1870 hasta aproximadamente los años 30, publica una extensa colección de láminas recortables que completan todos los temas sugerentes en el momento: tropas, escenas religiosas, deportes, juegos, construcciones y por supuesto a principios de siglo XX, varios tamaños de hojas destinadas a los distintos modelos de proscenios de teatro que editó³⁴⁰. Muy conocidos y cotizados fueron los teatros de Seix y Barral, que se caracterizaron por la perfección de su impresión y de sus montajes. Contaron con un número reducido de títulos. *El Teatro de los Niños*, produjo una cantidad poco definida de proscenios de dos

³⁴⁰ Véase BAYÓN ÁLVAREZ, M. (1980). *Arquitecturas de Papel. Una iconografía popular de la Arquitectura*. Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 58-61.

envergaduras diferentes: la serie BB, de pequeño formato, y el gran formato CC.³⁴¹

Los niños montaban todo el teatro e invitaban a familiares y amigos a que reunidos ante el proscenio y ayudados por los libretos (normalmente comedia o drama) fueron leyendo la obra mientras los pequeños manejaban las figuras, dramatizando y entonando sus intervenciones como verdaderos actores. En la mayoría de los casos se recortaban los papeles por los filetes que venían diseñados *ad hoc*.

b) Carpetones

Los teatros de papel eran para los niños más un regalo que un libro. Una vez se había adquirido el proscenio correspondiente, cada obra dramática se presentaba en un carpetón de 26 x 36 cm, de distintos colores en cuyo interior los niños encontraban el libreto, todos los escenarios y los personajes. En el propio carpetón se incluían las entradas (Entrada General y de Platea) y las instrucciones para la colocación de los decorados y los personajes, la utilización de la luz y todas las indicaciones pedagógicas para la representación teatral. El montaje era lo más cercano a la realidad teatral.

³⁴¹ *Ibidem* BAYÓN ÁLVAREZ, M. (1980, 55-57). Además de teatrillos de papel la editorial lanzó otras producciones para la infancia que se publicitaban en los carretones de los teatros de papel: las maquetas en modelos de pequeñas villas de cartón o maderas (*Architekton*), las figuras en color, sobre pie metálico (*Scenion*) y hojas de cartulina para construir casas, muebles, máquinas... (*Constructor*).



Imagen 26. Un carpetón de la colección “El Teatro de los Niños” (C.B.Nualart).

c) *Los libretos*

Para los estrenos teatrales, las editoriales aconsejaban y publicaban también los libretos que los niños leían durante la representación.



Imagen 27. Portadas de dos obras que se incluían en los carpetones.

Estas obras tienen un tamaño pequeño (de 10,5 x 15 cm) lo que facilitaba que los niños los guardaran en los bolsillos. La mayoría corresponde a títulos del teatro clásico y se trata de obras breves, si bien los géneros más utilizados son la comedia y el drama, obras por lo general de dos actos y con no más de quince personajes.

d) Escenarios y personajes



Imagen 28. Escenario del Acto 1º de El Tesoro del Rajá y El Mercader de Venecia.

Estos escenarios estaban divididos en primero y segundo telar, y en ellos se hacían unos cortes de forma triangular, numerados, denominados “términos”. Cada telón del decorado lleva en una casilla las indicaciones del título de la obra, telar y término en que ha de ser puesto, al igual que se hace en los teatros reales. Además, como hemos dicho, se acompañaban de detallados y cuidados escenarios para cada acto teatral. También era habitual utilizar efectos luminosos como la luz directa o al trasluz para conseguir efectos naturales como el amanecer o atardecer según incidiera ésta sobre los propios personajes. Éstos se presentaban en una hoja de cartulina que los niños debían recortar y pegar a una tira de cartón de 25 milímetros de anchura por 330 milímetros de largo y que en algunos comercios se vendía con el nombre de “moldura universal”. Esta forma de presentar los

personajes permitía montar los personajes sin ninguna pegadura y así poder almacenar las figuras guardadas sueltas, es decir, sin pegar a ninguna tira de cartón.

Así se economizaba espacio y se evitaba su deterioro.



Imagen 29. Algunos de los personajes de El Mercader de Venecia pegados ya en la tiras de cartón.

3.4. Los escenarios escolares de los textos dramáticos contemporáneos

Los escenarios escolares en los que aparece la actividad teatral escolar están íntimamente relacionados con los usos y costumbres de la nueva clase social que aparece y se consolida en la historia contemporánea: la burguesía. Y más concretamente, en España de la burguesía liberal. Nuestro periodo de estudio (1870 a 1970) se caracteriza por la aparición, desarrollo, consolidación y declive de un nuevo orden social e ideológico, promovido por la burguesía, del que no puede abstraerse la escuela. Fueron los años en que se produjo la liberalización definitiva del sistema de producción teatral y su mercantilización. La industrialización y la electricidad comenzaron a revolucionar la escenografía y a posibilitar *textos* de mayor compromiso social y reflexión psicológica de los personajes. «La burguesía, deja su papel agitador y revolucionario de finales del XVIII y principios del XIX y se instalada ya en el poder, controla muchos de los

ámbitos educativos y colectivos de la sociedad española. Y utiliza el teatro para «su lucimiento y para imponer su ideología. La variedad de propuestas teatrales, en este sentido, resulta al cabo más aparente que real. Fueron autores burgueses los que alimentaron los repertorios y otro tanto ocurrió con la administración de los teatros»³⁴².



Imagen 30. En la colección “Teatro Moral” de Bruno del Amo podemos leer los destinatarios de esta producción teatral: “Colección de obras escénicas propias para colegios, centros y sociedades recreativas”.

El teatro escolar en este momento es una actividad destinada a los niños y niñas de los últimos cursos de la primaria y sobre todo a los alumnos de la enseñanza secundaria y bachillerato. Mientras la enseñanza elemental estaba consolidada, las enseñanzas secundarias vivían un periodo de numerosos cambios que buscaban afianzar y universalizar este nivel educativo.

³⁴² Véase DÍAZ BORQUE, J.M^a. (1988, 627-628).

En este panorama educativo, el teatro se desarrolla a través de todos los escenarios escolares posibles:

- a) *El aula*. La formación pedagógica.
- b) *El currículo*. La formación académica.
- c) *Ocio y fiestas escolares*. La formación artística.

Un panorama escolar que se completaba en el ámbito privado con un cuarto escenario: el *hogar*, donde también se daba formación doméstica. Era en el hogar donde los juegos, pequeñas representaciones y lecturas teatrales en libros y revistas ocupaban los tiempos de ocio de los niños de la burguesía.

3.4.1. *El aula. La formación pedagógica.*

El primer tercio del siglo XX se caracteriza por el respaldo pedagógico por los métodos didácticos y lúdicos. Parece que «Enseñar jugando, es la aspiración de la escuela moderna»³⁴³. El mismo Rodolfo Llopis clasifica los juegos en sensibles, motores y psíquicos. «Los principales son aquellos que hacen intervenir la comparación o el conocimiento (lotería, dominó); el razonamiento (ajedrez); la reflexión o la invención (enigmas, adivinanzas, jeroglíficos); la imaginación creadora (invenciones de historietas, dibujos)»³⁴⁴. Esta actividad creadora se complementa con la utilización del símbolo y la imitación en el proceso de aprendizaje de los niños, lo cual Cossío explica así en un curso de *Iniciación a los problemas fundamentales de la Educación y la Pedagogía*:

³⁴³ RECUERO, G. (1914). *Apuntes de Pedagogía. Dirección de las escuelas y didáctica pedagógica*. Tomo II. Valencia: Tipografía La Gutenberg, 149.

³⁴⁴ LLOPIS, R. (1931). *Pedagogía*, Madrid: Editorial Reus, 21.

XXIX

«Para aprender a hacer no hay más que hacer. El hacer va directamente a la realidad. Y aquí se presentan dos posiciones posibles:

1ª. Hacer de mí mismo.

2ª. Hacer según los demás. Lo cual constituye la *imitación*, que significa en los otros un *ejemplo*.

Pero además del hacer, de las acciones, hay las cosas. Hay, pues, un contenido. Hacer, por tanto, es hacer con un contenido.

El contenido de la acción lo dan las cosas mismas. Y las cosas pueden ofrecerse de tres maneras:

a) Ellas mismas.

b) Su representación o *imagen*.

c) Un *símbolo* de las mismas.

Las cosas constituyen los medios primarios. Es aquí donde encontramos el fundamento de la enseñanza objetiva, intuitiva.

Pero también podemos acudir a la representación de la cosa. Y esta función la realiza el arte. Con la ventaja de que éste hace que la forma sea expresión del contenido, expresión adecuada. De donde nace el valor del arte. "El arte enseña a ver la naturaleza."

De ahí su valor educativo»³⁴⁵.

Al símbolo y a la mimesis se le une el principio de actividad y más concretamente el juego como la actividad más representativa de la infancia:

«Se impone, por lo tanto, un trabajo sin producto externo y que produzca goce. Este trabajo es el *juego*. Jugar es realizar la actividad por el puro goce. El niño es un ser que juega, y esta manifestación evoluciona. Atraviesa primero una fase representativa, sensible, imaginativa. Más tarde, evolucionando, llega a una fase racional. El juego se basa entonces en el *símbolo*, que quiere decir *convención*.

El juego es una lucha. Groos dice que el juego es una preparación para la vida. Schiller, en su libro *La educación estética del hombre*, adivina la relación entre el arte y el juego. Para él, el arte es un juego, el juego por excelencia.

Spencer afirma ya que el juego es el origen del arte, y Richter dice que el juego es la primera poesía de la vida»³⁴⁶.

Estos nuevos planteamientos educativos suponen un gran reto para la formación inicial y permanente de los maestros. De hecho, M^a Sánchez-Arbós, directora del Grupo Escolar Francisco Giner de Madrid, expresa su preocupación por los pocos recursos que los maestros tienen para *enseñar jugando*, que no cuentan con estrategias para *saber jugar* en la escuela: «El maestro de nuestras escuelas se ve obligado más de una vez a prohibir a los niños que jueguen dentro

³⁴⁵ SANZ, J. (1931b). Un curso de Cossío. Iniciación a los problemas fundamentales de la Educación y la Pedagogía. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año LV, 28 febrero 1931, núm. 850, 48-56. Es la continuación de lo escrito en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año LV, 31 Enero de 1931, núm. 849, 9-18. Y publicado también en la *Revista de Escuelas Normales*.

³⁴⁶ *Ibidem* SÁNZ, J. (1931b, 56).

de la clase, porque el jugar es la causa de no atender, y fuera de la clase, porque el castigo de no dejar jugar a un niño, a pesar de lo benévolo que parece, ofrece una dureza a la que el niño no se somete con indiferencia. La actividad constante que encierra el niño, casi siempre se manifiesta jugando. Por eso de lo que se trata en la escuela es no de que el niño juegue como obligación, sino de que juegue obteniendo un buen rendimiento. Cuesta mucho trabajo entusiasmar a los maestros en el juego de los niños. Quizá nosotros no hemos jugado mucho, o lo hemos hecho tan sin orden ni concierto, que cuando queremos encauzarlo hacia un fin determinado, creemos que pierde sus encantos»³⁴⁷.

Intentando aunar la necesidad infantil del juego con la exigencia social del aprendizaje, Juan Bosco introdujo alrededor de 1849 en sus escuelas el sistema métrico para aumentar y mejorar la instrucción de sus muchachos, imprimiendo incluso en Paravía su *Sistema Métrico Decimal*, obra que tuvo mucho éxito. E ideó aquel mismo año otro medio efficacísimo para convertir el nuevo sistema en algo natural y sencillo. Escribió e hizo representar en su teatro una comedia en tres actos, titulada precisamente: *El Sistema Métrico Decimal* (1849). «La escena representaba un mercado, con compradores y vendedores de distinto género. Ignorantes los compradores de la obligatoriedad de los nuevos pesos y medidas, o no queriendo darse por enterados, querían comprar por los métodos y medidas antiguas. El vendedor, conocedor de la ley, observaba que estaban abolidas y el comprador gritaba contra la novedad, el engaño y el embrollo. A veces, los dos contendientes se acaloraban, el uno queriendo convencer y el otro no dejándose persuadir, hasta que con calma y paciencia lograba el vendedor meter en la cabeza del comprador la utilidad del nuevo sistema, la diferencia entre un peso y otro,

³⁴⁷ Esto lo expresa en este artículo SÁNCHEZ-ARBÓS, M^a. (1934). Los problemas de la escuela. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año LVIII, 30 de Abril de 1934, n^o. 888, 73-75.

entre una y otra medida, la proporcionada y razonable diferencia de precio y acababa por comprar tranquilamente y se marchaba instruido y convencido. Otras veces presentaba la escena un pobre obrero que encontraba un compañero o un antiguo maestro, le pedía que le diera explicaciones y se las daba. De esta manera explicaba los pesos poniendo de relieve la diferencia entre onza y hectogramo, libra y kilogramo, arroba y miriagramo, pasaba a las medidas lineales, indicando la diferencia entre vara y metro, hablaba de las medidas de capacidad, comparando el azumbre con el litro, el cántaro con el decalitro y así todo lo demás»³⁴⁸. El *texto dramático* se convierte de este modo, en una herramienta eminentemente didáctica y divertida (*utile dulce*). El autor teatral Basilio Bustillo SDB lo describe así en las *Memorias Biográficas*:

«Uno de los actores, Jacinto Arnaud, hacía el papel referente a las antiguas medidas de capacidad y entraba en escena llevando un cántaro a las espaldas. Puesta la medida en el suelo, y apoyándose sobre ella, debía preguntar en un momento dado a su interlocutor. -¿Cómo es de grande un litro? Pero no le venía a los labios la palabra, ni tenía la postura requerida. El apuntador se la recordó en voz baja, diciéndole: - Apóyate sobre el cántaro. Y, al mismo tiempo, le señaló la postura que debía tener. Entonces el muchacho, azorado, sin fijarse más que en el sentido de su papel, gritó: -¡Oh, qué grande es el libro: está apoyado en el cántaro! A esta salida resonó por todo el teatro una inmensa carcajada»³⁴⁹.

Pero esta nueva actividad escolar necesitaba de una regulación, de una sistematización que permitiera convertirla en una herramienta didáctica y

³⁴⁸ MB, III, 459-60 [599-600].

³⁴⁹ MB, III, 460 [600-601].

educativa efectiva. Sirva de ejemplo, una de las primeras y más detalladas orientaciones para los responsables de las representaciones teatrales que se conoce. Se trata de *El Reglamento para el Teatro* de 1877 de Juan Bosco³⁵⁰:

« 1. El fin del teatro es alegrar, educar, instruir a los jóvenes lo más moralmente posible.

2. Se establece que haya un jefe de teatro, el cual debe tener informado, vez por vez, al Director de la Casa de lo que se quiere representar, del día a fijar, y de tomar acuerdos con el mismo elección de representaciones y de los jóvenes que deben salir a escena.

3. Prefiéranse para recitar, los muchachos de mejor conducta y, para despertar la emulación de todos, sean sustituidos de vez en cuando por otros compañeros.

4. Procúrese que los que pertenecen al coro o a la banda de música no tomen parte en la recitación; pero podrá declamar alguna poesía u otros textos literarios en los entreactos.

5. Por cuanto ello sea posible, no se dedique a la recitación los maestros de taller.

6. Procúrese que las obras sean amenas y aptas para recrear y divertir, pero siempre instructivas, morales y breves. La excesiva duración, además de dar mucho trabajo en los ensayos, suele cansar al auditorio, menoscaba el valor de la representación y cansa hasta en lo que es digno de estima.

³⁵⁰ Este aspectos del sistema preventivo se desarrolla en GALLEGO, M^a. (1987). Educación y Tiempo Libre: Aportaciones del Sistema Educativo de D. Bosco a la cultura del ocio. *Revista Española de Pedagogía*, Año XLV, núm.177, julio septiembre 1987, 411-429.

7. Evítese las obras que representan escenas atroces. Puede tolerarse alguna escena un poco fuerte, pero exclúyanse las expresiones poco cristianas y las palabras que, dichas en otro ambiente, serían tenidas por groseras y plebeyas.
8. El jefe de escena está siempre presente en los ensayos y, cuando éstos se hagan después de la cena, no se prolonguen más allá de las diez. Acabado el ensayo, vigile para que vaya cada uno inmediatamente en silencio a descansar, sin entretenerse en conversaciones, que suelen ser dañosas y causan molestia a los que están ya descansando.
9. Cuide el jefe de escena de que se prepare el escenario la víspera de la representación, para no tener que trabajar en día festivo.
10. Sea riguroso en proveer vestuario decente y poco costoso.
11. Entiéndase para cada sesión con los maestros de canto y música, para las piezas a ejecutar durante los intermedios.
12. No permita a nadie, sin justo motivo, la entrada en el escenario y menos en el camarín de los actores; vigile, además, para que durante la recitación no se entretengan por uno y otro lado en conversaciones particulares. Cuide también de que se guarde la mayor decencia posible.
13. Tome las medidas oportunas para que el teatro no cause trastorno en el horario acostumbrado; si hubiese necesidad de algún cambio, hable antes con el Superior de la Casa.

14. Ninguno vaya a cenar aparte; no se den premios o señales de aprecio o alabanzas a los que recibieron de Dios especial aptitud para declamar, cantar o tocar. Ya reciben suficiente premio con el tiempo libre que se les concede y con las lecciones que se les dan para su provecho.

15. Al preparar el escenario y al quitarlo después de la representación, impida, hasta donde sea posible, las roturas y desperfectos en la vestimenta y demás material del teatrillo.

16. Guarde con esmero en la pequeña biblioteca teatral los dramas y las representaciones reducidas y adaptadas para uso de nuestros colegios.

17. No pudiendo el jefe cumplir por sí solo todo lo que prescribe este reglamento, se le dará un ayudante que es el llamado apuntador.

18. Recomiende a los actores, entonación natural, pronunciación clara, gesticulación desenvuelta y decidida, lo cual se logrará fácilmente si se aprenden bien los papeles.

19. Téngase en cuenta que lo agradable y característico de nuestros teatrillos consiste en la brevedad de los entreactos y en la declamación de composiciones bien preparadas y sacadas de buenos autores»³⁵¹.

³⁵¹ MB, VI, 89-90 [106,108]. Este mismo reglamento, casi al pie de la letra, fue introducido después en el *Reglamento para las Casas de la Sociedad San Francisco de Sales*, publicado por la Tipografía Salesiana en 1877 y en las *Deliberaciones del Capítulo General de la Pía Sociedad Salesiana* celebrado en Lanzo en septiembre de 1877. Pero en 1870 ya había escrito unas pequeñas orientaciones tituladas *Aviso para el teatro MB*, XIV, 718 [839-849]. En él aparece una extensa y detallada guía para la utilización de los textos dramáticos en las instituciones salesianas. Don Bosco fue autor, asesor y censor teatral. Obras suyas son *El Sistema Métrico Decimal (1849)*, *Disputa sobre un abogado y un pastor protestante (1853)* y *El Joven Cristiano* y El 6 de enero de 1865: *La casa de la fortuna*. Se leyó y asesoró la obra de Juan Bautista Lemoyne, en el drama titulado *El pasado y el porvenir de Patagonia* que se representó el 3 de julio de 1877. Actuó prestando su voz al protagonista de la obra que la fiesta de San Francisco de Sales en Marsella se quedó sin la suya (1879 ó 1880). Incluso censuró y llegó a suspender el drama titulado *Los pobres de París*.

Y si Don Bosco aconsejaba cómo hacer teatro en los centros salesianos, también resultó notable la tradición teatral en la Compañía de Jesús, donde los textos publicados tenían que pasar un duro proceso de censura y ser a juicio de los propios jesuitas, lecturas que salvaguardasen los valores y la filosofía de la pedagogía jesuítica³⁵². Por ejemplo, el P. Bonifacio, uno de los pedagogos más representativos de la enseñanza jesuítica y un dramaturgo de la Compañía, en una de sus cartas nos relata el esquema pedagógico y didáctico de la Compañía³⁵³. En cuanto al teatro, algunos les criticaban por haber sustituido la *Retórica* de Nebrija por la de Cipriano Suárez o de prohibir la lectura y comentario de las obras de Terencio³⁵⁴. El P. Bonifacio dice al respecto:

«A ti como buen cristiano que eres no te agrada la materia de Terencio; pero te entusiasma la forma y crees que, para componer una comedia no hay modelo más acabado que Terencio. Pero ¿qué, tan pronto hay que pensar en hacer comedias? Los muchachos, sobre todo los españoles, no son tan ingeniosos ni tan precoces que puedan imitar desde luego el estilo de Plauto, o idear una comedia digna del Menandro latino. Una comedia sólo la puede componer un hombre maduro, grave y bien ejercitado, al cual no seré yo quien le prohíba leer a Terencio [...]. No sin razón prohibió nuestro Ignacio que leyésemos a Terencio. La Compañía arroja de sus casas todos aquellos autores, cuya doctrina es sospechosa, o cuyo lenguaje es lascivo, para que no se manche la pureza ni reciba menoscabo alguno la religión. Por eso no pueden entrar en nuestras casas Erasmo ni Terencio,

³⁵² Véase REVUELTA GONZÁLEZ, M. (1984). *La Compañía de Jesús en la España Contemporánea*, Tomo I: Supresión y reinstalación (1868-1883) y Tomo II (1991): (1884-1906).

³⁵³ Carta recogida y traducida por OLMEDO, F. G. de, *Juan Bonifacio y la cultura literaria del Siglo de Oro*, Santander, Publicaciones de la Sociedad de Menéndez Pelayo, 1938, 53-55.

³⁵⁴ GIL FERNÁNDEZ, L. (1984). Terencio en España: del medievo a la ilustración. *Estudios de Humanismo y Tradición Clásica*. Madrid: Universidad Complutense, 95-123. El propio San Ignacio en 1553 había prohibido a los jesuitas la lectura en sus colegios de las obras de Vives, Erasmo y Terencio.

porque el primero parece poco sincero con la fe, y el segundo es enemigo tanto más peligroso de la castidad cuanto mayor es el número de sus partidarios»³⁵⁵.

La incorporación del teatro en la educación contemporánea conlleva una nueva ejemplaridad que propone los modelos de comportamiento de la burguesía. La moralidad salta a cada paso y se considera indispensable en la literatura infantil de mediados del siglo XIX. Es parte de la exigencia y los gustos de la sociedad del momento que cree que el teatro debe ser “escuela de costumbres”, y por lo tanto llevar implícita una lección moral. El mismo Jacinto Benavente utilizaba este recurso constantemente en sus obras. En *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*³⁵⁶ podemos leer el siguiente final:

LA REINA

Tomaste los cuentos al pie de la letra, y creíste ver hadas, oros y princesas de cuentos... has estado a punto de perecer..., has podido casarte con una mujer insoportable...

LA HIJA 3ª.

Diga usted, señora, ¿qué es eso de insoportable? El insoportable, el malcriado y el títere es su niño. ¡Monicaco! (*Le saca la lengua*)

³⁵⁵ OLMEDO, F.G. de. (1938). *Juan Bonifacio y la cultura literaria del Siglo de Oro*. Santander: Publicaciones de la Sociedad de Menéndez Pelayo, 160-161. Las reticencias con Terencio no eran solo jesuitas, Lope de Vega también lo criticó y de hecho a partir del siglo XVII como señala Gil Fernández, Terencio no se vuelve a reeditar en España.

³⁵⁶ SUBIRÁ, J. (1945). *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor, 78-80: «El Príncipe Azul, empeñado en ver hadas y encantamientos por doquier, comete mil desatinos: es perseguido por unos ladrones, que intenta asesinarle y despojarle de todo su oro; en lucha con pretendido ogro, es vencido y apaleado; finalmente, llega al palacio del rey Chuchurumbé, padres de tres hijas, con la menor de las cuales pretende casarse, para que se cumpliera lo que los cuentos decían. Disuadido por una vieja a quien él había salvado, casa con la segunda de las hijas del rey, y vuelve a su palacio convencido ya de que las cosas no eran como él las había imaginado».

LA REINA

¿Qué princesa es ésta?

EL REY

¿Estás ya desengañado? ¿Aprendiste que la vida no es un cuento de hadas?

EL PRÍNCIPE

No, al contrario. Vi realizados todos mis sueños, porque creía en ellos. Encontré almas buenas como las hadas buenas; encontré hombres feroces como los ogros; encontré una princesa como las princesas de los cuentos. Para esta buena vieja, que me salvó con su compasión y me desengañó con su experiencia, os pido ricos galardones, porque fue mi hada buena. Para el hombre feroz, como los ogros que arruinan a los pobres y llevan la miseria a todas partes con su egoísmo, os pido justicia... ara la princesa, que si no es la menor de las hijas de un rey, como en los cuentos, es la que mereció mi cariño, os pido amor de padre... Ya veis que mi viaje no fue tan desgraciado, ni pudo desengañarme de mis ilusiones... Aprendí que todos llevamos un hada protectora a nuestro lado; que si la oímos siempre, podemos hacer felices a cuantos nos rodean y serlo también nosotros...; aprendí que es preciso soñar cosas bellas ara realizar cosas buenas... ¡Gloria a mis cuentos de hadas! ¡No maldeciré nunca de ellos! ¡Felices los que saben hacer de la vida un bello cuento...!

TONINO³⁵⁷

Queridos niños: un aplauso de vuestras manecitas es la mayor gloria de un poeta, porque sois el porvenir...Sea el de vuestra vida como un cuento de hadas en que triunfa el bien siempre de todos los males..., y todos son felices como el Príncipe Azul de este cuento, queridos niños.

TELÓN

Los colegios salesianos con teatro hacen más atractiva su propuesta escolar y tienen más aceptación entre los potenciales alumnos, al menos eso señala su crónica Julio Barberis el 17 de febrero de 1876: «El teatro, cuando las piezas son selectas: 1º. Es escuela de moralidad, de vida social ejemplar y a veces de santidad. 2º. Desarrolla la mente de quien actúa y le da desenvoltura. 3º. Produce alegría a los muchachos, que piensan en él muchos días antes y muchos días después. La alegría que despiertan estas representaciones decidió a algunos a quedarse en la Congregación. 4º. Es uno de los medios más poderosos para ocupar las mentes. ¡Cuántos malos pensamientos y malas conservaciones impide, pues atrae toda la atención y es tema de todas las conversaciones! 5º. Atrae a muchos jovencitos a nuestros colegios, porque nuestros alumnos cuentan en las vacaciones a los parientes, a los compañeros, a los amigos la alegría de nuestras casas».³⁵⁸

También era muy prestigiosa la escenografía de las representaciones jesuíticas. Se cuidaba con esmero el texto y la puesta en escena. En cuanto a la estructura de las obras del teatro jesuítico. Se utilizan Auto Sacramentales de Calderón lo mismo que obras de Lope de Vega, clásicos principalmente. En el

³⁵⁷ Bufón del Príncipe Azul.

³⁵⁸ *MB*, Tomo XII, 123[135-6].

siglo XVI ya quedaba claro que el teatro jesuítico³⁵⁹ venía a ser un sermón escenificado o, dicho con palabras del Padre Bonifacio, un "sermón disfrazado"³⁶⁰, especialmente el epílogo o remate que es la recapitulación de la enseñanza moral que se pretende transmitir; cumple la función de la '*peroratio*' del sermón literario. En él se agradece y se pide disculpas por las deficiencias que haya tenido la representación. En ocasiones también para las despedidas se utilizaba la fórmula ya clásica del "*laudite et valete*", aunque algunos como el profesor Salvador Oliva Llinàs, sitúan a la moraleja como sinónimo de moralina, otorgándole un lugar muy peyorativo dentro de la literatura infantil. Incluso llega a afirmar en su blog que «los géneros literarios con “moraleja”, explícita o implícita, no prometen buena literatura»³⁶¹. Por nuestra parte, al menos durante nuestro periodo de estudio, pensamos que, la moraleja no es utilizada bajo este prisma sino que más que ayudar a adoctrinar o dirigir las convicciones morales de los niños, responde más a la estructura dramática de los propios *textos* que incluso podían ayudar a los niños a reflexionar sobre la historia representada, a inferir sus propias conclusiones de la historia e incluso a elegir aquello que el propio espectador necesita o le ayuda. Los *textos dramáticos* utilizados en la escuela de 1870 a 1970 más que adoctrinar, consiguen en palabras Fernando Savater: *contagiar*. Puesto que «hay que nacer para ser humanos, pero sólo llegamos plenamente a serlo cuando los demás nos *contagian* su humanidad a propósito... y con nuestra complicidad»³⁶². De hecho, a comienzos del siglo XX, esta consideración remite en intensidad y se transforma en un teatro libre de la tutela del gobierno y no

³⁵⁹ Recordemos que las cinco partes del teatro jesuítico son: prólogo, argumento, suma, epílogo y colofón.

³⁶⁰ MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (1995). *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*. Gijón: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 59.

³⁶¹ Salvador Oliva Llinàs es poeta, traductor y catedrático de Filología Catalana en la Universitat de Girona. Nos referimos a lo publicado en su blog bajo el título “Arte e Ideología: moraleja y moralina” en <<http://www.salvador-oliva.com/2008/09/arte-e-ideologia-4-moral-moralidad.html>>[Consultado el 10 de abril de 2009].

³⁶² SAVATER, F. (1997). *El valor de educar*. Barcelona: Ariel, 22.

supeditado a la moral³⁶³. En palabras de Narciso Campillo: «Tampoco es el teatro maestro de moral, ni escuela de costumbres»³⁶⁴. El teatro escolar del siglo XX pierde entonces la marcada carga de moralidad del siglo precedente, hasta el último tercio del siglo XX: «El libro infantil no cumple con tener calidad literaria, cuando esté fuera del mundo de los pequeños, nace condenado a no leerse, cuando descuide los imperativos sociales, ha dejado de cumplir la misión educativa que toda comunidad le exige. Existe el peligro, cuando el libro es únicamente bello, que contribuya sólo a cultivar el buen gusto, ejerciendo escaso influjo en la vida moral y social»³⁶⁵.

3.4.2. *El currículo: La formación académica*

La producción teatral se convierte en el *complemento* de diferentes asignaturas del plan de estudios de enseñanza secundaria en general y del Bachillerato en particular. Concretamente de las disciplinas de carácter más literario: Retórica, Gramática y Latín, que creaban especialmente títulos dentro de los subgéneros mayores y menores del género dramático: Tragedias, comedias, drama, tragicomedia, autos sacramentales, entremeses, sainetes, farsas, melodramas y loas. De todas ellas, la retórica fue la disciplina más significativa e influyente en la formación académica y literaria. De hecho, muchos de los autores del teatro jesuítico son los profesores de Retórica. Sus *textos* eran más fruto de una obligación ya que eran utilizados como ejercicios para sus clases. Es como nos dice Menéndez Peláez: «un pedagogo que hace el mayor número posible de

³⁶³ En este caso estaríamos ante las llamadas “morales cerradas”, que *indoctrinan* al educando en principios morales universales. Véase MARZABAL, I. (2004). *Deliberaciones poéticas*. Cine y ética narrativa. Bilbao: Universidad del País Vasco, 74. El autor, dentro de una ética narrativa, y en contraposición a las “morales cerradas”, defiende una sociedad “moralmente abierta”.

³⁶⁴ Véase CAMPILLO, N. (1916). *Retórica y poética o literatura preceptiva*. Madrid: Sucesores de Hernando, 331.

³⁶⁵ SOLER, E. (1967). La Literatura Infantil en la escuela. *Bordón*, 150-151, 326.

'papeles' con el objeto de que puedan participar el mayor número de estudiantes. Su inspiración dramática está condicionada por la finalidad docente y pedagógica que se le impone»³⁶⁶, al menos en el siglo XVI. Y es que el teatro nació y se ha mantenido como una disciplina de *aproximación*, en palabras de Dominique Juliá³⁶⁷, del Latin y la Retórica. Desde este punto de vista su valor es más bien pedagógico dentro eso sí del nivel universitario. A mediados de siglo XIX se busca una educación acorde con la “Nueva Época”³⁶⁸. Benavente en su obra *Escenas Íntimas* quiere para su protagonista Manolito una educación que mire al futuro y atienda a los cambios sociales que se están produciendo³⁶⁹, de modo especialmente importante y novedoso en la Educación Secundaria³⁷⁰ y Universitaria³⁷¹. Y así lo expone Giner sobre los grados naturales de la educación y Fernando de Castro en la teoría del Bachillerato de la ILE³⁷². Se trata de estudios y exigencias demandadas por la burguesía liberal, que fue, en palabras del profesor Julio Ruíz Berrio, la creadora de la enseñanza secundaria en España: «...es bueno recordar el tipo de enseñanza que cubría el espacio escolar entre la primaria y la enseñanza universitaria en el Antiguo Régimen, porque si es verdad que la enseñanza secundaria en España fue una creación de la burguesía liberal, ello significa que antes de 1834, cuando se instala definitivamente en España el estado liberal, no se cursaran o hicieran estudios previos a los universitarios»³⁷³.

³⁶⁶ *Op. Cit.* MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (1995, 45). Y así lo aconseja Lucette Elyanne ROUX desde la misma Compañía de Jesús en JACQUOT, J. (edit) (1968): *Drammaturgie et société. Rapports entre L'oeuvre théâtrale, son interpretation et son public aux XVIe et XVIIe siècles. Nancy 14-21 avril 1967*. París : Volumen I, 484.

³⁶⁷ Conferencia realizada el 15 de julio de 1997 durante los Cursos de Verano de la Universidad Complutense en El Escorial. Sobre el término disciplina de aproximación volveremos más adelante.

³⁶⁸ Así denomina a esta época en el Boletín Oficial de Instrucción Pública, 1846, núm. 7 Abril, 208.

³⁶⁹ *El Imparcial*, 12-IV-1897.

³⁷⁰ SÁNCHEZ PÉREZ, A. Proyecto de reforma de instrucción pública. *El Imparcial*, 7-VIII-1893.

³⁷¹ *Escritos sobre la universidad española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990, 151-152.

³⁷² Concepto fundamental de la segunda enseñanza. Boletín-Revista de la Universidad de Madrid, 2 (1869), 16-21. o el Proyecto para el curso de 1881-82. Véase *BILE* n.º. 105, 30 VI-1881, 89-91.

³⁷³ RUIZ BERRIO, J. (2006). Las reformas históricas en la enseñanza secundaria en España. *Encounters on Education*, Winnipeg: University of Manitoba. Faculty of Education. Volumen 7, 97.

No obstante, y pese a que en la tradición clásica las lecturas dramáticas o teatrales se utilizaban como textos auxiliares de la gramática, la retórica y el latín, en este periodo el protagonismo de los textos como valor pedagógico va más allá del literario. En los dos modelos curriculares existentes en la enseñanza secundaria en España contemporánea y concretamente en el Bachillerato, asumen protagonismo relevante estas tres disciplinas. Miguel de Unamuno hace balance de sus tiempos de bachiller y concluye cuestionándose: ¿qué fruto saqué de los años de bachillerato? A lo que se contesta «Salí enamorado del saber. Tras aquella terminología de la gramática y de la retórica, tras aquella narración notarial de la historia, tras aquella logomaquia de la psicología, tras la gimnasia acompasada de las matemáticas, tras los juegos de manos de la física, tras los terminachos, los motes, las casillas etiquetadas y los pellejos rellenos de paja de la historia natural, vislumbré un mundo nuevo»³⁷⁴.

A través de la retórica, se aprendía a elaborar no sólo el discurso sino a confeccionar diferentes tipos de géneros literarios que luego podían ser recitados en los festivales infantiles. El poeta Luis Cernuda nos lo describe así en su obra autobiográfica escrito titulado *Historial de un libro*:

«Nada sabía acerca de lo que era un verso, ni de lo que era formas poéticas; sólo tenía oído o, mejor dicho, instinto del ritmo, que en todo caso es cualidad primaria del poeta. La idea de escribir, y sobre todo la de escribir versos, [...], suscitaba en mi rubor incontrolable, aunque me escondiera para hacerlo y nadie en torno mío tuvo noticia de tales intentos.

Ello debió ocurrir hacia septiembre de 1916, y pocos meses más tarde,

³⁷⁴ UNAMUNO, Miguel de (1980). *Recuerdos de niñez y mocedad*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 120-121. 1ª Edición 1942. Otros como S. Fish distingue entre *homo serious* y *homo rhetoricus*. Véase FISH, S. (1992). *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*. Barcelona: Destino.

siguiendo la asignatura de retórica y preceptiva literaria, en el cuarto año de bachillerato, el padre escolapio (estudié con los escolapios) que nos enseñaba esa materia, al ocuparse de la décima nos pidió que compusiéramos una»³⁷⁵.

Este testimonio nos confirma nuestra impresión de la importancia y uso de la retórica para el dominio y la práctica de la redacción de diferentes tipos de géneros literarios. Y es este gran poeta el que reconoce la importancia de esta disciplina para su propio aprendizaje poético. Efectivamente, gracias a la retórica los bachilleres aprendían a escribir, primer paso para ser precisamente eso, escritor. Se trata de una educación que defiende y respalda los valores conservadores por influencia del Plan Pidal, especialmente del Bachillerato y de su ministro Gil de Zárate³⁷⁶, basado en la Constitución de 1845.

Durante siglos la Retórica ha tenido un papel relevante en la formación de niños y jóvenes: «La retórica, que, como se sabe, no sólo afecta al arte de la elocuencia oratoria, como lo fue en sus orígenes, sino a todo tipo de modos de persuasión por la palabra-también los asociados a la escritura-, ha proporcionado a la literatura didáctica, y por consiguiente también a los libros de texto, toda una serie de figuras de alto valor pragmático, comunicativo, motivador, lúdico e instructivo. Estas figuras retóricas, la mayor parte de ellas de larga tradición, se han podido usar como recursos complementarios de las reglas textuales para

³⁷⁵ CERNUDA, L. "Historial de un libro". En CERNUDA, L. (1994). *Prosa I*. Madrid: Siruela, 626.

³⁷⁶ GIL DE ZÁRATE, A. (1844). *Manual de Literatura. Segunda Parte, Resumen Histórico de la Literatura española*. Madrid: Boix.

mover el interés, deleitar, persuadir y enseñar, conforme los cánones de esta vieja y siempre nueva disciplina»³⁷⁷.

Giner criticaba la retórica pues entendía la enseñanza de la literatura como una educación libre, donde el sentimiento y la fantasía debiera predominar en la cultura del adolescente, además de resultar una vía de arte literario, no una disciplina³⁷⁸. Ha de facilitar un mayor contacto entre maestro-discípulo. En la ILE se sustituye por la enseñanza de la literatura basada en los textos, en base a asignaturas como la Estética, la Música, Las Bellas Artes y los idiomas. Estos preceptos retóricos están muy relacionados con otros relativos a la moral y a la religión, disciplina que se erige como uno de los pilares sustentadores del sistema educativo de mediados de siglo XX, ya que preconiza valores como la disciplina, el trabajo bien hecho y el esfuerzo personal. Y efectivamente «en general, esta moral se identifica con la sostenida por la Iglesia Católica de la época y sólo a finales de siglo empiezan a abrirse paso propuestas ética laicas, defendidas por los krausistas y por los movimientos obreros socialistas y anarquistas»³⁷⁹.

En la segunda mitad del siglo XIX, tenemos, en la enseñanza secundaria, dos nuevos planes de estudios y nuevos currículos:

«Uno, caracterizado por la concepción de este nivel de enseñanza como un paso previo a la Universidad, con una orientación escoradamente humanista en el sentido más restrictivo, concediendo extraordinaria importancia al latín y la formación filosófica y siendo muy poco receptivo a las materias exigidas por los

³⁷⁷ VIÑAO, A. La catalogación de los manuales escolares y la historia de las disciplinas a través de sus denominaciones. En TIANA FERRER, A. (2000). *El libro escolar, reflejo de intenciones políticas e influencias pedagógicas*. Madrid: UNED-Proyecto Manes, 448.

³⁷⁸ GINER DE LOS RÍOS, F. (1919). Estudios de literatura y arte. Madrid. Imprenta Clásica. O en Lecciones de Estética. *BILE* n.º. 29, 30-IV-1878, 61.

³⁷⁹ Véase DÍEZ BORQUE, J. M. (Dir.) (1988). *Hª del Teatro en España*. Tomo II. Siglo XVIII. Siglo XIX. Madrid: Taurus, 633.

avances en la industria, la ciencia y la libertad y el *status* del hombre. El otro, [...] le asignaba otras finalidades como la formación del hombre para vivir dignamente en el mundo moderno o completar la educación a que toda persona tiene derecho por ser tal»³⁸⁰.

En ambos planes y en los siete siguientes, de 1894 a 1903, la retórica se consolidó como una disciplina indispensable en la formación de los bachilleres. Tras su desaparición de los planes de estudio, el teatro siguió completando la educación de los niños y adolescentes fuera del aula, pasando a protagonizar las fiestas escolares.

Además de la retórica de la tradición clásica la actividad teatral asume el protagonismo de la música, el canto y la danza como elementos fundamentales de la puesta en escena. Y que trataremos más adelante en el apartado 3.6. *La música y el teatro escolar: de los salones a la escena*.

Son representaciones teatrales que cuentan con gran número de personajes, para propiciar la entrada en escena del mayor número de estudiantes. Por ello tampoco tienen una gran carga psicológica. Mientras el carácter didáctico explicará la abundancia de personajes alegóricos.

3.4.3. *Ocio y fiestas escolares: La formación artística*

El profesor Sanz Fernández decía que además de una medida del tiempo, «el calendario es también la base de un almanaque pedagógico de fiestas»³⁸¹. Pues bien, los textos dramáticos se utilizaban constantemente tanto en el aula como en

³⁸⁰ Véase *Op. Cit.* RUIZ BERRIO, J. (2006, 95-111).

³⁸¹ SANZ FERNÁNDEZ, F. (2006). *El aprendizaje fuera de la escuela. Tradición del pasado y desafío para el futuro*. Madrid: Académicas, 343. Es una delicia la lectura que acerca del tiempo y las fiestas escolares hace el profesor Florentino Sanz en este libro y concretamente en “4. Aprender y enseñar en el transcurrir de la vida”, 322-380.

actividades extraescolares (recitales y representaciones especialmente) durante numerosos acontecimientos del calendario escolar. Las representaciones teatrales coincidían con efemérides académicas y litúrgicas, lo que Menéndez Peláez denominaba un "teatro de circunstancias". Además esta demanda se incrementó con la incorporación de esas representaciones teatrales a las actividades realizadas semanalmente en los internados de la época. Se necesitaban con presteza tanto nuevos títulos como rapidez a la hora de editar y distribuir los nuevos textos previo paso por el censor. Por ello fueron los mismos religiosos los que asumieron la responsabilidad no sólo de la autoría sino también de la edición de sus textos dramáticos. Una vez por semana, generalmente los domingos, tenía lugar una representación teatral, títeres o interpretaciones musicales con las que se daba respuesta a las necesidades lúdicas y de ocio del alumnado. Incluso, el propio Giner de los Ríos, nos recuerda que para la propia Institución Libre de Enseñanza: «el teatro ocupará más elevado lugar en nuestra vida que el de uno de los más problemáticos remedios para entretener el aburrimiento de las gentes ociosas».³⁸² Y no es de extrañar puesto que en la ILE, la importancia del juego en la formación de los niños se plasma no sólo en las actividades del aula sino también en su espacio más natural, el recreo: «Todo trabajo sano pide una alternativa de *recreo*, y las fuerzas del niño no se vuelven a crear, no se *recrean*, más que jugando.(...) Sea o no exacto el hondo pensamiento de Kant y de Schiller, de que el juego es el origen del arte, lo cierto es que toda verdadera educación ha de impulsar las fuerzas creadoras; el niño no crea, es decir, no es artista, más que cuando juega, el juego es la única esfera de sus creaciones. De donde surge el penetrante sentido de Froebel, al basar en el juego toda la educación de la primera

³⁸² GINER DE LOS RÍOS, F. (1921). Sobre el Teatro. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XLV, 31 Enero de 1921, núm. 730, 54-59.

infancia, pero en el juego libre, creador, espontáneo; no en esa apariencia de juegos impuestos, tontos, mecánicos, rutinarios, rebosantes de aburrimiento para maestros y para niños, en que, por todas partes, suele degenerar malamente el froebelianismo»³⁸³.

De este modo, el juego y la papiroflexia encontraron en los *teatros de papel* la mejor forma de unir ocio, actividad lúdica y representación teatral. De hecho ya hemos indicado que en la carpeta que envolvía el contenido de Teatros de Papel de la colección “El Teatro de los Niños” de Seix & Barral se adjuntaban las instrucciones para la colocación de los decorados, de los personajes³⁸⁴,...porque así; los niños no sólo leían y escenificaban el texto dramático sino que con anterioridad tenían vivir todo los preparativos que una visita al teatro requiere: el montaje escénico, luces,... En esta misma época, el que en los internados fuera necesario encontrar una actividad adecuada para los descansos, diferente a la actividad deportiva realizada en el patio, contribuyó a que aparecieran las marionetas, los títeres³⁸⁵ y la representación teatral propiamente dicha. En el caso de la Institución Libre de Enseñanza era fundamental el papel de la educación estética por la gran influencia que tuvo en ella el profesor y director de la Escuela Normal de Bruselas A. Sluys³⁸⁶ tienen también sus fiestas escolares desde esta visión estética y se pedía que se tuviera en cuenta:

³⁸³ COSSÍO, M.B. El maestro, la escuela y el material de enseñanza I. *BILE*, Año XXX, 31 de Octubre de 1906, n.º. 559, 289-296.

³⁸⁴ Los niños tenían que pegar los personajes en unas tiras de cartón que ellos mismo elaboraban o bien podían adquirir una *montura universal* que les permitía tener las figuras guardadas sueltas sin pegar a ninguna tira de cartón. Así se economizaba espacio y se evitaba el deterioro.

³⁸⁵ Como ejemplo véase *MB III*, [583] y *MB III*, 455 [584].

³⁸⁶ Véase SLUYS, A. (1906a). Importancia de la cultura estética en la ecuación general del niño. *BILE*, Año XXX, 28 de Febrero de 1906, núm. 551, 33-41.

«Estas fiestas coincidirán con ciertas circunstancias especiales: habría fiestas del invierno, de la primavera, del verano, del otoño, o si se quiere, de los solsticios y de los equinoccios; fiestas de la nieve, del despertar de la naturaleza, de las flores y del sol, de las mieses y de los frutos. El primer grupo de fiestas ayudaría a hacer comprender y haría admirar los grandes fenómenos cambiantes que dan al espectáculo maravilloso de la naturaleza un interés que se renueva sin cesar y que proporciona impresiones estéticas profundas. Habría también las fiestas del trabajo, de la ciencia, de las bellas artes, durante las cuales el maestro podría evocar por medio de la palabra, de exposiciones de imágenes como también de proyecciones luminosas, las obras del progreso y de civilización, [...]. Se organizarían también, en circunstancias determinadas, fiestas que tuvieran un carácter más particularmente patriótico, recordando los esfuerzos seculares de la nación para vencer las fuerzas de la opresión y de las tinieblas, para alcanzar la libertad y la independencia»³⁸⁷. De este modo se consigue que las fiestas escolares ofrezcan un carácter familiar, con cantos, ejercicios gimnásticos, representaciones, y también con conmemoraciones históricas, como la revolución de la Independencia, la peregrinación nacional a la plaza de los Mártires, la proclamación de la Constitución, etc.

Los programas de estas fiestas «...serán transcritos por los alumnos, que los ilustrarían por medio de dibujos a la pluma o a la acuarela, trabajos de aplicación particularmente propios para despertar la personalidad de los jóvenes artistas.»³⁸⁸ Incluso a finales del XIX encontramos cómo algunos de los propios autores

³⁸⁷ SLUYS, A. (1906b). Importancia de la cultura estética en la educación general del niño (I). *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XXX, 31 Marzo 1906, núm. 552, 66.

³⁸⁸ *Ibidem* SLUYS, A. (1906b, 66).

dramáticos redactaban en latín sus propias invitaciones. Presentamos aquí la que el Padre Palumbio S.J. redacta para su obra *Estipendio*:

« Sacerdos Bosco Xaverio Provana Equiti a Collegno S.D.

*Latina prodit in scenam fabula, quam agent
Quid domi a Sancto Francisco dictae scholas
Celebrant. Minerval dicitur: nam ut possit
Magistro discipulus Minerval solvere,
Quod obliguriit, cum a patre acceperit,
Furtum facere cum sociis inducit animum,
Illam apud nos alumni agent, die
Prima post decimam mensis; de prandio
Secunda hora. At pauci spectatores erunt;
Sed qui paucis placere student, illi optimis
Placent. Deinde satis multi erunt si tu adsies
Qui ex paucis es; fac igitur intersis. Vale.*

Augustae Taurinorum quarto idus Aprilis an. MDCCCLXI.»³⁸⁹

Estas fiestas escolares se convirtieron en la presentación en sociedad y exhibición pública de los valores y resultados académicos de cada institución educativa. Las disertaciones públicas y las representaciones teatrales con motivo de fiestas y celebraciones escolares, se convertían de este modo en verdaderos momentos de encuentro para la sociedad del momento.

Incluso, en el colegio de Areneros de Madrid propiedad de la Compañía de Jesús desde 1917 existía una Tertulia Literaria dirigida por el Padre Vicente Gómez Bravo que desde el curso 1914-1915 era profesor de Literatura en ICAI. Pues bien el 19 de noviembre de 1917-según José M^a de la Torre y de Rodas- en una velada necrológica en memoria de Lodaes recitaron alumnos miembros de la

³⁸⁹ MB, Tomo VI, 668 [884]. El sacerdote Bosco saluda al Caballero Javier Provana de Collegno. Sale a escena una comedia latina, que representarán los estudiantes de la casa llamada San Francisco. Titúlase *Estipendio*; pues un alumno para poder pagar al maestro el estipendio, que derrochó, después de haberlo recibido de su padre, se decide a cometer un robo de acuerdo con sus compañeros. La representarán los alumnos en nuestra casa, el día 11 del mes, después de la comida, a las dos de la tarde. Pocos serán los espectadores; mas los que agradar pretenden a pocos, agradan a los mejores. Además, serán suficientes, si tú, que eres de los pocos, estás presente; haz pues, por asistir. Vale. Turín 11 de abril año 1861.

Academia Literaria³⁹⁰ entre los que se encuentran nombres como I. Moyano, Ruiz de Ojeda, Gómez Acebo, Serret, Santaella, de la Torre, Ponce de León, Ballesteros, T. Moyano, Céspedes, Asensio González...³⁹¹. La filosofía educativa de los jesuitas -valores, formas, cuerpo y ámbito del teatro- está definida en la *Ratio Studiorum*³⁹² e inspirada en los principios pedagógicos de San Ignacio. Los jesuitas hicieron del teatro un escaparate de escenificaciones literarias a propósito de la educación moral, religiosa y civil.

Efectivamente, la continuidad de la tradición teatral jesuita y la apuesta por esta actividad educativa fue una constante en los centros de la Compañía de Jesús. Desde los primeros colegios fundados en Europa en el siglo XVIII (especialmente en el norte) es característico las disertaciones públicas en las festividades, para dar a conocer a los familiares y protectores del colegio el avance en el estudio y la declamación de los alumnos que solía ser en latín. Eran frecuentes las representaciones teatrales, por lo común de temas bíblicos y de carácter alegórico, contaban con la presencia de los reyes y príncipes. Felipe V, la Reina y los infantes estuvieron en el Real Seminario de Nobles el 28 de Diciembre de 1736, celebrándose una fiesta en su honor³⁹³.

³⁹⁰ Tres eran los requisitos para ser miembro de esta Academia Literaria:

- a) Ser alumno aventajado en conducta y aprovechamiento, sobre todo en Historia Literaria.
- b) Hallar un placer artístico.
- c) La lectura de un tema o discurso.

³⁹¹ Así lo cuentan los propios protagonistas, alumnos por aquel entonces de 6º año de Bachillerato y a cuyo colegio se incorporaría como alumno ese mismo año Joaquín Almunia. Véase A.H.C.J. Caja 14 carpeta 14/2 M. Gª Pallette 3-8. En el Museo Histórico de la Compañía de Jesús sito en Alcalá de Henares.

³⁹² Véase LABRADOR HERRAIZ, C. (1993). El sistema educativo de la Compañía de Jesús: una nueva edición de "*La Ratio Studiorum*". *Miscelánea Comillas*, 51 (98), 167-181.

³⁹³ Para más información Capítulo III de SIMÓN DÍAZ, J. R. (1991). *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños y Ediciones Dorsa, 21- 22.

A este Colegio Imperial de Madrid asistieron representantes y dramaturgos de la talla de Lope de Vega o Francisco de Quevedo³⁹⁴. A finales del siglo XIX dos son las publicaciones más importantes para el teatro escolar de la Compañía de Jesús: *Mensajero de Jesús y De Bromas y de Veras*.

El primer número de esta revista apareció en Enero de 1886 con el nombre de: *Mensajero del corazón de Jesús y del Apostolado de la Oración*. Se trata de una revista mensual dirigida por padres de la Compañía de Jesús que se publica en Bilbao. Con varias secciones, entre otras destacan la Poesía y la Educación; la Sección doctrinal, recreativa, extranjero, crónica, variedades, amigos del Corazón de Jesús... En la Sección Literaria del Mensajero aparecieron numerosas obras inéditas y originales que se publicaban por entregas: novelas, fábulas, poesía, pero no teatro. Una de las primeras obras publicadas en esta sección es la conocida y cinematográfica obra del Padre Luis Coloma S.J.: *Pequeñeces* (1890)³⁹⁵. La acción transcurre en el Madrid de 1832 con todos los detalles sociales y culturales de la época, sin olvidar los personajes, ni tampoco monarcas del momento. Comienza con la escena de un colegio en la fiesta final del curso: las personalidades, la recitación a María, las fiestas fin de curso, la presencia de la virgen y de los premios.

Por su parte, *De Bromas y de Veras* aparece por primera vez a finales del siglo XIX, bajo la responsabilidad del Padre Remigio Vilariño S.J., director también de *El Mensajero del Corazón de Jesús* y que además era un conocido y prolijo autor teatral bajo el seudónimo ReVila. En esta publicación se recoge una

³⁹⁴ Sobre ambos autores y su relación con los jesuitas puede leerse en SIMÓN DÍAZ, J. (1952). Historia del Colegio Imperial de Madrid, C.S.I.C. y los artículos de P. Rafael María de HORNEDO en la revista *Razón y Fe* de Mayo de 1935 o el de F. SEGURA en la misma revista nº. 205 de 1982 sobre Calderón de la Barca.

³⁹⁵ Tomo X: Julio-Diciembre de 1890. Así nos lo recuerda el padre Coloma en su obra *Pequeñeces* y el testimonio de los propios alumnos cuando nos recuerdan que el 7 de marzo de 1924 se representa en ICAI *El Condenado por desconfiado* de Tirso de Molina.

colección de lecturas ya conocidas antes y editadas en su mayor parte en *El Mensajero del Corazón de Jesús*. «El título *De broma y de veras* no podrás negar que es muy bueno y muy acomodado. No es nuestro y es nuestro. No es nuestro, porque no lo hemos inventando los que ahora estamos en *El Mensajero del Corazón de Jesús*. Y es nuestro, porque lo es del que tanto bien ha dejado en el *Mensajero*, del Padre Alarcón que con este título publicó una colección de sus lindos relatos e intencionados artículos, y que ahora nos los presta para nuestra colección, porque cuadran perfectamente con nuestros designios»³⁹⁶ Y continúa diciendo el director de esta publicación: «En *De bromas y de veras* vamos a publicar cuanto encontramos a mano de útil y de honestamente deleitable, sea en nuestras colecciones de *El Mensajero*, sea, si a mano viene, aun fuera de ellas en los cartapacios literarios inéditos que nuestros hermanos concedan y nos parezcan capaz de proporcionaros placer o utilidad»³⁹⁷.

Junto al acontecimiento social en el que se habían convertido algunas de las representaciones teatrales escolares, existía la preocupación por el dispendio y los gastos que suponían dichos eventos:

«Aquellas comedias grandiosas, aquel vestuario costoso, la ausencia de una moraleja, el cambio de horario, la cena de los actores después de la función, la falta de un director de escena suficientemente enérgico y vigilante habían dado lugar a inconvenientes. Un día, en 1876, don Bosco llamó a los coadjutores Dogliani, maestro de música, y Barale, jefe de la librería, jóvenes los dos de veintiocho años, buenos y competentes, se los llevó consigo por Turín y les expuso su pensamiento en estos términos: El teatro no tiene el espíritu que yo

³⁹⁶ Así lo cuenta el propio Padre Remigio Vilariño S.J. en la introducción del núm.1 de *De Bromas y de Veras*, III.

³⁹⁷ *Ibidem*, P. Remigio Vilariño S.J. en la introducción del núm.1 de *De Bromas y de Veras*, III-IV.

deseo que tenga; por esto me ha parecido bien confiaros a vosotros dos³⁹⁸ la dirección. Deseo que se representen cosas sencillas y morales; pero, ante todo, que yo sepa previamente lo que se va a representar»³⁹⁹.

Se trataba de representaciones muy populares y conocidas en la época, de hecho en 1877 el periódico *El Progreso* encabezó una campaña contra la exhibición de una compañía infantil en uno de los teatros de la ILE. Dice el periódico: «¿Es tolerable, como negocio, la exhibición de la Compañía Infantil, cuyo éxito ha de estar en razón directa de la precocidad provocada en esos niños? Atendiendo a la salud de los niños artistas, ¿es lícito hacer que niñas de 4 años vocalicen con el esfuerzo que el escenario exige, y que triples de 11 y 14 años canten *La Diva*, por ejemplo, y aun tengan que repetir romanzas a petición del respetable público? Moralmente, ¿debe permitirse que niñas de esa edad salgan vestidas de *Tambor de granaderos*, de *Luzbel* y de *Café caracolillo*? Finalmente, bajo el punto de vista artístico, ¿cree usted que esas precocidades aceleradas pueden dar mañana producto alguno para el arte y para la patria? »⁴⁰⁰.

Dicha campaña tuvo respuesta inmediata de Emilia Pardo Bazán, Francisco Giner y Manuel Bartolomé Cossío en un artículo titulado «Los niños en el teatro» donde los tres responden así al periódico: Primero Emilia Pardo Bazán recuerda que hay leyes que defienden los derechos de los niños para evitar abusos: Enero 1877, 26 de Julio 1878, Junio 1894 y Marzo 1895 «Es cierto que en ninguna de estas disposiciones se mencionan expresamente las representaciones dramáticas; pero, implícitamente, se las puede considerar comprendidas en la ley

³⁹⁸ Se refiere a los dos coadjutores Miguel Rúa y don José Lazzero.

³⁹⁹ MB, Tomo XIII, 35 [31].

⁴⁰⁰ Recogido de una nota realizada en este artículo del *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* junto con la respuesta aquí reseñada. PARDO BAZÁN, E.; GINER DE LOS RÍOS, F. y COSSÍO, M. B. (1897). Los niños en el teatro. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XXI, 31 Diciembre de 1897, núm. 453, 364-366.

de Julio de 1878»⁴⁰¹. Francisco Giner, partiendo de no explotar a la infancia, pero con la cruda realidad de la necesidad de algunos niños de trabajar, nos recuerda que «la representación de la vida y la sociedad humana, en las condiciones en que el teatro la revela para cumplir su fin e interesarnos más profundamente en la realidad de esa vida misma, se mueve fuera del horizonte espiritual del niño y así, o le aburre, o le excita a esforzarse por comprender lo que los adultos comprenden»⁴⁰². Y por último cierra Manuel Bartolomé Cossío en una defensa del arte dramático que podría sintetizar magníficamente la posición de la I.L.E. ante los textos dramáticos: «...en la esfera del arte, el niño, cuando lo es de verdad -y lo ha de ser durante mucho tiempo, si está sano- no puede ni debe hacer otra cosa que jugar libremente. Todo niño, mientras no se le pervierte, es artista, es decir, creador por excelencia; pero todas sus creaciones las produce *jugando*. De aquí el hondo y trascendental sentido de la escuela froebeliana, y el no menos profundo alcance del pensamiento de Schiller y Spencer, cuando afirman que *el juego es el origen del arte*. (...) Pero si todo arte es reflexivo y serio, lo es, si cabe, todavía más que ningún otro el arte dramático, por ser representación de cosa tan compleja como la vida humana.(...) Es actor, en efecto, pero actor legítimo, capaz de representar bien y sin esfuerzo sus papeles.(...) Será soldado o capitán, caballo de carrera, perro que persigue a las liebres, ladrón buscado por la justicia...; pero al niño que goza y se divierte haciendo de bandido, ¿no sería realmente un pecado de lesa educación obligarlo a representar *Los bandidos* de Schiller?»⁴⁰³.

Esta tradición artística en la infancia se ve respaldada institucionalmente cuando en 1966 se crea la Asociación Española de Teatro para la Infancia y la

⁴⁰¹ *Ibidem* PARDO BAZÁN, E.; GINER DE LOS RÍOS, F. y COSSÍO, M. B. (1897, 364).

⁴⁰² *Ibidem* BILE, Año XXI, 31 de Diciembre de 1897, nº. 453, 365.

⁴⁰³ *Ibidem* BILE, Año XXI, 31 de Diciembre de 1897, nº. 453, 366.

Juventud (AETIJ), el centro español de la ASSITEJ (Association Internationale Théâtre Enfance Jeunesse) y aparece la primera campaña de teatro infantil a nivel nacional con la ayuda gubernamental y municipal durante el periodo escolar 1968-1969. En este momento, además se respalda a grupos de teatro como «Los Títeres» o «La Pandilla» o al «Teatro Municipal Infantil», que apuestan por acercar el teatro al público infantil y juvenil.

Podemos concluir el apartado señalando que durante el periodo de nuestra investigación el teatro ha ocupado todos los escenarios educativos posibles dentro y fuera de la escuela. Desde las aulas hasta las fiestas escolares pasando por los planes de estudios de la enseñanza elemental y secundaria. Fue un periodo extenso e intenso donde el teatro, sus textos y sus *atrezos* saltaron de la escuela a la sociedad y viceversa en un intercambio del que ambas salieron enriquecidas.

3.5. La incorporación de una joven industria editorial

Mientras que a principios del siglo XIX la producción editorial era una actividad artesanal de carácter familiar con una organización gremial y que en algunos casos contaba con protección real. En el último tercio del siglo XIX, tras la experiencia democrática de la Restauración (1868-1874) el mundo editorial se recuperó, consolidó y modernizó por la aparición de avances técnicos que cambiaron las viejas estructuras artesanales por prensas mecánicas, la tipografía, ilustración o encuadernación de carácter especialmente periodístico. Se empieza así a consolidar una empresa editorial concentrada en Madrid y Barcelona. Y junto al impresor y el librero aparece la figura del editor. En 1860, se clasifican en “editores de periódicos” y “editores de obras dramáticas” dentro de una incipiente actividad industrial de las artes gráficas, el listado de oficios se amplía en 1870

con los “editores de todas clases de obras”. De este modo, en la elaboración de un libro a finales del siglo XIX e inicio del XX aparecían autor/es, impresor, editor y censor.

En estos últimos años del siglo XIX comenzaba el aumento de la demanda de textos dramáticos y era habitual la compra o cambio de colecciones entre editores. Como las cuarenta y cuatro obras cómico-dramáticas escritas por Francisco Pi y Arsuaga, para niños, que se vendieron a veinticinco pesetas por título⁴⁰⁴. Se trata de un precio muy alto para la época que sólo pudo pagarse primero por el prestigio del autor y por la rivalidad existente en este momento para la adquisición de nuevos fondos que dieran respuesta a la creciente demanda existente. Y no sólo se realizaban compra-venta de obras sino que es ahora cuando empiezan a venderse por primera vez los derechos de autor. El tradicional oficio de impresor pasó de organizarse como empresa familiar a utilizar términos asociativos como por ejemplo, Gaspar Editores, Calleja, Casa Hernando o Sucesores de Rivadeneyra en Madrid, y Montaner y Simón, Espasa, Salvat y Sopena en Barcelona.

La oferta editorial creaba nuevos productos como las entregas y colecciones de las revistas periódicas o las publicaciones especializadas para el público infantil y juvenil, agrupadas en la mayoría de los casos por sexos y edades: niños, niñas, hombres y mujeres. Durante el siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX, el libro pasó de ser un objeto reservado a unos pocos por su difícil acceso y elevado precio, a convertirse en parte del tejido social y cultural. El proteccionismo del Estado y el abaratamiento de coste, gracias al crecimiento

⁴⁰⁴ MARTÍNEZ MARTÍN (Dir), J. A. (2001). *Historia de la edición en España 1836-1936*. Madrid: Marcel Pons, 64.

industrial contribuyeron a favorecer el consumo de libros, periódicos y nuevos productos, que se vendían en los quioscos, como los libros de bolsillo o las novelas. Las librerías se convirtieron en muchos casos en foros de sociabilidad donde se organizaban tertulias. Y los autores adquirieron un estatus más moderno y profesionalizado. Esta pujanza en el sector supuso una nueva forma de organización: el asociacionismo y el cooperativismo. Como precursores de esta época citaremos el Centro de la Propiedad Intelectual de Barcelona (1900) y la Asociación de la Librería de España en Madrid (1901).

A lo largo de la historia de la educación y tras la aparición de la imprenta, se abren las puertas a la publicación masiva y se generaliza la posibilidad de que cada niño/a tenga su propio ejemplar, su propio *libro*, ya sea libro de texto o literario.

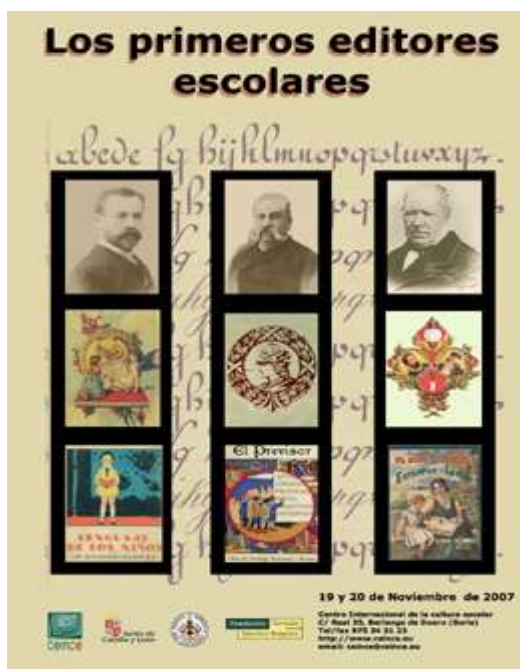


Imagen 31. Póster de “Los primeros editores escolares”.

Son muchos los cambios que se han producido en la historia editorial, pero es sobre todo durante los siglos XIX y XX cuando el binomio literatura-escuela

encuentra una mutua colaboración. Mientras la industria editorial da cobertura a la abundante creación literaria del momento, la escuela demanda y utiliza esta producción literaria para dar expresión a sus necesidades didácticas, educativas y por supuesto lúdicas, recreativas y pedagógicas.

Dado que la afición a la lectura y a la literatura data de mucha más tradición y antigüedad que la edición de manuales escolares, resulta muy difícil determinar los orígenes de la Literatura Infantil⁴⁰⁵. No obstante, la mayoría de los estudiosos entre ellos Juan Cervera coinciden en afirmar que las obras de carácter literario, destinadas a ser leídas por los niños, no aparecen en Europa antes de fines del siglo XVII. De hecho, Comenius en 1658 escribió una obra destinada a la infancia: *Orbis Sensualium Pictus*, la cual luego tuvo continuidad en los *Cuentos* de Perrault o en las obras de Bunyan, especialmente *El viaje del peregrino* (1678-1684) donde las aventuras de su protagonista y héroe, Christian, han apasionado a generaciones de niños especialmente americanos⁴⁰⁶. Más adelante, mediados el siglo XVIII, aparece toda la infraestructura necesaria para dar soporte a toda la creación literaria europea: Pellerín crea en 1740 las estampas de Épinal, John Newbery abre en Londres, en 1745, la primera librería para niños: The Bible and Sun, y edita de 1744 a 1767 *little pocket-books*, pequeños libros de bolsillo ilustrados y baratos con breves historias divertidas.

Estos comienzos marcadamente educativos y didácticos evolucionarán por imperativos sociales hacia una marcada vocación lúdica y recreativa que impregna todo el siglo XIX y que también aparece en la Literatura Infantil y Juvenil. A

⁴⁰⁵ Nos referimos aquí a todos los géneros literarios para niños, entre ellos el teatral por supuesto. En la próxima parte nos centraremos en el recorrido histórico por literatura dramática y sus *textos* en la escuela.

⁴⁰⁶ También son muy importantes las obras de Fénelon que escribía para su alumno el duque de Borgoña, nieto de Luis XIV, pero nunca tuvo un público infantil más allá de su noble alumno.

nivel internacional, en esta época autores como Hans Christian Andersen (1805-1875), Lewis Carroll (1832-1898) o Julio Verne (1828-1905) encabezan un numeroso grupo de escritores (La condesa de Ségur, Kipling, Mark Twain, Edward Lear, Louise M. Alcott, los hermanos Grimm, entre otros)⁴⁰⁷ que hacen crecer en producción y en calidad la literatura infantil. De sobra conocidos son los *Cuentos para niños* del autor danés: *El ruiseñor y el emperador de la China*; *Pulgarcito*; *El soldadito de plomo...* y la figura de Alicia en las obras de Carroll: *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y *A través del espejo* (1871). Estas obras llegaron al público español gracias a la editorial Calleja⁴⁰⁸, lo mismo que la serie de Pinochos, cuyo autor es Salvador Bartolozzi Rubio (1882-1949) que superó al *Pinocho* de Collodi. Bartolozzi también es creador de otros personajes como *Pipo* y *Pipa* para el semanario *Estampa*⁴⁰⁹.

Además de las obras editadas por importantes y comprometidas editoriales de la época, aparecían a mediados del XIX nuevas formas de edición literaria: las publicaciones periódicas, las revistas y los periódicos⁴¹⁰. Aquí las obras aparecían completas o por entregas, normalmente semanales. Nos referimos a revistas como *Bazar*, *Consigna*, *Maravillas*, *la Ballena Alegre* o *Gente Menuda*⁴¹¹. En esta última, Elena Fortún publica ocho comedias entre 1933 y 1936 que serán recogidas en 1942 en un libro titulado *Teatro para niños* con cuatro comedias más. La guerra civil española y los años de postguerra supusieron un paréntesis en

⁴⁰⁷ Son algunos de los autores más significativos de esta época. No aparece la figura indiscutible para la Literatura Universal de Charles Dickens creador de las historias inolvidables del niño proletario Oliver Twist porque no pensó nunca directamente en los niños como lectores de sus obras aunque sean ellos los personajes predominantes de sus libros.

⁴⁰⁸ Véase RUIZ BERRIO, J. (Dir.). (2002). *La editorial Calleja, un agente de modernización educativa en la Restauración*. Madrid: UNED-Proyecto Manes.

⁴⁰⁹ El semanario *Estampa* que con el subtítulo Revista Gráfica de la Actualidad Mundial y Literaria comenzó a publicarse en Madrid el 3 de enero de 1928.

⁴¹⁰ Recordamos a modo de ejemplo como en 1882, Stevenson publica en la revista *Young Folk* un clásico de la Literatura Universal: *La isla del tesoro*.

⁴¹¹ Véase el Anexo 4 con todas las colecciones catalogadas.

las publicaciones, que vieron reducido su número y títulos, y sobre todo el diferente tratamiento dado al hecho teatral por ambos bandos. Durante la primera mitad del siglo XX, numerosos dramaturgos se comprometieron a escribir para la Infancia y la Juventud⁴¹². Y durante los años 50 fue habitual que las diferentes editoriales insertaran propaganda en sus publicaciones para niños sobre juegos y juguetes que se comercializaban bajo el atractivo de poder ser utilizados en el aula: «...así se presenta como ‘El juego de la historia de España’; una baraja que contiene los hechos más importantes de la Historia de España en 250 preguntas y respuestas. Es el juego más interesante e instructivo que se conoce hasta la fecha»⁴¹³.

En los años posteriores a la Guerra Civil encontramos “El carro de la Farándula” dirigida por José Franco, una compañía que representaba espectáculos de títeres y la compañía de teatro infantil “Títeres, Teatro Nacional de Juventudes” bajo la dirección de Suárez Radillo. Los títeres abrieron el camino para que en 1966 se crea la Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud (AETIJ⁴¹⁴), precursora del Centro Nacional de Iniciación del Niño y el Adolescente al Teatro (CNINAT) en 1978, que surgió bajo la dirección de José M^a Morera, responsable asimismo de la compañía «Rinconete y Cortadillo», cuyo proyecto más ambicioso fue, un año más tarde y dentro de las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, el estreno de *Don Duardos*, de Carmen Martín Gaité, sobre la obra de Gil Vicente.

⁴¹² De algunos de ellos hablaremos en el apartado 3,7. de este capítulo.

⁴¹³ *El Magisterio Español*, nº 7.754-7.755, 24 julio 1948, 158.

⁴¹⁴ AETIJ, luego ASSITEJ-España. Son las siglas de la Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud, respaldada por la UNESCO con la colaboración del Instituto Internacional del Teatro (ITI).

En esta década de los 70, las colecciones especializadas en textos dramáticos de carácter infantil y juvenil más importantes son: «Teatro, juego de equipo» (Ediciones La Galera) con obras como *Zuecos y naranjas* de Montserrat del Amo; «Teatro Edebé» de Ediciones Don Bosco, heredero de la denominada «Galería Dramática Salesiana» de principios de siglo, con la reedición de la obra de Felipe Alcántara *Whisky y cadáveres*, cuyo título original era *Cadáveres ambulantes*, y la publicación de obras de los más importantes autores de teatro infantil de la época. En este momento la «Colección Bambalinas», comienza su andadura bajo la dirección de Juan Cervera, con títulos como *El hombre de las cien manos* de Luis Matilla o *Dramatizaciones para la escuela* del propio director de la colección. A finales del siglo XX encontramos también iniciativas teatrales como la colección «Las Campanas» de Miñón con títulos como *Bam, Bim, Bom, ¡Arriba el telón!* y *Guiñapo y Pelaplátanos* de Consuelo Armijo y *Aire de colores y Jugar al teatro* de Carmen Vázquez Vigo⁴¹⁵.

En los *Boletines de la Asociación Española del Teatro Infantil y Juvenil* (AETIJ) han ido apareciendo obras de teatro, -desde 1986 como coleccionables en las páginas centrales, tituladas *Colección Internacional de Obras de Teatro para la Infancia y la Juventud*-, bien las premiadas en la convocatoria anual de Premios de la misma Asociación, bien seleccionadas por diversos motivos, a menudo traducciones de obras de relieve en otras lenguas o países.

Un número destacado de la producción teatral escolar es ocupado por las adaptaciones de obras clásicas o contemporáneas que habían sido editadas

⁴¹⁵ Hasta los años 90 el teatro infantil sigue editándose con continuidad. Junto a la editorial Bruño, donde en «Alta Mar» encontramos las obras de Fernando Almena, *El cisne negro* (1991) y *Los pieles rojas no quieren hacer el indio*, cabe citar también las colecciones «Focos y Bambalinas» de la Editorial Everest, «Ala Delta» de Editorial Edelvives, «Alba y Mayo Teatro» de Ediciones de la Torre, «Las Campanas» de Editorial Susaeta, «Teatro Joven» y «Campo de Marte» de Castilla Ediciones o «Surteatro» de la Editorial Castillejo.

completas en libros o coleccionadas en revistas y periódicos. En estos casos de textos son adaptados para la representación escolar por los propios maestros que se convierten así en coautores de la obra original, la cual en algunos casos superaba el éxito del original e incluso aun manteniendo el mismo título se convertía en un texto de argumento diferente. Tres son las recomendaciones que se les hacen para adaptar textos dramáticos:

«Si no se encuentra ninguna que satisfaga todas las condiciones, con un poco de flexibilidad y entusiasmo se logrará que encaje convenientemente. Una obra puede aumentar con la tramoya, reducir a menos actos y escenas y combinar los personajes de modo que un actor pueda hacer dos o tres papeles».⁴¹⁶

Las adaptaciones teatrales son una tarea penosísima en centros donde se ha de excluir la presencia de personajes de uno de los dos sexos al no ser centros mixtos. Especialmente en el caso de internados, seminarios y casas religiosas. Son escasísimas las obras en que intervienen sólo hombres o sólo mujeres, ya que raramente se dan situaciones cotidianas donde intervenga un solo sexo. Así brota un curioso espectáculo de un mundo donde ausentes por no sé qué caprichosa y misógina epidemia, las mujeres, o los hombres, proliferan los parientes del mismo género: hermano/as, tía/os, primo/as-según el caso-... Y que se traduce en colecciones enteras y específicas para hombres solos; mujeres solas; niños y niñas. La adaptación o se hace con tal habilidad que no se nota la suplantación o se realiza de tal manera que se nota; es decir, que el espectador puede seguir sin esfuerzo la representación, sustituyendo mentalmente los personajes masculinos

⁴¹⁶ AGUSTÍN RUBIO, T. (1958). *Prácticas de Enseñanza*. Madrid: Talleres de Editorial Magisterio Español, 16.

sobreañadidos por sus correspondientes femeninos, dándoles elementos para deducir por donde discurre la verdadera trama de la obra, papel que juegan en él las mujeres y para conocer también el auténtico desenlace de la misma.

En todo momento se busca conseguir un texto que no pierda su carácter educativo y además aporte la cualidad de entretener. Se trata de un teatro que ha de caracterizarse en palabras del autor teatral Basilio Bustillo SDB: «Teatro sano, es decir adaptado para cada edad; de interés, de intriga, de aventura, de conquista; Con planteamiento de problemas que atormentan su curiosidad; un teatro divertido; un teatro inquieto, como su vida y cercano»⁴¹⁷.

En definitiva, la producción editorial y los textos dramáticos se ven beneficiados por los avances técnicos de esta pujante industria y sobre todo por la gran afición de una clase social, la burguesía, que tienen en la lectura y las actividades recreativas a una de sus aficiones más importantes y relevantes. Estas circunstancias son las ideales para vivir una época aurea en el binomio literatura-escuela, apoyado por una industria editorial en poder y al servicio de esta pujante clase social.

3.6. La música y el teatro escolar: De los salones a la escena

La escuela contemporánea es una prolongación de los entretenimientos burgueses. Por eso, los recitales y la música ocupan un lugar de privilegio en el ocio y en las festividades escolares. Los gustos domésticos burgueses pasan, sobre todo de 1914 a 1931, de los salones familiares a los escenarios escolares y encuentran en nuestro *género chico* un modo ideal de incorporar música y letra a los temas y preocupaciones de esta clase social.

⁴¹⁷ BUSTILLO CATALINA, B. (1970). El teatro en los colegios. *Educadores*, 57, marzo-abril, 249-250.

En cuanto a la música se trata de un elemento fundamental de la producción dramática. Ya los griegos habían utilizado la música, el canto y la danza como elementos protagonistas de la puesta en escena. Fue, asimismo, una de las disciplinas que durante la Edad Media formaba parte de la enseñanza universitaria del *quadrivium*, donde además de la música instrumental de la orquesta y del canto de los actores y el coro, se utilizaban también el *ballet* en numerosas creaciones dramáticas para ser representadas especialmente en el escolar jesuítico. Mientras que es el "coro" del teatro griego el que va desapareciendo. Cuando se utiliza sirve de síntesis o conclusión del tema desarrollado en la acción dramática, las cuales siempre finalizaban con cantos que recibían distintas denominaciones: remate, despedida, triunfo, acción de gracias...

Los profesores de música creaban y eran en muchas ocasiones los directores y responsables de obras dentro del género denominado chico y lírico: zarzuelas, sainetes, entremeses, juego dramático y poema escénico y otros docentes escribían la letra, en prosa o en verso⁴¹⁸.

En ambos casos, los profesores de literatura y de música, con su autoría no buscan el reconocimiento social, pues un alto porcentaje de las obras que hemos encontrado son anónimas o aparecen firmas bajo diferentes tipos de seudónimos. Recordemos por ejemplo, cómo Alejandro Rodríguez Álvarez era el conocido dramaturgo Alejandro Casona, quien utilizaba las siglas M.I.R. o la construcción P.A.X. que firmó numerosos *textos* de la Galería Teatral Salesiana y que creemos pertenece a diferentes autores⁴¹⁹, ReVila S.J. era el seudónimo de Remigio

⁴¹⁸ Para la Galería Dramática o Teatral Salesiana se repartían letra y música los salesianos Felipe Alcántara y Basilio Bustillo.

⁴¹⁹ A este respecto, sería interesante leer la relación de autores de nuestros 1.001 títulos en el listado titulado Autores del CD ROM o del Anexo 3.

Vilariño o Ribé en lugar de Ricardo Beobide. Y es que, su objetivo, lejos de la autoría, es fundamentalmente pedagógico. En este caso, se nos recuerda que el dramaturgo es: «un pedagogo que hace el mayor número posible de ‘papeles’ con el objeto de que puedan participar el mayor número de estudiantes. Su inspiración dramática está condicionada por la finalidad docente y pedagógica que se le impone»⁴²⁰.

Así podemos apreciarlo en las fotografías de los años 1957 y 1960 que ilustran nuestro texto. En ellas se representa *Garbancito* de la colección de la Galería Teatral Salesiana cuya versión femenina se denominó *Lentejita*:



Imagen 32. Se puede ver el foso con los músicos. Pues eran numerosas las Zarzuelas con la música en directo (1960).

⁴²⁰ MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (1995, 45). Y así lo aconseja Lucette Elyanne ROUX desde la misma Compañía de Jesús en JACQUOT, Jean (edit) (1968). *Drammaturgie et société. Rapports entre L'oeuvre théâtrale, son interpretation et son public aux XVIe et XVIIe siècles*. Nancy 14-21 avril 1967. París : Volumen I, 484.



Imagen 33. El conocido Padre Miret en escena dirigiendo la obra teatral (1958).

No es casual que el 56'74% (568 ejemplares) de los 1.001 que hemos catalogado, correspondan a lo que se denomina formas primitivas, líricas-musicales y simples⁴²¹, y que el 24% (137 ejemplares) de los *textos dramáticos* líricos-musicales que incorporan música a sus libretos. Se trata sobre todo de zarzuelas, con muy poca acción, tipos caricaturescos y representativos de su época, en uno o dos actos, y con una intención moralizadora. El *género chico*⁴²² se representa en los colegios con muchísimo éxito durante el primer tercio del siglo XX en España e incluso su fervor se prolonga después de la Guerra Civil, formando una tendencia que estudiosos como Ferreras denominan *teatro convencional*:

«A este género chico le salvo del olvido la música, porque muchos de estos mal llamados sainetes⁴²³ fueron musicados, creándose así la zarzuela del

⁴²¹ Puede consultarse el apartado 3.2. de este capítulo.

⁴²² En el género chico la acción se desarrolló especialmente de la sociedad madrileña, incluso se inventó una serie de frases y modismos populares del que Carlos Arniches era el autor más representativo. Mientras que las zarzuelas se extendieron por casi todas las provincias españolas al escoger música de todas o casi todas estas provincias españolas.

⁴²³ Ramón de la Cruz es el creador del sainete, pieza generalmente en un acto donde se representa una pequeña acción, protagonizada por tipos populares.

XIX y del XX. [...] crearon un género que creemos más musical que dramático,...»⁴²⁴.

3.7. Dramaturgos escriben para la infancia. Los años dorados del teatro escolar

Si en el ámbito editorial es significativo el protagonismo burgués, no podemos olvidar la influencia político-económica que en este periodo tiene la nobleza, como nos recuerda Vicens Vives:

«Suele afirmarse, de manera harto ligera, que la nobleza perdió su influencia a lo largo de los siglos XIX y XX. Quizá esta premisa sociológica sea válida en algunos países del Occidente de Europa, altamente industrializados y en la nueva democracia norteamericana. En España la nobleza desapareció como categoría en los censos oficiales, pero no de su lugar predominante en la estructura social del país.»⁴²⁵

Tanto nobleza como burguesía respaldaron la actividad teatral tanto fuera como dentro de la escuela. A juicio de Ángel Berenguer⁴²⁶, en el primer tercio del siglo XX se desarrollan en tres tendencias (Tabla 22): restauradora; innovadora y novadora.

La tendencia central, denominada innovadora, será la más representativa en la época aurea del teatro contemporáneo (1900-1936). En ella, son protagonistas los temas costumbristas, muy cercanos a las vivencias realistas y cotidianas de las clases más populares.

⁴²⁴ Véase FERRERAS, J.I. y FRANCO, A. (1989). *El teatro en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 85.

⁴²⁵ VIVENS VIVES, J. (1959, 131).

⁴²⁶ BERENGUER, A. (1988). *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus, 27-28.

	INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA CRISIS (1892-1917)	GÉNESIS DE LA RUPTURA (1914-1931)	LA RUPTURA (1921-1936)
TENDENCIA RESTAURADORA (Conciencia conservadora)	Teatro Histórico-Político Eduardo Marquina Francisco Villaespesa Apel les Mestres	Decadencia del T. Poético Goy de Silva Luis Fernández Ardavin Joaquín Montaner Ramón de Godoy y Sala Enrique López Alarcón Pedro Muñoz Seca Miguel Echegaray José Ramón Lázaro Antonio Rey Soto Cristóbal de Castro	Teatro poético y la crisis de la Restauración Josep María Sagarra José María Pemán Eduardo L. del Palacio Luis Martínez Kleiser Joaquín Dicenta
TENDENCIA INNOVADORA (conciencia liberal)	Inicio y Apogeo Jacinto Benavente Carlos Arniches Serafín y Joaquín Álvarez Quintero Martínez Sierra	Continuadores y epígonos Azorín Antonio y Manuel Machado Manuel de Góngora Ángel Lázaro	La innovación desesperada Enrique Jardiel Poncela Alejandro Casona J. I. Luca de Tena Joaquín Calvo Sotelo José López Rubio Manuel Azaña
TENDENCIA NOVADORA (conciencia progresista)	Realismo Novador Benito Pérez Galdós Joaquín Dicenta Ángel Guimera Ángel Ganivet Ramón Gómez de la Serna	Los comienzos del expresionismo Miguel de Unamuno Ramón del Valle-Inclán Federico Oliver José López Pinillos Jacinto Grau Delgado	Del drama individual a la tragedia colectiva Federico García Lorca Rafael Alberti Max Aub Miguel Hernández I. Sánchez Mejías Claudio de la Torre Valentín Andrés Álvarez

*Tabla 22. Dramaturgos y Tendencias Literarias*⁴²⁷.

El teatro escolar de principios de siglo XX consolida a autores nacidos a finales del siglo XIX, como Benavente o los hermanos Álvarez Quintero en prosa y Eduardo Marquina en verso⁴²⁸.

⁴²⁷ Basado en BERENGUER CASTELLARY, A. (1988). *El teatro en el siglo XX. (Hasta 1939)*. Colección Hª Crítica de la Literatura Hispánica. Madrid: Taurus, 26.

⁴²⁸ Otros autores de teatro poético son Francisco Villaespesa, Luis Fernández Ardavin, los dos hermanos Machado y algunas de Valle-Inclán.

teatrales para niños. Entre los autores vinculados a este proyecto destacan: Valle-Inclán (*Farsa Infantil de la cabeza del dragón*) que algunos califican como la "primera sátira del poder" del teatro de este autor, Eduardo Marquina (*La muñeca irrompible*), Sinesio Delgado (*Cabecita de pájaro*), sin olvidar el intento fallido de Ramón Gómez de la Serna, que no llegó a representar en esta campaña de Benavente su obra *Cuento de Calleja* (Drama para los niños), y las obras del propio Benavente: *Ganarse la vida* (1909) o *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* (1909). Coetáneos pero más alejados de la comedia de evasión que escribía Benavente, Carlos Arniches Barrera (1866-1943) y los hermanos Serafín (1871-1938) y Joaquín Álvarez Quintero (1873-1944) recrearon para el público en general y para los escolares en particular sainetes musicales o cuadros de costumbres populares a través de todas las posibilidades de nuestro género chico.

Incluso hay quien compagina su vocación literaria con su actividad docente. Así Alejandro Casona (1903-1965)⁴³¹ junto a Rafael Marquina y Eduardo M. Torner codirigieron una empresa cultural y de difusión del teatro a todos los lugares de España: "El Teatro de Pueblo" de las Misiones Pedagógicas.

Muy conocida es la relación de Pedro Muñoz Seca (1879-1936) con los salesianos a quienes incluso retó a adaptar para sus colegios masculinos su obra más popular: *La Venganza de Don Mendo*. El dramaturgo quedó encantado al ver la representación e incluso se sorprendió de la gran comicidad de los diálogos y complicidad establecida entre los jóvenes actores y el público. También fueron

⁴³¹ Alejandro Rodríguez Álvarez nombre verdadero de este maestro en el Valle de Arán e inspector de instrucción pública que cuando salió de España en 1937 ya era un autor consagrado y muy conocido en la escena española con el seudónimo de Alejandro Casona.

llevadas a las aulas y a los teatros escolares, textos dramáticos más cómicos de Enrique Jardiel Poncela (1901-1952)⁴³².

3.7.1. Jacinto Benavente (1866-1954)

En su tarea como crítico Clarín, en 1890 insistía en que era necesario crear unos *teatros de ensayo* independientes, como en el resto de Europa; idea en la que persistieron luego jóvenes escritores como Benavente o Valle-Inclán. De hecho, según el profesor Díez Borque (1988,636), «sus críticas son el mejor testimonio de la creciente disociación, al correr de los años, entre el teatro entendido como mero entretenimiento y el teatro con ambiciones artísticas, o *literatura dramática* como él lo llamaba. Esta dicotomía continuó ya en nuestro siglo, y es clave indispensable para abordar en adelante el devenir escénico»⁴³³. Estos planteamientos críticos plantearon la necesidad de un nuevo sistema de producción que no olvidara ninguno de los componentes del hecho teatral y su relación didáctica. Además tomaba una relevante importancia la reclamación de grupos sociales que demandaban la necesidad de replantear la función social del teatro, donde situar al colectivo por encima del individuo.

«Sin el efectismo retórico de Echegaray, pero también sin la hondura psicológica de Galdós, la comedia de Jacinto Benavente *representa una verdadera innovación en nuestra escena por su comedia, finura y por la prodigiosa habilidad de la técnica. No hay en ella, por lo general, grandes*

⁴³² Enrique J. Poncela junto con Tono, Mihura, Neville y López Rubio son los integrantes de la denominada otra Generación del 27.

⁴³³ DÍEZ BORQUE, J. M. (Dir.) (1988a). *Hª del Teatro en España*. Tomo II. Siglo XVIII. Siglo XIX. Madrid: Taurus, 636.

conflictos dramáticos ni auténtica fuerza trágica, pero sabe mantenerse en un tono medio que por desgracia desemboca a veces en lo superficial»⁴³⁴.

Gran conocedor del teatro europeo, de autores como Wilde, Maeterlinck, D'Annunzio, Ibsen, Shaw.... Benavente crea una nueva modalidad dramática en la que lo esencial está en la inteligente ironía con que se fustigan diversos aspectos de la sociedad contemporánea, especialmente de la aristocracia y la alta burguesía.



Imagen 35. Monumento a Jacinto Benavente en El Retiro (Madrid).

Gran conocedor de los secretos de la escena, sus comedias tuvieron un gran éxito. Y hasta tal punto su fama se ha adueñado de todo el mundo y ha sabido gustar a los públicos más dispares, que en 1922 le fue concedido el Premio

⁴³⁴ GARCÍA LÓPEZ, J. (1975). *Historia de la Literatura Española*. Barcelona: Editorial Vicens-Vives, 595.

Nobel⁴³⁵. Andrés González Blanco⁴³⁶ distinguió, dentro de sus obras, el ciclo satírico, el de la alta comedia, el dramático y el simbólico. Más recientemente, Marcelino C. Peñuelas distingue piezas satíricas, psicológicas, rurales, fantásticas, comedias, sentimentales y misceláneas. Ruiz Ramón señala, en su obra, cuatro espacios escénicos fundamentales: interiores burgueses, ciudadanos, cosmopolitas, provincianos y rurales.

Hasta poco antes de su muerte, con más de ochenta años, Jacinto Benavente siguió conservando su nervio, su vitalidad y su agudísimo ingenio, escribiendo y estrenado comedias, las cuales todavía levantas vivas discusiones y grandes entusiasmos, demostración clara de que su teatro llega a lo más profundo del espectador y sabe dramatizar los problemas y afanes de la sociedad moderna. Durante sesenta y cinco años, el teatro de Jacinto Benavente viene siendo la más alta y digna representación de la comedia española y uno de los casos más notables de la literatura contemporánea.

Para R.Gullón⁴³⁷, Benavente es el gran renovador del teatro español, desde comienzos de siglo. (...) Posee, sobre todo, tres cualidades innegables: la observación de la sociedad coetánea, la técnica teatral certera y el lenguaje de gran brillantez.

⁴³⁵ Recompensa y honor que otorga la Academia Sueca a los escritores de mayor relieve del mundo, y que en España antes sólo lo había conseguido precisamente oro autor dramático, José de Echegaray.

⁴³⁶ Véase GONZÁLEZ BLANCO, A. (1911). *Elogio de la crítica: (ensayos diversos)*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.

⁴³⁷ GULLÓN, R. (Dir.) (1993). *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*. Madrid: Alianza Diccionarios.

Mientras escribía para niños, Jacinto Benavente estrenaba con éxito numerosas obras de teatro⁴³⁸ y aprovechando su popularidad, empezó un proyecto tan ilusionante como ambicioso, entre otras cosas, conseguir que dramaturgos y maestros escribieran para los niños. El proyecto se conoce como el *Teatro de los Niños* y su colección, en los años 40, *Los maestros escriben para los niños* que duró escasamente un año de 1909 a 1910.

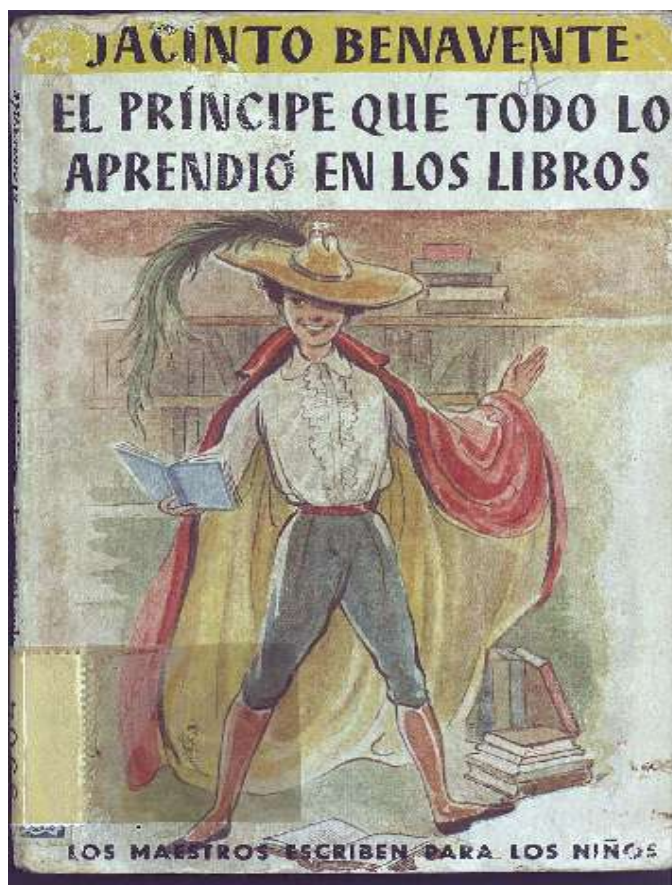


Imagen 36. Portada de texto dramático *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* (1957). Barcelona: Editorial Juventud, 1ª Edición de 1945.

En el prólogo de *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* el mismo Benavente nos cuenta: «al llegar a nuestro siglo XX, una serie de escritores

⁴³⁸ Algunas de estas obras de éxito se recogen en BENAVENTE, J. (1909). *Teatro. Señora ama, El marido de su viuda y La fuerza bruta*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando Tomo Décimoséptimo. Situada en la calle arenal, 11. La primera estrenada es una comedia en tres actos en el Teatro de la Princesa la noche del 22 de febrero de 1908, la segunda comedia de un acto estrenada en el Teatro Príncipe Alfonso la noche del 19 de octubre de 1908 y la tercera comedia en un acto y dos cuadros estrenada en el Teatro Lara el día 10 de noviembre de 1908.

intentaron modernizar el teatro español, tomando ejemplo de autores extranjeros de reconocido mérito y presentando en escena problemas y tramas propios de nuestro tiempo y que interesaran muy vivamente a sus contemporáneos».

En 1909, Carmen de Burgos inicia con algunos artículos, una campaña para conseguir crear una temporada especialmente dedicada a los niños. Benavente recoge el guante y crea este *Teatro de los niños* cuando el 26 de octubre de 1908 escribe en su sección “De sobremesa” de los *Lunes del Imparcial*:

«¡Un teatro para niños! Sí, es preciso, tan preciso como un teatro para el pueblo. ¿Ese otro niño grande, tan poco amado también y tan mal entendido! [...] La amable escritora cita mi nombre entre los de otros escritores que seguramente, no dejarán de escribir obras para ese teatro. Por mi parte ¡nunca con mayor ilusión, nunca también con mayor respeto a mi público»⁴³⁹.

Según Benavente, este *Teatro de los Niños* ha de fundamentarse en cuatro pilares fundamentales:

1. Que sea un teatro profesional, es decir, representado por actores profesionales.
2. Que se representasen obras escritas por autores consagrados.
3. Que se representen en un teatro consagrado.
4. Que se depuren las obras de lastre moralizador convencional.

Y ya en agosto de 1909, en el teatro el Príncipe Alfonso comienza esta andadura:

⁴³⁹ BENAVENTE, J. (1953). *Obras Completas*, VII, 498-499.

«El Teatro de los niños es una de tantas ilusiones mías; pero nada de monopolizar ideas, no es solo mía. Son muchos los autores dispuestos a realizarla [...] El Teatro de los Niños empezará en la próxima temporada. Modestamente, como un ensayo»⁴⁴⁰.

Esta función inaugural estrenó dos obras del propio Jacinto Benavente: *Ganarse la vida* y *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*. Y finalizó con un recital de poesía con poemas de Caterinai, Darío, Marquina y Campoamor. Siguieron otras de manera consecutivas hasta el 12 de febrero de 1910⁴⁴¹.

La campaña apenas duró siete semanas. Finalizó el 14 de febrero en la temporada de invierno de la compañía Porredón en el Teatro de Príncipe Alfonso:

«Después de una brillantísima campaña que le permite añadir a su hoja de servicios al arte, el envidiable privilegio de haber sido el primero en ofrecer su apoyo y entusiasmo al Teatro para los Niños, bella idea del ilustre Benavente en la que han colaborado, hasta ahora, con tanto acierto como buen deseo, escritores de tanto prestigio como Sinesio Delgado, Ceferino Palencia (padre e hijo), Eduardo Marquina, López Marín, C. Fernández Saw, Pérez Zúñiga y Fabra»⁴⁴².

Según Antonio Díez Mediavilla, las razones que explican este escaso éxito son: «Las razones que explican el escaso éxito son, en realidad, de carácter estructural y suficientemente claras: la escasa asistencia de público infantil-y del otro-, las dificultades económicas, la escasez de repertorio y la pobre tradición

⁴⁴⁰ Basado en De sobremesa. *Los Lunes del Imparcial*, 23-VIII-1909.

⁴⁴¹ Los títulos de las obras representadas fueron: *Los pájaros de la calle* (López Martín), *El último de la clase* (Sassone), *Cabecita de pájaro* (Sinesio Delgado), *El nietecito* (Benavente), *La mala estrella* (Ceferino Palencia Álvarez) y *La muñeca irrompible* (Eduardo Marquina).

⁴⁴² DÍEZ MEDIAVILLA, A. (1910). Teatro para los niños. *Periódico ABC*. 14 Febrero 1910. Año Sexto, núm. 1712, 12.

española para este tipo de espectáculos pudieran ser suficiente explicación ante el precipitado y temprano final del intento. A estas causas cabría añadir que el sector de la prensa no recibió con buenas críticas los estrenos, lo que podría haber contribuido a la fría recepción de la iniciativa»⁴⁴³.

Benavente demuestra su gran conocimiento y capacidad de análisis del teatro de su época, retratándolo en la siguiente descripción⁴⁴⁴:

a) *El teatro como género “inferior”*

Género inferior en la literatura consideran muchos el teatro, porque su condición de vida es el aplauso irreflexivo del público, como toda multitud, sólo conmovible al sentimiento. Ciertamente que a una colectividad ilustrada y culta, por numerosa que sea, no es fácil sorprenderla por el corazón si su entendimiento se defiende; pero el habitual público de teatro es un *bon enfant*, fácil de conmover con recursos que nadie que se llame autor dramático puede ignorar.

b) *La autoría dependiente del público*

Puede asegurarse que la primera preocupación del autor al concebir su obra es el público, y por poco hábil y *hombre de teatro* que sea, claro es que ha de procurarse ante todo la fórmula que convenga al mayor número.

⁴⁴³ Véase Díez Mediavilla, A. Benavente y el Teatro Infantil.: La fantasía del Teatro. En PACO M. de y DÍEZ DE REVENGA, F.J. (2005), 113-114. Especialmente negativas fueron las críticas de Andrenio en su sección de *Teatro* en la que reseña puntualmente los cada uno de los estrenos.

⁴⁴⁴ Los apartados son de elaboración nuestra y están basados en BENAVENTE, J. (1909). *El Teatro del Pueblo*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 5-21.

c) *Relación del texto con todos los aspectos de la industria teatral*

Es la obra teatral, antes que obra de arte y obra literaria, relacionada con el público, espectáculo; negocio industrial, relacionados con los empresarios teatrales.

d) *Protagonismo del género chico*

El género chico es, sin duda alguna, muy apropiado a la vida moderna; una hora, dos a lo sumo, de espectáculo, y espectáculo variado.

e) *El éxito de las obras en un acto*

La obra en un acto, tan desdeñada hoy por las Empresas de género grande, debiera ser la mejor base de renovación de autores, un campo fecundo de tentativas,...

f) *El Teatro del pueblo es gratuito*

Para que el teatro pueda ser algo más que amable adulator del público sólo hay un medio, hacerle independiente del público, y esto sólo puede lograrse en el teatro del pueblo, el teatro gratuito. ¿Y quién duda que en un Estado sabiamente (por tanto, artísticamente) gobernado el teatro debiera ser función del Estado, como la justicia y como la enseñanza?

Ante este panorama, nuestro Premio Nobel defiende su concepto *El teatro del Pueblo* como la respuesta socioeducativa más aconsejable. El concepto de teatro para niños de Benavente se complementa con el teatro para el pueblo. Porque entonces:

« El teatro sería más que un espectáculo, y algo más la obra dramática que un género literario inferior o superior, ¡qué importa! Sería tribuna, sería cátedra, sería libro, sería templo, donde el pueblo que sufre y trabaja aprendería sin esfuerzo y sin pena, con las más bellas palabras, las más nobles verdades. ¿Serían alguna vez peligrosas esas verdades? La verdad no lo es nunca. (...) ¿Y por quién mejor puede hablar el alma del pueblo que por la voz de los poetas? Pero dejad que sus almas se comuniquen. ¿Dónde mejor que en un teatro que por ser del pueblo lo sería también de los poetas?»⁴⁴⁵.

3.7.2. Serafín y Joaquín Álvarez Quintero (1871-1938 y 1873-1944)

Nacidos en Sevilla, muy pronto se trasladaron a Madrid. Escribieron siempre juntos y desde las primeras obras lograron el favor y la popularidad del público. Sus obras son la versión andaluza del sainete madrileño de Arniches. Se asemejan al género chico, sin música, pero utilizan el recurso de la comicidad para reflejar la psicología de sus personajes y para describir ambientes acomodados y burgueses de su tiempo.

Los hermanos Álvarez Quintero han escrito más de doscientos dramas de carácter sentimental y moral; sainetes y comedias del costumbrismo andaluz. Su primera obra fue, *Esgrima y amor* (1888), pero resultaría el sainete *El ojito derecho* la más famosa. *El patio* (1900), *Las flores* (1901), *El amor que pasa* (1904), *El genio alegre* (1906), *Amores y amoríos* (1908), *Los galeotes* (1909), *Malvaloca* (1912), *Puebla de las mujeres* (1912) y *Mariquilla y terremoto* (1930), son algunas otras. También firmaron un libreto de zarzuela, *La reina mora* (1903).

⁴⁴⁵ *Ibidem* BENAVENTE, J. (1909, 22).

3.7.3. Eduardo Marquina (1879-1946)

Nacido en Barcelona, cursó estudios de Derecho y Filosofía y Letras que no finalizó. En 1907 se traslada a Madrid y trabaja como redactor en la revista *España Nueva*. Poeta modernista, su carrera teatral comienza con *Las hijas del Cid* (1908). Su producción teatral es exclusivamente lírica, de temas patrióticos y familiares e imitaciones románticas inspiradas en el Siglo de Oro español. Poeta, dramaturgo y novelista, en 1939 fue nombrado miembro de la Real Academia Española y editó en 1944 sus *Obras Completas*.



Imagen 37. Contraportada de los libros de la colección "Los maestros escriben para los niños".

Colaboró en la breve iniciativa para niños de Jacinto Benavente, en la colección *Los Maestros escriben para los niños*, con la obra *La muñeca irrompible*. Según nos cuentan en la contraportada de la obra *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, en la obra de Eduardo Marquina se cuentan las

aventuras de Baby y Bobby, dos hermanitos, transportados por arte de magia al reino de Protocolia, donde se les condena a la pérdida de la alegría y se pretende encerrarlos en jaulas. Mary, la muñeca irrompible, favorita de Baby, los abandona a su suerte y se pasa al bando enemigo. Pero aparece el despreciado Polichinela, que se presta a morir a cambio de la libertad de sus amigos.

3.7.4. Carlos Arniches (1866-1943)

El 11 de octubre de 1866, nacieron dos de los más destacados dramaturgos españoles: Jacinto Benavente en Madrid y Carlos Arniches y Barrera en Alicante. De orígenes modestos, Arniches dedicó toda su vida al teatro. Portillo nos lo presenta con las siguientes palabras:

«Pertenece Arniches a una familia modesta. Su padre estaba empleado en la fábrica de Tabacos alicantina. La sencillez fue el hábito heredado que conservó el insigne comediógrafo como una de las cualidades de su carácter. A los diecisiete años, Arniches se decidió a ensanchar sus horizontes marchándose a Barcelona que, como el faro mediterráneo de su tierra nativa, parecía atraerle poderosamente. En Barcelona, que conservaba, y retiene aún el título de “archivo de cortesía” que le diera Cervantes, Carlos Arniches defendió sus primeros años dedicándose a menesteres comerciales transitorios, empleando sus noches y sus vacaciones en escribir versos, cuya afición se había despertado bajo las palmeras de su patria chica. A los dieciocho años colaboró en *La Vanguardia* y un año después trasladó su residencia a Madrid»⁴⁴⁶.

⁴⁴⁶ Prólogo de E.M. del Portillo en ARNICHES, C. (1948). *Teatro Completo*. Madrid: M. Aguilar, Editor. Tomo I, 11-22.

Arniches encontró en el teatro y sobre todo en el teatro castizo y el género chico, especialmente el sainete, un modo de salir de la miseria. Los dos primeros años de su vida madrileña fueron penosísimos, hasta que en 1888- apenas cumplidos los veintidós años, colaborando con Gonzalo Cantó, logró estrenar su primera obra, *Casa editorial*, en el teatro Eslava, del pasadizo de San Ginés. La obra tuvo un éxito de público, mas no así de crítica, la cual le dedicó la primera burla llamándole Carlos Currinche, con una deformación caricaturesca de su apellido que comenzaba a popularizarse en los artículos de Madrid Cómico. En 1890 estrena con éxito el juguete cómico titulado *Nuestra Señora* y así hasta que con *El santo de la Isidra* y *La fiesta de San Antón* se inicia la verdadera personalidad de Carlos Arniches.

Su producción es muy extensa y puede dividirse en tres grupos: sainetes, obras pertenecientes al género chico donde refleja el Madrid castizo y popular (*El santo de la Isidra*-1902-; *El puñao de rosa*-1902-, *La chica del gato* -1921- y *Don Quintín el amargao*-1924-) y las tragedias de carácter grotesco (*La señorita de Trevélez*-1916-, *Los caciques*-1920- *La heroica vida*-1921- y *Es mi hombre*-1921-), que reflejan la vida de la sociedad de provincias, colmadas por el tedio, la ignorancia y la frivolidad.

Además de escritor, Carlos Arniches leía mucho las novelas picarescas de nuestros clásicos-su libro *El Madrid castizo* pertenece a ese género- y a los escritores españoles contemporáneos, muy especialmente a Pío Baroja, de quien era un entusiasta: Azorín, Ramón Gómez de la Serna y a Pérez de Ayala, de quien decía «era su mejor éxito», pues fue el primero que señaló la importancia de su teatro. Federico García Lorca fue gran amigo de Arniches, hasta el punto de

visitarle a la vuelta de todas las excursiones del teatro universitario La Barraca, para regalarle una caja de dulces clásicos de cada pueblo español, a los que nuestro gran comediógrafo era muy aficionado⁴⁴⁷.

3.7.5. Pedro Muñoz Seca (1881-1936)

Pedro Muñoz Seca junto a Los Quintero y Arniches son los autores cómicos por excelencia. En sus obras destacan los juegos de palabras y las situaciones absurdas.



Imagen 38. Un momento de la representación *La venganza de don Mendo en el Seminario Salesiano de Arévalo en 1969.*

La venganza de don Mendo (1918) -caricatura del teatro poético modernista- o *Los extremeños se tocan* (zarzuela sin música), eran representadas

⁴⁴⁷ Véase la breve descripción que del autor hace E.M. del Portillo en el prólogo de ARNICHES, C. (1948). *Teatro Completo*. Madrid: M. Aguilar, Editor. Tomo I, 11-22.

con asiduidad y con gran acogida en los escenarios escolares⁴⁴⁸. Es uno de los máximos exponentes del teatro de humor de principios de siglo XX. Sus *atracanadas*⁴⁴⁹ fueron obras muy populares. Muchas de sus obras se escriben en colaboración con Pérez Fernández, García Álvarez y Azorín. Los títulos más conocidos son *El verdugo de Sevilla* (1916), *La venganza de don Mendo* (1918), *La pluma verde* (1922), *Anacleto se divorcia* (1932) y *La plasmatoria* (1935). Se caracterizan por su exageración de la realidad, por sus adulaciones y parodias y por la propaganda de carácter burgués y político.

3.7.6. Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936)

A su nombre en el Registro Civil, Ramón Valle y Peña, prefirió uno, adaptado a la figura de sí mismo, que constituyó su primera creación. Novelista, cuentista y autor dramático, poeta, ensayista y periodista, destacó en todas sus actividades como espíritu original y escritor exigente. Inició su etapa como dramaturgo coincidiendo con los años en que Benavente comenzaba su proyecto *Teatro de los Niños*. De hecho recordemos que Valle-Inclán fue uno de los colaboradores iniciales de una iniciativa efímera pero de gran compromiso e implicación con la Infancia. Sólo duró un año, e 1909-1910 y destacan obras como: *Farsa Infantil de la cabeza del dragón* (1910) de Valle-Inclán, *La muñeca irrompible* de Eduardo Marquina, *Cabecita de pájaro* de Sinesio Delgado o las obras del propio Benavente: *Ganarse la vida* (1909) o *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* (1909).

⁴⁴⁸ Recordemos que el propio Muñoz Seca dio su venia a los salesianos para representar cualquiera de sus obras cuando acudió a ver la adaptación que éstos hicieron de *La venganza de don Mendo*.

⁴⁴⁹ Término con el cual se conoce la modalidad del género chico propia de este dramaturgo.

Escritor muy vinculado al movimiento modernista, se irá desvinculando poco a poco hasta adoptar una postura más cercana y comprometida con su tiempo. Entre los años 1910 y 1930 publica con gran éxito sus primeras obras dramáticas: *Farsa italiana de la enamorada del rey*; *Farsa y licenciada de la Reina Castiza*; *Divinas palabras* y *Luces de bohemia*.

3.7.7. Federico García Lorca (1898-1936)

Poeta y dramaturgo. El teatro de Lorca es, con el de Valle-Inclán, el de mayor importancia escrito en castellano en lo que va de siglo. Es un teatro poético, en el sentido de girar en torno a símbolos medulares-la sangre, el cuchillo o la rosa-, desarrollarse en espacios míticos o de un realismo trascendido, y encarar problemas sustanciales del existir. La producción dramática se puede agrupar en cuatro conjuntos: farsas (1921-1928), debe distinguirse entre las piezas de guiñol, que van más allá del guiñol y las canónicas. En el teatro infantil destaca *Los Títeres de Cachiporra* y *Retablillo de Don Cristóbal*⁴⁵⁰.

3.7.8. Alejandro Casona (1903-1965)

Alejandro Rodríguez Álvarez, Alejandro Casona, se dio a conocer al obtener el Premio Lope de Vega y estrenar *La sirena varada* en 1934. Antes de la guerra obtuvo también un gran éxito con *Nuestra Natacha* (1936), además de dirigir el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas (una empresa paralela a “La Barraca” de Federico García Lorca). En el exilio, después de la guerra, estrenó en México y Argentina obras como *La dama del alba*.

⁴⁵⁰ Exponemos aquí el teatro dedicado a los niños. No podemos olvidar su trabajo en el teatro *La Barraca*.

Estos son sólo algunos del número ingente de dramaturgos que escriben para la Infancia y la Juventud. Han sido elegidos por encontrarse en la etapa aurea del teatro escolar en la España contemporánea. Posteriores a 1939 tenemos autores que también lo hace, como Enrique Jardiel Poncela, Antonio Buero Vallejo o Alfonso Sastre entre otros.

A lo largo de este capítulo hemos realizado un recorrido por cinco aspectos destacados en los *textos* utilizados en la escuela contemporánea que nos permite afirmar que:

1. El periodo investigado (1870-1970) es realmente significativo tanto en el número de producciones como en la calidad de las mismas.
2. Entre los géneros dramáticos existen un grupo que destacan sobre los demás, nos referimos a los géneros líricos, musicales y comedias.
3. Los usos y costumbres de la burguesía se trasladan a la escuela en las representaciones teatrales y en los juguetes. Apareciendo géneros nuevos que aúnan textos y juguetes: teatros de papel.
4. Los *textos dramáticos* son utilizados en todos los ámbitos fuera y dentro de la escuela.
5. La música y el verso son herramientas que completan el libreto de los *textos*.
6. Los dramaturgos en todo este periodo y especialmente durante el primer tercio del siglo XX escriben para los niños pensando en su educación y en la implicación de todos los sectores relacionados con la actividad

teatral: maestros, niños, familias, industria editorial y empresarial teatral. Se crea, se escribe, se representa por y para la Infancia fuera y dentro de la escuela.



CONCLUSIONES

*«Cuando la literatura para niños deja de exigirse a sí misma ser expresión de ejemplaridad y constituirse como una segunda escuela -o primera-, obtiene algunos de sus mejores frutos, sean estos originalmente creados para niños o jóvenes o apropiados para ellos».*⁴⁵¹

Llegados a este punto, toca recapitular, y dar por finalizada esta andadura por la literatura, el teatro y la escuela contemporánea, acompañados de una colección de 1.001 textos dramáticos que nos han permitido descubrir un periodo de nuestra reciente historia único y pleno en iniciativas editoriales, culturales y pedagógicas.

El punto de partida del análisis ha sido considerar la obra de teatro como parte de la producción escolar durante un siglo clave en esta historia del texto dramático. Y a través de este amplio periodo de tiempo, hemos profundizado en la naturaleza y los usos que se hacía de estos textos en el hogar, en la escuela y en otros ámbitos de la sociedad del momento.

Es conocido el potencial que supone el teatro para la educación. Especialmente por la utilización de las obras teatrales como vía pedagógica para los aprendizajes fuera y dentro del aula, ya que a lo largo del tiempo se han ido empleando para reforzar materias muy asentadas en el currículo de la enseñanza primaria y secundaria y para acompañar los momentos de ocio y de fiesta de numerosas generaciones de niños y adolescentes. Actualmente sigue utilizándose con gran éxito y acogida tanto por padres como maestros y equipos directivos.

⁴⁵¹ Véase PASCUAL, I. (Ed.). (2008). *Teatro español para la infancia y la juventud (1800-1936)*. Madrid: Espiral/Teatro y RESAD (Ministerio de Cultura).

Menos transitado es el camino que hemos elegido para nuestra investigación. Se refiere a la incorporación de estos textos a las producciones escolares como prolongación de los usos domésticos y sociales, especialmente burgueses, que supusieron la introducción en el aula de juegos y costumbres desconocidas, e incluso inaccesibles hasta entonces, para los niños de la clase obrera y campesina.

Nuestro punto de partida fue un periodo de especial protagonismo de la novela y la poesía, como el siglo que media entre 1870 y 1970, por los constantes cambios políticos y reformas educativas que se sucedieran aunque no siempre de forma explícita y programada. En él, los textos dramáticos encuentran en la escuela el protagonismo lúdico, didáctico, pedagógico y moral, con una intencionalidad de la que carecen las apuestas literarias y comerciales del momento. Tras esta andadura desarrollamos una serie de aportaciones, que consideramos relevantes para entender este periodo de la historia de la educación contemporánea.

De la unión escuela-texto-teatro, surge el objeto de nuestro estudio, de la catalogación efectuada y de nuestra *primera aportación*: el concepto de *texto dramático*. Porque al intentar definir su naturaleza, nos hemos dado cuenta que se prolonga más allá de la obra teatral, pues estas producciones, superando el uso literario y comercial forman parte no sólo de los juegos y los aprendizajes infantiles, sino que se proyectan al ámbito doméstico y familiar, llegándose a convertir en una actividad, en una ocupación, necesaria en el escenario vital de la infancia española contemporánea. Los usos y costumbres de la burguesía se trasladan del salón al aula, resultando así escuela y casa una continuidad de los

gustos y costumbres de la época. Ir al teatro, en ese momento se convertía en un escaparate, un lugar de encuentro de la sociedad de la época.

La interpretación que hacemos del *texto dramático* como una producción literaria, nos obliga a profundizar en el género teatral, con un sentido original o adaptado por los propios maestros, pero siempre destinado al público infantil y juvenil pues se trata de entretenerles y divertirles en su tiempo de ocio y juego.

Este tipo de textos, aparecía editados como libro o por fascículos coleccionables en publicaciones infantiles o periódicas. Y que aunque en su origen no siempre fueron creadas con un interés escolar, han llegado al aula casi siempre a través de los maestros, que se han servido de ellos de muy variados modos. Incluso han formado parte en algunas ocasiones de planes de estudios y programas escolares. Conferirles este sentido al *texto dramático* es esencial para entender el lugar que ocupaba en la escuela contemporánea y su proyección en la sociedad de la época.

A partir de aquí, nuestra investigación avanza con lo que será nuestra *segunda aportación*: encuadrando entre 1870 y 1970, las coordenadas temporales que delimitaron el periodo histórico en el que se inicia y finaliza la andadura de los textos dramáticos en la educación contemporánea. Especial relevancia tiene el primer tercio del siglo XX, donde la respuesta editorial a la demanda escolar, aglutina y hace coincidir a los grandes dramaturgos de la época y a los maestros en la búsqueda de textos que resulten verdaderamente educativos y que entretengan al mismo tiempo. La consecuencia es clara; se consigue que la producción editorial sea uno de los recursos educativos más influyentes y completos en este periodo de la historia de nuestra educación.

Una *tercera aportación* nos lleva a estudiar los géneros dramáticos en la escuela. Porque si bien en la producción del siglo que estudiamos, aparecen todos los géneros dramáticos, más de la mitad de los textos que figuran en nuestro catálogo, concretamente el 56,74%, se centran en las dominadas formas primitivas, líricas-musicales y simples. Se trata de piezas breves, en su mayoría de un acto y con posibilidades de ser representadas por niños o niñas, ya que, salvo en celebraciones y festividades colectivas, estos textos solamente fueron utilizados para amenizar momentos de ocio y ejercitar cualidades importantes como la memoria y la expresión oral. Con todo, llegamos a la conclusión que los géneros más destacados en las representaciones escolares fueron generalmente obras cortas, en un acto, sobre todo zarzuelas, comedias y en menor medida tragedias, con predominio sobre todo de temas positivos y con un alto contenido moral.

La *cuarta aportación* se refiere a la incorporación y catalogación de los Teatros de Papel dentro de los géneros dramáticos. Estos teatrillos fueron los grandes protagonistas de los juegos infantiles de muchas generaciones que con ellos aprendieron a jugar, a compartir e interpretar. Y aunque actualmente resulten muy apreciados por los aficionados a los recortables y el coleccionismo de todo el mundo, especialmente de países como Alemania, Inglaterra, Italia, Francia y por supuesto España, en su origen aparecieron como un juguete primero, incorporando después su sentido recreativo, llegándose a incorporar a la producción teatral el concepto de *ephemera* que tanta repercusión luego tuviera en Europa y en los Estados Unidos de América.

Quizás, la más arriesgada de nuestras apuestas fuera estudiar e interpretar el uso que de estos *textos* se hiciera en el hogar, en los tiempos de ocio y en las actividades escolares, y aunque no siempre aparecen de forma explícita referenciadas en los planes de estudios, nosotros consideramos que durante ese periodo áureo de nuestro estudio (1902-1939), formaron parte de los manuales escolares. Y aunque no los encontramos citados en ningún listado de la época, creemos que contamos con argumentos suficientes como para poder defender esta idea. Aunque se encuentren muy alejados del concepto ilustrado de libro de texto, sí podrían resultar más cercanos a lo que en la actualidad definimos como manuales escolares.

De todas formas sabemos que esta afirmación requiere mayor profundización por lo que remitiremos su estudio a ulteriores investigaciones.

Y completamos el estudio en el campo de la música. Más concretamente analizando el lugar que ésta ocupa dentro de los *textos dramáticos*. En la mayoría de los casos la música formaba parte de los recitales o representaciones escolares, llegando a compartir protagonismo con los diálogos, como ocurre en la ópera y en el género chico que tanto renombre tuvieron en esta época. De hecho, las partituras que completan los libretos de las zarzuelas podrían ser objeto de estudio en una futura investigación, dado el fuerte componente dramático que siempre albergan, tildados de no pocos matices didácticos.

Estas seis aportaciones que hemos mencionado nos permiten afirmar que la utilización del texto dramático, durante el periodo de estudio establecido, además de un recurso educativo, resultó una actividad de aprendizaje de primer orden para los niños de finales del siglo XIX y buena parte del siglo XX, fuera y

dentro de la escuela. Por ello, el análisis realizado, además de profundizar en un período de especial interés en la historia de la educación nos abre nuevas líneas de investigación que pueden enriquecer el conocimiento que ofrecemos del tema. Así, los resultados no son sino puntos de partida para nuevas reflexiones y trabajos con los que se persigue iniciar un camino de estudio posterior.

Por ello nuestras conclusiones son el punto de partida de cinco líneas de investigación y propuestas de futuro que nos parecen fundamentales para la continuidad de nuestro trabajo:

1. Investigar las producciones teatrales de las diferentes Comunidades Autónomas que forman España. En especial aquellas que tienen más tradición en este campo, como puedan ser Cataluña, Asturias, País Vasco, Andalucía.
2. Profundizar en aspectos más relacionados con estudios epistemológicos y de la comunicación, como el análisis de contenido de las obras, el vocabulario utilizado en las que se escriben para niños y niñas o las imágenes e ilustraciones que aparecen en las mismas.
3. Analizar los usos e intenciones moralizantes, si es que las tuvo, en este tipo de género, centradas muy especialmente en el lugar que ocupó la moraleja.
4. Recopilar otro tipo de elementos de gran valor histórico como fotos y testimonios que nos den acceso a contenidos que resultan valiosos, como los recuerdos, las emociones y las vivencias de sus protagonistas.

5. Generar una sensibilidad educativa hacia estas cuestiones nos permitirá, en un futuro, investigar, proteger y divulgar ese gran patrimonio que son las producciones escolares.

Con todo, ponemos punto y final a esta tesis, conscientes de haber levantado el telón para posibles trabajos e investigaciones posteriores, por lo que mientras, con el mayor de los sigilos, abandonamos la escena, haciendo *mutis por el foro*.



BIBLIOGRAFÍA⁴⁵²

⁴⁵² En este apartado seguimos el modelo que propone la *American Psychological Association* ((A.P.A.) en Manual de estilo: *Publication Manual of the American Psychological Association (APA)*. 5ª edición. Washington: APA, 2001 (consultar Normas APA en www.apastyle.org) y la adaptación del mismo ha hecho el Ministerio de Educación y Ciencia (M.E.C.) para la *Revista de Educación*. Consultado el 5 de noviembre de 2009, de <<http://www.revistaeducacion.mec.es>>. Y algunas de las recomendaciones de ROMERA IRUELA, Mª J. (1996). Citas y referencias bibliográficas en el Sistema de Comunicación Científica. *Revista Complutense de Educación*, Volumen 7, nº. 1, 244-270. Madrid: Servicio Publicaciones Universidad Complutense.

- ABAD, C. M^a. (1928). *El Seminario Pontificio de Comillas. Historia de su fundación y primeros años (1881-1925)*. Madrid: Alberto Fontana.
- ABELLÁN, J.L. (1996). *Historia del pensamiento español. De Séneca a nuestros días*. Madrid: Espasa.
- AGÜERA ESPEJO-SAAVEDRA, I. (1991). *Teatrillos: con niños de educación infantil y primaria*. Madrid: Narcea.
- AGUSTÍN RUBIO, T. (1958). *Prácticas de Enseñanza: primer curso: obra adaptada al cuestionario oficial*. Madrid: Talleres de Editorial Magisterio Español.
- ALADRO, C. (1975). *El ratón del alba*. Madrid: Editorial Nacional.
- ALBERDI, R. (1980). *La formación profesional en Barcelona. Política-pensamiento-instituciones (1875-1923)*. Barcelona: Editorial Don Bosco, 653-667.
- ALBERDI, R. (1988). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- ALCALDE GÓMEZ, J. (1961). *El maestro en la pedagogía de San Juan Bautista de la Salle: estudio histórico-doctrinal*. Madrid: Imprenta Juan Bravo, 3.
- ALMENA, F. (1986). *Teatro para escolares*. León: Everest.
- ALMENA, F. (1990). Mi teatro para niños. *Educación y Biblioteca*, Año 2, 4, Febrero 1990, 56.
- ALMENA, F. (1992). Teatro Infantil, ¿por qué no? *Boletín de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil*, 1, 41-46.
- ALMODÓVAR, M.A. et al. (1987). Teatro de, por, para...los niños. *Papeles de Acción Educativa*, 7, 85-93.
- ALMODÓVAR, M.A. (1988). El teatro infantil, en la eterna encrucijada. *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 182, 3-16.
- ALONSO, T. (1995). El teatro de niños en las primeras edades. Su significación psicológica. En BUTIÑÁ, J.; ALMENA, F. y otros, *II Jornadas de Teatro Infantil y Juvenil (29-42)*. Madrid: UNED/AETIJ.
- ALONSO DE SANTOS, J.L. (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Editorial Castalia.
- ÁLVAREZ NOVOA, C. (1995). *Dramatización. El Teatro en el aula*. Barcelona: Octaedro.
- AMERICAN PSYCHOLOGICAL ASSOCIATION. (2001). *Manual de Estilo: Publication Manual of the American Psychological Association (APA)*. 5^a edición. Washington: APA.

- AMORÓS, A. (1989). *Introducción a la literatura*. Madrid: Castalia.
- AMURIZA, J. (1987). El taller de teatro. *Cuadernos de Pedagogía*, 154, 16-18.
- AMURIZA, J. (1993). Teatro infantil e expresión. *Revista Gallega de Educación*, 15, 72-76.
- ARCIBAY, M.; CELORIO, G. Y CELORIO, J. J. (1991). *La cara oculta de los textos escolares. Investigación curricular en ciencias sociales*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad País Vasco.
- ARIMÓN, S. Y G^ª GÓNGORA, A. (1912). *El código del teatro*. Madrid: Publicaciones Jurídico.
- ARISTÓTELES (1993). *Poética*. Sevilla: Padilla Libros.
- ARMERO, J. M. Y GÓNZALEZ, M. (1986). *Armas y pertrechos de la Guerra Civil Española*. Madrid: Poniente-Historia 16.
- ARNICHES, C. (1948). *Teatro Completo*. Tomo I. Madrid: M. Aguilar, Editor.
- AROLAS BONET, J. Sch. (1983). *Biblioteca de autores españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*. Volumen III, Tomo CCXCI. Madrid: Ediciones Atlas.
- ARÓSTEGUI, J. (1995). *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.
- ARRANZ MÁRQUEZ, L. (Coord.) (1997). *El libro de texto. Materiales didácticos*. Actas del 5º Congreso. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Tomo I y II.
- ARROYO, J. (1978). Teatro escolar/Teatro para niños. Noticias y conclusiones de unas jornadas. *Pipirijaima*, 6, 33-36.
- ARTAUD, A. (1969). *El texto y su doble*. La Habana (Cuba): Instituto del Libro.
- ASOCIACIÓN DE MAESTROS "ROSA SENSAT" (1994). Les mil cares del teatro. *Perspectiva Escolar* 186, Número Monográfico. Barcelona: Publicaciones "Rosa Sensat".
- ASSITEJ (1981). Terminología. *XXI Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, 10-11.
- ATRIO CEREZO, S. Y MARTÍN PÉREZ, A. (2006). Imagen y tecnologías de la educación, en QUINTANAL, J. Y MIRAFLORES, E. (2006). *Educación Infantil: Orientaciones y recursos metodológicos para una enseñanza de calidad*. Madrid: CCS, 269-296.
- AUFFRAY, A. (1941). *La Pedagogía de un Santo*. Tomo V. Buenos Aires (Argentina): Librería Editorial Santa Catalina.

- BAIN, D. Y SCHNEUWLY, B. (1997). Hacia una Pedagogía del texto. *Signos*, 20, Enero-Marzo, 42-49.
- BALANDIER, G. (1994). *El poder en escenas*, Barcelona: Paidós.
- BALLESTER, E.T. (1977). *Las artes gráficas de la época modernista de Barcelona*. Barcelona: Gremio de Industrias Gráficas, 179-199.
- BARNÉS, D. (1925). La Educación Física y el juego (I). *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XLIX, 31 julio 1925, núm. 784, 199-202.
- BARRET, G. (1991). *Pedagogía de la situación en expresión dramática y educación*. Montreal (Canadá): Recherche in Expression.
- BARROS, C. (1993). *I Congreso Internacional de Historia a debate*. Recuperado el 10 octubre de 2009, de <http://www.h-debate.com/>.
- BARTA MARTÍNEZ, F. (1995). *En escena*. Madrid: Alambra-Longman.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B. (Dir.) (1995 y 1997a). *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España*. Volumen II: «Edad Contemporánea». Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B. (1997b). Tiempo y espacio. Proyecto educativo y manual escolar. *Historia de la acción*, 787-788.
- BARTOLUCCI, G., (1982). *El teatro de los niños*, Barcelona: Fontanella.
- BASILIO BONET, D. (1981). *Teatro por y para niños*. Barcelona: Editorial Leda.
- BAUDRILLARD, J. (1984). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BAYARRI, A. (1995). *Programa y utilidades Pascal para Microisis: I Seminario*. Madrid: CINDOC.
- BAYARRI, A. (1996). *La CDU en el contexto de las bases de datos documentales: desarrollo de un prototipo en el sistema Microisis de la UNESCO*. Madrid: CINDOC.
- BAYER, R. B. (1993). *Historia de la Estética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BAYÓN ÁLVAREZ, M. (1980). *Arquitectura de papel. Una iconografía popular de la arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Catálogo de la exposición celebrada entre mayo y junio de 1980 en la sala de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid.
- BELTRÁN QUERA, M. (1967). *Ideas Pedagógicas en la parte IV de las Constituciones de San Ignacio*. San Cugat (Barcelona): Facultad de San Francisco de Borja.
- BENAVENTE, J. (1909a). *El Teatro del Pueblo*. Madrid: Librería de Fernando Fe.

- BENAVENTE, J. (1909b). *Teatro. Señora ama. El marido de su viuda y la fuerza bruta*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- BENAVENTE, J. (1909c). De sobremesa. *Los lunes del Imparcial*, 23 Agosto 1909.
- BENAVENTE, J. (1953). *Obras Completas*. Tomo VII. Madrid: Aguilar.
- BENAVENTE, J. (1969). *El nietecito*, en *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- BENAVENTE, J. (1989). *El teatro del pueblo*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- BENEDETTI, M. (1991). *La realidad y la palabra*. Barcelona: Ediciones Destino.
- BENTLEY, E. (1982). *La vida del drama*. Barcelona: Paidós.
- BERCEBAL, F. (1995). *Drama. Un estudio intermedio entre juego y teatro*. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- BERENGUER CASTELLARY, A. (1988). *El teatro en el siglo XX. (Hasta 1939)*. Colección Hª Crítica de la Literatura Hispánica. Madrid: Taurus.
- BERENGUER CASTELLARY, A. (1991). *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.
- BERENGUER CASTELLARY, A. (1992). 12. El teatro y la comunicación teatral. *Teatro*, revista de estudios teatrales, 1, Junio
- BERENGUER CASTELLARY, A. (1993). La enseñanza del teatro. *Lenguaje y textos*, 4, 73-78.
- BERMEJO, A. (1993). *Para saber más de Literatura Infantil y Juvenil: Una bibliografía*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil.
- BERTIHOLA, M. (1974). *Historia Social del teatro*. Madrid: Guadarrama.
- BIANCHI, A.M. (1994). La storia nei libri di testo. Analisis del contenuto di alcuni manuali per la scuola secondaria superiore. *Orientamenti Pedagogici*, XLV, 4 (244), Julio-Agosto, 691-719.
- BIEDERMANN, H. (1996). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- BLANCO Y SÁNCHEZ, R. (1912). *Teoría de la Educación*. Madrid: Sucesores de Hernando.
- BLANCO SARTO, P. (1991). Salvar el teatro desde clase. *Boletín de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil*, 3, 62-64.
- BLASICH, G. (1983). *La dramatización en la práctica educativa*. Barcelona: Edebé.
- BOBES NAVES, Mª C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- BOBES NAVES, Mª C. (Comp.). (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros.

BOLETÍN DE LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA (BILE), Año V, núm. 105, 30 Junio 1881, 89-94.

BOLETÍN DE LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA (BILE), Programa de la Institución Libre de Enseñanza, Año XLVIII, 31 Enero 1924, núm. 766, 25-32.

BOLETÍN OFICIAL DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA (1841). Reglamento provisional de las escuelas públicas de Instrucción Primaria Elemental. Tomo I, núm. 10, 15 Julio 1841, 430-440.

BONGIOANNI, M. (1992). *Don Bosco y el teatro*. Madrid: CCS.

BORJA I SOLÉ, M. DE (1984). *El juego como actividad educativa. Instruir deleitando*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.

BORJA, I. Y SOLÉ, M. (1995). El factor juego en la reforma educativa. *Juguetes y juegos de España*, 133, 184-189.

BORRÁS LLOP, J. M^a. (Dir). (1996). *Historia de la infancia en la España contemporánea 1834-1936*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales/Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

BORRE JOHNSEN, E. (1996). *Libros de texto en el calidoscopio. Estudio crítico de la literatura y la investigación sobre los textos escolares*. Barcelona: Ediciones Pomares-Corredor.

BOSCO, J. (1983). Reglamento para el Teatro, en BUSTILLO CATALINA, B. (Trad.) (1981-1998). *Memorias Biográficas de San Juan Bosco*. Madrid: Central Catequística Salesiana. Tomo VI, 89-90 [106,108].

BOURDÉ, G. Y MARTÍN, H. (1992). *Las escuelas históricas*. Madrid: Akal.

BRAIDO, P. (1964). *El Sistema preventivo di don Bosco*. Zürich/Schweiz: Pas-Verlag.

BRAIDO, P. (1985). *Don Bosco al alcance de la mano*. Madrid: CCS.

BRAVO VILLASANTE, C. (1979). *Historia de la Literatura Infantil española*. Madrid: Escuela Española.

BRAVO VILLASANTE, C. (1988). *Historia y antología de la literatura infantil universal*. Valladolid: Miñón.

BRAVO VILLASANTE, C. (1989-1993). *Antología de la literatura infantil española*. Madrid: Escuela Española.

BRECHT, B. (1970). *Escritos sobre teatro, 1.2.3*. Buenos Aires: Nueva Visión.

BUEZO, C. (1994). La enseñanza del teatro en los Centros de Secundaria: de la dramatización a la E.A.T.P. de teatro. *Revista de estudios teatrales*, 5, 241-252.

- BURGUETE HERRANZ, P. (1990). *El conocimiento como problema y el Símbolo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- BURKE, P. DE (1993). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- BUSTILLO CATALINA, B. (1970). El teatro en los colegios. *Educadores*, 57, marzo-abril, 247-252.
- BUSTILLO CATALINA, B. y LEMOYNE, J.B. (1981-1998). *Memorias Biográficas de San Juan Bosco*. XX Volúmenes. Madrid: Central Catequística Salesiana.
- BUSTILLO CATALINA, B. (1984). *A la sombra del gran árbol*. Barcelona: Edebé.
- BUSTOS GONZÁLEZ, A. (1995). Conferencias pronunciadas por Giam Paolo del Bigio durante el 6º Seminario Regional de distribuidores del programa Microisis e Idams. *Infosis* I (1), 45-62.
- BUTIÑÁ, J. (1989). Panorama esquemático del teatro para niños en España. *Boletín Iberoamericano de teatro para la infancia y la Juventud*, XIV, 11-24.
- BUTIÑÁ, J. (1992). *Guía de teatro infantil y juvenil español*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil/Ministerio de Cultura.
- BUTIÑÁ, J.; ALMENA, F. Y OTROS. (1995). *II Jornadas de Teatro Infantil y Juvenil*. Madrid: U.N.E.D./A.E.T.I.J.
- BUTIÑÁ, J. Y TUBAU, N. (1985). Momento actual del teatro infantil y juvenil español, *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, XXXVII, Julio-Septiembre.
- CAILLOIS, R. (1958). *Teoría de los Juegos*. Barcelona: Seix Barral.
- CAILLOIS, R. (1988). *El mito y el hombre*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CALBET ROSELLÓ, E. Y SÁNCHEZ PALOMAR, J. (1996). *Manual de la Base de Datos GLOBAL: Aplicación del programa de la UNESCO Microisis desarrollada para Redinet*. Madrid: MEC-Redinet.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1967). *Obras Completas. Autos sacramentales*, Tomo III. Madrid: Aguilar.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1997). *El Gran Teatro del Mundo*. Barcelona: Crítica.
- CALLEJAS, J.M. (1988). *El teatro educa. Experiencias didácticas en filosofía*. Madrid, Narcea.
- CAMPILLO, N. (1916). *Retórica y poética o literatura preceptiva*. Madrid: Sucesores de Hernando.
- CAÑAS TORREGROSA, J. (1992). *Didáctica de la expresión dramática. Una aproximación a la dinámica teatral en el aula*. Barcelona: Ediciones Octaedro.

- CAÑAS TORREGROSA, J. (1992). *Actuando: guía didáctica para jugar contigo al teatro*. Barcelona: Octaedro.
- CAÑAS, G. (1984). *Actuar para ser. Tres experiencias de Taller-teatro en la escuela y una guía práctica*. Córdoba: Fundación Paco Natera.
- CAÑAS, G. (1992). *Didáctica de la expresión dramática*. Barcelona: Octaedro.
- CAPITÁN DÍAZ, A. (1994). *Historia de la educación en España*. Tomo II. Madrid: Dykinson.
- CARANDELL, J.Mª. (1966). El teatro infantil en España. *Primer Acto*, 71, 19.
- CARBALLO BASADRE, C. (1995). *Teatro y Dramatización*. Archidona: Ediciones Aljibe.
- CARBONELL SÁNCHEZ, M. (1857). Niños y juegos. *La escuela Moderna*, VII, 74, 330.
- CARBONELL SEBARROJA, J. (1985). *Manuel Bartolomé Cossío. Una antología pedagógica*. Madrid: Servicio de Publicaciones del MEC.
- CÁRCEL ORTI, V. (1979). *Hª de la Iglesia Española (1802-1975)*. Tomo V. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.).
- CARDERERA, M. (1855). *Diccionario de educación y métodos de enseñanza*. Tomo II. Madrid: Imprenta de A. Vicente.
- CARDERERA, M. (1856). *Diccionario de educación y métodos de enseñanza*. Tomo III. Madrid: Imprenta de A. Vicente.
- CARDOSO, C.F.S. (1989). *Introducción al trabajo de investigación histórica: Conocimiento, método e historia*. Barcelona: Crítica.
- CARÍAS, A. (1985). Patrones estéticos y estereotipos en el teatro infantil. *Conjunto*, 64, 36-44.
- CARPENTE ALLEGUE, B. (1986). Aprender jugando. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 143, 17-22.
- CARR, R. (1985). *España. 1808-1975*. Barcelona: Ariel.
- CARROLL, L. (1994). *The complete works of Lewis Carroll*. Braken Books, London. Ilustraciones de John Tenniel.
- CASSIRER, E. (1945). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTAGNINO, R.H. (1981). *Teorías sobre el texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires Plus Ultra.

CASTELLTORT MIRALDA, R. SCH. (1978). *Antología. Poesía y Prosa (1923-1965)*. Barcelona: Luis Marimon.

CENDÁN PAZOS, F. (1986). *Meido siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

CENTRO NACIONAL DE INICIACIÓN DEL NIÑO Y EL ADOLESCENTE AL TEATRO (1980). *Bibliografía*. Boletín, 10. Madrid: Ministerio de Cultura.

CERILLO, P. C. Y GARCÍA PADRINO, J. (Coords.). (1993). *Literatura Infantil de tradición popular*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

CERILLO, P. C. Y GARCÍA PADRINO, J. (Coords.). (1997). *Teatro infantil y dramatización escolar*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

CERILLO, P. C. Y GARCÍA PADRINO, J. (Coords.). (2000a). *La Literatura Infantil en el siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

CERILLO, P. C. Y GARCÍA PADRINO, J. (Coords.). (2000b). *Presente y Futuro de la Literatura Infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

CERNUDA, L. (1994). *Prosa I*. Madrid: Siruela.

CERVANTES SAAVEDRA, M. de. (1999). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: SM.

CERVERA BORRÁS, J. (1973a). *Dramatizaciones para la escuela*. Madrid: Colección Bambalinas.

CERVERA BORRÁS, J. (1973b). *El teatro al alcance del grupo*. Madrid: Marsiega.

CERVERA BORRÁS, J. (1974). *Teatro para niños*. Madrid: Colección Bambalinas.

CERVERA BORRÁS, J. (1975). El teatro, cenicienta de la Literatura Infantil. *Educadores*, XVII, 81, 109-117.

CERVERA BORRÁS, J. (1981). *Cómo practicar las dramatizaciones con niños de 4 a 14 años*. Madrid: Cincel.

CERVERA BORRÁS, J. (1982a). *Historia Crítica del Teatro Infantil Español*. Madrid: Editora Nacional.

CERVERA BORRÁS, J. (1982b). *Teatro y educación*. Barcelona: Edebé.

CERVERA BORRÁS, J. (1982c). *Teatro para niños*. Barcelona: Edebé.

CERVERA BORRÁS, J. (1991a). *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Mensajeros.

CERVERA BORRÁS, J. (1991b). Teatro en el aula. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 9, 8-15.

- CERVERA BORRÁS, J. (1991c). Teatro infantil español y teoría literaria. *Boletín de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil*, 18, 52-62.
- CERVERA BORRÁS, J. (1992). *Teoría de la Literatura Infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero- Universidad de Deusto.
- CERVERA BORRÁS, J. (1993a). Hacia la presencia efectiva del teatro en la educación. *Lenguaje y Texto*, 3, 103- 112.
- CERVERA BORRÁS, J. (1993b). Dramatización y teatro: Precisiones terminológicas y conceptuales. *Lenguaje y texto*, 4, 101-110.
- CERVERA BORRÁS, J. (1995). Dramatización y teatro, en BUTIÑÁ, J.; ALMENA, F. y otros. (1995). *II Jornadas de Teatro Infantil y Juvenil*. Madrid: U.N.E.D./A.E.T.I.J.
- CERVERA BORRÁS, J. (1996). *La Dramatización en la escuela*. Madrid: Bruño.
- CERVERA BORRÁS, J. Y GUIRAU, A. (1972). *Teatro y educación*. Madrid: P.P.C.
- CHACÓN ALVARADO, L. Y MIRANDA ARGUEDAS, A. (1995). Base de datos I&T primera experiencia con el software Microsis versus 3.0 multiusuario versión prueba. *Infoisis I* (2), 40-60.
- CHANCEREL, L. (1962). *El teatro y la juventud*. Buenos Aires: Fabril.
- CHARMOT, F. (1952). *La pedagogía de los jesuitas*. Madrid: Sapientia.
- CHARTIER, R. (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Editorial Gedisa. Barcelona.
- CHEVALIER, J. Y CHEERBRANT, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CHOPPIN, A. (1992). *Les manuels scolaires: histoire et actualité*. Paris: Hachetter.
- CIRLOT, J.E. (1991). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- CLAPARÈDE, E. (1927). *Psicología del niño y pedagogía experimental*. Madrid: Librería Beltrán.
- CLINTON, ALAN (1981). *Printed Ephemera. Collection, organisation and access*. London: Clive Bingley.
- COIROLO, H. (1933). El código del niño, *BILE*, Año LVII, 30 septiembre 1933, 881, 257.
- COLAROSSO, B. (1915). El método de la pedagogía científica de la doctora M^a Montessori. *La Escuela Moderna*, 282, 97.
- COLOMA, L. (1891). *Pequeñeces*. Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús.
- COLOMA, L. (1980). *Pequeñeces*. Madrid: Ediciones Cátedra.

COLLINGWOOD, R. G. (1986). *Idea de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

COLUMBIÉ, R. (1902). Los juegos. *Boletín de la Escuela Moderna*, II, 2.

COMENIUS, J. A. (1979). *Orbis pictus*. Praga: Ed. Albatros. (Edición facsímil).

COMISSIÓ D'ANTICS ALUMNES DE L'ANTIGA ESCOLA DEL MAR (1996). *Imatges i records L'Escola del Mar*. Barcelona: Viena.

CONCHA, V. G. DE LA (1984). (Coord.) (1994). *Historia y crítica de la Literatura Española*. Volumen VII: Época Contemporánea: 1914-1939. Barcelona: Editorial Crítica.

I CONGRESO NACIONAL DE TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD (1968). Madrid: Editora Nacional.

II CONGRESO NACIONAL DE TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD (1969). Palma de Mallorca: Ejemplar fotocopiado.

III CONGRESO NACIONAL DE TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD (1970). Tenerife: Ejemplar fotocopiado.

IV CONGRESO NACIONAL DE TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD (1974). Madrid: Ejemplar fotocopiado.

V CONGRESO NACIONAL DE TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD (1975). Torremolinos: Ejemplar fotocopiado.

VI CONGRESO NACIONAL DE TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD (1981). Burgos: Ejemplar fotocopiado.

COROMINAS, J. (1987). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Editorial Gredos

COSSÍO, M. B. (1884). El Museo Pedagógico de Madrid. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año VIII, 31 Octubre 1884, núm. 185, 313-317.

COSSÍO, M. B. (1887). Sobre la educación estética. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XI, 321-322.

COSSÍO, M. B. (1906a). *El maestro, la escuela y el material de enseñanza*. Madrid: R. Rojas.

COSSÍO, M. B. (1906b). El maestro, la escuela y el material de enseñanza (I). *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XXX, 31 Octubre 1906, 559, 289-296.

COSSÍO, M. B. (1929). *De su jornada*. Madrid: Imprenta Blass.

- COSSÍO, M. B. (1935). El tercer aniversario del Teatro y Coro de Misiones Pedagógicas. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año LIX, 30 junio 1935, núm. 902, 121-122.
- COTARELO MORI, E. (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, 461-470.
- COVO, J. (Ed.). (1957). *Las representaciones del tiempo histórico*. París: Travaux & Recherches y Universitaires de Lille.
- CUADERNOS DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL (1991). Monográfico Teatro y Literatura, Junio 1991, 29.
- CUADERNOS DE PEDAGOGÍA (1995). Monográfico El Teatro en la escuela, Febrero 1995, 233.
- CURIUS, E.R. (1988). *Literatura europea y Edad Media latina*. Madrid: Volumen I. Fondo de Cultura Económica. 2 Volúmenes.
- DASTE, C.; JENGER, Y. Y VOLUZAN, J. (1978). *El niño, el teatro y la escuela*. Madrid: Ed. Villalar.
- DECO, CL., BENDER, C. Y CRESPO, F. (1995). Por qué Microisis. Bases de datos textuales versus bases de datos decimales. *Infoisis* I (3), 42-55.
- DECROLY, O. (1983). *El juego educativo, iniciación a la actividad intelectual y motriz*. Madrid: Morata.
- DELEGACIÓN NACIONAL DE LA SECCIÓN FEMENINA DEL MOVIMIENTO (1969). *El teatro como representación y el teatro como expresión*. Madrid: Editorial Almena.
- DELGADO, S. (1990). Aprendizaje y actividades dramáticas. *Apuntes de Educación*, 38, 7-9.
- DELGADO CRIADO, B. (Coord.).(1993-1994). *Hª de la Educación en España y América*. Madrid: Editorial S.M./Morata.
- DELORS, J. (1996). *La educación encierra un tesoro* (Informe a la UNESCO de la Comisión Internacional de la Educación para el Siglo XXI). Madrid: Santillana/UNESCO.
- DERRIDA, J. (1997). *El tiempo de una tesis*. Barcelona: Proyecto "A" Editores.
- DESVOIS, J-M. (2005). *Homenaje al profesor Jean-François Botrel*. Francia: Talleres Tipográficos de las Voces/Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3.
- DEWEY, J. (1982). *Democracia y educación*. Buenos Aires: Losada.
- DÍAZ, J. (1981). Teatro Infantil: teatro a secas. *Cuadernos de Pedagogía*, 48, 49-51.

DÍAZ-PLAJA, G. (1935). *Historia de la Literatura Española. A través de la crítica y de los textos*. Barcelona: Ediciones La Espiga. Primera Parte: Siglos XI-XVII.

DICCIONARIO DEL ARTE, VOX10. Barcelona: Emege, Industrias Gráficas.

DIETERICH, G. (1995). *Diccionario del teatro*. Madrid: Alianza Editorial.

DÍEZ BORQUE, J. M. (Coord.). (1980a). *Historia de la Literatura Española*. Volumen III: Siglos XVIII y XIX. Madrid: Taurus.

DÍEZ BORQUE, J. M. (1980b). *Historia de la Literatura Española*. Volumen IV: El Siglo XX. Madrid: Taurus.

DÍEZ BORQUE, J. M. (Dir.). (1988a). *Hª del Teatro en España*. Tomo II. Siglo XVIII. Siglo XIX. Madrid: Taurus.

DÍEZ BORQUE, J. M. (Dir.). (1988b). *Hª del Teatro en España*. Tomo III. Siglo XX. Madrid: Taurus.

DÍEZ BORQUE, J. Mª (1990). *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*. (El teatro hasta Lope de Vega). Colección Hª Crítica de la Literatura Hispánica, 8, Madrid: Taurus.

DÍEZ MEDIAVILLA, A. (1910). Teatro para los niños. *Periódico ABC*. 14 Febrero 1910. Año Sexto, núm. 1712, 12.

DÍEZ RÖNNER, Mª A. (2001). *Cara y cruz de la Literatura Infantil*. Buenos Aires (Argentina): Lugar Editorial.

DORADO SOTO, M. A. (1984). *El pensamiento educativo de la Institución Marista*. Valencia: Nau Llibres.

DORSCH, F. (1985). *Diccionario de Psicología*. Barcelona: Ed. Herder.

DOSTOIEVSKI, F. (1993). *El jugador*. Madrid: Alianza Editorial.

DUCH, LL. (1998). *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder.

DUVIGNAUD, J. (1981). *Sociología del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica.

ECO, U. (2002). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Destino.

EINES, J. Y MANTOVANI, A. (1980). *Teoría del juego dramático*. Madrid: M.E.C./INCIE.

ELIADE, M. (1974). *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad.

ELIADE, M. (1982). *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza.

ELIADE, M. (1999). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairón.

ELIADE, M. (2000). *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós.

- ELIAS, N. (1994). *Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*. Barcelona: Ediciones 62.
- ELIZALDE, I. (1956). San Ignacio de Loyola y el antiguo teatro jesuítico. *Razón y Fe*, 153, 289-304.
- ELIZALDE, I. (1962). El antiguo teatro de los colegio de la Compañía de Jesús. *Educadores*, IV, 667-684.
- ELKONIN, D.B. (1980). *Psicología del juego*. Madrid: Editorial Pablo del Río.
- ENCISO, P. (1983). Sobre el teatro infantil. *Segundo Congreso de Escritores de España*, Madrid: Asociación Colegial de Escritores.
- ERIKSON, E. (1982). *Juego y desarrollo*. Barcelona: Editorial Crítica-Grijalbo.
- ESCOLANO BENITO, A. (1992). El libro escolar y la memoria histórica de la educación. En ESCOLANO BENITO, A. (Dir). *El Libro y la Escuela. Libro conmemorativo de la exposición*. Madrid: Asociación Nacional de Editores de Libros y Material de Enseñanza/Biblioteca Nacional.
- ESCOLANO BENITO, A. (Dir). (1997). *Historia Ilustrada del libro escolar en España. Del Antiguo Régimen a la Segunda República*. Colección "Biblioteca del Libro", 68. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- ESCOLANO BENITO, A. (Dir). (1998). *Historia Ilustrada del libro escolar en España. Del la posguerra a la reforma educativa*. Colección "Biblioteca del Libro", 70. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- ESCOLANO BENITO, A. (2000). *Tiempos y espacios para la escuela*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ESCOLANO BENITO, A. (2002). *La educación en la España contemporánea*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- ESCOLANO, A. Y FERNANDES, R. (1997). (Dir). *Los caminos hacia la modernidad educativa en España y Portugal (1800-1975)*. Zamora: SEDHE/Fundación Rei Alfonso Henriques.
- ESCUELA. El boletín mensual del Magisterio Asturiano (1948), 1 de Febrero de 1948, 133-134.
- ESQUER TORRES, R. (1969). *La colección dramática 'El Teatro Moderno'*. Madrid: C.S.I.C.
- ESTEBAN, L. Y LÓPEZ MARTÍN, R. (1994). *Historia de la enseñanza y de la escuela*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.

EZPELETA AGUILAR, F. (2006). *El profesor en la literatura. Pedagogía y educación en la narrativa española (1875-1939)*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

FAURE, G.; LASCAR, S. (1983). *El juego dramático en la escuela*, Madrid, Editorial Cincel-Kapelusz.

FAURE, G. Y LASCAR, S. (1981). *El juego dramático en la escuela. Fichas de ejercicios*. Madrid: Cincel.

FEBVRE, L. (1992). *Combates por la Historia*. Barcelona: Ariel.

FERMOSO, P. (Ed.) (1993). *El tiempo educativo y escolar*. Barcelona: Promoción y Publicaciones Universitarias.

FERNÁNDEZ BUEY, F. (1991). *La ilusión del método*. Barcelona: Crítica.

FERNÁNDEZ CAMBRIA, E. (1987). *Teatro Español del siglo XX para la Infancia y la Juventud*. Madrid: Editorial Escuela Española.

FERNÁNDEZ GALIANO, L. (1991). *El fuego y la memoria. Sobre arquitectura y energía*. Madrid: Alianza.

FERRER, F. (1990). *Educación comparada. Fundamentos teóricos, metodología y modelos*. Barcelona: Promoción y Publicaciones Universitarias.

FERRERAS, J.I. (1988). *El teatro en el siglo XX. (Desde 1939)*. Colección Hª Crítica de la Literatura Hispánica, 25, Madrid: Taurus.

FERRERAS, J.I. Y FRANCO, A. (1989). *El teatro en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.

FEYERABEND, P.K. (1989). *Contra el método*. Barcelona: Editorial Ariel.

FIERRO TORRES, R. (1960). *La Pedagogía Social de Don Bosco*. Madrid: CCS.

FIERRO TORRES, R. (1967): *Biografía y escritos de San Juan Bosco*. Madrid: Editorial Católica.

FIRPO, A.R. (1947). *El teatro en la escuela primaria*. Rosario (Argentina): Biblioteca.

FISH, S. (1992). *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*. Barcelona: Destino.

FRANCO, M. (2005). Para que lean los niños: II República y promoción de la literatura infantil, 251-267, en DESVOIS, J-M. (2005). *Homenaje al profesor Jean-François Botrel*. Francia: Talleres Tipográficos de las Voces/Université Michel de Montaigne-Bourdeux 3.

FRANCOS RODRÍGUEZ, J. (1908). *El teatro en España*. Madrid: Imprenta de Nuevo Mundo.

FRECHES, C.H. (1971). Teatro Jesuítico. *Verbo*, 11, 516-519.

FREUDENREICH-GRÄSER-KÖBERLING (1971). *Juegos de actuación dramática*. Madrid: Interduc-Schroedel.

FUNDACIÓN GERMÁN SÁNCHEZ RUIPÉREZ (1994). *Biblioteca Infantil CD-ROM*. Base de datos de Literatura Infantil del Centro Internacional del Libro Infantil y Juvenil de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Salamanca: Autor y el Centro Internacional del Libro Infantil y Juvenil.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. (1985 y 1986). *El sistema educativo de la Compañía de Jesús. Catálogo de obras de Teatro Español del Siglo XIX y del XX*. Madrid: Fundación Juan March.

GABRIEL, N. DE Y VIÑAO, A. (1997). *La investigación histórico-educación: tendencias actuales*. (Comp.). Barcelona: Ronsel.

GADAMER, H.G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós/ICE Universidad Autónoma de Barcelona.

GALLEGO GAGO, M^a. (1987). Educación y Tiempo Libre: Aportaciones del Sistema Educativo de D. Bosco a la cultura del ocio. *Revista Española de Pedagogía*, Año XLV, 177, julio-septiembre, 411-429.

GALLEGO GAGO, M^a. (1988). *El tiempo libre en el sistema educativo de Don Bosco*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral inédita.

GARAGALZA, L. (1990). *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y Lenguaje en la Filosofía actual*. Barcelona: Anthropos.

GÁRATE LARREA, M. (1994). *La comprensión de cuentos en los niños. Un enfoque cognitivo y sociocultural*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.

GARCÍA BERRIO, A. Y HUERTA CALVO, J. (1995). *Los géneros literarios. Sistema e Historia*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA GARRIDO, J. L. (1991). *Fundamentos de educación comparada*. Madrid: Dykinson.

GARCÍA GARRIDO, J. L. (1996): *Diccionario europeo de la educación*. Madrid: Dykinson.

GARCÍA GUAL, C. (1997). *Diccionario de Mitos*. Barcelona: Editorial Planeta.

GARCÍA HOZ, V. (Comp.) (1996). *Enseñanzas Artísticas y Técnicas*. Madrid: Editorial Rialp.

GARCÍA HOZ, V. (1988). *Educación personalizada*. Madrid: Rialp.

GARCÍA HOZ, V. (Coord.) (1984). *Problemas y métodos de investigación en educación personalizada*. Madrid: Rialp.

GARCÍA LÓPEZ, J. (1975). *Historia de la Literatura Española*. Barcelona: Editorial Vicens-Vives.

GARCÍA PADRINO, J. (Dir). (1989). *Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Madrid: Anaya.

GARCÍA PADRINO, J. (1992). *Libros y literatura para niños en la España Contemporánea*. Madrid: Editorial Pirámide y Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

GARCÍA PADRINO, J. (2001). *Así pasaron muchos años... (En torno a la Literatura Infantil Española)*. Colección 'Arcadia', 5. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

GARCÍA PADRINO, J. Y CERRILLO, P.C. (Coords). (2001). *Literatura Infantil en el siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

GARCÍA PUCHOL, J. (1993). *Los textos escolares de historia en la enseñanza española (1808-1900)*. Análisis de su estructura y contenido. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona.

GARCÍA SÁNCHEZ, J.N. (1992). *Imitación y juego simbólico. Evaluación y desarrollo*. Valencia: Editorial Promolibro.

GARCÍA SANCHIDRIÁN, M. (1992). *Teatro infantil y juvenil*. Barcelona: EUNSA.

GARCÍA SORIANO, J. Sobre el teatro del Colegio de España. *Boletín de la R.A.E.*, XIV (1927), 234-277; XV (1928), 62-98; XVI (1929), 80-106 y XIX (1932), 409-ss.

GARCÍA TROBAT, P. (1992). *La expulsión de los jesuitas*. Valencia: Consell Valencià de Cultura

GARCÍA DE RIVERA HURTADO, M^a A. (Comp.) (1997). *III Jornadas de Teatro Infantil y Juvenil*. Madrid: UNED/AETIJ.

GARCÍA DE RIVERA, M^a A. Y SÁNCHEZ PALOMAR, J. (2000). El Proyecto Manes y el soporte informático Microisis Manes/Isis 1.0., en TIANA FERRER, A. (2000). *El libro escolar, reflejo de intenciones políticas e influencias pedagógicas*. Madrid: UNED. Colección Manes, 429-437.

GARCÍA DE RIVERA HURTADO, M^a A. (2005). El Teatro de papel y la infancia durante la primera mitad del siglo XX. En NAYA, L. M^a. y DÁVILA, P. (2005). *La Infancia en la Historia: espacios y representaciones*. San Sebastián: Espacio Universitario Erein, 397-405.

GARDE, G. (1971). *Theater-Geschichte im spiegel der Kinder-Theater: Eine studie in Populärer Graphik*. Borgen.

GARDNER, H. (1997). *Arte, mente y cerebro Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Piados.

GARFELLA ESTEBAN, P.R. (1997). El devenir histórico del juego como procedimiento educativo. *Historia de la Educación*. Madrid: Universidad de Salamanca, 16, 133-154.

GARRAFÓN, A. (1992). El mundo en sus manos, Algunas orientaciones para elegir libros documentales y El libro documental en el mercado español: colecciones, en *Educación y Biblioteca*, Mayo, 27 y Septiembre, 29, 43-54.

GARRIDO GALLARDO, M.A. (1988): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.

GARVEY, C. (1978). *El juego infantil*. Madrid: Morata.

GARZÓN BLANCO, A. (1979). La Tragedia de San Hermenegildo. *Estudios sobre la literatura y arte dedicados a Emilio Orozco Díaz*. Volumen II. Granada: Universidad.

GENNARI, M. (1997). *La educación estética*. Barcelona: Paidós.

GIL DE ZÁRATE, A. (1844). *Manual de Literatura. Resumen Histórico de la Literatura española*. Segunda Parte. Madrid: Boix.

GIL FERNÁNDEZ, L. (1984). Terencio en España: del medievo a la ilustración. *Estudios de Humanismo y Tradición Clásica*. Madrid: Universidad Complutense.

GINER DE LOS RÍOS, F. (1878). Lección 6ª. Relación de la Estética con la Teoría de la Literatura. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 30 Abril 1878, núm. 29, 61.

GINER DE LOS RÍOS, F. (1884). *El edificio de la escuela*. Madrid: Tipografía El Correo.

GINER DE LOS RÍOS, F. (1919). *Estudios de Literatura y arte*. Madrid: Imprenta Clásica.

GINER DE LOS RÍOS, F. (1921). Sobre el Teatro. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XLV, 31 Enero de 1921, núm. 730, 54-59.

GOETHE, J. W. (1973). *Obras completas*. Tomo III. Madrid: Aguilar.

GOETHE, J. W. (1979). *Memorias de mi vida. Poesía y Verdad*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.

GOFFMAN, E. (1987). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Madrid: Amorrortu Murguía.

GÓMEZ, J. (1988). *El diálogo en el Renacimiento español*. Madrid: Cátedra.

GÓMEZ RODRÍGUEZ DE CASTRO, F. (1970). *Valor didáctico del símbolo*. Burgos: Dirección General de Enseñanza Media y Profesional.

GÓMEZ RODRÍGUEZ DE CASTRO, F. (1971). *III Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo.

GÓMEZ RODRÍGUEZ DE CASTRO, F. (1992a). *Pampedia*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

GÓMEZ RODRÍGUEZ DE CASTRO, F. (1992b). El concepto de Formación General en Giner. *Revista Complutense de Educación*, 3 (1), 193-206.

GÓMEZ YEBRA, A. (1982). *Teoría y práctica de la expresión dramática infantil*. Málaga: ICE de la Universidad Málaga.

GONZÁLEZ, E.; ÁLVAREZ GONZÁLEZ, C. Y DE PABLO COULLAUT, P. (1993). El juego en la infancia, *Comunidad Educativa*.

GONZÁLEZ AGAPITO, J. (1978). *Bibliografía de la renovació pedagògica i el seu context (1900-1939)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

GONZÁLEZ DÍAZ, L. (1987). *El teatro. Necesidad humana y proyección sociocultural*. Madrid: Editorial Popular.

GONZÁLEZ MAESTRO, J. (1996). *Didáctica y Teoría del Teatro*. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.

GONZÁLEZ PÉREZ, A. (1984). *Aristóteles, Horacio, Boileau. Poéticas*. Madrid: Editora Nacional, 75.

GONZÁLEZ BLANCO, A. (1911). *Elogio de la crítica: (ensayos diversos)*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.

GRIFFIN, N. (1975). El Teatro de los Jesuitas. Algunas sugerencias para su investigación. *Filología Moderna*, XV, 54, 407-413.

GRIFFIN, N. (1986). *Jesuit school drama, a checklist of critical literature*. London: Grant & Cutler.

GREINER-MAI, H. (Ed.) (2006). *Diccionario Akal de Literatura General Comparada*. Madrid. Ediciones Akal.

GUEREÑA, J-L.; RUIZ BERRIO, J. Y TIANA FERRER, A. (1994). *Historia de la Educación en la España Contemporánea. Diez años de investigación*. Madrid: MEC/CIDE.

GUIBERT NAVAZ, Mª E. (1994). *Tiempo y tiempo histórico*. Pamplona: Garrasi/ Gobierno de Navarra.

GÜNTHER, H. (1984). Tragikomödie. *Reallexikon*, IV, 523-530.

GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, A. Y PERNIL ALARCÓN, P. (2004). *Historia de la infancia. Itinerarios educativos*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

GUTIÉRREZ MUÑOZ, F. (1994). *Microsis básico: manual de auto-aprendizaje*. Madrid: CINDOC.

HARO TEGGLEN, E. (1987). El texto dramático. *El País*, el 19 de abril de 1987.

HERANS, C. (1983). *El teatro en la escuela*. Barcelona: Laia.

- HERANS, C. (1991). Una visión caleidoscópica del teatro y los niños. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 29, 16-22.
- HERANS, C. (1993). El teatro para niños: ¿Un mercado? ¿Una posible supervivencia de los profesionales? ¿Una coartada cultura para la burguesía ilustrada? *Lenguaje y Textos* 3, 91-101.
- HERANS, C. (1995). Teatro y escuela: desde la expresión al teatro, en *II Jornadas de Teatro Infantil y Juvenil*, 121-127. Madrid: UNED / AETIJ.
- HERANS, C. Y MATILLA, L. (1988). Aproximación a un sector teatral: las compañías de teatro para niños. *Teatro Aula/Aula Teatro*. Madrid: Acción Educativa, 9-24.
- HERANS, C. Y PATIÑO, E. (1986). *Teatro y escuela*. Barcelona: Laia.
- HERNÁNDEZ SAGRADOS, I. (1991). *Jugando a ser*. Salamanca: Amaru Ediciones.
- HERNÁNDEZ SANDOICA, E. (1995). *Los caminos de la historia. Cuestiones de historiografía y método*. Madrid: Síntesis.
- HERNÁNDEZ, S. (1879). *Juegos de los niños en las escuelas y colegios*. Madrid: Editorial Saturnino Calleja.
- HERRERO, F. (1982). *Apuntes sobre una historia del teatro*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- HERRERO FIGUEROA, A. (1993). Didáctica do texto dramático. O relato mítico e a trasmodalización. En *Actas del Simpoio "O Teatro e o seu ensino"*. La Coruña: Universidad de la Coruña, 85-93.
- HERSKOVITS, M.J. (1969). *El hombre y sus obras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HESSE, E.W. (1968). *Análisis e interpretación de la comedia*. Madrid: Castalia.
- HOLGUÍN, S. (2002). *República de Ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*. Barcelona: Crítica.
- HOPKINSON, A. (1995). CDS-ISIS para archivos. *Infoisis* I (3), 56-68.
- HORNEDO, R. M. (1962) Lope y los Jesuitas. *Razón y Fe*, 166, 403-422.
- HUERTAS GÓMEZ, R. Mª. (2006). Literatura Infantil. El cuento y su valor educativo, en QUINTANAL, J. Y MIRAFLORES, E. (2006). *Educación Infantil: Orientaciones y recursos metodológicos para una enseñanza de calidad*. Madrid: CCS, 353-376.
- HUIZINGA, J. (1990). *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial. Primera edición 1927.
- HURTADO GALVÁN, L. Y ABRAMONTE BENÍTEZ, M. (1988). *Microisis: guía manual del usuario documentalista*. Piura: CIPCA.

IGGERS, C.I. (1995). *La ciencia histórica en el siglo XX. Las tendencias actuales*. Barcelona: Labor.

IGLESIAS, N. (2008). ¡Qué menor que aprender jugando! Reportaje entrevista con Francesc López Sala: coleccionista de recortables y teatros de papel. Periódico *El País*. Cadaqués 29 de Agosto de 2008, de <http://www.elpais.com/articulo/cataluna/mejor/aprender/jugando/elpepiespcat/20080829elpcat_21/Tes/> [Consultado el 7 de noviembre de 2009].

INFANTES, V.; LÓPEZ, F. Y BOTREL, J-F. (2003). *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

INSTITUT INTERNATIONAL DU THEATRE. (1994). *Le partenariat enseignant-artiste en France*. Morlanwelz: Editions Lansman.

IVART, J. (1996). *El arte escénico en España*. Barcelona: Imprenta de la Vanguardia.

JAÉN Y MORENO, G. DE. (1968). El teatro infantil y juvenil como complemento para una educación eficaz. *Revista Calasancia*, XIV (56), 505-525.

JIMENEZ-LANDI, A. (1996). *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*. Madrid: U.C.M/MEC/U. Barcelona y U. de Castilla-La Mancha.

JOVE PERES, J.J. (2001). *Iniciación al arte. Propuesta de un modelo didáctico centrado en los procesos de producción*. Madrid: Visor.

JUNG, C.G. (1969). *Los complejos y el inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial.

KIRK, G.S. (1990). *El mito. Su significado y función en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós.

KOWZAN, T. (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus Humanidades.

LABRADOR HERRAIZ, C. (1993). El sistema educativo de la Compañía de Jesús: una nueva edición de "*La Ratio Studiorum*". *Miscelánea Comillas*, 51 (98), 167-181.

LACASA, P. Y PÉREZ LÓPEZ, C. (1987). *La psicología hoy: ¿organismos o máquinas?* Madrid: Cincel.

LACOUTURE, J. (1993 y 1994). *Jesuitas*. Barcelona: Ediciones Paidós. Tomo I- II.

LAFERRIÈRE, G. (1993). *La improvisación pedagógica y teatral*. Bilbao: Ega, Profesores Editores.

LAFERRIÈRE, G. (1997): *El artista pedagogo y el modelo de formación basado en la mezcla y el mestizaje*. Ciudad Real: Editora Ñaque.

LAFERRIÈRE, G., TORDERA SÁEZ, A. Y MOTOS TERUEL, T. (Coord). (1995). *Los escenarios de fin de siglo: teatro, tecnología y educación plural*. Québec (Canadá): Bibliothèque nationale du Canadá.

- LAIGLESIA, J.A. (1959). *Teatro*. Madrid: Comisaría de Extensión Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1986). *Teatro del mundo*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1988). *Teoría y realidad del otro*. Madrid: Alianza Universidad.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1991). *Cuerpo y Alma*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1993). *Crear, esperar, amar*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1996). *Teatro y vida. Doce calas teatrales en la vida del siglo XX*. Madrid: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.
- LAMA PEREIRA, A. (1991). *Teatro para menos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- LARRA, F. J. DE (1928). *La Farándula, Niña*. Teatro Infantil. Doce obras teatrales para niños. Madrid: Tipográfica Yagüe.
- LARROSA, J. Y SKLIAR, C. (Coord.) (2005). *Entre Pedagogía y Literatura*. Argentina: Miño y Dávila Editores.
- LASALA, F. J. DE (1986). La Ratio Studiorum de la Compañía de Jesús. *Miscelánea Comillas*, 84, 157-174.
- LAVAUD, J.M. (1979). El teatro de los niños. 1909-1910. *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, 499-507. Barcelona: Laia.
- LÁZARO MARTÍNEZ, Á. (1970). Aspectos educativos del teatro infantil. *Revista Española de Pedagogía*, XXVIII (110), 183-195.
- LEACH, E. (1989). *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- LE BOULCH, J. (1986). *La educación por el movimiento en la edad escolar*. Barcelona, Paidós.
- LEBRERO BAENA, Mª P. (1997). *Libros de iniciación a la lectura y a la escritura (1936-1994)*. Madrid: UNED-Colección Manes.
- LEMOYNE, J.B. (1983). Reglamento para el Teatro de San Juan Bosco. *Memorias Biográficas de San Juan Bosco*. Madrid: Central Catequística Salesiana, Tomo VI.
- LENGBORN, T. (1993). Ellen Key (1849-1926). *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada*, XXIII, 3-4, 873-886. París: Oficina Internacional de Educación (UNESCO), de <<http://www.ibe.unesco.org/publications/ThinkersPdf/keys.pdf>> [Consultado el 3 de noviembre de 2009].
- LEVI-STRAUSS, C. (1994). *Mito y significado*, Madrid, Alianza.

- LEVI-STRAUSS, C. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- LEWIS, JOHN (1992). *Printed Ephemera. The changing uses of type and letterforms in English and American printing*. Woodbridge, Suffolk: Antique Collector's Club.
- LLANO A. (1999). *El enigma de la representación*. Madrid: Editorial Síntesis.
- LLEDÓ, E. (1994). *El surco del tiempo*. Barcelona: Editorial Crítica.
- LLEDÓ, E. (1996). *Lenguaje e Historia*. Madrid: Santillana.
- LLEDÓ, E. (1998) *Imágenes y Palabras*. Madrid: Santillana/Taurus.
- LLOPIS, R. (1931). *Pedagogía*. Madrid: Editorial Reus.
- LLOVET, E. (1978). Arte dramático para niños y adolescentes. *Pipirijaina*, 6, 33-36.
- LOMAS, C. Y RUIZ BIKANDI, U. (1999). Teatro y juego dramático. *Textos de Didáctica de la lengua y de la Literatura*, 19, 5-8.
- LÓPEZ, T. y otros. (1996). El juego en el parvulario: instrumentos para el desarrollo del aprendizaje. *Aula de Innovación Educativa*, 52-53, 5-12.
- LÓPEZ DE ABIADA, J.M. (1985). *Goethe*. Madrid: Ediciones Júcar.
- LÓPEZ GANIVET, P.DE, (1977). *El juego teatral en la escuela*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.
- LÓPEZ SALA, F. D'A. (2000). El teatro de papel dins la cultura popular. *Revista d'etnologia de Catalunya*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 17, 98-111.
- LÓPEZ TAMES, R. (1990). *Introducción a la literatura infantil*. Murcia: Universidad.
- LÓPEZ TORRIJO, M. (1995). *Lecturas de metodología histórico-educativa. Hacia una historia de las mentalidades*. Valencia: Departamento de Educación Comparada e IP de la Educación.
- LÓPEZ VALERO, A. (1995). La Dramatización como alternativa comunicativa y globalizadora en educación. *Actas del III Congreso Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 679-686. Murcia: Universidad.
- LORENZO VICENTE, J.A. (2003). *La enseñanza media en la España franquista*. Madrid: Editorial Complutense.
- LOWENFELD, V. (1973). *El niño y su arte*. Buenos Aires: Kapelusz.

- LOYOLA, I. DE. (1969). Ejercicios Espirituales. *Monumenta Historica Societatis Jesu*. Roma: Intitutum Historicum Societatis Jesu.
- LUZURIAGA, L. (1925). El método Decroly. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XLIX, 30 de Septiembre de 1925, núm. 786, 276-280.
- LUZURIAGA, L. (1927). La pedagogía de equipo. *Revista de Pedagogía*, 69, 402.
- LUZURIAGA, L. (1929). El juego y el trabajo en la educación. *Revista de Pedagogía*, VIII, 92, 412.
- LUZURIAGA, L. (1957). *La Institución Libre de Enseñana y la educación en España*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- MACHADO, A. (1984). *Juan de Mairena*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MAESTRO, J.G. (1996). *Didáctica y teoría del Teatro. Signo y método*. Gijón: Principado de Asturias-Asturgraf.
- EL MAGISTERIO ESPAÑOL*, nº 7.754-7.755, 24 julio 1948, 158.
- MAINER, J-C. (Coord.) (1994). *Historia y crítica de la Literatura Española*. Barcelona: Editorial Crítica. Volumen 6/1: Modernismo y 98. Primer Suplemento.
- MANJÓN, A. (1925). *El maestro mirando hacia fuera o de dentro a fuera*. Libro IV. Maestros didácticos y antdidácticos. Madrid: Tipográfica de la Revista de Archivos.
- MANTOVANI, A. (1996a). *El Teatro: un juego más*. Morón de la Frontera: Proexdra.
- MANTOVANI, A. (1996b). El teatro y los niños. *Revista Homo Dramaticus*, 9, Febrero, 8.
- MANTOVANI, A. (2002). ¿Es posible construir una pedagogía futurista? *Homo Artisticus*, 5. Sevilla: Asociación Proexdra.
- MANZANO, N. (1995a). Compilación por Lotus. *Infoisis I* (1), 14-20.
- MANZANO, N. (1995b). El operador operado. Drama en tres actos. *Infoisis I* (2), 61-67.
- MAQUIEIRA, V. ET AL. (1959). *Veinte años de teatro en España*. Madrid: Editora Nacional.
- MARCOS VILLANUEVA, B. (1973). *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales de Calderón*: Bilbao: Universidad de Deusto.
- MARDONES, J. Mª. (2000). *El retorno del mito*. Madrid: Editorial Síntesis.
- MARINA, J. A. (1993). *Elogio y refutación de ingenio*. Barcelona: Editorial Anagrama.

- MARTÍN DUQUE, I. Y FERNÁNDEZ CUESTA, M. (1973). *Géneros Literarios. Iniciación a los estudios de literatura*. Madrid: Playor.
- MARTÍN ECED, T. (1990). *La renovación pedagógica en España (1907-1936). Los pensionados en pedagogía por la Junta para Ampliación de Estudios*. Madrid: CSIC.
- MARTÍN GAITE, C. (2000). *La búsqueda de interlocutor*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J. (1996). *Microsis para bibliotecarios*. Madrid: Arco/Libros.
- MARTÍNEZ VÁZQUEZ DE PRAGA, M^a J. (2008). *Juego, figuración, símbolo: El tablero de la Oca*. (2008). Madrid: 451 Editores.
- MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (Dir). (2001). *Historia de la edición en España 1836-1936*. Madrid: Marcial Pons-Ediciones de Historia.
- MARZABAL, I. (2004). *Deliberaciones poéticas. Cine y ética narrativa*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- MATILLA, L. (1978). Teatro infantil: la larga historia de una frustración y El teatro infantil en la encrucijada. *Cuadernos de Pedagogía*, 48.
- MATILLA, L. (1979). Teatro para niños. La política del desprecio. *Pipirijaina*, 11, 2-5.
- MATILLA, L. (1985): *Teatro para armar y desarmar*. Madrid, Espasa-Calpe.
- MATILLA, L. (1997). Teatro de animación en la escuela, en GARCÍA DE RIVERA H., M^a A. (Comp.) *III Jornadas de Teatro Infantil y Juvenil*, 53-60, Madrid: UNED/AETIJ.
- MATUTE, A.M^a. (2008). *Paraíso Inhabitado*. Barcelona: Ediciones Destino.
- MAY, R. (1992). *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós.
- MAYOR, J. (1987). *La Psicología en la Escuela Infantil*. Madrid: Anaya.
- MAYORDOMO PÉREZ, A. (1979). *Historia de la Educación en España*. Volumen I-II. Madrid: MEC.
- MAYORDOMO PÉREZ, A. (1990). *Historia de la Educación en España. Textos y Documentos*. Volumen II. Nacional-Catolicismo y Educación en España de posguerra. Madrid: MEC.
- MEHL, R. (1987). Teatro para niños. Reflexiones y apuntes sobre el género. *Espacio de crítica e investigación teatral*, 3, 85-92.

- MÈLICH, J.C. (1996). *Antropología simbólica y acción educativa*. Barcelona: Paidós.
- MENDOZA FILLOLA, A. (1980). *El teatro infantil español (1875-1950). Aspectos sociales*. Barcelona: Edición del Autor.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (1995). *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*. Gijón: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1911). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Los autos como enseñanza teológica*. Madrid: C.S.I.C.
- MIGUEL ALONSO, A. DE (1987). La Biblioteca de los Reales Estudios de San Isidro de Madrid. *Villa de Madrid*, 225, 45-62.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA (1988). *Dramatización*. (Carpeta archivo del profesor). Madrid: M.E.C.
- MIRAVALLS RODRÍGUEZ, L. (1989). *Iniciación al teatro*. Valladolid: Diputación.
- MOLERO PINTADO, A. (1985). *La ILE: un proyecto español de renovación pedagógica*. Anaya.
- MOLERO PINTADO, A. (1997). *La reforma educativa de la Segunda República Española. Primer Bienio*. Madrid: Editorial Santillana.
- MONTESINO, P. (1992). *Manual para los maestros de escuelas de párvulos*. Madrid: CEPE.
- MONTESINO, P. (2006). *Liberalismo y educación del pueblo*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- MORADIELLOS, E. (1994). *El oficio de historiador*. Madrid: Siglo XXI.
- MORENO SECO, M. (1995). *Conflicto educativo y secularización en Alicante durante la II República (1931-1936)*: Alicante: Generalitat Valenciana. Conselleria d'educació i Ciència.
- MOTOS TERUEL, T. (1992-93). Las técnicas dramáticas: proceso didáctico para la enseñanza de la lengua y la literatura. *Enseñanza*, 45- 62. Salamanca: Editorial Universidad Salamanca.
- MOTOS TERUEL, T. (1994). De la dramatización al teatro. *Cuadernos de Pedagogía*, 228, 51-54.
- MOTOS, T. Y TEJEDO, F. (1987). *Prácticas de dramatización*. Barcelona: Humanitas.
- MOYLES, J.R. (1990). *El juego en la Educación Infantil y Primaria*. Madrid: Morata/MEC.
- MUÑOZ HIDALGO, M. (1994). *El Teatro en la Escuela*. Madrid: Escuela Española.

- MUÑOZ SECA, P. (1927). *Calamar*. Madrid: Rivadeneyra.
- MURO, M.A. (Editorial). (1993). *Actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica Actual*. Logroño: Gobierno de la Rioja.
- NACIONES UNIDAS (1959). *La Declaración de los Derechos del Niño (1959) y (1989). La Convención sobre los Derechos de la Infancia*. En <<http://www.un.org/es/documents/udhr/>> [Consultado el 20 Octubre de 2009].
- NAVAL, C. (1992). *Educación, Retórica y Poética. Tratado de la educación en Aristóteles*, Navarra: EUNSA.
- NAVARRO DURÁN, R. (2000). *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*. Barcelona: Planeta.
- NEGRÍN FAJARDO, O. Y VERGARA CIORDIA, J. (2005). *Teorías e Instituciones Contemporáneas de educación*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- NIETZSCHE, F. (1994). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- NIEVA DE LA PAZ, P. (1991). Teatros: La página teatral de *El Sol (1927-1928)*. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*.
- NIEVA DE LA PAZ, P. (1993). *Autoras Dramáticas Españolas entre 1918 y 1936*. Madrid: C.S.I.C.
- NOBILE, A. (1992) *Literatura Infantil y Juvenil*. Madrid: M.E.C.-Ediciones Morata.
- NÚÑEZ RUIZ, G. (2001). *La educación literaria*. Madrid: Editorial Síntesis, /Instituto de Estudios Almerienses.
- NUSSBAUM, M. (1997), *Justicia Poética*. La imaginación literaria y la vida pública. Barcelona: Editorial Andrés Bello. Traducción Carlos Gardini. Versión original 1995.
- OLAYA, M. (1990). Teatro con, por y para niños. *Educación y Biblioteca*, 4.
- OLIVA, C. (Ed.). (2002). *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- OLIVA, C. (2004). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis.
- OLIVA, C. Y TORRES MONREAL, F. (1994). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- OLMEDO, F.G. DE. (1938). *Juan Bonifacio y la cultura literaria del Siglo de Oro*. Santander: Publicaciones de la Sociedad de Menéndez Pelayo.
- ORTEGA, R. (1996). El juego Infantil, *Cultura y Educación*, 1, 71-75.

- ORTEGA, R. Y LOZANO, T. (1993). *Espacios de juego en educación infantil*. Sevilla: Consejería de Educación.
- ORTEGA RUIZ, R. (1986). Juego y pensamiento en los niños. *Cuadernos de Pedagogía* 133.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1982). *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza Editorial.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1983). Máscaras. En *Obras Completas*, Tomo VII, 454-457. Madrid: Alianza Editorial-Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2009). *La deshumanización del arte. Idea sobre la novela*. Madrid: Editorial Castalia
- OSSENBACH SAUTER, G. (2005). La Red Padre Manes: una experiencia de integración de bases de datos y bibliotecas virtuales de manuales escolares europeos y latinoamericanos. *Historia Caribe*, 10, 135-146. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- OTERO URTAZA, E. (1994). *Manuel Bartolomé Cossío: Pensamiento pedagógico y acción educativa*. Madrid: CIDE.
- OTERO URTAZA, E. (1982). *Las Misiones Pedagógicas: una experiencia de educación popular*. A Coruña: Do Castro.
- PACO, M. DE Y DÍEZ DE REVENGA, F.J. (2005). *Jacinto Benavente en el Teatro español*. Murcia: Fundación Caja Murcia.
- PAGES, P. (1990). *Introducción a la Historia. Epistemología, teoría y problemas de método en los estudios históricos*. Barcelona: Barcanova.
- PALLETE, M. G^a. Caja 14 carpeta 14/2 M. G^a Pallette 3-8. En el Archivo Histórico de la Compañía de Jesús (A.H.C.J) de Alcalá de Henares (Madrid).
- PANERO, J. L. (1994). *Los mitos y las máscaras*. Barcelona: Tusquets Editores.
- PARDO BAZÁN, E.; GINER DE LOS RÍOS, F. y COSSÍO, M. B. (1897). Los niños en el teatro. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XXI, 31 Diciembre de 1897, núm. 453, 364-366.
- PARKER, A.A. (1983). *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona: Ariel.
- PARMEGIANI, C. A. (Dir). (1997). *Lecturas, libros y bibliotecas para niños*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Traducción de Mauro Armiño.
- PASCUAL, I. (2008). *Teatro español para la infancia y la juventud (1800-1936)*. Madrid: Espiral/Teatro.
- PASOS DE MACEDO, L. F. (1995a). El uso de format exit para ampliar los recursos del lenguaje de formateo de Microisis, *Infoisis I* (2), 69-76.

- PASOS DE MACEDO, L. F. (1995b). Isis-Certo un sistema de entrada de datos con validación para bases de datos Microisis. *Infoisis* I (3), 29-41.
- PASTOR, J. (1995). Teatro de jóvenes. En *II Jornadas de Teatro Infantil y Juvenil*, 45-52. Madrid: UNED/AETIJ.
- PAVIS, P. (1996). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Editorial Paidós.
- PAYÁ RICO, A. (2008). *Aprender jugando. Una mirada histórico-educativa*. Valencia: Universitat de Valencia.
- PAZ VELÁZQUEZ, F. (1989). *Cuadernos biográficos. Pedro Poveda*. Madrid: Narcea.
- PAZ Y MELIA, J. (1934-35). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Madrid: Blass.
- PENALVA CANDELA, G. (coord.) (1997). José Bergamín. La escritura símbolo de exilio y peregrinación. *Anthropos* 172.
- PÉREZ OLIVA, P. (1973). *Iniciación al teatro popular*. Madrid: Doncel.
- PÉREZ-STANSFIELD, Mª P. (1985). El Teatro Infantil español del postfranquismo. *Revista monográfica* I, 55-60.
- PERNIL, P. (1995). El juego teatral en la educación. En *II Jornadas de Teatro Infantil y Juvenil*, 63-65. Madrid: UNED/AETIJ.
- PI Y ARSUAGA, F. (1898). *Carlos: Libro de lectura enciclopédica para niños*. París: Garnier Hermanos.
- PIAGET, J. (1962). *La formación del símbolo en el niño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PIAGET, J. (1967). *Seis estudios de Psicología*. Barcelona: Seix Barral.
- PIAGET, J. (1973). *La representación del mundo en el niño*. Madrid, Morata.
- PIAGET, J. (1977). *La formación del símbolo en el niño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PIZARRO, C. (2008). *En la búsqueda del lector infinito. Una nueva estética de la literatura infantil en la formación docente*. Argentina: Lugar Editorial.
- PLATÓN (2008). *Leyes*. Madrid: Alianza.
- PONGETTI, C. (1980). *Teatro para niños*. Buenos Aires: Kapelusz.
- PORTILLO, R. Y CASADO, J. (1988). *Abecedario del teatro*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- POULTER, CH. (1996). *Jugar al juego*. Ciudad Real: Editorial Ñaque.

- POVEDA, L. (1973). *Teatro y creatividad*. Madrid: Narcea.
- POVEDA, L. (1995). *Ser o no ser. Reflexión antropológica para un programa de pedagogía teatral*. Madrid: Narcea.
- POVEDA, L. (1996). *Teatro dramático. La palabra en acción*. Madrid: Narcea.
- POZO ANDRÉS, M^a DEL M., DEL (Ed.) (2004). *Teorías e instituciones contemporáneas de educación*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PRELLEZO GARCÍA, J.M. (1989). *Don Bosco en la Historia*. Madrid: C.C.S.
- PUEBLO ESPAÑOL, 17 Marzo 1879.*
- PUELLES BENÍTEZ, M. DE. (1986). *Educación e ideología en la España Contemporánea*. Barcelona: Editorial Labor.
- PUELLES BENÍTEZ, M. DE. (1989). *Historia de la Educación en España. De la Restauración a la II República*. Madrid: MEC.
- PUELLES BENÍTEZ, M. DE. (2000). Los manuales en la Historia. *Historia de la Educación* (número monográfico). Madrid: Asociación Nacional de Editores del Libro en España (ANELE).
- PUELLES BENÍTEZ, M. DE. (2009). *Modernidad, republicanismo y democracia. Una historia de la educación en España (1898-2008)*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- PUELLES BENÍTEZ, M. DE; TIANA FERRER, A. (2003). El proyecto MANES: una investigación histórica sobre los manuales escolares. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 49-50, 163-174. Monográfico sobre “Literatura Infantil y Juvenil”, mayo 2003, Madrid: Fundación Francisco Giner de los Ríos-ILE.
- QUESADA MARCO, S. (1997). *Diccionario de civilización y cultura españolas*. Madrid: Editorial Istmo.
- QUINTANA CABANAS, J.M^a. (1993). *Pedagogía Estética*. Madrid: Dykinson.
- QUINTANAL, J. Y MIRAFLORES, E. (2006). *Educación Infantil: Orientaciones y recursos metodológicos para una enseñanza de calidad*. Madrid: CCS.
- REAL ACADEMÍA ESPAÑOLA DE LA LENGUA (RAE). (1992). *Diccionario de la Lengua Castellana*. Tomo I y II. Madrid: Autor.
- RAMOS PÉREZ, R. (2003). *Ephemera. La vida sobre papel*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- READ, H. (1985). *Educación por el arte*. Barcelona: Paidós.
- RECUERO, G. (1914). *Apuntes de Pedagogía. Dirección de las escuelas y didáctica pedagógica*. Tomo II. Valencia: Tipografía La Gutemberg.

- REGUERO, G. (1914). *Apuntes de Pedagogía*. Tomo II. *Dirección de escuelas y didáctica pedagógica*. Valencia: Tipográfica La Gutemberg.
- RENOULT, N. Y B. Y VIALARET, C. (1994). *Dramatización Infantil. Expresarse a través del teatro*. Madrid: Narcea.
- REVISTA DE ESPAÑA, (1877), LVI, 401-419.
- REVUELTA GONZÁLEZ, M. (1983). Los colegios de la Compañía de Jesús: tres momentos de su evolución histórica. *Razón y Fe* 207, 368-375.
- REVUELTA GONZÁLEZ, M. (1984). *La Compañía de Jesús en la España Contemporánea*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- RICOEUR, P. (1983 y 1984). *Temps et recit*, I-II. París: Seuil.
- RICOEUR, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- RICH HARRIS, J. (2000). *El mito de la educación. Por qué los padres pueden influir muy poco en sus hijos*. Barcelona: Grijalbo.
- RIOSALIDO, J. (1988). *Teatro en la escuela*. Barcelona, Humanitas.
- RIVIÈRE, A. (1993). 7. Origen y desarrollo de la función simbólica en el niño. En VV.AA. *Desarrollo psicológico y educación*, Madrid: Alianza Editorial.
- ROCHEL, R. (1902). El teatro del Martirio de San Hermenegildo. *Razón y Fe*, IV, 192-208.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1988). La fábula griega como género literario. En *Estudios de lingüística general y de teoría literaria*. Barcelona: Ariel.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (Ed.). (1993). *Simposio "O teatro e o seu ensino"*. La Coruña: Universidade da Coruña.
- RODRÍGUEZ SEDANO, A.; BERNAL MARTÍNEZ DE SORIA, A. Y URPÍ GUERCIA, C. (2005). *Retos de la Educación Social*. Pamplona: Ediciones Eunate.
- ROHDE, E.; VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, U. Y WAGNER, R. (1994). *Nietzsche y la polémica sobre «El Nacimiento de la Tragedia»*. Granada: Editorial Librería Ágora.
- RÖHLER, W. (1963). *Grosse liebe zu kleinen Theatern. Ein Beitrag zur kulturgeschichte der Papiertheaters*. Hamburg: M.von Schröder.
- ROMERA CASTILLO, J. (1980). *Semiótica literaria y teatral*. Pfannkchstr: Edition Reichenberger.
- ROMERA CASTILLO, J. (1992). *Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Madrid: Playor.

- ROMERA CASTILLO, J. (1994): Un repertorio bibliográfico sobre la enseñanza del teatro. *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 5, 253-264.
- ROMERA CASTILLO, J. (1995): Sobre la enseñanza del teatro: notas bibliográficas. En *II Jornadas de Teatro Infantil y Juvenil*, 75-76. Madrid: UNED/AETIJ.
- ROMERA CASTILLO, J. (1996). *Enseñanza de la Lengua y la Literatura*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- ROMERA CASTILLO, J. (1998). *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- ROMERA IRUELA, Mª J. (1996). Citas y referencias bibliográficas en el Sistema de Comunicación Científica. *Revista Complutense de Educación*, 7 (1), 244-270. Madrid: Servicio Publicaciones Universidad Complutense.
- ROUSSEAU, J. J. (1989): *Emilio o de la Educación*. México: Editorial Porrúa.
- RUBAL, E.R. (1989): *Teatro Infantil*. Sada: Edición do Castro.
- RUIZ, J.; BERNAT, A.; DOMÍNGUEZ, Mª R. Y JUAN, V.M. (Eds.) (1999). *La Educación en España a examen (1898-1998)*. Volumen I-II. Jornadas Nacionales en conmemoración del Noventa y ocho. Zaragoza: Ministerio de Educación y Cultura- Institución “Fernando El Católico” (CSIC).
- RUIZ BERRIO, J. (1993). Aportaciones de la I.L.E. a la formación universitaria del profesorado. Volumen 4(1), 209-232. *Revista Complutense de Educación*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.
- RUIZ BERRIO, J. (1994). El método histórico en la educación personalizada. En GARCÍA HOZ, V. (Coord.). *Problemas y métodos de investigación en educación personalizada*. Madrid: Rialp, 173-213.
- RUIZ BERRIO, J. (Dir). (1996a): *La Educación en los Tiempos Modernos. Textos y Documentos*. Madrid: Editorial Actas.
- RUIZ BERRIO, J. (Dir). (1996b): *La Educación en España. Textos y Documentos*. Madrid: Editorial Actas.
- RUIZ BERRIO, J. (2002). *La editorial Calleja: un agente de modernización educativa en la Restauración*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- RUIZ BERRIO, J. (2004). Manuel Bartolomé Cossío y los comienzos de los Estudios de Pedagogía en la Universidad. En *Un Siglo de Pedagogía Científica en la Universidad Complutense de Madrid* (17-26). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- RUIZ BERRIO, J. (2006). Las reformas históricas en la enseñanza secundaria en España. *Encounters on Education*, 7, 95-111. Winnipeg: University of Manitoba. Faculty of Education.

RUIZ BERRIO, J.; MARTÍN NAVARRO, A.; COLMENAR, C. Y CARREÑO, M. (Dir). (2002). *La editorial Calleja, un agente de modernización educativa en la restauración*. Madrid: UNED. Colección Manes.

RUIZ BERRIO, J. (Comisario). (2004). *Un siglo de Pedagogía Científica en la Universidad Complutense de Madrid*. Catálogo de la Exposición del Centenario de los estudios de Pedagogía en España. Madrid: Universidad Complutense de Madrid/Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla"/Departamento de Teoría e Historia de la Educación.

RUIZ CAMPOS, A.M. (2000). *Literatura Infantil*. Alcalá de Guadaíra (Sevilla): Guadalmena.

RUIZ-DOMÈNEC, J.E. (2009). *España, una nueva historia*. Madrid: Gredos.

RUIZ RAMÓN, F. (1971): *Historia del teatro español*. Madrid: Alianza Editorial.

RUIZ RAMÓN, F. (1986): *Historia del Teatro Español siglo XX*. Madrid: Cátedra.

RUKSEE, U. (1977). *Goethe en el mundo hispánico*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

SAÍNZ DE ROBLES, F.DE C. (1942-43). *El teatro español. Historia y Antología*. Madrid: Aguilar.

SALVAT, R. (1983). *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos.

SÁNCHEZ-ARBÓS, Mª. (1934). Los problemas de la escuela. IX. El juego. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año LVIII, 30 de Abril de 1934, núm. 888, 73-75.

SÁNCHEZ BAREA, F. (2003). La biblioteca del colegio Jesuita de Tudela en la edad moderna, en VERGARA CIORDIA, J. *Estudios sobre la Compañía de Jesús: los Jesuitas y su influencia en la cultura moderna (s.XVI-XVIII)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 423-518.

SÁNCHEZ CERESO, S. (Dir). (1994). *Enciclopedia de la Educación Infantil. Recursos para el desarrollo del currículum*. Madrid: Santillana.

SÁNCHEZ, J. A.; GOUDENA, P. (1996). El papel de las interacciones entre iguales en el proceso de socialización. Implicaciones educativas de un estudio transcultural del juego en preescolares holandeses y andaluces. *Cultura y Educación*, 1, 87-98.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Mª. F. E IGLESIAS CARREIRA, T. (1993). El juego dramático: un camino pedagógico. En RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (Ed.) (1993). *Simposio 'O Teatro e o seu ensino'*, 95-101. La Coruña: Universidad.

SÁNCHEZ PÉREZ, A. Proyecto de reformas de instrucción pública. *El Imparcial*. 7-VIII-1893.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (Coord.). (1995). *Historia y crítica de la Literatura Española*. Volumen 7/1. Época Contemporánea 1914-1939. Primer Suplemento. Barcelona: Editorial Crítica.

SANZ, J. (1931a). Un curso de Cossío. Iniciación a los problemas fundamentales de la Educación y la Pedagogía. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año LV, 31 Enero de 1931, núm. 849, 9-18.

SANZ, J. (1931b). Un curso de Cossío. Iniciación a los problemas fundamentales de la Educación y la Pedagogía (conclusión). *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año LV, 28 febrero 1931, núm. 850, 48-56.

SANZ LÓPEZ, M. (1975). El niño y el teatro. *Vida Escolar*, XVII (172-173), 72-82.

SANZ FERNÁNDEZ, F. (2006). *El aprendizaje fuera de la escuela. Tradición del pasado y desafío para el futuro*. Madrid: Académicas.

SANZ VILLANUEVA, S. (1985). *Historia de la Literatura Española*. Volumen 6/2 Siglo XX-Literatura actual. Barcelona: Ariel.

SANZ VILLANUEVA, S. (coord.) (1999). *Historia y crítica de la Literatura Española*. Volumen 8/1: Época Contemporánea 1939-1975. Primer Suplemento. Barcelona: Editorial Crítica.

SASTRE, A. (1956). *Drama y sociedad*. Madrid: Taurus.

SAVATER, F. (1997). *El valor de educar*. Barcelona: Ariel.

SCADUTO, M. (1967). Il teatro gesuitico. *Archivum Historicum Societatis Jesu*, 194-215.

SCHOPENHAUER, A. (2004). *El mundo como voluntad y representación I*. Madrid: Editorial Trotta. Traducción de Pilar López de Santa María.

SCHOPENHAUER, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación II*. Madrid: Editorial Trotta.

SEGURA, F. (1982). Calderón y la escenografía de los Jesuitas. *Razón y Fe*, 205, 15-32.

SEGURA, F. (1985). El teatro en los Colegios de Jesuitas. *Miscelanea* (Comillas), XLIII, 299-327.

SEPÚLVEDA BARRIOS, F. (2008). *La Lectura expresiva* (recurso electrónico). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

SIERRA CORELLA, A. (1947). *La censura en España. Índices y catálogos de libros prohibidos*. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

SIGNORELLI, I.M. (1963). *El niño y el teatro*. Buenos Aires: Eudeba.

- SIMÓN DÍAZ, J. (1991). *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños y Ediciones Dorsa.
- SINI, C. (1989). *Pasar el signo*. Madrid: Mondadori España.
- SLADE, P. (1983). *Expresión dramática infantil*. Madrid: Santillana.
- SLUYS, A. (1906a). Importancia de la cultura estética en la educación general del niño. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XXX, 28 Febrero 1906, 551, 33-41.
- SLUYS, A. (1906b). Importancia de la cultura estética en la educación general del niño (I). *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XXX, 31 Marzo 1906, núm. 552, 65-70.
- SOLANA, E. (1925). *Curso completo de Pedagogía*. Madrid: El Magisterio Español, 115.
- SOLANO, F. (1995). Teatro: dossier *.Educación y Biblioteca* 56, .43-65.
- SOLER, E. (1967). La Literatura Infantil en la escuela. *Bordón*, 150-151.
- SOLÓRZANO SAGREDO, V. (1962). *Papiroflexia zoomórfica. Construcción geométrica de los seres con papel plegado*. Tomo I y II. Valladolid: 1ª Edición del Autor.
- SPANG, K. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: EUNSA.
- SPANG, K. (1993). *Géneros Literarios*. Madrid: Editorial Síntesis.
- SPINAK, E. (1995). *Manual de programación CDS/ISIS Pascal (Isispas)*. Madrid: CINDOC.
- STEINER, R. (1989). *Goethe y su visión del mundo*. Madrid: Editorial Rudolf Steiner.
- STERN, A. (1969). *Interpretación del arte infantil*. Buenos Aires: Kapelusz.
- SUÁREZ RADILLO, C.M. (1976). *Itinerario Temático y estilístico del teatro contemporáneo español*. Madrid: Playor.
- SUBIRÁ, J. (1945). *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor.
- SUREDA Gª, B. Y AT. (1992). *La producción de obras escolares en Baleares (1775-1975)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- SZONDI, P. (1994). *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Editorial Destino.
- TAMATIT, J.F. (1995). Teatro para jóvenes, en *II Jornadas de Teatro Infantil y Juvenil*, 53-59. Madrid: UNED/AETIJ.

- TARÍN, S. (2007). *Viaje por las mentiras de la Historia Universal*. Barcelona: Grupo Editorial Norma.
- TATARKIEWICZ, W. (1987). *Historia de seis ideas*. Madrid: Editorial Tecnos.
- TEJERINA LOBO, I. (1992). *Estudio del teatro infantil en sus dimensiones psicopedagógicas y expresivas*. Santander: Servicio de Publicaciones e la Universidad de Cantabria (Tesis Doctoral).
- TEJERINA LOBO, I. (1993). *Estudio de los textos teatrales para niños*. Santander: Universidad de Cantabria.
- TEJERINA LOBO, I. (1994). *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*. Madrid: Siglo XXI.
- TEJERINA LOBO, I. (1999). *Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Monográfico Teatro y Juego dramático, nº 19.
- TERR, L. (2000). *El juego: por qué los adultos necesitan jugar*. Barcelona: Paidós.
- TEXTOS. DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y DE LA LITERATURA (1999). Monográfico: Teatro y juego dramático, 19. Barcelona: Editorial Graó.
- TIANA FERRER, A. (1988). La investigación histórica-educativa actual. Enfoques y métodos. *Colección Cuadernos de la UNED*, 63.
- TIANA FERRER, A. (coord.). (2000). TIANA FERRER, A. (2000). *El libro escolar, reflejo de intenciones políticas e influencias pedagógicas*. Madrid: UNED. Colecc. Manes.
- TODOROV, T. (1993). *Teorías del símbolo*. Venezuela: Monte Ávila Latinoamericana.
- TOMACHEVSKI, B. (1982). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Akal.
- TORRES MONREAL, F. (1999). *Antología de teatro*. Barcelona, Octaedro.
- TORRES NUÑEZ, J. J. (1993). Drama versus teatro en la educación. *Cauce* 16, 321-334.
- TRENC BALLESTER, E. (1977). *Las artes gráficas de la época modernista de Barcelona*. Barcelona: Gremio de Industrias Gráficas.
- TUBAU, N. (1995). Teatro de niños, en *II Jornadas de Teatro Infantil y Juvenil*, 17-27. Madrid: UNED/AETIJ.
- TUBAUJORDI, N. Y OTROS. (1993). *Momento actual del teatro para jóvenes y para niños: catálogo y estudio*. Madrid: Autoras.
- TUÑÓN DE LARA, M. (1993). *Por qué la Historia*. Barcelona: Salvat.

- TUSELL, J. (1986). *Historia de la Democracia Cristiana en España*. Madrid: Sarpe.
- TURIN, Y. (1967). *La educación y la escuela en España. De 1874 a 1902*. Madrid: Editorial Aguilar.
- UNAMUNO, M. DE (1921). Boy Scouts y footballistas. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XLV, 31 Enero de 1921, núm. 730, 14-15.
- UNAMUNO, M. DE (1980). *Recuerdos de niñez y mocedad*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- UNESCO (1978). *El niño y juego. Planteamientos teóricos y aplicaciones pedagógicas*. París: Autor.
- UNESCO (1989): *Manual de referencia Mini-micro versión 2.3*. París: Autor.
- UNESCO (1993). *Manual de referencia Mini-micro CDS/ISIS (versión 3.0)*. París: Autor.
- URDAMPILLEA, L. E. (1995). Desarrollo del sistema de ayuda en línea en los archivos de captura y edición de datos. *Infoisis I* (3), 84-91.
- UREÑA, E. M. (1991). *Krause, educador de la Humanidad*. Madrid: Unión Editorial, Universidad Pontificia Comillas.
- URIARTE, J. E. DE. (1904-1917). *Catálogo razonada de obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua Asistencia Española*. 5 Vols. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Sucesores de Rivadeneira.
- URPÍ GUERCIA, C. (2000). *La virtualidad educativa del cine*. Pamplona: EUNSA.
- URRUTIA, J. (1985). *Semió(p)tica*. Madrid: Editorial Hiperion.
- USCATESCU, G. (1968). *Teatro Occidental Contemporáneo*. Madrid: Editorial Guadarrama.
- VALBUENA PRAT, Á. (1956). *Historia del Teatro Español*. Barcelona: Nóguer.
- VALCARCE BURGOS, C. (1975). Teatro escolar, en *Gran Enciclopedia Rialp*, Madrid, Rialp, Volumen XXII.
- VALLE LÓPEZ, A. (1990). *Historia de la educación contemporánea. Fundamentación científica y metodológica*. Madrid: Nieva.
- VALLON, C. (1984). *Práctica del teatro para niños*. Barcelona: Editorial CEAC.
- VEGA, M^a J. (2004). *Poética y Teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*. Pontevedra: Maribel Editorial, S.L.
- VEGA, R. (1981). *El teatro en la educación*. Buenos Aires: Plus Ultra.

- VELLOSO, A. Y PEDRÓ, F. (1991). *Manual de Educación Comparada*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- VELTRUSKY, J. (1990). *El Drama como Literatura*. Serie Teoría y Práctica del Teatro, 5. Argentina: Editorial Galerna/IITCTL.
- VICENS VIVES, J. (1959). *Historia social y económica de España y América*. Barcelona: Editorial Vicens Vives.
- VIGOTSKY, L.S. (1982). La creación teatral en la infancia. *Infancia y Aprendizaje*, 17, 86-88.
- VIGOTSKY, L.S. (2000). *Obras Escogidas III*. Madrid: Visor.
- VIGOTSKY, L.S. (2008). *La imaginación y el arte en la infancia*. México: Coyoacán.
- VILARIÑO, R. (1911). Introducción. *De Bromas y de Veras*, 1, III-IV.
- VILCHES DE FRUTOS, M^a F. (2005). Mitos e identidades en el Teatro español contemporáneo. Foro Hispánico. *Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, 27. Amsterdam: Editions Rodopi.
- VILCHES DE FRUTOS, M^a F. Y FLOECK, W. (2004). *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana.
- VILCHES DE FRUTOS, M^a F. Y DOUGHERTY, D. (1990). *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- VILCHES DE FRUTOS, M^a F. Y DOUGHERTY, D. (1992). *El Teatro en España ente la transición y la vanguardia*. Madrid: CSIC y Fundación Federico G^a Lorca.
- VILCHES DE FRUTOS, M^a F. Y DOUGHERTY, D. (1997). *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- VILLANUEVA FERNÁNDEZ, J. M. (1996). ¿Teatro espectáculo o teatro pedagógico? *Boletín Informativo de Lenguas*, Año 4, Mayo, 24-32.
- VILLALAÍN BENITO, J.L. (1997). *Manuales Escolares en España*. Tomo I. Madrid: UNED-Colección Manes.
- VILLALAÍN BENITO, J.L. (2002). *Manuales Escolares en España*. Tomo III: *Libros de texto autorizados y censurados (1874-1939)*. Madrid: UNED-Colección Manes.
- VILLEGAS, J. (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: GIROL Books.
- VIÑAO FRAGO, A. (1993-1994). Monográfico sobre 'El espacio escolar en la Historia'. *Historia de la Educación*. Madrid: Ediciones Universidad de Salamanca.

- VIÑAO FRAGO, A. (1994). Tiempo, historia y educación. *Revista Complutense de Educación*, 5,2.
- VIÑAO FRAGO, A. (1995). Historia de la educación e historia cultural. Posibilidades, problemas, cuestiones. *Revista de Educación*, 306, 245-269.
- VIÑAO FRAGO, A. (1996). *Espacio y tiempo. Educación e Historia*. Morelia: IMCED.
- VV.AA. (1973). *Seis conferencias en torno al día mundial del teatro*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo. Colección monográfica del Centro Español del Instituto Internacional de Teatro (UNESCO).
- VV.AA. (1980). *Teoría del juego dramático*. Madrid: M.E.C.
- VV.AA. (1984). *Encuentro: Teatro y educación*. Madrid: M.E.C.
- VV. AA. (1989). *Sistema de información bibliográfica: manual para uso de Micro CDS/ISIS*. Santiago de Chile: Cepal.
- VV.AA. (1991). *Base documental CDS/ISIS: Manual de la versión adaptada para Radiotelevisión Española*. Madrid: RTVE.
- VV.AA. (1991). *Cuestiones histórico-educativas España. Siglos XVIII-XX*. Valencia: Universitat de València.
- VV.AA. (1991). *Théâtre et formation des enseignants*. Morlanwelz: Editions Lansman.
- VV.AA. (1992). *Enciclopedia de la Filosofía*. Barcelona: Ediciones B/Garzanti.
- VV.AA. (1993). *Dramatización 1º, 2º, 3º ciclo de Educación Primaria. Guía para profesores y cuadernos para los alumnos*. Zaragoza: Edelvives.
- VV.AA. (1995). Arriba el Telón. *Cuadernos de Pedagogía*, Febrero 233. Otros monográficos de la revista dedicados al tema del teatro son: nº 48, diciembre 1978; 52, abril 1979; 143, diciembre 1986; y 14, diciembre de 1987.
- VV.AA. (1997). Monográfico: Historia de la escuela. *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 16. Madrid: Universidad de Salamanca.
- VV.AA. (1998). *El Teatro en la escuela*. Buenos Aires: Aique.
- VV.AA. (1999). Teatro y juego dramático. *Textos. Didáctica de la Lengua y la Literatura.*, 19. Barcelona, Grao.
- VV.AA. (2000). Monográfico: Los manuales en la Historia. *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 19.
- VV.A.A. (2000). *El libro y la Educación. Books and Education*. Madrid: ANELE.

VV.AA. (2001). *XI Coloquio Nacional de Historia de la Educación. La acreditación de saberes y competencias. Perspectiva histórica*. Oviedo: SEDHE/Universidad de Oviedo.

WAGNER, F. (1974). *Teoría y técnica teatral*. Barcelona: Labor.

WARD, W. (1930). *Creative Dramatics*. New-York: D.Appleton-Century Company.

WATZLAWICK, P. (1989). *El arte de amargarse la vida*. Barcelona: Círculo de Lectores.

WOODS, P. Y HAMMERSLEY, M. (1995). *Género, cultura y etnia en la escuela. Informes etnográficos*. Barcelona: Paidós

XIRAU, J. (1969). *Manuel B. Cossío y la educación en España*. Barcelona: Editorial Ariel.

ZABLA, P. (1982). *En el Centenario de la ILE*. Madrid: Tecnos.

ZAMBRANO, M^a. (2009). *Las palabras del regreso*. Madrid: Cátedra.

ZARRI, I. Y VERONELLI, A. (1953). *Candilejas infantiles*. Buenos Aires: Kapelusz.

The image shows a central white rectangular area with a thin black border, set against a larger gray rectangular background. The white area has a folded corner at the bottom right. In the center of the white area, the word "ANEXOS" is written in a bold, black, sans-serif font.

ANEXOS

1. CRONOLOGÍA

<i>Año</i>	<i>Hechos Relevantes</i>	<i>Literatura y Sociedad</i>
1870	Amadeo de Saboya, elegido rey en Cortes. Prim es asesinado. Krausismo y F. Sanz del Río	Representación de los <i>miracles</i> (Colegio Andresiano Escolapio-Valencia)
1871	3ª Guerra Carlista. Abdicación de Amadeo de Saboya.	Nace Serafín Álvarez Quintero
1873	Se proclama la I República. Planes de reforma de las enseñanzas medias y superior (Eduardo Chao).	Nace Joaquín Álvarez Quintero
1876	Monarquía constitucional. Régimen parlamentario bicameral (Congreso y Senado). Creación de la I.L.E.	Fundación de la Editorial Calleja
1879	Pablo Iglesias funda el PSOE y la UGT.	Nace Pedro Muñoz Seca
1880	Gobierno de Sagasta. Primera colaboración ILE partido liberal.	La Editorial Calleja publica <i>El tesoro de las escuelas</i>
1882	Se crea el Museo Pedagógico Nacional de Instrucción Pública. Primer Congreso Pedagógico Nacional.	
1883	Reinado Alfonso XII	<i>La cuestión palpitante</i> (Emilia Pardo Bazán)
1884	Gobierno de Cánovas.	
1889		Colección <i>Teatros de la Niñez y Comedias Morales para representar en Colegios y Sociedades Recreativas</i>
1890		Periodo más importante de la Editorial Bastinos (fundada en 1852)
1897	Asesinato de Cánovas del Castillo	Colección El teatro de la infancia. Galaría Dramática para niños y jóvenes.
1898	<i>Guerra de España y Estados Unidos. España pierde Cuba, Puerto Rico y Filipinas.</i>	<i>Libro de lectura enciclopédica para niños</i> <i>Nacen Federico Gª Loca, Vicente Alexandre y Dámaso Alonso</i>
1899	Sigue la alternancia de gobiernos conservadores (Cánovas) y liberales (Sagasta), bajo la Regencia de María Cristina de Habsburgo (1885-1902).	
1900	Gobierno Silvela. Creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes Censo de 18,5 millones de habitantes en España. El 63,8 % Es analfabeto. Muere Nietzsche (56 años). Congreso anarquista en Madrid. Protección legal del trabajo de mujeres y niños. Protección legal del trabajo de mujeres y niños.	<i>El loco Dios</i> (Echegary). <i>Sandías y melones</i> (Arniches). Mueres Oscar Wilde (44 años).
1901	Gobierno liberal de Sagasta. Ley de enseñanza de Romanones. Romanones reforma la situación de Barcelona es la ciudad de mayor densidad de población de España, con 533.000 hab. Muere Verdi (88 años). Creación de la Asociación General de Maestros.	Nace Jardiel Poncela. <i>Electra</i> (Galdós).
1902	Reinado de Alfonso XIII (16 años) tras jurar la Constitución de 1876. Sagasta, presidente de Gobierno. Primera Huelga general en Barcelona. Plan de Primera Enseñanza y Segunda Enseñanza. Incorporación del pago de los maestros a la Administración del Estado.	<i>El Príncipe que todo lo aprendió en los libros</i> (Jacinto Benavente)

Año	Hechos Relevantes	Literatura y Sociedad
1904	Dimisión de Maura. Azcárate forma gobierno. Ley de descanso dominical. Creación de la Cátedra de <i>Pedagogía Superior</i> en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central (Titular M.B. Cossío).	Echegaray, premio Nobel. <i>El abuelo</i> (Galdós).
1905	Alfonso XIII logra salvarse de un atentado en la Ópera de París. Congresos de PSOE-UGT en Madrid. Fin de gobierno Maura. Gobiernos liberales. Se funda <i>ABC</i> . <i>Vida de don Quijote y Sancho</i> (Unamuno).	Aparición del suplemento <i>Los Chicos</i> en el <i>ABC</i> . Se inaugura en Moscú el primer edificio como Teatro de Arte.
1906	Bomba anarquista en la boda de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg. Gabinete de Moret y Vega de Armijo. <i>Las señoritas de Aviñón</i> (Picasso). Ramón y Cajal, Premio Nobel de Medicina. Muerte de Ibsen (78 años).	Aparición del suplemento <i>Gente Menuda</i> en el <i>ABC</i> . Se prohíbe actuar en Alemania a Isadora Ducan. <i>Daniel</i> (J. Dicenta).
1907	Los conservadores, con Maura a la cabeza, vuelven al poder, tras 18 meses de oposición. Segunda colaboración ILE y partido liberal Se crea la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Galdós, diputado republicano por Madrid. <i>El Conde de Montecristo</i> se rueda en Los Ángeles, que se constituye como centro mundial de producción de cine.	<i>Los intereses creados</i> (Benavente).
1908	Se regula el derecho a la En España hay 16.000 universitarios, 34.000 estudiantes de Secundaria, y 1.526.000 de Primaria. Huelga.	<i>Señora ama</i> (Benavente). <i>Las hijas del Cid</i> (Marquina).
1909	Caída del gabinete de Maura. 78 muertos en la Semana Trágica de Barcelona. Se crea la Escuela Superior del Magisterio. Ejecución de Ferrer Guardia.	<i>Colección Teatro de los Niños</i> (Jacinto Benavente). Teatro de Arte de Alejandro Miquis.
1910	El liberal-demócrata Canalejas, Jefe de Gobierno. Se constituye la CNT. Ley del Candado respecto a las órdenes religiosas. Se funda la Residencia de Estudiantes para varones. Censo de 20 millones de habitantes. El 59,4 % es analfabeto. <i>Goyescas</i> (Granados). Muere Tolstoi (82 años).	<i>Colección Teatro de Salón</i> <i>Colección Teatro Moral</i> Finaliza la iniciativa de Jacinto Benavente: Gómez de la Serna, que desde el pasado año publica teatro en <i>Prometeo</i> , comienza a escribir sus <i>greguerías</i> .
1911	Primer Congreso Nacional de la CNT en Barcelona. Huelga en protesta por la guerra de Marruecos. Creación de la Dirección General de Enseñanza Primaria.	Fundación de las Industrias Gráficas Seix & Barral <i>Voces de gesta</i> (Valle-Inclán).

Año	Hechos Relevantes	Literatura y Sociedad
1912	Asesinato de Canalejas. Romanones, presidente de Gobierno. Se funda la Editorial Católica. Apertura de la Residencia de Señoritas. <i>Campos de Castilla</i> (A. Machado). <i>Castilla</i> (Azorín). Carta de Valle-Inclán contra Galdós. Muerte de Menéndez Pelayo (56 años).	El teatro del alma (Eвреinov). Malvaloca (Hermanos A. Quintero). La Marquesa Rosalinda (Valle-Inclán).
1913	Gobierno conservador de Dato. Liga de Educación Política, encabezada por Ortega y Gasset. R. Tagore, Premio Nobel de Literatura. Escola Catalana d'Art Dramatic, dirigida por Gual.	Colección Teatro Escolar (Ed. Bastinos). <i>Más sobre teatro</i> (Mayerhold), que crea el Estudio-Escuela en San Petersburgo. <i>La Malquerida</i> (Benavente). <i>Fedra</i> (Unamuno) en el Ateneo de Madrid.
1914	Comienza la I Guerra Mundial. España se mantiene neutral. <i>El mundo, el demonio y la carne</i> , primera película en color.	<i>Niebla</i> (Unamuno) y <i>Platero y yo</i> (J. Ramón Jiménez). <i>Las flores de Aragón</i> (Marquina)
1915	Romanones, presidente de Gobierno. Muere Giner de los Ríos. Se funda <i>España</i> , revista de pensamiento de la generación de 1913 con Ortega y Azaña. Primeras películas de Chaplin.	<i>El príncipe constante</i> (Calderón) por Meyerhold. <i>Manifiesto de teatro futurista</i> (Cora, Marinetti y Corelli). <i>El amor brujo</i> (Falla)
1916	Juntas Generales de Defensa entre las fuerzas armadas. Subida generalizada de precios. <i>Curso de lingüística general</i> (Saussure). <i>Introducción al psicoanálisis</i> (Freud). <i>Niños en la playa</i> (Sorolla). Ortega inicia <i>El espectador</i> .	<i>La señorita de Trévelez</i> (Arniches). <i>La ciudad alegre y confiada</i> (Benavente). Negativa de Galdós a programar <i>El embrujado</i> en el Español
1917	Intento de huelga revolucionaria. Gobierno de mayoría liberal. Se solicita la reforma constitucional. Actividad del Teatro de Arte, de Martínez Sierra, que durará hasta 1925. <i>Lo inconsciente</i> (Jung). <i>Platero y yo</i> (Juan Ramón Jiménez).	<i>La venganza de la Petra</i> (Arniches).
1918	Gabinete de Maura. Reivindicaciones laborales en el campo andaluz. Fin de la I Guerra Mundial. Fundación del Instituto-Escuela, a cargo de la J.A.E. Gripe española.	<i>La venganza de don Mendo</i> (Muñoz Seca). <i>Fedra</i> (Unamuno), dirigida por Rivas Cherif.
1920	Nuevas elecciones en diciembre: los conservadores ganan por estrecho margen. Gobierno de Dato. Se crea el Tribunal de Justicia de la Haya. Represión en Barcelona, ciudad que alcanza los 710.000 habitantes. Censo de 21,3 millones de habitantes. El 52,3 % de la población es analfabeta. Creación de la Oficina Técnica de Construcciones Escolares	Teatro de la Nueva Escuela, dirigido por Rivas Cherif. Muerte de Galdós (77 años).
1921	Asesinato de Dato. Segundo gobierno Maura-Cambó. Desastre del Annual. <i>España invertebrada</i> (Ortega). <i>Poemas puros</i> (Dámaso Alonso). Muere Caruso (48 años).	<i>Seis personajes en busca de autor</i> (Pirandello). Texto de <i>Los cuernos de don Friolera</i> (Valle-Inclán).

Año	Hechos Relevantes	Literatura y Sociedad
1922	Destitución de Martínez Anido en Barcelona. Gabinetes de Sánchez Guerra y García Prieto. Gobierno presidido por el liberal-reformista, García Prieto. Vuelta a la legalidad de la CNT.	<i>Ulises</i> (J. Joyce). <i>Elegías de Duino</i> (Rilke). Muere M. Proust. Benavente premio Nobel. <i>Enrique IV</i> (Pirandello).
1923	Asesinatos de Salvador Seguí (CNT) y del Obispo de Zaragoza. Elecciones generales en abril. Golpe militar y dictadura de Primo de Rivera. Fin de las libertades públicas. Se crea la URSS (Rusia, Ucrania, Transcaucasia y Rusia Blanca). Destierro de Unamuno en Fuerteventura. Fundada por Ortega la <i>Revista de Occidente</i> . <i>Retablo de Maese Pedro</i> (Falla). Aprobación del Estatuto de Magisterio.	<i>La cabeza del Bautista</i> (Valle-Inclán). <i>¡Adiós a la bohemia!</i> (Baroja).
1924	Unión Patriótica de Primo de Rivera. Disolución de la Mancomunidad Catalana. Muerte de Lenin. Huelga de hambre de Gandhi	<i>Los milagros del jornal</i> (Arniches).
1925	Fin del Directorio Militar y gobierno con participación civil, siempre bajo el mando de Primo de Rivera. Muere Pablo Iglesias y Maura. Premio Nobel a B. Shaw.	<i>Mi vida en el arte</i> (Stanislavski). Pirandello funda el Teatro del Arte (Roma).
1927	Termina la guerra de Marruecos. Se crea la Federación Anarquista Ibérica. Homenaje Nacional en el III centenario de la muerte de Góngora. Se configura la Generación del 27.	Aparecen las revistas <i>Verso y prosa</i> , <i>Litoral</i> , <i>La Gaceta Literaria</i> , <i>Mediodía</i> , <i>Papel de Aleluyas</i> y <i>Carmen</i> .
1928	Congresos de PSOE y de la UGT. Primo de Rivera reorganiza su gabinete. Manifiesto de los intelectuales españoles en contra de la dictadura	<i>Lo invisible</i> (Azorín). <i>Pepa Doncel</i> (Benavente). <i>Bolero</i> (Ravel). <i>El perro andaluz</i> (Buñuel).
1929	Tras el fracaso de Sánchez Guerra, Primo de Rivera disuelve el Cuerpo de Artillería. Revuelta estudiantil en España. Quiebra de la Bolsa en Nueva York. Creación del Partido Nacional-Socialista alemán. Huelga de estudiantes en Madrid, Barcelona y Valencia: cierre de las universidades. Se funda el Museo de Arte Moderno de Nueva York.	<i>Los medios seres</i> (Gómez de la Serna). <i>Han matado a don Juan</i> (Oliver). <i>Poeta en Nueva York</i> (García Lorca). <i>Sobre los ángeles</i> (Alber
1930	Caída de la Dictadura de Primo de Rivera. Gobierno del general Berenguer. Fracasado levantamiento en Jaca a favor de la República. Galán y G ³ Hernández, fusilados. España tiene 23,5 millones de habitantes, de los que el 44,4 % son analfabetos. Regresión económica mundial	Los discípulos de Stanislavski introducen el Método en los EE.UU. Texto de <i>El público</i> (G ^a Loca). <i>Sombras de sueño</i> (Unamuno). <i>Mariquilla Terremoto</i> (Hermanos Álvarez Quintero). <i>El hombre deshabitado</i> (Alberti).

Año	Hechos Relevantes	Literatura y Sociedad
1931	<p>Gobierno Aznar-Romanones. Elecciones generales: gana la coalición republicano-socialista. Proclamación el 14 de abril de la II República. Exilio de Alfonso XIII. Gobierno de Alcalá Zamora y Azaña. Desde octubre, las mujeres votan en España. Barcelona llega al millón de habitantes. Quema de conventos en Madrid y otras ciudades. El cardenal Segura es expulsado. Se crea por decreto las Misiones Pedagógicas. Se funda el grupo <i>Al servicio de la República</i></p>	<p>Se crea el teatro universitario <i>La Barraca</i>, dirigida por G^a Lorca y Eduardo Ugarte. <i>La reina castiza</i> (Valle-Inclán), por Irene López Heredia</p>
1932	<p>Pronunciamiento de Sanjurjo. Promulgación de Estatuto Catalán .Ley del divorcio. Ley de reforma agraria. Disolución de la Compañía de Jesús. Creación de la Sección de Pedagogía en la Universidad de Madrid</p>	<p><i>El otro</i> (Unamuno), en el Español. <i>Santa Rusia</i> (Benavente). <i>El divino impaciente</i> (Pemán). <i>Tres sombreros de copa</i> (Mihura). <i>El mundo feliz</i> (Huxley). <i>Cruz y Raya</i> es fundada por J. Bergamín</p>
1933	<p>Sucesos de Casas Viejas. Triunfo de las derechas en las elecciones generales. J. A. Primo de Rivera, funda la Falange Española. Hitler sube al poder. Rodolfo Llopis es Director General de Enseñanzas Primaria y director de la <i>Revista de Escuelas Normales</i>. Creación de la Sección de Pedagogía en la Universidad de Barcelona.</p>	<p>Teatro Escuela Rivas Cherif. <i>Bodas de sangre</i> (G^a Lorca). <i>El divino impaciente</i> (Pemán). <i>Divinas palabras</i> (Valle-Inclán) por Margarita Xirgú. <i>La voz de su amo</i> (Muñoz Seca). <i>Perito en lunas</i> (Miguel Hernández).</p>
1934	<p>Revolución de octubre en Asturias: proclamación de la República de Campesinos. Gil Robles, dirigente de la CEDA, entra en el Gobierno. Proclamación del Estatus Catalán por Companys. Duró diez horas. Se funden Falange Española y las JONS. Muerte de Sánchez Mejías (43 años). <i>Trópico de cáncer</i> (Miller). Premio Nobel a Pirandello</p>	<p><i>Yerma</i> (G^a Loca), por Rivas Cherif. Estreno de <i>La sirena varada</i> (Casona) en el Español. <i>Angelina o el honor de un Brigadier</i> (Jardiel Poncela). <i>Defensa de la Hispanidad</i> (Maeztu)</p>
1935	<p>Franco es elegido Jefe del Estado Mayor del Ejército. Lerroux dimite por el escándalo del estraperlo. Formación del Frente Popular. Madrid alcanza el millón de habitantes.</p>	<p><i>La formación del actor</i> (Boleslavski). Nueva Escena, sección teatral de la recién creada Alianza de Intelectuales antifascistas. <i>¿Quién soy yo?</i> (J.I. Luca de Tena). <i>Vocación y ética</i> (Marañón). Homenaje nacional a Lope de Vega en su III Centenario. Unamuno es nombrado Ciudadano de Honor</p>
1936	<p>Victoria del Frente Popular. Azaña, presidente de la República. Sublevación militar. El 18 de julio estalla la Guerra Civil. Premio Nobel a O'Neill</p>	<p>Mueren Valle-Inclán (69 años), Unamuno (72 años) y Pirandello (69 años). Mueren asesinados Maeztu (62 años), Pedro Muñoz Seca (55 años) y G^a Lorca (38 años). <i>Cuatro corazones con freno y marcha atrás</i> (Jardiel Poncela). <i>Nuestra Natacha</i> (Casona). Texto de <i>La casa de Bernarda Alba</i>, última obra de G^a Lorca. <i>Razón de amor</i> (Salinas). <i>La realidad y el deseo</i> (Cernuda)</p>

Año	Hechos Relevantes	Literatura y Sociedad
1937	Bombardeo de Guernica. Gil Robles se une al Alzamiento Nacional. Muere el General Mola. El gobierno de la República se ve obligado a trasladarse a Valencia y luego a Barcelona	II Congreso Internacional de Escritores en Valencia. <i>España en el corazón</i> (Neruda). <i>Guernica</i> (Picasso). Se crea el Teatro del Arte y Propaganda, el Consejo Nacional y las Guerrillas del Teatro
1938	Batalla del Ebro. Salida de las Brigadas Internacionales. Primer Gobierno de Franco. Alfonso XIII recibe de Franco la nacionalidad española. El Vaticano reconoce el régimen de Franco. Éxodo e intelectuales republicanos al extranjero. Regreso de la Compañía de Jesús	Aparece la revista <i>Hora de España</i> en el bando republicano y <i>Jerarquía</i> en el nacional. Muere César Vallejo y Serafín Álvarez Quintero <i>La formación del actor</i> (Stanislvski). <i>El teatro y su doble</i> (Arnaud).
1939	Final Finaliza la Guerra Civil (1 Abril). Comienza la dictadura de Francisco Franco. En agosto comienza la II Guerra Mundial. Segundo gobierno de Franco. Depuración de profesores y alumnos de Magisterio. Exilio de numerosos intelectuales. El Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes pasa a denominarse de Educación	Muere A. Machado (64 años). Colección Teatro Moral (Bruno del Amo). En julio se establece la censura oficial en las obras teatrales. Época dorada de Hollywood y boom del cine
1940	Ley de representación de la masonería y del comunismo. Entrevista en Hendaya de Franco y Hitler. Se censuran las conferencias. Ordenamiento de la Universidad. España tiene 25,8 millones de habitantes, de los que el 33,7 % son analfabetos	Nace la revista <i>Escorial</i> . <i>El gran dictador</i> (Chaplin). <i>Ciudadano Kane</i> (Welles). Colección <i>Teatro Infantil Maravillas</i> . En España se fundan los teatros nacionales. <i>Eloisa está debajo de un almendro</i> (Jardiel Porcela).
1941	Muere Alfonso XIII en Roma. España forma la División Azul	Se funda <i>La Codorniz</i> . Obligación en España de doblar las películas extranjeras. <i>Lo que el viento se llevó</i> , fracasa en el Teatro Español
1942	Se crean las Cortes Españolas.	Muere en la cárcel Miguel Hernández (32 años). <i>El extranjero</i> (Camus). <i>Raza</i> , guión de Jaime de Andrade, seudónimo de Franco.
1943	Algunos generales piden a Franco la restauración de la monarquía. Empieza el regreso de la División Azul. Se inaugura la Ciudad Universitaria en Madrid. Ley de ordenación universitaria	Aparece la revista <i>Garvilaso</i> Muere Carlos Arniches. <i>Las moscas</i> (Sastre). Se crea en Barcelona el Teatro Estudio Nace la revista <i>Garvilaso</i> . <i>Ganarás la luz</i> (León Felipe)..
1949	Tercer indulto general. Se crea la OTAN y se extrema la guerra fría. Ley de bases de la Formación Profesional.	Estreno <i>Historia de una escalera</i> (Buero Vallejo) y <i>El Aleph</i> (Borges). <i>Los justos</i> (Camus). <i>España como problema</i> (Laín Entralgo).
1950	Las Naciones Unidas suspenden el veto diplomático a España. Y EE.UU. designa embajador en Madrid. Acuerdo Hispanoamericano. Se crea el Ministerio de Educación y Ciencia. España alcanza los 30 millones de habitantes.	<i>Canto general</i> (Neruda). <i>En la ardiente oscuridad</i> (Buero Vallejo). Muere Bernard Shaw (94 años). Se crea la Junta Nacional contra el analfabetismo.

Año	Hechos Relevantes	Literatura y Sociedad
1951	Ingreso de España en la FAO y en la Organización Mundial de la Salud. Cuarto gobierno de Franco. Huelgas por la subida de los tranvías. Los temas de teatro y cine se incorporan el nuevo Ministerio español de Información y Turismo	Muere Pedro Salinas. <i>El diablo y el buen Dios</i> (Sastre). <i>Por el camino de la vida</i> (Pemán). <i>La vida en verso</i> (Benavente). <i>La llave en el desván</i> (Casona). <i>La colmena</i> (Cela).
1952	Cuarto indulto general. Ley de concentración parcelaria. Se crea la Junta de Clasificación y de Censura de películas cinematográficas.	Estreno <i>Tres sombreros de copa</i> (Mihura). Muere Jardiel Poncela. <i>El viejo y el mar</i> (Hemingway).
1953	España firma el Concordato con la Santa Sede y España. Acuerdos con EE.UU. y ayuda de este país a España de 226 millones \$. Ingreso de España en la UNESCO. Ley de ordenación de la Enseñanza Media	<i>Esperando a Godot</i> (Beckett). <i>Esperando a Godot</i> (Samuel Beckett). <i>Las brujas de Salem</i> (Miller). <i>Don Juan</i> (Dirigida por Vilar). <i>Escuadra hacia la muerte</i> (Sastre). <i>Murió hace quince años</i> (Giménez Arnau). I Festival de Cine de San Sebastián. <i>Oda marítima</i> (Alberti). <i>Nacimiento último</i> (Aleixandre). <i>Bienvenido Mr. Marshall</i> (Berlanga)
1954	Comienza a sentirse el malestar universitario. Llegan a Barcelona los primeros prisioneros de la División Azul. Quinto indulto general.	Muere Jacinto Benavente. Coloquio sobre teatro español en la Universidad de Santander. <i>Cómicos</i> (Bardem).
1955	España ingresa en la Organización de Naciones Unidas (ONU). I Plan Nacional de la Vivienda. Perón es derrocado en Argentina. Le sucede, Leonardi. Ley de Formación Profesional Industrial	Se crea la Agrupación Dramática de Barcelona, con Frederic Roda. <i>La tradición teatral</i> (Vilar). <i>El cervo</i> (Clarudio de la Torre). <i>La casamentera</i> (T. Wilder). <i>Sublime decisión</i> (Mihura). <i>La sangre de Dios</i> (Sastre). <i>Lolita</i> (Nabokov). <i>Muerte e un ciclista</i> (Bardem). <i>Hombre y Dios</i> (D. Alonso). <i>Pido la paz y la palabra</i> (Otero).
1956	Problema universitario. Primera suspensión del Fuero de los españoles por los incidentes de los universitarios. Petición De un Congreso Libre de Estudiantes para terminar con el Sindicato Español Universitario (SEU). España reconoce la independencia de Marruecos.	Panorama desde el puente (Miller). <i>Cuatro epitaños</i> (Paul Taylor) en New York. <i>Mirando hacia atrás con ira</i> (Osborne). Muere Brecht (58 años). En España hay más de 63.000 cines, una de las cifras más altas de Europa. <i>El séptimo sello</i> (Bergman). <i>El Jarama</i> (Sánchez Ferlosio).
1957	Quinto gobierno de Franco (“de la estabilización”). Aparecen los tecnócratas. Dimite el ministro Arrese. Tratado de Roma. Fundación del Mercado Común. Ley de Reforma Fiscal.	Nace la revista <i>Primer Acto</i> . <i>Final de partida y Acto sin palabras</i> (Samuel Beckett) en Londres. <i>La cocina</i> (Wesker). <i>¿Dónde vas, Alfonso XII?</i> (Juan Ignacio Luca de Tena). <i>El cuervo</i> (Sastre). <i>Tito Andrónico</i> (Shakespeare) por Peter Brook en París. Se crea el grupo plástico El Paso, con Millares, Saura, Feito, Canogar... <i>Estructuras sintácticas</i> (Chomsky). <i>El doctor Zbivago</i> (Pasternak).

Año	Hechos Relevantes	Literatura y Sociedad
1958	Ley de convenios sindicales. Ley de Principios Fundamentales del Movimiento. España entra en el Fondo Monetario Internacional. Sexto indulto. Nuevas repúblicas africanas. Creación del Centro de Orientación y Documentación Didáctica de Enseñanza Primaria (CEDODEP).	<i>La última cinta</i> (Beckett) en Londres. <i>Los negros</i> (Genet) en París. <i>Los tres etcéteras de don Simón</i> (Pemán). <i>Melocotón en almíbar</i> (Mihura). <i>Un soñador para el pueblo</i> (Bueno Vallejo). Seis obras de Paso en la cartelera de Madrid. I Convocatoria del Premio "Lazarillo". Discos estereofónicos. <i>La realidad y el deseo</i> (Cernuda). <i>Entre visillos</i> (Martín Gaité), Premio Nadal. <i>Escultura negra</i> (Oteiza). <i>La venganza</i> (Bardem).
1959	Se fija la paridad de la peseta (un dólar cuesta 60 pesetas). Subsidio de paro. Plan de Estabilización Visita de Eisenhower. Fidel Castro toma el poder en Cuba	Comienzan a publicarse los catálogos de libros infantiles. <i>La dulce vida</i> (Fellini). <i>Con faldas y a lo loco</i> (Billy Wilder). <i>Muertes de perro</i> (Ayala).
1960	Sentencia y ejecución contra Antoni Abad Donoso por terrorismo. Detención de Jordi Pujol en el Palau de la Música por estar en contra del régimen. Kennedy, presidente de Estados Unidos. Más de 30 millones de españoles y un parque automovilístico de 300.000.	Colección <i>Teatro Infantil</i> . Recopilación de obras de la revista <i>Bazar</i> . Polémica sobre el <i>posibilismo</i> entre Bueno Vallejo y Sastre. Se funda en Barcelona la Escola d'Art Dramatic Adrià Gual. <i>La viudita naviera</i> (Pemán) <i>Las meninas</i> (Bueno Vallejo). <i>La camisa</i> (Olmo). <i>La boda de la chica</i> (A. Paso). <i>Primera memoria</i> (Ana M ^a Matute).
1961	Aparece ETA. Guerra en Argelia. Plan Nacional de la Vivienda para 1961-1976. Séptimo indulto de Franco. Ingreso de España en la Organización Europea de Investigación Nuclear.	"Documento sobre el teatro español" por el Grupo de Teatro Realista (GTR). Se construye el muro de Berlín.
1962	Sexto gobierno de Franco ("del I Plan de Desarrollo"). Huelgas mineras en Asturias. Ley de Congestión. Matrimonio de Juan Carlos y Sofía.	Se crea la Comisión Asesora de Publicaciones Infantiles <i>Ocio de tinieblas</i> (Sastre) <i>La pechuga de la sardina</i> (Olmo). Se inaugura la Escuela Oficial de Cine.
1963	Julián Grimau, miembro del CC del PCE es fusilado. Octavo indulto (por la coronación de Pablo VI). Intelectuales protestan de la represión contra los mineros asturianos. Muere Juan XIII y asesinato de John F. Kennedy. Adhesión al Tratado de Moscú para la supresión e pruebas nucleares. Campaña Nacional de Alfabetización.	Jornadas de Teatro Universitario en Murcia. I Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón. Éxitos de Casona en Madrid. <i>La noticia</i> (Olmo). Estreno de <i>Aventura en lo gris</i> (Bueno Vallejo). Se inaugura en Barcelona el Museo Picasso. <i>Rayuela</i> (Cortázar). Muerte de Cocteau (74 años).
1964	I Plan cuatrimestral de Desarrollo. Compañía del Gobierno de "25 años de paz". Noveno indulto. Ley de Reforma Fiscal. Huelga general en Asturias. Ampliación de la educación obligatoria hasta los 14 años. Ley de Prensa e Imprenta. Sastre rechaza el Premio Nobel.	I Congreso Internacional de Literatura Infantil (Madrid). París: Théâtre du Soleil. <i>Ninette y un señor de Murcia</i> (Mihura). <i>La feria del come y calla</i> (A. Mañas). Primeras películas del nuevo cine español, con Camus, Picazo, Summer... <i>La tía Tuya</i> (Picazo).

Año	Hechos Relevantes	Literatura y Sociedad
1965	Propuesta universitaria contra el régimen. Congreso de Los Molinos (Madrid) de la Democracia Cristiana. Décimo indulto. Bloqueo de España sobre Gibraltar. Fundación de la Institución Rosa Sensat	<i>Frankenstein</i> , Living Theatre. <i>La sangre y la ceniza</i> (Sastre). <i>Doctor Zivago</i> (D. Lean). <i>Sonrisas y lágrimas</i> (musical de Rodgers y Hammerstein) en cine.
1966	Baño de Palomeras de Fraga y el embajador de Estados Unidos. Nueva Ley de Prensa. Multas a ABC por el artículo de Ansón: "La Monarquía de todos". Undécimo indulto. Segundo referéndum franquista para aprobar la Ley Orgánica del Estado y aprobar la instauración de una monarquía hereditaria	Colección <i>Dramatizaciones</i> (Anaya). <i>Mis ideas sobre el teatro</i> (Claudel). <i>La caza</i> (Saura) premiada en Berlín. <i>Cinco horas con Mario</i> (M. Delibes). <i>Últimas tardes con Teresa</i> (J. Marsé).
1967	Ley Orgánica del Consejo del Reino. Referéndum en Gibraltar: total apoyo probritánico. Carrero Blanco, Vicepresidente del gobierno. Asesinato de Che Guevara. Reforma de la Escuela de Magisterio	<i>Lecturas Infantiles y Juveniles de España y América</i> (Anaya). Colección <i>Teatro</i> (Escelicer). <i>La persona buena de Sezuán</i> (Brecht) por Nuria Espert; dirige Salvat. <i>El tragaluz</i> (Buero Vallejo). Estatuto de Publicaciones Infantiles y Juveniles. Se ponen en marcha en España las salas de cine de Arte y Ensayo. <i>Cien años de soledad</i> (G ^a Márquez).
1968	Cierre de la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de Madrid por agitación antifranquista. ETA mata a Melitón Manzanas. Declaraciones de Juan Carlos de Borbón a favor del régimen franquista. Independencia de Guinea y Fernando Poo. Los tanques soviéticos invaden Praga. Asesinato de M. Luther King.	<i>Hacia un teatro pobre</i> (Grotowski). <i>English Spoken</i> (Olmo). Comienza el movimiento hippie. Revolución del Mayo francés. <i>Cantata de los derechos humanos</i> (C. Halffter). <i>2001, una odisea del espacio</i> (Kubrick). <i>La madriguera</i> (Saura).
1969	Estado de excepción por tres meses. Octavo gobierno de Franco Se aprueba el II Plan de Desarrollo. Libro Blanco de Educación. Franco designa a Juan Carlos sucesor a título de rey. Se abre una evolución institucional que se cerrará con la proclamación el 22 Noviembre de 1975 de don Juan Carlos como rey de España. Publicación del Libro Blanco sobre la Educación en España. En España sube el turismo de manera extraordinaria. Creación de los Institutos de Ciencias de la Educación.	Margarita Xirgú muere a los 81 años. <i>Tartufo</i> (Molière), por Llovet y Marsillach. <i>El jardín de las delicias</i> (Arrabal). <i>El día de la madre</i> (Alonso Millán). Ramón Sender, Premio Planeta. Premio Nobel a Beckett
1970	Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa (L.G.E.). Acuerdos de amistad y cooperación con Estados Unidos. Acuerdo de trato preferencial con la Comunidad Económica Europea (CEE). Empieza el juicio de Burgos contra miembros de ETA. España llega a 34 millones de habitantes.	<i>La Galera</i> (Literatura catalana) Estreno de <i>Luces de bohemia</i> (Valle-Inclán), por Tamayo.



**2. BIBLIOGRAFÍA
DESCRIPTIVA**
Los 1.001 textos dramáticos

Número de Registro: 1

Bastinos, Antonio J.; *Marquesa de Alella. Monólogos, Diálogos y Cuadros dramáticos infantiles.* Barcelona, Antonio J. Bastinos, 1909.

Número de Registro: 2

De Rius Vidal, A. *Las Bonas obras.* Barcelona, Imprenta de Salvador Bonavía, 1906.

Número de Registro: 3

Anónimo. *Un testamento original.* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1909.

Número de Registro: 4

Álamo Naranjo, José. *Se necesita criada.* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1929.

Número de Registro: 5

Onieva, Antonio José. *Las antipáticas del segundo.* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1928.

Número de Registro: 6

Solás, Pedro J.; Bastinos, Antonio J. *La Gaviota.* Barcelona, Hijos de Jaime Jepús, 1912.

Número de Registro: 7

Sainz Noguera, Eduardo; Bastinos, Antonio J. *La Hermosura del alma.* Barcelona, Hijos de Jaime Jepús, 1912.

Número de Registro: 8

Solás, Pedro J.; Bastinos, Antonio J. *La Gran Mina.* Barcelona, Hijos de Jaime Jepús, 1904.

Número de Registro: 9

Bastinos, Antonio J.; Pérez, Rafael. *Tarde de asueto.* Barcelona, Bastinos A.J. : Imprenta Elzeviriana, 1913.

Número de Registro: 10

Anónimo. *Flores de Nochebuena.* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.⁴⁵³

⁴⁵³ En este anexo aparecen todos los registros catalogados. En ellos se han respetado el contenido literal de los textos. Las siglas s.f. corresponde a: *sin fecha.*

Número de Registro: 11

Bellafont Rose, José. *No hay mal que por bien no venga*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 12

Sainz Noguera, Eduardo. *El mejor testigo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 13

Bellafont Rose, José. *La princesa improvisada*. Barcelona, PAX, 1934.

Número de Registro: 14

Bustillo, Basilio ; Alcántara, Felipe . *Lusero*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 15

Soriano de Villa, Consuelo. *La Mañana tiene razón*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 16

Arniches, Carlos; Reyes, Fernando de los; Noreña, R. de. *La Chica del Gato*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 17

Arniches, Carlos; Reyes, Fernando de los; Noreña, R. de. *La chica del gato*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 18

Ramos, Fabián Jorge. *Pensión para señoras*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 19

Alcántara, Felipe. *La curandera a palos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 20

Alcántara, Felipe. *Caperucita Azul*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 21

Beobide, Ricardo de. *Nobleza y Patriotismo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 22

Gatell, José Ildelfonso. *San Hermenegildo*. Barcelona, Escuela Profesional Salesiana de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 23

P.A.X. *El Huérfano de Suiza*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 24

P.A.X. *La Madre*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 25

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro. *Trampa y cartón*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1945.

Número de Registro: 26

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro; Alcántara, Felipe. *La voz de su amo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 27

M.I.R. *El Vagabundo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 28

Bellafont Rose, José. *La esclava de Fabiola*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950

Número de Registro: 29

Lemoyne, Juan Bautista. *La herencia maldita*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1965

Número de Registro: 30

E.P.S. *Estampas de San Francisco de Asís*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 31

Muñoz Seca, Pedro. *El rey negro*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1956.

Número de Registro: 32

Ruiz Pelayo, Samuel. *Aquí nadie se entiende*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 33

Sainz Noguera, Eduardo. *Ladrones en.. el quinto piso*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 34

P.A.X. *La hija del galo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 35

Cirac, Manuel PBRO; Alcántara, Felipe . *La bruja negra*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 36

Sainz Noguera, Eduardo. *La hermosura del alma*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 37

Sainz Noguera, Eduardo. *Eulalia o la mártir de Barcelona*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 38

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro. *La voz de su Ama*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 39

Saiz, Enrique. *Oro...Oro...Oro...* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 40

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro. *¿Qué tienes en la mirada?*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 41

Pages Casacuberta, Ezequiel. *El espectro del castillo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 42

P.A.X. *La mirada de Jesús*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 43

Casado Pardo, José. *El dulzainero*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 44

Zorrilla, José; Villarende, Paulino. *El caballo del Rey D. Sancho*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1954.

Número de Registro: 45

Sureda, Guillermo. *El único espíritu*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1952.

Número de Registro: 46

Reyes, Fernando de los; Noreña, R. de. *El misterio de K.B.Z*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 47

Sánchez Regalado, Santiago. *Ciudad Don Bosco*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 48

Borbón, M^a Paz de; Alcántara, Felipe. *¡Al Sol!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 49

Alcántara, Felipe. *Capercita azul*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 50

Riera, Miguel. *El maestro canillas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 51

Saiz, Enrique; Beobide, Juan Manuel de. *El hijo del carpintero*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 52

Vico y Bravo, Juan; Premio y castigo. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1954.

Número de Registro: 53

Monje, Maximiliano M. *El Gorrión*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 54

Barrios, Guillermo. *Ladrones de perlas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 55

Alcántara, Felipe. *Garbancito*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 56

Cancio Echarte, Vicente. *Un perro para cinco*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 57

Alcántara, Felipe. *La virgen de la ermita*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 58

Marinel-lo, Manuel. *Los apuros de Colasa*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958⁴⁵⁴.

⁴⁵⁴ Diálogo infantil en prosa con dos personajes femeninos. Al estar agotada la edición se trata de una xerocopia.

Número de Registro: 59

Alcántara, Felipe. *El rey chico*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1959.

Número de Registro: 60

Anónimo. *Con flores a María*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 61

Pedrolini MTRO; M.I.R. *El arte musical*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 62

M.I.R. *Timidito y Terremoto*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1944.

Número de Registro: 63

Salles, A. *El limpiabotas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 64

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro. *La Oca*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 65

Bellafont Rose, José. *Funerales y Danzas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 66

Chiacchio Bruno, Jerónimo; Alcántara, Felipe. *Flor de la selva*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 67

Martí Orberá, R. *El ángel enamorado de María*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 68

Cirac, Manuel. *Las desgracias de la tía Mostilla*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 69

P.A.X. *El pavo robado*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 70

Vidal, Baldomero M^a; Alcántara, Felipe. *El llanto de un ángel*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 71

Pereira, F. *Estocada y buena suerte*. Barcelona, Escuelas Profesionales de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 72

Serrano Medialdea, Antonio. *Balín*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 73

Larrea Saiz, E. *Un ángel en las tinieblas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 74

Pérez, R. *Sesión de hipnotismo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 75

Arnillas de Font, Amparo. *El mártir de Zaragoza*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 76

Fernán; LUX. *El príncipe encantado*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 77

Laita, Rómulo; Los serenos. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 78

Banet, Esteban; Alcántara, Felipe. *Un atraco original*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1959.

Número de Registro: 79

Rubio, José. *Los dos poetas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 80

Alonso Gómez, Sebastián; Muñoz Seca, Pedro. *El contrabando*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 81

M.I.R. *El terrible homobono*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 82

Onieva, M.; Onieva, Antonio José. *Una operación quirúrgica*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 83

Guillén, Eduardo. *Venganza de un alma noble*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 84

Solas, Pedro J. *Al pie del faro*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1942.

Número de Registro: 85

Solas, Pedro J. *Quien siembra vientos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 86

Alcántara, Felipe. *Los sueños de Tinín*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 87

Barón de Casaporterra. *La muñeca de Anita*. Barcelona, Escuela Profesional Salesiana de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 88

Povedano Arizmendi, Enrique. *Las hazañas de un ratero*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 89

El sueño de un santo: Episodio sobre la vida de San Juan Bosco. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 90

Montero Ferrero, Eduardo. *El cautivo de Argel*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 91

Onieva, Antonio José. *El detective man-the-kon*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 92

Pérez Varas, Feliciano. *Cinemanía*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 93

Onieva, Antonio José. *Derecho de asilo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 94

Vallejo y Asenjo, Gerardo. *Ver la paja en ojo ajeno*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1943.

Número de Registro: 95

Pages Casacuberta, Ezequiel. *El cerco de la misión*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 96

Pages Casacuberta, Ezequiel. *La última guardia*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 97

Alcántara, Felipe. *Travesura feliz*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 98

Pérez, Rafael. *El maestro de esgrima*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 99

Martí Orberá, Rafael. *Flor de pureza, vuelo de paloma...: Estampas de la vida del beato Domingo Savio*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 100

P.A.X. *San Lorenzo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 101

Caerols, Francisco. *Corazón de cruzado*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 102

Zorrilla, José; Villarende, Paulino. *El molino de Guadalajara*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1951.

Número de Registro: 103

Lemoyne, Juan B.; Ortuzar, Camilo. *Culpa y perdón*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 104

Ribé, P. *Rey y padre*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 105

Muñoz Seca, Pedro. *El sueño de Valdivia*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 106

Muñoz Seca, Pedro; Noreña, R. de; Reyes, Fernando de los. *Calamar*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 107

García Álvarez, Enrique; Muñoz Seca, Pedro. *Pastor y Borrego*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1945.

Número de Registro: 108

Bouchardg, M. *Lázaro el mudo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 109

Sainz Noguera, Eduardo; Dimas González, José. *El sacristán de la aldea*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 110

Rosales, Fernando. *Un invento prodigioso*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 111

Arniches, Carlos; Lucio, Celso. *Los aparecidos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1946.

Número de Registro: 112

García, J. *La vuelta del veterano*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 113

M.I.R. *El miedo ridículo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 114

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro. *Las cosas de Gómez*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1945.

Número de Registro: 115

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro. *La nicotina*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 116

M.I.R. *Sindo el Tonto*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 117

P.A.X. *El artículo 255*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 118

Guillén, Eduardo. *La pulsera*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 119

García Estrada, Francisca. *El Amor de los Amores*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 120

García Estrada, Francisca. *Voz del cielo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 121

Sainz, Bonifacio. *La Medalla de la Virgen*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1959.

Número de Registro: 122

Fernández Torres, Eleuterio. *A ofrecerte venimos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 123

Riera, Miguel; Villani, Juvenal. *Aritmética en solfa*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 124

Muñoz Seca, Pedro; E.P.S. *La Mu (La Eme)*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1959.

Número de Registro: 125

Miriél. *Al Toque del Ave María*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 126

Alcántara, Felipe. *¡¡Valiente Plancha!!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 127

Arniches, Carlos; Alcántara, Felipe. *El último mono o El Chico de la Tienda*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1946.

Número de Registro: 128

Sainz Noguera, Eduardo. *Criado de confianza*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 129

Cirac, Manuel; Alcántara, Felipe. *El Duende Negro*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 130

M.I.R. *Los tres valientes*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1946.

Número de Registro: 131

M.I.R. *Un remiendo fatal*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 132

Alcántara, Felipe; Goffard. *El talismán del blanco*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 133

Scheroff y Avi, Martín. *El cuarto mandamiento*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1947.

Número de Registro: 134

M.I.R. *Consultas ridículas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 135

Bustillo, Basilio; Alcántara, Felipe. *Érase una vez un Rey*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1959.

Número de Registro: 136

Monje, Maximiliano M. *Colasillo el lugareño*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 137

Rodríguez, Miguel. *Los caprichos de Gaspar*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 138

Escoto, Jesús M^a. *El niño de papel*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 139

Borrego, Jesús. *¡Mi Tierra. La de la Virgen!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 140

Pérez, Rafael. *¡Fuera!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 141

Pérez, Rafael. *¡Qué miedo!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1947.

Número de Registro: 142

Pérez, Rafael. *La casa de locos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1945.

Número de Registro: 143

Monje, Maximiliano M. *Los saltimbanquis*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 144

Monje, Maximiliano M. *Calabazas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 145

Ribé, P. *Tarsicio o el mártir de la Eucaristía*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 146

Pintado, Severo. *La casa de campo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 147

Alcántara, Felipe. *Almas en pena*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 148

Fernández Zorita, Felipe. *¡Y en la Tierra paz!.* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 149

M.I.R.; Villani, Juvenal. *Los tres gibosos de Egipto.* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 150

Mir, Juan; Alcántara, Felipe. *Sésamo ¡ábrete!.* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 151

Carreño, José Luis. *La voz de los infieles.* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 152

P.A.X. *Una noche toledana.* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1947.

Número de Registro: 153

M.I.R. *Los apuros de un fotógrafo.* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 154

Sainz Noguera, Eduardo; Alcántara, Felipe. *El fantasma.* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 155

Alcántara, Felipe. *Amad al pobre.* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 156

P.A.X. *Las travesuras de Juana.* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 157

Sainz Noguera, Eduardo. *El primer beso.* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 158

Alcántara, Felipe. *Amad al pobre*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 159

Alcántara, Felipe. *Amad al pobre*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1945.

Número de Registro: 160

P.A.X. *La revoltosa*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 161

Cancio Echarte, Vicente. *La cenicienta moderna*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 162

Ruiz Pelayo, Samuel. *¡ Una casa tranquila!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 163

Lasaga, Miguel. *El billete de lotería*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1943.

Número de Registro: 164

J.F. *La caja de caudales*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 165

Bellafont Rose, José. *La fuga de un ángel*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 166

Sampere, Antonia. *El tesoro escondido*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 167

Rodríguez, Miguel. *Los caprichos de Pilar*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1954.

Número de Registro: 168

Rodríguez, Miguel. *Los caprichos de Pilar*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 169

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro. *El cuatrigémino*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 170

Lara, Florentino; Alcántara, Felipe. *La estatua de Pablo Anchoa*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 171

Sainz Noguera, Eduardo. *Espiritista y Médium*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 172

Ribé, P. *El triunfo del Ave María*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 173

Alcántara, Felipe. *Cadáveres ambulantes*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 174

Bellafont Rose, José. *Las secuestradoras*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 175

Bellafont Rose, José. *Llueven tías*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 176

Bellafont Rose, José. *La sombra de la difunta*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 177

Álamo Naranjo, José. *Se necesita criada*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 178

Onieva, Antonio José. *¡El demonio de la bruja!*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1959.

Número de Registro: 179

Onieva, Antonio José. *Las antipáticas del segundo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 180

Monje, Maximiliano M. *La Virgen de la Montaña*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 181

Monner Sans, R. *La huérfana*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 182

Ovejuna Inia, Nonato. *Un duelo a muerte*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 183

Casañal Shakery, Alberto. *Con licencia del ordinario*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 184

Casado Pardo, José. *Los tres estudiantes*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 185

M.I.R. *Los dos asistentes*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 186

Soriano de Villa, Consuelo. *Chiribita y Catachina*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 187

Alcántara, Felipe . *Travesura feliz*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 188

P.A.X. *Jesús de Nazaret*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1944.

Número de Registro: 189

P.A.X. *El Misionero*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 190

P.A.X. *Dios aprieta, pero no ahoga*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1954.

Número de Registro: 191

Alcántara, Felipe. *El club terremoto*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 192

Sainz, Bonifacio. *Te ofrezco desde este día*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 193

Rentero, Manuel G. *La pordiosera*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 194

Bustillo, Basilio; Alcántara, Felipe. *Clavel Rojo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 195

Arniches, Carlos; Alcántara, Felipe. *Carabonita*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 196

Coggiola, Alberto. *Un día de Pascua*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 197

Rinaldi, Felipe. *Santas Justa y Rufina*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 198

Marescalchi, A. *Estrellita de oro*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 199

Bustillo, Basilio; Alcántara, Felipe. *Lusero*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 200

Sainz Noguera, Eduardo. *La primera comunión*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 201

Fernández Zorita, Felipe. *El timo del violín*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 202

Alcántara, Felipe. *El peregrino*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 203

Alcántara, Felipe. *Lirio temprano: Episodios de la vida del beato Domingo Savio*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 204

Sainz Noguera, Eduardo; Chulvi, Vicente. *El Príncipe heredero*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 205

Sainz Noguera, Eduardo; Alcántara, Felipe. *Los dinamiteros*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 206

Monje, Maximiliano M. *El Lirio*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1954.

Número de Registro: 207

Ruiz Noriega, José. *El oro de la pobreza*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1943.

Número de Registro: 208

Sainz Noguera, Eduardo. *Noble Porfía*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1952.

Número de Registro: 209

Wissemán; Ruiz Pelayo, Samuel. *La perla escondida*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1954.

Número de Registro: 210

Blanco de Villalberca, A. *La cueva de los leones*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1951.

Número de Registro: 211

De Olana, Luis. *La tienda del rey D. Sancho*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 212

Sánchez Romero, José M^a. *La espada invisible*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 213

E.P.S. *A orillas del Río Azul*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 214

Fernández Varo, Julio. *Plaza cubierta*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1943.

Número de Registro: 215

Casañal Shakery, Alberto. *Una hora fatal*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 216

Sainz Noguera, Eduardo. *La nobleza del trabajo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1951.

Número de Registro: 217

Camacho, Tomás. *Otra plaga de Egipto*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1944.

Número de Registro: 218

E.P.S. *El Iscariote*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 219

P.A.X. *La madre*. Barcelona, Librería Salesiana de Barcelona: Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1951.

Número de Registro: 220

Sainz Noguera, Eduardo. *Noble Porfía*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1952.

Número de Registro: 221

Alcántara, Felipe. *La Virgen de la ermita*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 222

Alcántara, Felipe. *La Sultana*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 223

Ayala, S. *La Reina de la Selva*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 224

Onieva, Antonio José. *Flor tardía*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1942.

Número de Registro: 225

Sainz, Bonifacio. *Alma, vida y corazón*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1956.

Número de Registro: 226

Sainz, Bonifacio. *Virgen Sagrada María*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1956.

Número de Registro: 227

Sainz, Bonifacio. *Con tan graciosa belleza*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 228

Sainz, Bonifacio. *En ti tu Dios se recrea*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 229

Sainz Noguera, Eduardo; Alcántara, Felipe. *La cuna de Mesías*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 230

Sola Carol, José. *La venganza del pequeño héroe*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 231

Berton, A.P. *El paje del Mariscal*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 232

Martí Orbera, Rafael. *De Saltimbanquí a Santo: Inspirada en la vida de San Juan Bosco*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 233

P.A.X. *La gorriona*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 234

Sainz Noguera, Eduardo; Chulvi, Vicente. *La princesa de Florencia*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 235

Arniches, Carlos. *Las grandes fortunas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 236

Sainz Noguera, Eduardo. *El tío de Buenos Aires*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 237

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro; Alcántara, Felipe . *Los chatos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 238

Castro, Luis. *Los dos sargentos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 239

Fenollo, F.; Miriel. *Un veneno*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1959.

Número de Registro: 240

Gómez, Valentín; Llana, Félix G. *El soldado de San Marcial*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 241

P.A.X. *Trabajo y Honradez*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1956.

Número de Registro: 242

P.A.X. *Los dos huérfanos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 243

Vendrell, Santiago. *Servicio Secreto*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 244

Muñoz Seca, Pedro; García Álvarez, Enrique. *El verdugo de Sevilla*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 245

Muñoz Seca, Pedro. *La venganza de don Mendo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 246

Arniches, Carlos. *Es mi hombre*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 247

Mediano y Ruiz, Baldomero. *Las glorias de los humildes*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 248

Sánchez Romero, José M^a. *El cortejo de la muerte*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 249

Gras Elías, Francisco; Alcántara, Felipe. *Los pastores de la Judea*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 250

Alcántara, Felipe. *Nabal o el pastor de Belén*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 251

Espinos Molto, Víctor. *Caza mayor*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 252

M.I.R. *El palaciego burlado*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 253

Cancio Echarte, Vicente. *Pinocho, el grillo y los muñecos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 254

Campaña Rigol, José. *Pabellón 18*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 255

Vico y Bravo, Juan; Jiménez y Villadar. *Premio y Castigo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 256

Garces Olivar, Ignacio. *Soberbia y humildad*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 257

Rentero, Manuel G. *Enrique el envidioso*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 258

Alcántara, Felipe. *El club terremoto*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 259

Rinaldi, Felipe. *Santa Inés*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 260

Inaldi, Felipe. *Santas Justa y Rufina*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 261

Bellafont Rose, José. *El peso de una corona*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 262

Bellafont Rose, José. *Juana de Arco*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 263

Gómez Castillejo, Pedro. *El egoísmo de una madre*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 264

Sampere, Antonia. *María Estuardo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1956.

Número de Registro: 265

P.A.X. *Rayos de sol*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 266

P.A.X. *Al freír será el reír*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 267

P.A.X. *La hija del mártir*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 268

Anónimo. *Ernestina o Al paso del Nazareno*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 269

Sainz Noguera, Eduardo; Villani, Juvenal. *El Mesías Redentor*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1959.

Número de Registro: 270

Gallego Catalán, Pilar. *Consecuencias del lujo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 271

Sampere, Antonia. *La hija de Baltasar*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 272

Bellafont Rose, José. *La princesa improvisada*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 273

Sainz Noguera, Eduardo. *Tres millones*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 274

Pérez, Rafael. *La manzana de la discordia*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 275

Martín Scheroff y Avi; Ribé, P. *¡Puesto de Honor!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 276

Cloirán, Rosa. *Me han robado*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 277

Bordas Flaquer, José. *Caridad y Filantropía*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 278

Alcántara, Felipe. *Cadáveres ambulantes*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 279

Girauta, F. *Lo inevitable*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 280

Halcón-Toro; Alcántara, Felipe . *El que con lobos anda..* Barcelona, Librería Salesiana de Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1912.

Número de Registro: 281

Sainz Noguera, Eduardo. *Fe, Esperanza y Caridad*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 282

Soriano de Villa, Consuelo. *¡Oficinistas!*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 283

González, Serapio. *Ilusiones de sesenta abriles*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 284

Soriano de Villa, Consuelo. *Chiribita y Catachina*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 285

Zahonero, José. *Cabecita a pájaros*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 286

Magro Molina, Hilario Pbro. *Las huerfanitas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1951.

Número de Registro: 287

Alonso Alcalde, Manuel. *El palacio encantado*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 288

Martí Orbera, Rafael. *Tortillas y prodigios*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 289

Halcón Toro; Alcántara, Felipe. *Los sueños de Tinín*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 290

Martí Orbera, Rafael. *¡Qué sorpresa, María Gloria!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 291

García, Francisca. *La medio tonta*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 292

García Estrada, Francisca. *¡Fuera bambolla!*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1954.

Número de Registro: 293

Sainz, Bonifacio. *Que los tenga muy felices*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 294

Sainz, Bonifacio. *La pastorcilla hija de la Virgen*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 295

Sainz, Bonifacio. *Por mentirosa*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 296

Sainz, Bonifacio. *Echar las cartas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 297

Ruiz Pelayo, Samuel. *Hace falta cocinera*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1945.

Número de Registro: 298

Vidal, Baldomero M^a; Alcántara, Felipe. *El llanto de un ángel*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 299

P.A.X. *La Princesa Africana*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 300

Bellafont Rose, José. *No hay mal que por bien no venga*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 301

Alcántara, Felipe. *Lentejita*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 302

Alcántara, Felipe. *Los Sueños de Lili*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 303

Rentero, Manuel G. *Conchita la Ramilletera*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 304

Guillén, Eduardo. *La mejor amiga*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 305

Sainz Noguera, Eduardo. *La muñeca*. Barcelona, Escuela Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 306

Vico y Bravo, Juan; Jiménez y Valladar. *Premio y castigo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 307

Monje, Maximiliano M. *La Loca*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 308

Marinel'lo, Manuel. *La sortija*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 309

Marinel'lo, Manuel. *Las golosinas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 310

Alcántara, Felipe. *El peregrino*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1943.

Número de Registro: 311

Riera, Miguel; Villani, Juvenal. *Aritmética en solfa*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 312

Moreno, Alejandro. *Doña Francisquita y doña Franciscota*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1946.

Número de Registro: 313

Bustillo, Basilio; Alcántara, Felipe. *La hija del sol*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 314

Anónimo. *Lirios y azucenas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 315

García, Gabriela. *Que Madre nuestra es*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 316

Beobide, Ricardo de; Alcántara, Felipe; Villani, Juvenal. *Festivales Gimnásticos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 317

Figueira Valverde, José; Rodríguez Lesmes, Dacio. *Cinco piezas breves de Teatro Escolar: Con figuras de los siglos de oro*. Madrid, Ministerio de Educación Nacional-Direcc. Gral. de la Enseñanza Media, 1963.

Número de Registro: 318

Lope de Vega; Montero de la Puente, Lázaro; Ayora, Antonio; Rodríguez Lesmes, Dacio. *El acero de Madrid*. Madrid, Ministerio de Educación Nacional-Direcc. Gral. de Enseñanza Media, 1962.

Número de Registro: 319

Argilaga García, J. *El misterio de los puños*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 320

Onieva, Antonio José; Clavero, J. *Seis retratos, tres pesetas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1940.

Número de Registro: 321

Legouvé. *Guerra Galana*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1952.

Número de Registro: 322

Banet, Esteban. *El vailet de l'hostal o les aventures d'en nasfí*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1947.

Número de Registro: 323

Banet, Esteban; Alcántara, Felipe. *Un "atracó" original*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1947.

Número de Registro: 324

M.I.R. *La casa de la fortuna*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1946.

Número de Registro: 325

M.I.R. *Los tres valientes*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1946.

Número de Registro: 326

Ovejuna Inia, Nonato. *Hambre atrasada*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1944.

Número de Registro: 327

Onieva, Antonio José. *Derecho de asilo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 328

M.I.R. *Roncar despierto*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 329

M.I.R.; Alcántara, Felipe. *Reyes y Pastores*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 330

Pérez, Rafael. *Un cómico sin dinero*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 331

Pérez, Rafael. *Lo que inventan las mujeres*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 332

Alcántara, Felipe. *Pastorcillos de Belén*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 333

Casal, José Nicasio. *La cruz de plata*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 334

Gras y Elías, Francisco. *El nacimiento del Hijo de Dios*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1947.

Número de Registro: 335

M.I.R. *La tía Urraca*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 336

Iurrekua, G. *¡A freír espárragos!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 337

Sainz Noguera, Eduardo. *Villa Tula*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 338

Chiacchio Bruno, Jerónimo; Alcántara, Felipe. *Flor de la selva*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 339

P.A.X. *Santa Tecla*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 340

Alcántara, Felipe. *Amad al pobre*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 341

Bordas i Flaquer, Josep. *Per no entendre el castellà*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1951.

Número de Registro: 342

Sainz, Bonifacio. *Por mentirosa*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 343

Rubio Polo, Andrés; Rodríguez, Miguel. *La Cruz del Mártir*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 344

Araujo, Carlos. *Quien mal siembra mal recoge*. Barcelona, Escuela Profesional Salesiana de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 345

Pérez, Rafael. *La casa de locos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 346

Costamagna, Santiago; Ribé, P. *En una escuela rural*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 347

Arnillas de Font, Amparo; Alcántara, Felipe. *El ejemplo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 348

Gras y Elías, Francisco; Alcántara, Felipe. *Los pastores de la Judea*. Barcelona, Librería Salesiana (Barcelona), Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 349

Fernández Zorita, Felipe. *El Avaro*. Barcelona, Librería Salesiana (Barcelona), Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 350

Pages Casacuberta, Ezequiel. *La última guardia*. Barcelona, Librería Salesiana (Barcelona), Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 351

Fernández Varo, Julio. *Plaza Cubierta*. Barcelona, Librería Salesiana (Barcelona), Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1943.

Número de Registro: 352

Costamagna, Santiago; Ribé, P. *En una escuela rural*. Barcelona, Librería Salesiana (Barcelona), Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 353

Álamo Naranjo, José. *La modista modelo*. Barcelona, Librería Salesiana (Barcelona), Escuelas Profesionales de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 354

Araujo, Carlos. *El empleo del dinero*. Barcelona, Librería Salesiana (Barcelona), Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 355

Marinel-lo, Manuel. *Almas bellas*. Barcelona, Librería Salesiana (Barcelona), Escuelas Profesionales de Sarriá, 1931.

Número de Registro: 356

García Bernalt, Bernardo; *La canción de la bandera*. Barcelona, Librería Salesiana (Barcelona), Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1927.

Número de Registro: 357

Bellafont Rose, José. *En el garlito*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 358

Muñoz Seca, Pedro. *La plancha de la Marquesa*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 359

Arnillas de Font, Amparo. *El mártir de Zaragoza*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1952.

Número de Registro: 360

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro. *La voz de su ama*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 361

García, Francisca. *La medio tonta*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1939.

Número de Registro: 362

Pages Casacuberta, Ezequiel. *El cerco de la misión*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 363

Martí Orbera, Rafael. *¡Qué sorpresa, María Gloria!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 364

Pérez, Rafael. *¡Qué miedo!* Barcelona, Librería Salesiana (Barcelona): Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1947.

Número de Registro: 365

Alonso Alcalde, Manuel. *El palacio encantado*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1943.

Número de Registro: 366

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro. *La voz de su ama*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 367

Ribé, P. *Rey y Padre*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 368

Gras y Elías, Francisco. *El nacimiento del Hijo de Dios*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1939.

Número de Registro: 369

Sánchez Pérez, A. *Amar al prójimo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 370

Muñoz Seca, Pedro. *El Espanto de Toledo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1939.

Número de Registro: 371

Arniches, Carlos; Reyes, Fernando de los; Noreña, R. de. *La chica del gato*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 372

Alcántara, Felipe. *La curandera a palos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1942.

Número de Registro: 373

García Estrada, Francisca. *¡Fuera Bambolla!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 374

P.A.X. *Las travesuras de Juana*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 375

P.A.X. *Rayos de sol*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 376

P.A.X. *La Revoltosa*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 377

Gómez Castillejo, Pedro. *El egoísmo de una madre*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1943.

Número de Registro: 378

Monje, Maximiliano M. *¡Calabazas!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1942.

Número de Registro: 379

Cancio Echarte, Vicente. *Pinocho, el grillo y los muñecos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 380

P.A.X. *La ficción de la vida*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 381

Martí Orbera, Rafael. *Tortillas y prodigios*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 382

P.A.X. *Santa Clara*. Barcelona, PAX: I.C.P.-Sarriá (Barcelona), 1935.

Número de Registro: 383

Rinaldi, Felipe. *Santa Inés*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 384

P.A.X. *Santa Dorotea*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 385

García, Gabriela. *Que madre nuestra es...* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1947.

Número de Registro: 386

VV.AA. *Lirios y azucenas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 387

Vidal, Baldomero M^a; Alcántara, Felipe. *El llanto de un Ángel*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 388

P.A.X. *Verónica*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1940.

Número de Registro: 389

P.A.X. *El publicano*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1940.

Número de Registro: 390

Alcántara, Felipe. *Nabal, o el Pastor de Belén*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1939.

Número de Registro: 391

Sanchis Almiñano, José. *El Natalicio del Eterno Rey*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 392

Rinaldi, Felipe. *Navidad*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1939.

Número de Registro: 393

Rodríguez, Miguel. *Los caprichos de Pilar*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1942.

Número de Registro: 394

Alcántara, Felipe. *Ensueño y realidad*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 395

Sainz, Bonifacio. *La medalla de la Virgen*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1942.

Número de Registro: 396

Chiacchio Bruno, Jerónimo; Alcántara, Felipe. *Flor de la selva*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1942.

Número de Registro: 397

Rosales, Fernando. *El alma en pena*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 398

M.I.R. *El limpiachimeneas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 399

Sainz Noguera, Eduardo. *El vecino del tercero*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 400

Pelayo Ruiz, Samuel. *La hija del mar*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1943.

Número de Registro: 401

Sainz, Bonifacio. *Te ofrezco desde este día*. Barcelona, Librería Salesiana (Barcelona), Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1944.

Número de Registro: 402

Sainz, Bonifacio. *¡Qué los tengas muy felices!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 403

P.A.X. *Santa Filomena*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 404

P.A.X. *Santa Dorotea*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 405

Solás, Pedro J. *La moneda falsa*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 406

Sainz Noguera, Eduardo. *Día de prueba*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1940.

Número de Registro: 407

Bouchardg, M. *Lázaro el mudo o el pastor de Florencia*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 408

Marescalchi, A. *Estrellita de oro*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 409

Muñoz Seca, Pedro. *El espanto de Toledo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 410

Villanueva Gómez, Rafael. *El que paga el pato*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 411

Martil, G. *Alférez de España: Fugaz Histórica Dramática de un soldado español*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1943.

Número de Registro: 412

Del Valle Ojeda, F. *El Caballero Misterio*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 413

Marco Gómez, F.L. *Ochavito*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 414

Maiquez, S. *Abandonados*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1942.

Número de Registro: 415

Del Valle Ojeda, F. *Dos gemelos y un botón*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1942.

Número de Registro: 416

Rubio, José. *Los dos poetas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1947.

Número de Registro: 417

Mir, Juan ; ¡Sésamo, ábrete!. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 418

Sainz Noguera, Eduardo. *Ciego del alma*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1943.

Número de Registro: 419

Fernández, J. *La caja de caudales*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1954.

Número de Registro: 420

Legouvé. *Guerra Galana*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1952.

Número de Registro: 421

Pages Casacuberta, Ezequiel. *La última guardia*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 422

Ribé, P. *Rey y padre*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 423

Zorrilla, José; Villarende, Paulino. *El molino de Guadalajara*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 424

Muñoz Seca, P.; De Noreña, R.; De los Reyes, F. *Calamar*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 425

Casañal Shakerly, A. *Con licencia del ordinario*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1952.

Número de Registro: 426

E.P.S. *A orillas del río Azul*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 427

Alcántara, Felipe. *Travesura feliz*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 428

Marti Orbera, R. *De saltimbanqui a santo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 429

Sole Carol, J. *La venganza del pequeño héroe*. Barcelona, Escuelas Profesionales salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 430

Blanco de Villalberca, A. *La cueva de los leones*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1951.

Número de Registro: 431

Martí Orberá, R. *El ángel enamorado de María*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 432

Espinos Molto, V. *Caza Mayor*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1951.

Número de Registro: 433

Rosales, Fernando. *El invento prodigioso*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 434

P.A.X. *El milagro de la muerte*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1943.

Número de Registro: 435

E.P.S. *San Francisco de Asís*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 436

Sánchez Romero, José M^a. *El cortejo de la muerte*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 437

Muñoz Seca, Pedro; E.P.S. *La cartera del muerto*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 438

Fernández, Mauricio V. *Don Simpliciano el ateo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 439

M.I.R. *El huerfanito de Suiza*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 440

Arniches, Carlos. *Los ambiciosos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1947.

Número de Registro: 441

Lemoyne, Juan B. *Ir por lana*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1943.

Número de Registro: 442

M.I.R.; Alcántara, Felipe. *Reyes y Pastores*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 443

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro; Alcántara, Felipe. *Los chatos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1947.

Número de Registro: 444

Gómez, Valentín; Llana, Félix. *El soldado de San Marcial*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1952.

Número de Registro: 445

P.A.X. *Los dos huérfanos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 446

Domínguez, Isidoro; Alcántara, Felipe. *El martes de carnaval*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 447

Alcántara, Felipe. *Almas en pena*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1930.

Número de Registro: 448

Sainz Noguera, Eduardo; Dimas González, José. *El sacristán de la aldea*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 449

Gras y Elías, Francisco; Alcántara, Felipe. *Los pastores de la Judea*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 450

De Olona, Luis. *La tienda del Rey D. Sancho*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 451

Berton, A.P. *El paje del Mariscal*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 452

Onieva, Antonio José. *Derecho de asilo*. Pamplona, Escuela Tipográfica Salesiana, s.f.

Número de Registro: 453

Vidal, Baldomero M^a; Alcántara, Felipe . *El llanto de un Ángel*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1929.

Número de Registro: 454

Sainz Noguera, Eduardo. *Ladrones en el quinto piso*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 455

P.A.X. *El buen sembrador*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1943.

Número de Registro: 456

E.P.S. *El Misionero*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1942.

Número de Registro: 457

Borbón, M^a Paz de; Alcántara, Felipe. *¡Al Sol!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1946.

Número de Registro: 458

Alcántara, Felipe. *Garbancito*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 459

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro. *¿Qué tienes en la mirada?*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 460

Alcántara, Felipe. *Buscando hogar*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1930.

Número de Registro: 461

García Álvarez, Enrique; Muñoz Seca, Pedro. *Los cuatro robinsones*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 462

Muñoz Seca, Pedro; E.P.S. *La cartera del muerto*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 463

Anónimo. *Seis retratos, tres pesetas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 464

Vidal, Baldomero M^º. *El llanto de un Ángel*. Barcelona, Escuela Salesiana de Arte Tipográfico, 1915.

Número de Registro: 465

Rodríguez, Miguel. *Los caprichos de Gaspar*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1918.

Número de Registro: 466

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro. *El cuatrigémino*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1945.

Número de Registro: 467

Ribé, P. *Rey y Padre*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 468

Anónimo. *No profanes mi tumba*. Pamplona, Escuelas Profesionales Salesianas, 1940.

Número de Registro: 469

Villanueva Gómez, Rafael. *El que paga el pato*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 470

Casado Pardo, José. *Los tres estudiantes*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1939.

Número de Registro: 471

Muñoz Seca, Pedro. *La venganza de don Mendo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 472

Onieva, Antonio José. *Derecho de asilo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 473

P.A.X. *Poncio Piloto*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 474

P.A.X. *El buen sembrador*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 475

Coggiola, Alberto. *Un día de Pascua*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 476

Verte, A. *Luzbel*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1930.

Número de Registro: 477

Hidalguía. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1924.

Número de Registro: 478

P.A.X. *El publicano*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1940.

Número de Registro: 479

Del Valle, Jacinto; Alcántara, Felipe. *El mocito de café*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1930.

Número de Registro: 480

Anónimo. *Tobías o la curación de un ciego*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 481

Martínez, José Julio; Alcántara, Felipe. *Jugando a soldados*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1926.

Número de Registro: 482

LUX; Fernán. *El ciego de Jerusalén*. Pamplona, Escuelas Profesionales Salesianas, 1940.

Número de Registro: 483

Chiacchio Bruno, Jerónimo; Alcántara, Felipe. *Yibuti, flor de la selva*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1929.

Número de Registro: 484

Peña, Laureano; Alcántara, Felipe. *Nabal o el Pastor de Belén*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1914.

Número de Registro: 485

Vallejo y Asenjo, Gerardo. *Ver la paja en ojo ajeno*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 486

M.I.R. *Sindo el Tonto*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1951.

Número de Registro: 487

M.I.R. *Los tres valientes*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 488

Alcántara, Felipe. *El Rey Chico*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1939.

Número de Registro: 489

Laita, Rómulo; Alcántara, Felipe. *Los serenos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1947.

Número de Registro: 490

M.I.R. *Roncar despierto*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 491

M.I.R. *Orlando el furioso*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 492

Pérez, Rafael. *La casa de los locos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1959.

Número de Registro: 493

Arniches, Carlos; Lucio, Celso. *Los aparecidos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 494

Cancio Echarte, Vicente. *Pinocho, el grillo y los muñecos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 495

Cancio Echarte, Vicente. *Un perro para cinco*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1956.

Número de Registro: 496

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro. *El Cuatrigémino*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 497

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro. *Trampa y cartón*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 498

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro; Alcántara, Felipe. *La voz de su amo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 499

Pinol Arreste, Rómulo. *El beso de Jesús*. Pamplona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 500

Sainz Noguera, Eduardo; Alcántara, Felipe. *El fantasma*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1944.

Número de Registro: 501

Arniches, Carlos. *Los Ambiciosos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 502

Alcántara, Felipe. *Los sueños de Tinín*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 503

Pages Casacuberta, Ezequiel. *El espectro del castillo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 504

Zahonero, José. *El enfermo a palos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 505

M.I.R. *El Vagabundo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1940.

Número de Registro: 506

Muñoz Seca, Pedro. *El burro corto y Desengaños*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1959.

Número de Registro: 507

Pedrolini; M.I.R. *El arte musical*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 508

Ovejuna Inia, Nonato. *Un duelo a muerte*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 509

M.I.R. *Los apuros de un fotógrafo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 510

Anónimo. *Con flores a María*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1946.

Número de Registro: 511

Villaescusa, Modesto H. *El médico a palos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 512

Riera, Miguel; Beobide, Juan Manuel de. *El maestro Canillas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 513

Riera, Miguel; Beobide, Juan Manuel de. *EL maestro Canillas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1952.

Número de Registro: 514

Sainz Noguera, Eduardo. *Espiritista y Médiu*m. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1943.

Número de Registro: 515

Rey, Silva. *El Príncipe y los Piratas*. Pamplona, Librería Salesiana de S. Juan Bosco, s.f.

Número de Registro: 516

García, J. *La vuelta del Veterano*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 517

Cancio Echarte, Vicente. *Pompof y Tedy*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1959.

Número de Registro: 518

González Gallego, Serapio. *Los golfos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 519

Anónimo. *El sueño de un santo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1943.

Número de Registro: 520

Muñoz Seca, Pedro. *El sueño de Valdivia*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1944.

Número de Registro: 521

Fernández Zorita, Felipe. *¡Y en la Tierra paz!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 522

Soriano de Villa, Consuelo. *Chiribita y Catachina*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 523

Onieva, Antonio José. *El detective Man-The-Kón*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1928.

Número de Registro: 524

Millá, Luis. *La confesión del Rey*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1941.

Número de Registro: 525

Bellafont Rose, José. *Funerales y danzas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 526

Borrego, Jesús. *¡Mi tierra...la de la Virgen!*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 527

Saiz, Enrique; De Beobide, Juan Manuel. *El hijo del carpintero*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1944.

Número de Registro: 528

Anónimo. *El gitano Tijeras*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 529

Ribé, P. *Tarsicio: El mártir de la Eucaristía*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1956.

Número de Registro: 530

Ruiz Pelayo, Samuel. *¡Una casa tranquila!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 531

Piramuelles, A. *El premio gordo*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1952.

Número de Registro: 532

Arniches, Carlos. *Las grandes fortunas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 533

Arniches, Carlos. *Las grandes fortunas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 534

Matilla, Luis. *El hombre de las cien manos*. Madrid, Escuelas Profesionales Sagrado Corazón, 1973.

Número de Registro: 535

Losada, Luis de; Massana, A. *El Dragón de los ojos de fuego*. Bilbao, Editorial El Siglo de las Misiones, 1945.

Número de Registro: 536

Vilariño, Remigio; Mendizábal, R. *Amor y sacrificio*. Bilbao, Editorial Vizcaína, 1934.

Número de Registro: 537

Villardefrancos, Marisa. *La princesa de nieve*. Madrid, Sociedad Editora Ibérica (S.E.I.), 1951.

Número de Registro: 538

VV.AA. *Mi Teatrillo*. Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1935.

Número de Registro: 539

Greene, Graham; Alonso, J.L. *El león dormido (en el invernadero)*. Madrid, Ediciones Alfil/Imprenta Escelicer S.A., 1962.

Número de Registro: 540

Anónimo. *Servidumbre modelo o ¡fíese usted de criadas!..* Madrid, Editor Bruno del Amo, 1944.

Número de Registro: 541

Lope de Vega; Lucas, Andrés de. *La fuente del mundo*. Madrid, Nuevas Gráficas, S.A., 1946.

Número de Registro: 542

Pintado, Gaspar; Arregui, Vicente; Güenechea, N. *Santa Casilda*. Bilbao, Editorial "El Siglo de las Misiones", 1947.

Número de Registro: 543

Cervino, Joaquín José. *Judit*. Madrid, Imprenta de F. Abienzo, 1854.

Número de Registro: 544

Anónimo. *Judith*. Buenos Aires, Instituto María Auxiliadora, s.f.

Número de Registro: 545

Risco, Alberto; Laborde, P.E; Revila; Pintado, Gaspar; Vilariño, Remigio. *Eucarísticas*. Bilbao, Editorial Vizcaína, s.f.

Número de Registro: 546

Bellver, María; Güenechea, J.N. *Loa de Santa María*. Bilbao, Editorial "El Mensajero del Corazón de Jesús", 1954.

Número de Registro: 547

Vilariño, Remigio; Martínez, José Julio; Güenechea, J.N. *Varias obras*. Bilbao, Editorial "El Mensajero del Corazón de Jesús", 1950.

Número de Registro: 548

Martínez, José Julio; Güenechea, N. *La Divina Tragedia*. Bilbao, Editorial "El Mensajero del Corazón de Jesús", 1945.

Número de Registro: 549

Siram. *Poesías Breves*. Bilbao, Editorial "El Mensajero del Corazón de Jesús", 1954.

Número de Registro: 550

Torre, Eliseo de la.; Cortés Sazatornil, J. *El vidente de Manresa. La puerta del cielo*. Bilbao, Editorial "El Mensajero del Corazón de Jesús", 1942.

Número de Registro: 551

Maquiera Santoyo, Silverio; González Conde, Joaquín. *El Príncipe Azul*. Madrid, Librería Salesiana (Barcelona), Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1949.

Número de Registro: 552

Bellafont Rose, José. *La esclava de Fabiola*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 553

Sainz Noguera, Eduardo. *¡Jesús, qué criada!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 554

Muñoz Seca, Pedro. *La plancha de la Marquesa*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 555

Bustillo, Basilio; Alcántara, Felipe. *La Hija del Sol*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 556

Pedrolini y M.I.R. *El arte musical*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 557

Magro Molina, Hilario. *Las Huérfanas*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1960.

Número de Registro: 558

Cloirán, Rosa. *Me han robado*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 559

Bellafont Rose, José. *Llueven tías*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 560

Arniches, Carlos; De los Reyes, Fernando; De Noreña, R. *La chica del gato*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 561

García Álvarez, E.; Pastor y Borrego. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1959.

Número de Registro: 562

Arniches, Carlos. *Es mi hombre*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 563

Pérez, Rafael. *El Maestro de esgrima*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 564

Alonso Gómez, Sebastián; Muñoz Seca, Pedro. *El contrabando*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1947.

Número de Registro: 565

San José, Florentino. *Servidumbre Leal*. Barcelona, Escuelas Profesionales salesianas de Sarriá, 1942.

Número de Registro: 566

M.I.R. *Orlando el furioso*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 567

P.A.X. *El artículo 255*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 568

Scheroff y Avi, Martín. *El cuarto Mandamiento*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1959.

Número de Registro: 569

Alcántara, Felipe; Goffard. *El Talismán del Blanco*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 570

Sainz Noguera, Eduardo. *Ladrones en el quinto piso*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1950.

Número de Registro: 571

Pérez Varas, Feliciano. *Cinemanía*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 572

Montero Ferrero, Eduardo. *El cautivo de Argel*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 573

Villaescusa, Modesto H. *El gitano Tijeras*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 574

Ovejuna Inia, Nonato. *Hambre atrasada*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 575

E.P.S. *El Iscariote*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1943.

Número de Registro: 576

Serrano Medialdea, Antonio. *Balón*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 577

Alcántara, Felipe. *Caperucita Azul*. Barcelona, Librería Salesiana (Barcelona), Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1954.

Número de Registro: 578

Llorente, Florentino. *Yo quiero ser cómico*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1959.

Número de Registro: 579

P.A.X. *Rayos de sol*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 580

Anónimo. *Lo que inventan las mujeres*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 581

Ordi, José. *Lo que puede don Dinero*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 582

Girauta, F. *Lo inevitable*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 583

Sainz Noguera, Eduardo. *Eulalia o la mártir de Barcelona*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1954.

Número de Registro: 584

Ruiz Pelayo, Samuel. *Un lío de mil diablos*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1959.

Número de Registro: 585

Ruiz Pelayo, Samuel. *Hace falta cocinera*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 586

Ayala, S. *La Reina de la Selva*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1957.

Número de Registro: 587

Monje, Maximiliano M. *La Lugareña*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 588

Alcántara, Felipe. *Zagalitas de Belén*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 589

Alcántara, Felipe. *El peregrino*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 590

Moreno, Alejandro. *Doña Francisquita y Doña Franciscota*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1959.

Número de Registro: 591

Anónimo. *Una tertulia: Don Panchico*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: El Mensajero del Corazón de Jesús, 1913.

Número de Registro: 592

Muñoz, Juan F. *Una tertulia: La venta e la burra*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1913.

Número de Registro: 593

Calderón de la Barca, Pedro. *Joyas literarias: La vida es sueño*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1915.

Número de Registro: 594

SAJ, J.M. *Otra tertulia de Navidad: No hay posada*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1915.

Número de Registro: 595

SAJ, J.M. *Otra tertulia de Navidad: Eleazar*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1915.

Número de Registro: 596

Caballero, Fernán. *Otra tertulia de Navidad: Los deseos*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1915.

Número de Registro: 597

ReVila. *Demasiado sabias*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1918.

Número de Registro: 598

ReVila. *¿Quieren ustedes un Astete?* Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1918.

Número de Registro: 599

ReVila. *Receta contra recomendaciones.* Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1918.

Número de Registro: 600

ReVila. *La obligación.* Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1918.

Número de Registro: 601

Azael y ReVila. *Los años del tío Tenajas.* Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1918.

Número de Registro: 602

Risco, Alberto. *¡Covadonga por María!* Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1918.

Número de Registro: 603

ReVila. *El fielato del diablo.* Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1918.

Número de Registro: 604

ReVila. *Engaños de amor.* Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1918.

Número de Registro: 605

ReVila. *¿Tiene o no tiene?* Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1918.

Número de Registro: 606

ReVila. *Al maestro cuchillada.* Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1918.

Número de Registro: 607

Urcaregui, Federico de. *¡¡Venciste!!* Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1919.

Número de Registro: 608

Calderón de la Barca, Pedro. *El Príncipe Constante*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1919.

Número de Registro: 609

ReVila. *La puerta de Belén*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaina: Mensajero del Corazón de Jesús, 1919.

Número de Registro: 610

ReVila. *El eco divino*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1919.

Número de Registro: 611

ReVila y Latorre. *Doce zapateros y el Niño Jesús*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1919.

Número de Registro: 612

ReVila. *Paliq̄ue barato*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1919.

Número de Registro: 613

ReVila. *El mal vino*. Deusto (Madrid), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1919.

Número de Registro: 614

Urcaregui, Federico de. *Escenas Catequísticas*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1920.

Número de Registro: 615

ReVila. *Madres incultas*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína: Mensajero del Corazón de Jesús, 1920.

Número de Registro: 616

ReVila. *Con cloruro*. Deusto, Editorial Vizcaína, 1920.

Número de Registro: 617

ReVila. *La fe de mis padres*. Deusto, Editorial V, 1920.

Número de Registro: 618

ReVila y Nicolao. *Los salteadores*. Deusto, Editorial Vizcaína, 1920.

Número de Registro: 619

Urcaregui, Federico de. *Cerriles y Testarudos*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína, 1922.

Número de Registro: 620

Urcaregui, Federico de. *Cuadros Diversos*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína, 1922.

Número de Registro: 621

Calderón de la Barca, Pedro. *La cena del rey Baltasar*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína, 1922.

Número de Registro: 622

Lope de Vega. *Del Pan y del palo*. Deusto, Editorial Vizcaína, 1922.

Número de Registro: 623

Risco, Alberto. *La Fundación de Salamanca*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína, 1922.

Número de Registro: 624

Salgado, Augurio. *Alma viajera*. Deusto, Editorial Vizcaína, 1922.

Número de Registro: 625

Tirso de Molina. *La prudencia en la mujer*. Deusto (Bilbao), Editorial Vizcaína, 1924.

Número de Registro: 626

Núñez de Arce, G. *El Haz de leña*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez (c/ Calvario, 18), 1872.

Número de Registro: 627

Hartzembuch, J.E.; Arrieta, E. *Heliadora ó El Amor enamorado*. Madrid, Hijos de A. Gullon Editores, 1880.

Número de Registro: 628

Paso, A. (Hijo); Sáez, E.; Bentura, Benjamín. *Papanatas*. Madrid, Fernanflor, 6, 1940.

Número de Registro: 629

Tomás, M.; Bentura, Benjamín. *Garcilaso de la Vega*. Madrid, Fernanflor, 1939.

Número de Registro: 630

Fodor, A.; Borrás, Tomás. *Suspenso en amor*. Madrid, Fernanflor, 1940.

Número de Registro: 631

Martín, José Ramos; Bentura, Benjamín. *¿Quién?* Madrid, Fernanflor, 1941.

Número de Registro: 632

Ochaita, J. Antonio; León, Rafael de; Bentura, Benjamín. *Cancela*. Madrid, Fernanflor, 1940.

Número de Registro: 633

Torrado, Adolfo; Bentura, Benjamín. *La infeliz Vampiresa*. Madrid, Fernanflor, 1941.

Número de Registro: 634

Arniches, Carlos; Bentura, Benjamín. *La fiera dormida*. Madrid, Fernanflor, 1943.

Número de Registro: 635

García Álvarez, Enrique; Muñoz Seca, Pedro; Bentura, Benjamín. *Pastor y Borrego*. Madrid, Fernanflor, s.f.

Número de Registro: 636

Arniches, Carlos; Bentura, Benjamín. *Ya conoces a Paquita*. Madrid, Fernanflor, 1944.

Número de Registro: 637

Suárez de Deza, Enrique; Bentura, Benjamín. *Ha entrado una mujer*. Madrid, Fernanflor, s.f.

Número de Registro: 638

España, Daniel; Bentura, Benjamín. *La señorita polilla*. Madrid, Fernanflor, 1944.

Número de Registro: 639

Cenzato, Giovanni; Vilches, Ángel; Laurentis, Domenico de; Bentura, Benjamín. *Los que quedamos*. Madrid, Fernanflor, 1944.

Número de Registro: 640

Arniches, Carlos; Bentura, Benjamín. *La casa de Quirós*. Madrid, C/ José Antonio, 45, 1944.

Número de Registro: 641

Arniches, Carlos; Bentura, Benjamín. *Para tí es el mundo*. Madrid, c/ José Antonio, 45, s.f.

Número de Registro: 642

Lucio, José de; Bentura, Benjamín. *¿Qué hacemos con los viejos?* Madrid, c/ José Antonio, 45, 1944.

Número de Registro: 643

Fernández del Villar, José; Bentura, Benjamín. *La Prudencia*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, 1944.

Número de Registro: 644

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro; Bentura, Benjamín. *Las cosas de la vida*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, 1944.

Número de Registro: 645

Arniches, Carlos; Abati, J.; Bentura, Benjamín. *No te ofendas, Beatriz*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, 1944.

Número de Registro: 646

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro; Bentura, Benjamín. *Martingalas*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, 1945.

Número de Registro: 647

Tejedor, Luis; Muñoz Llorente, Luis; Bentura, Benjamín. *Las tres B.B.B.* Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, 1945.

Número de Registro: 648

Maura, Julia; Bentura, Benjamín. *La mentira del silencio*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, s.f.

Número de Registro: 649

Suárez de Deza, Enrique; Bentura, Benjamín. *Ambición*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, 1945.

Número de Registro: 650

Jardiel Poncela, Enrique; Bentura, Benjamín. *Las siete vidas del gato*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, s.f.

Número de Registro: 651

Suárez de Deza, Enrique; Bentura, Benjamín. *¡Catalina, no me llores!* Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, s.f.

Número de Registro: 652

Navarro, Leandro; Bentura, Benjamín. *Con los brazos abiertos*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, s.f.

Número de Registro: 653

Muñoz Seca, Pedro; Bentura, Benjamín. *La Plancha de la marquesa; Celos y De rodillas y a tus pies*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, s.f.

Número de Registro: 654

Arniches, Carlos; Bentura, Benjamín. *La chica del gato*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, s.f.

Número de Registro: 655

Arniches, Carlos; Asensio Más, Ramón; Chapí, Ruperto; Bentura, Benjamín. *El puñao de rosas*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, s.f.

Número de Registro: 656

Arniches, Carlos; García Álvarez, Enrique; Serrano, José; Bentura, Benjamín. *Alma de Dios*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, s.f.

Número de Registro: 657

Muñoz Seca, Pedro; Pérez Fernández, Pedro; Bentura, Benjamín. *Los chatos*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, s.f.

Número de Registro: 658

Muñoz Seca, Pedro; Bentura, Benjamín. *La verdad de la mentira*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, s.f.

Número de Registro: 659

Acosta, Miguel de; Bentura, Benjamín. *Cuando a Adán le falta Eva*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, s.f.

Número de Registro: 660

García Álvarez, Enrique; Muñoz Seca, Pedro; Bentura, Benjamín. *La frescura de Lafuente*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, s.f.

Número de Registro: 661

Álvarez Quintero, S; Álvarez Quintero, J.; Chapí, Ruperto; Serrano, José; Bentura, Benjamín. *La patria chica y La mala sombra*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, s.f.

Número de Registro: 662

Ramos Martín, José; Guerrero, Jacinto; Bentura, Benjamín. *La montería*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, s.f.

Número de Registro: 663

Jardiel Poncela; Bentura, Benjamín. *Tú y yo somos tres*. Alcalá de Henares, Imp. Talleres Penitenciarios, s.f.

Número de Registro: 664

Eguílaz, Rosa de. *¿Qué habrá dentro?* Madrid, Administración Ocaña y Compañía, Editores, 1890.

Número de Registro: 665

Solas, Pedro J. *El pícaro Juan*. Madrid, Administración Ocaña y Compañía, Editores (c/ Caballero de Gracia, 21), 1890.

Número de Registro: 666

Solas, Pedro J. *No todo en la vida es malo*. Madrid, Administración Ocaña y Compañía, Editores (c/ Caballero de Gracia, 46), 1890.

Número de Registro: 667

Solas, Pedro J. *El Príncipe Colas*. Madrid, Administración Ocaña y Compañía (C/ Caballero de Gracia, 46), 1890.

Número de Registro: 668

Frontaura, Carlos; Destez, Pablo. *Los doce*. Madrid, Administración Ocaña y Compañía, Editores (C/Olózaga, 12), 1891.

Número de Registro: 669

Solas, Pedro J. *Quien mal siembra, mal recoge*. Madrid, Administración Ocaña y Compañía, Editores (c/ Olózaga, 12), 1891.

Número de Registro: 670

Solas, Pedro J. *Los dulces*. Madrid, 8 julio 1891.

Número de Registro: 671

Solas, Pedro J. *Al pie del faro*. Madrid, 8 Agosto 1891.

Número de Registro: 672

Mateos, Aurora y Cortezo, V. *La piedra que quiso volar*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra, S.A., 1949.

Número de Registro: 673

Anónimo. *Las monedas de cobre*. Madrid, 1949.

Número de Registro: 674

Anónimo. *La princesa remilgadina*. Madrid, 1949.

Número de Registro: 675

Mateos, Aurora y Cortezo, V. *Las fiestas de doña sabihonda*. Madrid, 1949.

Número de Registro: 676

Mateos, Aurora y Cortezo, V. *El Espino bondadoso*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra, S.A., 1949.

Número de Registro: 677

Anónimo. Mateos, Aurora y Cortezo, V. *Elena, emperatriz*. Madrid, 1949.

Número de Registro: 678

Anónimo. *El gorrión agradecido*. Madrid, Julio 1949.

Número de Registro: 679

Ripalda, José Antonio y Cortezo, V. *Marisol y el hombre de negro*. Madrid, 1949.

Número de Registro: 680

Mateos, Aurora. *El país de la pereza*. Madrid, 1949.

Número de Registro: 681

Mateos, Aurora; Cortezo, V. *El regalo de Mari Carmen*. Madrid, Octubre 1949.

Número de Registro: 682

Mateos, Aurora; Suárez del Árbol. *La estrella de Oriente*. Madrid, Diciembre 1949.

Número de Registro: 683

Mateos, Aurora; Cortezo, V. *Los fantasmas del castillo*. Madrid, Noviembre 1949.

Número de Registro: 684

Mateos, Aurora; Suárez del Árbol. *Las dos princesas*. Madrid, Enero 1950.

Número de Registro: 685

Anónimo. *El reino de la ortografía*. Madrid, 1950.

Número de Registro: 686

Mateos, Aurora y Cortezo, V. *Los 5 ayudantes*. Madrid, 1950.

Número de Registro: 687

Mateos, Aurora y Cortezo, V. *Juana mil mentiras*. Madrid, 1950.

Número de Registro: 688

Mateos, Aurora y Cortezo, V. *La pequeña rana*. Madrid, 1950.

Número de Registro: 689

Mateos, Aurora y Cortezo, V. *Los tres pretendientes*. Madrid, 1950.

Número de Registro: 690

Mateos, Aurora y Cortezo, V. *La mariposa que se escapó de la escuela*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra, S.A., Noviembre 1950.

Número de Registro: 691

Mateos, Aurora; Suárez del Árbol. *Los tres reyes que venían de Oriente*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra, S.A., Diciembre 1950.

Número de Registro: 692

Anónimo. *El caballito volador I*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 693

Anónimo. *El caballo volador II*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 694

Anónimo. *El caballo volador III*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 695

Del Amo, Montserrat. *Brisa o vendaval*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 696

Del Amo, Montserrat. *Brisa y vendaval II*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 697

Del Amo, Montserrat. *Brisa y vendaval III*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 698

Anónimo. *La misión*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 699

De Alba, Lolo. *La Misión II*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 700

Jazami, Victoria. *En un campo una vez I*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra, S.A., 1968.

Número de Registro: 701

Jazami, Victoria. *En un campo una vez II*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 702

Jazami, Victoria. *En un campo una vez III*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 703

Jazami, Victoria. *En un campo una vez IV*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 704

Jazami, Victoria. *En un campo una vez V*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 705

Jazami, Vitoria. *En un campo una vez VI*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 706

Jazami, Victoria. *En un campo una vez VII*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 707

Díaz Garrido, M^a del Carmen. *De cómo el trigo de España llegó hasta América*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 708

Díaz Garrido, M^a del Carmen. *De cómo el trigo de España llegó hasta América II*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 709

Díaz Garrido, M^a del Carmen. *De cómo el trigo de España llegó hasta América III*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 710

Soria, Manuel. *Las damas de la Reina*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 711

Soria, Manuel. *Las damas de la Reina*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 712

Díaz Garrido, M^a del Carmen. *La Rosa blanca*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 713

Díaz Garrido, M^a del Carmen. *La Rosa blanca*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 714

Díaz Garrido, M^a del Carmen. *Juan sin cuidados*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 715

Díaz Garrido, M^a del Carmen. *Juan sin cuidados*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1969.

Número de Registro: 716

Díaz Garrido, M^a del Carmen. *Juan sin cuidado*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1969.

Número de Registro: 717

Carmona, M^a Asunción. *¡Es un fantasma!*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1969.

Número de Registro: 718

Carmona, M^a Asunción. *La bruja pelusona*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1969.

Número de Registro: 719

Martínez de Hita, Maruja. *Juana, la tonta*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1969.

Número de Registro: 720

Martínez de Hita, Maruja. *La luz azul*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1969.

Número de Registro: 721

Soler, Carola. *El rey dormilón*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1969.

Número de Registro: 722

Armijo, Consuelo. *Carbonato Calcino Atronador*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1969.

Número de Registro: 723

Armijo, Consuelo. *Carbonato Calcino Atronador*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1969.

Número de Registro: 724

Carmona, M^a Asunción. *Nuevos Amigos*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1969.

Número de Registro: 725

Anónimo. *Un marciano en la cocina*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 726

Anónimo. *Un marciano en la cocina*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1968.

Número de Registro: 727

Armijo, Consuelo. *Un caballo de madera*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1969.

Número de Registro: 728

Armijo, Consuelo. *Un caballo de madera*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1969.

Número de Registro: 729

Forqué, Álvaro. *Un pastel para mamá*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1969.

Número de Registro: 730

Anónimo. *Figuritas del Nacimiento*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1969.

Número de Registro: 731

Martínez de Bartolomé, Mariela. *El pastel de cumpleaños*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1969.

Número de Registro: 732

Anónimo. *Las figuritas del nacimiento*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1969.

Número de Registro: 733

Armijo, Consuelo. *Gorros y botas*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1970.

Número de Registro: 734

Armijo, Consuelo. *Gorros y botas*. Madrid, Artes Gráficas de Ibarra S.A., 1970.

Número de Registro: 735

Armijo, Consuelo. *Pájaros de invierno*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1970.

Número de Registro: 736

Paco Pepe, el listorro. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1970.

Número de Registro: 737

Paco Pepe, el listorro. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1970.

Número de Registro: 738

Armijo, Consuelo. *Una historia de ladrones*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1970.

Número de Registro: 739

Armijo, Consuelo. *Una historia de ladrones*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1970.

Número de Registro: 740

Martínez de Hita, A. *En el fondo del mar*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1970.

Número de Registro: 741

Soria, Manuel. *El trovador*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1970.

Número de Registro: 742

Martínez de Hita, Maruja. *El Negrito Bimbo*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1970.

Número de Registro: 743

Armijo, Consuelo. *Un castigo bien merecido*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1970.

Número de Registro: 744

Armijo, Consuelo. *Un castigo bien merecido*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1970.

Número de Registro: 745

Armijo, Consuelo. *Cada oveja con su pareja*. Madrid, Artes Gráficas Ibarra S.A., 1970.

Número de Registro: 746

Anónimo. *El forzado o a todo pecado misericordia*. Madrid, ABC, 16 Marzo de 1907.

Número de Registro: 747

Anónimo. *El forzado o a todo pecado misericordia*. Madrid, ABC, 23 marzo de 1907.

Número de Registro: 748

Anónimo. *El forzado o todo pecado misericordia*. Madrid, ABC, 30 marzo de 1907.

Número de Registro: 749

Anónimo. *El forzado o a todo pecado misericordia*. Madrid, ABC, 6 de abril de 1907.

Número de Registro: 750

Anónimo. *El forzado o a todo pecado misericordia*. Madrid, ABC, 13 de abril de 1907.

Número de Registro: 751

Anónimo. *El forzado o a todo pecado misericordia*. Madrid, ABC, 20 abril de 1907.

Número de Registro: 752

Anónimo. *El forzado o a todo pecado misericordia*. Madrid, ABC, 27 abril de 1907.

Número de Registro: 753

Anónimo. *El forzado o a todo pecado misericordia*. Madrid, ABC, 4 de mayo de 1907.

Número de Registro: 754

Berquin; L. de Ch. *La espigadora*. Madrid, ABC, 11 de mayo de 1907.

Número de Registro: 755

Berquin; L. de Ch. *La espigadora*. Madrid, ABC, 25 de mayo de 1907.

Número de Registro: 756

Berquin; L. de Ch. *La espigadora*. Madrid, ABC, 1 de junio de 1907.

Número de Registro: 757

Berquin; L. de Ch. *La espigadora*. Madrid, ABC, 8 de junio de 1907.

Número de Registro: 758

Berquin; L. de Ch. *La espigadora*. Madrid, ABC, 15 de junio de 1907.

Número de Registro: 759

Anónimo. *Un tronera*. Madrid, ABC, 22 de junio de 1907.

Número de Registro: 760

Anónimo. *El tronera*. Madrid, ABC, 29 de junio de 1907.

Número de Registro: 761

Anónimo. *El tronera*. Madrid, ABC, 6 de Julio de 1907.

Número de Registro: 762

Anónimo. *El tronera*. Madrid, ABC, 13 de julio de 1907.

Número de Registro: 763

Anónimo. *Charada representable*. Madrid, ABC, 20 de julio de 1907.

Número de Registro: 764

Berquin; Charles, Luis de. *El desertor*. Madrid, ABC, 27 de julio de 1907.

Número de Registro: 765

Berquin; Charles, Luis de. *El desertor*. Madrid, ABC, 3 de agosto de 1907.

Número de Registro: 766

Berquin; Charles, Luis de. *El desertor*. Madrid, ABC, 10 de agosto de 1907.

Número de Registro: 767

Berquin; Charles, Luis de. *El desertor*. Madrid, ABC, 17 de agosto de 1907.

Número de Registro: 768

Berquin; Charles, Luis de. *El desertor*. Madrid, ABC, 24 de agosto de 1907.

Número de Registro: 769

Berquin; Charles, Luis de. *El desertor*. Madrid, ABC, 31 de agosto de 1907.

Número de Registro: 770

Berquin; Charles, Luis de. *El desertor*. Madrid, ABC, 7 de septiembre de 1907.

Número de Registro: 771

Berquin; Charles, Luis de. *El desertor*. Madrid, ABC, 14 de septiembre de 1907.

Número de Registro: 772

Berquin; Charles, Luis de. *El desertor*. Madrid, ABC, 21 de septiembre de 1907.

Número de Registro: 773

Berquin; Charles, Luis de. *El desertor*. Madrid, ABC, 28 de septiembre de 1907.

Número de Registro: 774

Anónimo. *El brujo*. Madrid, ABC, 2 de enero de 1910.

Número de Registro: 775

Anónimo. *El brujo*. Madrid, ABC, 9 de enero de 1910.

Número de Registro: 776

Anónimo. *El brujo*. Madrid, ABC, 16 de enero de 1910.

Número de Registro: 777

Anónimo. *Las barbas del vecino*. Madrid, ABC, 23 de enero de 1910.

Número de Registro: 778

Anónimo. *Las barbas del vecino*. Madrid, ABC, 30 de enero de 1910.

Número de Registro: 779

Anónimo. *Las barbas del vecino*. Madrid, ABC, 6 de febrero de 1910.

Número de Registro: 780

Anónimo. *Los generosos*. Madrid, ABC, 13 de febrero de 1910.

Número de Registro: 781

Anónimo. *Los generosos*. Madrid, ABC, 20 de enero de 1910.

Número de Registro: 782

Anónimo. *Los generosos*. Madrid, ABC, 27 de febrero de 1910.

Número de Registro: 783

Anónimo. *La cigarra y la hormiga*. Madrid, ABC, 13 de marzo de 1910.

Número de Registro: 784

Anónimo. *La cigarra y la hormiga*. Madrid, ABC, 20 de Marzo de 1910.

Número de Registro: 785

Anónimo. *Charada representable*. Madrid, ABC, 10 de abril de 1910.

Número de Registro: 786

Anónimo. *Los pajarillos*. Madrid, ABC, 24 de abril de 1910.

Número de Registro: 787

Anónimo. *Los pajarillos*. Madrid, ABC, 1 de mayo de 1910.

Número de Registro: 788

Cervantes, Miguel de; Cabello, Virgilio; Cervera Borrás, Juan. *Don Quijote y Sancho*. Madrid, Escuelas Profesionales del Sagrado Corazón, 1972.⁴⁵⁵

Número de Registro: 789

Machado, M^a Clara; Suárez Radillo, Carlos Miguel. *Teatro Infantil*. Madrid, Ed. Alfíl/Imp. Escelicer S.A., 1971.⁴⁵⁶

Número de Registro: 790

Marquina, Eduardo. *La muñeca irrompible*. Barcelona, Ed. Juventud, 1949.

Número de Registro: 791

Medina, Miguel. *El teatro de los animales*. Barcelona, Ramón Sopena editor, 1918.

Número de Registro: 792

Pelegrí, Montserrat; Dolz, M^a. *El pasadizo secreto*. Barcelona, Ed. Taber, 1967.

Número de Registro: 793

Rinaldi, Felipe. *Judit*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1952.

⁴⁵⁵ Aunque esta obra se encuentra fuera del periodo estudiado hemos creído oportuno que figure en la relación de textos dramáticos por la importancia de llevar una novela tan famosa al teatro y por ser parte de una colección que comienza su andadura dentro del periodo previsto de nuestra investigación.

⁴⁵⁶ Aunque está fuera del periodo estudiado, hemos incorporado esta obra por el protagonismo que la autora y sus textos dramáticos tuvieron en la década de los 70 en el teatro escolar español. Hay más de 700 piezas de teatro al comienzo de los años 70. Autora brasileña. En este libro se publican cuatro obras: *Pluft, el fantasmita* (pieza infantil en dos actos); *El caballito azul* (pieza para niños en un acto en nueve escenas); *La caperucita roja* (pieza infantil en tres actos) y *El rapto de las cebollitas* (pieza infantil en tres actos).

Número de Registro: 794

Barón de Casaporterra. *La muñeca de Anita*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1946.

Número de Registro: 795

Calderón de la Barca, Pedro; Laina, Fernando; Rivas. *Obras de Calderón de la Barca*. Madrid, Librería Casa Editorial Hernando S.A., 1951.

Número de Registro: 796

BEC. *La Gitanilla*. Madrid, Sociedad Editora Ibérica (SEI), 1948.

Número de Registro: 797

Fortún, Elena; Dubon; Aguilar, M. *Teatro para niños*. Madrid, M. Aguilar-Editor, 1942.

Número de Registro: 798

Delegación Nacional de la Sección Femenina del Movimiento. *Teatro Infantil*. Madrid, Editorial Almena, 1975.⁴⁵⁷

Número de Registro: 799

Calvo-Sotelo, Joaquín. *El baño de las ninfas*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1967.

Número de Registro: 800

Alcántara, Felipe. *Capucita Azul*. Barcelona, Esc. Profesionales Salesianas de Sarriá, s.f.

Número de Registro: 801

Borrás, Tomás; De Pedro, Valentín; Garrán; *El gato con botas*. Madrid, La Farsa, 1928.

Número de Registro: 802

Borrego, Jesús *!Mi tierra...la de la Virgen!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1958.

Número de Registro: 803

Dicenta, Joaquín; Fiscowich, Florencio. *Los irresponsables*. Madrid, Imp. de José Rodríguez, 1890.

⁴⁵⁷ Aunque está fuera del periodo estudiado lo incluimos porque fueron publicados con anterioridad en la revista Bazar y esto no es más que un libro recopilatorio. Se trata de más de 25 títulos.

Número de Registro: 804

Palma, Marigloria. *Teatro Infantil*. Barcelona, Talleres gráficos de Manuel Pareja, Escrito en San Juan de Puerto Rico, s.f.

Número de Registro: 805

Bloch, Pedro. *Las manos de Euridice*. Madrid, Ed. Alfil/Imprenta Escelicer S.A., 1969.

Número de Registro: 806

Molière; Llovet, Enrique. *El tartufo*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1969.

Número de Registro: 807

Jardiel Poncela, Enrique. *Angelinas o el honor de un brigadier*. Madrid, Ed. Alfil/ Imp. Escelicer S.A., 1969.

Número de Registro: 808

Villamor, Pablo. *Tres pasos de Lope de Rueda y tres entremeses de Cervantes*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1970.

Número de Registro: 809

Miller, Arthur; López Rubio, José. *La muerte de un viajante*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1952.

Número de Registro: 810

López Rubio, José. *Una madeja de lana azul celeste*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1952.

Número de Registro: 811

Priestley, John B.; Ros, Félix. *Llama un inspector*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1951.⁴⁵⁸

Número de Registro: 812

García y García de Castro, Francisco R.P. *Tomás Moro*. Madrid, Ed. Coculsa, s.f.

Número de Registro: 813

Sancho, Manuel. *El Duende*. Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, Editor Pontificio, 1926.

⁴⁵⁸ La Editorial Alfil y Escelicer editan obras estrenadas por compañías profesionales. Ésta por ejemplo se estrenó en Madrid en el Teatro Español el 25-5-1951. Como director Cayetano Luca de Tena.

Número de Registro: 814

Anónimo. *Era una vez...* Madrid, Bruno del Amo, s.f.

Número de Registro: 815

Olmedo, Santiago. *La calavera*. Madrid, Librería de la viuda de Hernando y C^a, 1889.

Número de Registro: 816

Rinaldi, Felipe. *Santa Inés*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1954.

Número de Registro: 817

Quintero de Ballespín, Berta. *La lección de la muñeca*. Madrid, Sociedad Editora Ibérica (SEI), 1958.

Número de Registro: 818

Riego, Francisco; Castañeda. *La alegría del Molinero*. Madrid, Ed. Doncel, 1966.

Número de Registro: 819

Tirso de Molina; A.J.M.; Delgado, Álvaro. *Teatro*. Madrid, Ed. Aguilar, 1961.

Número de Registro: 820

Lope de Vega; A.J.M.; Aguirre, José Francisco. *Teatro*. Madrid, Ed. Aguilar, 1961.

Número de Registro: 821

Anónimo. *La muñeca de Angelines*. Madrid, Ed. Escuela Española, 1967.

Número de Registro: 822

Rentero, Manuel Genaro. *Enrique el envidioso*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 823

Rinaldi, Felipe. *Santas Justa y Rufina*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 824

Martín Scheroff y Avi; Ribé, P. *¡Puesto de honor!* Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1954.

Número de Registro: 825

Villardefrancos, Marisa. *El soldado de Cristo*. Madrid, Sociedad Editora Ibérica (SEI), 1958.

Número de Registro: 826

Sainz, Bonifacio. *La pastorcilla, hija de la Virgen*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 827

Clara, Federico; Pelegrí, Montserrat; Dolz, María. *Cuatro Detectives*. Barcelona, Ed. Taber, 1968.

Número de Registro: 828

Novell, María; Dolz, María. *Las golondrinas*. Barcelona, Ed. Taber, 1967.

Número de Registro: 829

Shakespeare, Williams. *El Mercader de Venecia*. Barcelona, Seix y Barral Hnos., S.A., s.f. ⁴⁵⁹

Número de Registro: 830

Nualart, C.B.⁴⁶⁰. *El Tesoro del Rajá*. Barcelona, Seix Barral, S.A., s.f.

Número de Registro: 831

Nualart, C.B. *Los lobos del mar*. Barcelona, Seix Barral, S.A., s.f., Serie BB.

Número de Registro: 832

Nualart, C.B. *La leyenda de San Jorge*. Barcelona, Seix Barral, S.A., s.f., Serie B.

Número de Registro: 833

Nualart, C.B. *El alma de las ruinas*. Barcelona, Seix Barral S.A., s.f.

Número de Registro: 834

Shakespeare, Williams; Nualart, C.B. *La fierecilla domada*. Barcelona, Seix Barral S.A., s.f. Serie B.

⁴⁵⁹ Se trata de Teatro de *papel*. El Teatro de los Niños se subtitula como "Juguete educativo que ofrece un doble interés, pictórico y literario; ejerce, instruye y deleita". Y coordinada por Carles Barral Nualart.

⁴⁶⁰ Esta colección de Seix & Barral posee 23 títulos publicados entre 1915-1930-recordemos que la editorial se funda en 1911- y cuatro que no llegaron a editarse.

Número de Registro: 835

Nualart, C.B. *Violeta*. Barcelona, Seix Barral S.A., s.f. Serie B.

Número de Registro: 836

Nualart, C.B. *La ciencia más que el poder*. Barcelona, Seix Barral S.A., s.f.

Número de Registro: 837

Nualart, C.B. *La esposa desconsolada*. Barcelona, Seix Barral, S.A., s.f.

Número de Registro: 838

Nualart, C.B. *Sancho Panza Gobernador*. Barcelona, Seix Barral, S.A., s.f.

Número de Registro: 839

Nualart, C.B. *El hacha maravillosa*. Barcelona, Seix Barral, S.A., s.f.

Número de Registro: 840

Nualart, C.B. *¡Viajeros al tren!*. Barcelona, Seix Barral S.A., s.f.

Número de Registro: 841

Nualart, C.B. *La Madre*. Barcelona, Seix Barral, S.A., s.f.

Número de Registro: 842

Nualart, C.B. *El pirata arrepentido o la Doncella Generosa*. Barcelona, Seix Barral, S.A., s.f.

Número de Registro: 843

Martín Rubio, Julián; Nualart, C.B. *No seáis ambiciosos*. Barcelona, Seix Barral, S.A., s.f.

Número de Registro: 844

Nualart, C.B. *Violeta*. Barcelona, Seix Barral, S.A., s.f., Serie B.

Número de Registro: 845

Nualart, C.B. *La vuelta al hogar*. Barcelona, Seix Barral, S.A.,s.f., Serie B.

Número de Registro: 846

Nualart, C.B. *El tesoro del Rajá*. Barcelona, Seix Barral, S.A., s.f., Serie B.

Número de Registro: 847

Nualart, C.B. *La esposa desconsolada*. Barcelona, Seix Barral, S.A., s.f.

Número de Registro: 848

Nualart, C.B. *Por el amor de sus vasallos*. Barcelona, Seix Barral, S.A., s.f., Serie B.

Número de Registro: 849

Nualart, C.B. *La Madre*. Barcelona, Seix Barral, S.A., s.f.

Número de Registro: 850

Nualart, C.B. *El pintor arrepentido o la doncella generosa*. Barcelona, Seix Barral, S.A., s.f., Serie B.

Número de Registro: 851

Nualart, C.B. *La Estrella de los Reyes Magos*. Barcelona, Seix Barral, S.A., s.f., Serie B.

Número de Registro: 852

La Hoz, Fernando de. *El Castillo de Metemiedo*. Barcelona, B. Sirven S.A.E., s.f.

Número de Registro: 853

Sainz Noguera, Eduardo; Chulvi, Vicente. *La Princesa de Florencia*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1953.

Número de Registro: 854

MAR, S.I. *Vencido y Vencedor*. Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1942.

Número de Registro: 855

Torre, Eliseo de la . *El vidente de Manresa*. Bilbao, El Mensajero de Jesús, Junio-agosto 1942.

Número de Registro: 856

Cortes, Jaime. *La Puerta del cielo*. Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, Junio-Agosto 1942.

Número de Registro: 857

Lope de Vega. *Soliloquios y jaculatorias*. Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, Abril 1941.

Número de Registro: 858

Vilariño, Remigio. *Pan y luz*. Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, Mayo 1941.

Número de Registro: 859

Ogara, Florentino. *El Reino de Cristo*. Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, Noviembre de 1940.

Número de Registro: 860

Adro, Xavier; Daffini, Luigi. *Rojo y español*. Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, Agosto de 1939.

Número de Registro: 861

Valdivieso, José de. *La Serrana de Plasencia*. Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, Mayo de 1939.

Número de Registro: 862

Calderón de la Barca, Pedro. *La Princesa flor del carmelo*. Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, Abril 1939.

Número de Registro: 863

Villamor, Pablo. *Tres pasos de Lope de Rueda y tres entremeses de Cervantes*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1970.

Número de Registro: 864

Miller, Arthur; López Rubio, José. *La muerte de un viajante*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1952.

Número de Registro: 865

López Rubio, José. *Una madeja de lana azul celeste*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1952.

Número de Registro: 866

Priestley, John B.; Ros, Félix. *Llama un inspector*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1951.

Número de Registro: 867

Williams, Tenesse; Gordon, José; Quinto, José M^a de; Benítez Sánchez-Cortés, Manuel. *El zoo de cristal*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1960.

Número de Registro: 868

López Rubio, José; Neville, Edgar. *La otra orilla*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1955.

Número de Registro: 869

Llopis, Jorge. *Federica de Bramante o las florecillas del fango*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1954.

Número de Registro: 870

Torre, Claudio de la. *En el camino negro*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1952.

Número de Registro: 871

Torre, Claudio de la. *El collar*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1952.

Número de Registro: 872

Eurípides; Sastre, Alfonso. *Medea*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1963.

Número de Registro: 873

Muñoz Seca, Pedro. *La venganza de Don Mendo. El roble de la Jarosa y el Alfiler*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer, S.A., 1968.

Número de Registro: 874

Casona, Alejandro. *La barca sin pescador*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1971.⁴⁶¹

Número de Registro: 875

Paso, Alfonso. *Vamos a contar mentiras*. Madrid, Ed. Alfil/Imprenta Escelicer S.A., 1967.

Número de Registro: 876

Sastre, Alfonso. *En la red*. Madrid, Ed. Alfil/Imprenta Escelicer S.A., 1968.

Número de Registro: 877

Paso, Alfonso. *Educando a una idiota*. Madrid, Ed. Alfil/Imprenta Escelicer, S.A., 1965.

⁴⁶¹ Aunque se trata de una obra fuera del periodo estudiado hemos optado por incorporarla ya que se trata de un texto de un autor investigado en nuestro trabajo y además en una colección con un importante protagonismo en el aspecto que tratamos. Comedia en tres actos con once personajes. Dirigida por Enrique Diosdado. Fue Premio Nacional de Teatro y su estreno en el Teatro Bellas Artes de Madrid.

Número de Registro: 878

Buero Vallejo, Antonio. *Las Meninas*. Madrid, Ed. Alfil/Imprenta Escelicer S.A., 1972.

Número de Registro: 879

Giraudoux, Jean; Díaz-Plaja, Fernando. *Ondina*. Madrid, Ed. Alfil/Imprenta Escelicer S.A., 1960.

Número de Registro: 880

Álvarez Quintero, S. y J. *Doña Clarines*. Madrid, Ed. Alfil/Imprenta Escelicer, S.A., 1963.

Número de Registro: 881

Eurípides; Sastre, Alfonso. *Medea*. Madrid, Ed. Alfil/Imprenta Escelicer S.A., 1963.

Número de Registro: 882

Sastre, Alfonso. *El Pan de todos*. Madrid, Ed. Alfil/Imprenta Escelicer S.A., 1960.

Número de Registro: 883

Sastre, Alfonso. *La cornada*. Madrid, Ed. Alfil/Imprenta Escelicer S.A., 1970.

Número de Registro: 884

Sastre, Alfonso. *La sangre de Dios*. Madrid, Ed. Alfil/Imprenta Escelicer S.A., 1965.

Número de Registro: 885

Dumas; Montes y Fernández Ardavín, Conchita. *La Dama de las camelias*. Madrid, Ed. Alfil/Imprenta Escelicer S.A., 1956.

Número de Registro: 886

Paso, Alfonso. *La fiebre de junio*. Madrid, Ed. Alfil/Imprenta Escelicer S.A., 1965.

Número de Registro: 887

Heredia, Manuel de. *Dios en el banquillo*. Madrid, Ed. Alfil/Imprenta Escelicer S.A., 1970.

Número de Registro: 888

Casona, Alejandro. *Los árboles mueren de pie*. Madrid, Ed. Alfil/Imprenta Escelicer S.A., 1971.

Número de Registro: 889

Mihura, Miguel. *La bella Dorotea*. Madrid, Ed. Alfil/Imprenta Escelicer S.A., 1964.

Número de Registro: 890

Llopis, Carlos. *Más acá de "El más allá"*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1967.

Número de Registro: 891

De la Iglesia, Juan A. *El Vicario de Dios*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1966.

Número de Registro: 892

Paso, Alfonso. *Las mujeres los prefieren pachuchos*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1964.

Número de Registro: 893

Hughes, Langston; Sastre, Alfonso. *Mulato*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1964.

Número de Registro: 894

Paso, Alfonso. *Viviendo en las nubes*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1964.

Número de Registro: 895

Priestley, John B. *Esquina peligrosa*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1965.

Número de Registro: 896

Calvino, Vittorio; Salas, Piedad de. *La Torre sobre el gallinero*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1967.

Número de Registro: 897

Buero Vallejo, Antonio. *El sueño de la razón*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1970.

Número de Registro: 898

Marceau, Felicien; Arteché, Juan J. *El bebé*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1970.

Número de Registro: 899

Guitry, Sacha; Tejedor, Luis; Abril, Francisco. *Sólo para hombres*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1966.

Número de Registro: 900

Paso, Alfonso. *Guapo, libre y español*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1965.

Número de Registro: 901

Llopis, Jorge. *¡Enriqueta sí, Enriqueta no!*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1955.

Número de Registro: 902

Buero Vallejo, Antonio. *Irene ó el tesoro*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1965.

Número de Registro: 903

Buero Vallejo, Antonio. *Madrugada*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1960.

Número de Registro: 904

Sastre, Alfonso. *Escuadra hacia la muerte*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1969.

Número de Registro: 905

Llopis, Carlos. *Nosotros, ellas..y el duende*. Madrid, Ed. Alfíl/ Imprenta Escelicer S.A., 1953.

Número de Registro: 906

Paso, Alfonso. *No se dice adiós, sino hasta luego*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1953.

Número de Registro: 907

Buero Vallejo, Antonio. *Casi un cuento de hadas*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1965.

Número de Registro: 908

Buero Vallejo, Antonio. *La señal que se espera*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1966.

Número de Registro: 909

Buero Vallejo, Antonio. *La tejedora de sueños*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1970.

Número de Registro: 910

Buero Vallejo, Antonio. *En la ardiente oscuridad*. Madrid, Ed. Alfíl/Imprenta Escelicer S.A., 1970.

Número de Registro: 911

Lope de Vega Carpio; Tolsada, Francisco. *La Dama boba*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1955.

Número de Registro: 912

Mir de Amescua, A.; Valbuena Prat, Ángel. *El esclavo del Demonio*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1956.

Número de Registro: 913

Lope de Vega; Entrambasaguas, Joaquín de. *Los embustes de Celauro*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1956.

Número de Registro: 914

Tirso de Molina; Julia Martínez, Eduardo. *Marta, la Piadosa*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1953.

Número de Registro: 915

Calderón de la Barca, Pedro; Espino, Gabriel. *El Alcalde de Zalamea*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1956.

Número de Registro: 916

Vélez de Guevara, L. *Reinar después de morir*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1954.

Número de Registro: 917

Rojas Zorrilla, F. de; Pou Fernández, Pablo. *Del rey abajo, ninguno*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1954.

Número de Registro: 918

Lope de Rueda; Cervantes, Miguel de; Blecua, José Manuel. *Pasos. Entremeses*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1955.

Número de Registro: 919

Quiñones de Benavente, L.; Blecua, José Manuel. *Entremeses*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1956.

Número de Registro: 920

Lope de Vega; Blecua, José Manuel. *Peribañez y el comendador de Ocaña*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1956.

Número de Registro: 921

Rojas Zorrilla, F. de; Julia, Eduardo. *Entre bobos anda el juego*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1954.

Número de Registro: 922

Tirso de Molina; Hors Bresmes, E. *La Prudencia en la mujer*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1958.

Número de Registro: 923

Calderón de la Barca, Pedro; Montiel, Isidoro. *La devoción de la Cruz*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1957.

Número de Registro: 924

Ruiz de Alarcón, J.; Revuelta, Luisa. *Los pechos privilegiados*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1951.

Número de Registro: 925

Vélez de Guevara, L.; Revuelta, Luisa. *La Luna de la Sierra*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1950.

Número de Registro: 926

Huerta, V.G. de la; Papell, Antonio. *Raquel*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1956.

Número de Registro: 927

Calderón de la Barca, Pedro; Pau Fernández, Pablo. *El Príncipe constante*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1956.

Número de Registro: 928

Calderón de la Barca, Pedro; Díez, Pilar; Jiménez-Castellano. *La Dama Duende*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1951.

Número de Registro: 929

Lope de Vega; García de la Santa, Tomás. *Fuente Ovejuna*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1957.

Número de Registro: 930

Moratín, L.F. de; Alda, Jesús M. *La Comedia Nueva. El Médico a Palos*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1953.

Número de Registro: 931

Ruiz de Alarcón, J.; Montiel, Isidoro. *Las Paredes oyen*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1953.

Número de Registro: 932

Calderón de la Barca, Pedro; Valbuena Prat, Ángel. *El Mágico prodigioso*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1953.

Número de Registro: 933

Lope de Vega; Aragone, Elisa. *El Cardenal de Belen*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1957.

Número de Registro: 934

Tirso de Molina; Rodríguez, Alfredo. *El burlador de Sevilla*. Zaragoza, Ed. Ebro, 1966.

Número de Registro: 935

Marquina, Eduardo; Zulueta, Luis de. *Jesús y el Diablo*. Barcelona, Librería de D. Álvaro Verdaguer, 1899.

Número de Registro: 936

Shakespeare, Williams; Morena, Enrique; Jordá, José M^a; Zulueta, Luis de. *La Fierecilla Domada*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1913.

Número de Registro: 937

Alvear, Enrique de; Gutiérrez Navar. *¿Quién tiene vergüenza aquí?* Madrid, Ed. "La Farsa", 1933.

Número de Registro: 938

Alvear, Enrique de. *Gente Bien y otros*. Madrid, V.H. de Sanz Calleja Editores, s.f.

Número de Registro: 939

Nualart, C.B. *El Tesoro del Rajá*. Barcelona, Seix & Barral Herms., s.f.⁴⁶² Serie BB.

Número de Registro: 940

Nualart, C.B. *La vuelta al hogar*. Barcelona, Seix & Barral Herms., s.f.

Número de Registro: 941

Nualart, C.B. *Violeta*. Barcelona, Seix & Barral Herms., s.f.

Número de Registro: 942

Nualart, C.B. *Los lobos del mar*. Barcelona, Seix & Barral Herms., s.f.

Número de Registro: 943

Nualart, C.B. *El Hacha maravillosa*. Barcelona, Seix & Barral Herms., s.f., Serie B.

Número de Registro: 944

Nualart, C.B. *La estrella de los Reyes Magos*. Barcelona, Seix & Barral Herms., s.f.

⁴⁶² No tienen en la Biblioteca Nacional los escenarios teatrales. Se trata de material incompleto, sólo se pueden consultar los textos.

Número de Registro: 945

Nualart, C.B. *La Ciencia más que el poder*. Barcelona, Seix & Barral Herms., s.f.

Número de Registro: 946

Nualart, C.B. *El Alma de las ruinas*. Barcelona, Seix & Barral Herms., s.f.

Número de Registro: 947

Benavente, Jacinto. *El Príncipe que todo lo aprendió en los libros*. Madrid, Librería Casa Ed. Hernando, 1928.

Número de Registro: 948

Benavente, Jacinto. *El Príncipe que todo lo aprendió en los libros*. Barcelona, Ed. Juventud, 1964.

Número de Registro: 949

Nualart, C.B. *La Madre*. Barcelona, Seix & Barral Herms., s.f.

Número de Registro: 950

Benavente, Jacinto. *El hijo de Polichinela*. Madrid, Librería Casa Editorial Hernando, 1927.

Número de Registro: 951

Benavente, Jacinto. *¡No quiero, no quiero!..* Madrid, Ed. La Farsa, 1928.

Número de Registro: 952

Benavente, Jacinto. *¡No quiero, no quiero!..* Madrid, Librería y Casa editorial Hernando S.A., 1928.

Número de Registro: 953

Benavente, Jacinto. *El mal que nos hacen*. Madrid, V.H. de Sanz Calleja, 1917.

Número de Registro: 954

Alvear, Enrique de. *De Sociedad*. Madrid, V.H. de Sanz Calleja, s.f.

Número de Registro: 955

Benavente, Jacinto; Muñoz, Prudencio. *Diablos*. Madrid, V.H. Sanz Calleja, 1918.

Número de Registro: 956

Benavente, Jacinto. *Los cachorros*. Madrid, V.H. Sanz Calleja, 1918.

Número de Registro: 957

Benavente, Jacinto. *La ley de los hijos*. Madrid, V.H. de Sanz Calleja, 1918.

Número de Registro: 958

Benavente, Jacinto. *Pepa Doncel*. Madrid, Ed. Rivadeneyra, 1929.

Número de Registro: 959

Benavente, Jacinto. *Cuando los hijos de Adán no son los hijos de Eva*. Madrid, Ed. Rivadeneyra, 1933.

Número de Registro: 960

Benavente, Jacinto. *El demonio fue antes ángel*. Madrid, Ed. Rivadeneyra, 1928.

Número de Registro: 961

Casona, Alejandro. *La casa de los siete balcones*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1965.

Número de Registro: 962

Casona, Alejandro. *La barca sin pescador*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1965.

Número de Registro: 963

Casona, Alejandro. *El Caballero de las espuelas de oro*. Madrid, Ed. Espasa Calpe S.A., 1965.

Número de Registro: 964

Casona, Alejandro. *La Tercera Palabra*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1965.

Número de Registro: 965

Casona, Alejandro. *Prohibido suicidarse en primavera*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1965.

Número de Registro: 966

Casona, Alejandro. *La Dama del alba*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1962.

Número de Registro: 967

Casona, Alejandro. *Nuestra Natacha. La Sirena Varada. Otra vez el Diablo*. Barcelona, Ed. Cisne, 1936.

Número de Registro: 968

Casona, Alejandro. *Nuestra Natacha*. Madrid, Ed. Magisterio Español, 1936.

Número de Registro: 969

Casona, Alejandro. *La llave en el desván*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1967.

Número de Registro: 970

Casona, Alejandro. *Las tres perfectas casadas*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1966.

Número de Registro: 971

Casona, Alejandro. *Corona de amor y muerte*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1967.

Número de Registro: 972

Benavente, Jacinto. *El hombrecito*. Madrid, Ed. Prensa Moderna, 1928.

Número de Registro: 973

Gómez de la Serna, Ramón; Caballero, José. *Escaleras*. Madrid, Ed. Cruz y Raya, 1935.

Número de Registro: 974

Alvear, Enrique de. *Fuensanta la del cortijo*. Madrid, Ed. Prensa Moderna, 1927.

Número de Registro: 975

Benavente, Jacinto. *Lo cursi*. Madrid, Ed. Prensa Moderna, 1927.

Número de Registro: 976

Benavente, Jacinto. *Teatro*. Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1916.

Número de Registro: 977

Castelltort Miralda, Ramón M^a. *En la frontera de las sombras*. Barcelona, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, 1948.

Número de Registro: 978

Castelltort Miralda, Ramón M^a. *Un resplandor detrás del muro*. Madrid, Casa Pompiliana, 1964.

Número de Registro: 979

Peña, J.R. de la; Lapena, A. *El hombre que vendió la vergüenza*. Madrid, Ed. Prensa Moderna, 1929.

Número de Registro: 980

Linares Rivas, M. *Boy*. Madrid, Ed. Prensa Moderna, 1929.

Número de Registro: 981

Castelltort Miralda, Ramón M^a. *Las huellas invisibles*. Madrid, Casa Pompiliana, 1963.

Número de Registro: 982

Castelltort Miralda, Ramón M^a. *José de Calasanz*. Madrid, Casa Pompiliana, 1949.

Número de Registro: 983

Olmo, Lauro. *Del Aire*. Madrid, Rafael Millán, 1954.

Número de Registro: 984

San José, Diego. *La Gitanilla*. Madrid, Ed. Prensa Moderna, 1929.

Número de Registro: 985

Benavente, Jacinto. *La comida de las fieras. Los Malhechores de Bien*. Madrid, Ed. Prensa Moderna, s.f.

Número de Registro: 986

Castelltort Miralda, Ramón M^a. *La Cicatriz de su rostro*. Barcelona, Editorial Arca S.A., 1956.

Número de Registro: 987

Castelltort Miralda, Ramón M^a. *La farsa transfigurada*. Madrid, s/d, 1962.

Número de Registro: 988

Conde, Carmen; Oliver, Antonio. *La estrella por la cometa*. Madrid, Ed. Doncel, 1961.

Número de Registro: 989

Arniches, Carlos. *El último mono o el chico de la tienda*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles/Imprenta de L. Rubio., 1926.

Número de Registro: 990

Benavente, Jacinto. *Lecciones de Buen Amor*. Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1924.

Número de Registro: 991

Arniches, Carlos. *La locura de don Juan*. Madrid, Establecimiento Tipográficos de J. Arrado, 1923.

Número de Registro: 992

Claudiel, Paul; Gala, Antonio; Honnegger, Arthur. *El zapato de raso*. Madrid, Ed. Alfíl/Imp. Escelicer S.A., 1965.

Número de Registro: 993

Abril, Manuel. *La Princesa que se chupaba el dedo*. Madrid, Ed. Renacimiento, 1918.

Número de Registro: 994

Peñaranda, Micaela de. *Teatro Infantil*. Barcelona, Tipografía La Educación, 1958.

Número de Registro: 995

Díez Bonastre, José. *Exámenes Libres*. Madrid, Bruno del Amo, s.f.

Número de Registro: 996

Arrizabalaga, Luis M. *Teatro Misional*. Bilbao, Ed. El Siglo de las Misiones, 1963.

Número de Registro: 997

Dicenta, Joaquín. *Aurora*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1913.

Número de Registro: 998

Dicenta, Joaquín. *De tren a tren*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1903.

Número de Registro: 999

Dicenta, Joaquín. *Juan José*. Madrid, Imprenta José Rodríguez, 1895.

Número de Registro: 1.000

Dicenta, Joaquín. *Daniel*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1907.

Número de Registro: 1.001

Calvo-Sotelo, Joaquín. *Cartas credenciales*. Madrid, Ed. Alfil/Imp. Escelicer S.A., 1961.



**3. AUTORES DRAMÁTICOS
QUE ESCRIBEN PARA LA
INFANCIA**

ABRIL, MANUEL
993

Acosta, Miguel de
659

Álamo Naranjo, José
4, 177, 353

Alcántara, Felipe SDB
20, 49, 55, 57, 59, 86, 97, 126, 147,
155,158, 159, 132, 173, 187,191, 203,
221, 222, 250, 258, 278,301, 302, 332,
340, 372, 390, 394, 427, 447, 458, 460,
488, 502, 577, 588, 589, 800.

Alonso Alcalde, Manuel
287, 365

Alonso Gómez, Sebastián
80, 564

Álvarez Quintero, S. y J.
880

Álvarez Quintero, S.
661

Alvear, Enrique de
937, 938, 954, 974

Araujo, Carlos
344, 354

Argilaga García, J.
319

Armijo, Consuelo
722, 723, 727, 728, 733, 734, 735, 738,
739, 743, 744, 745

Arniches, Carlos
16, 17, 111, 127, 195, 235, 246,
371,440, 493, 501, 532,
533, 560, 562,634, 636, 640, 641,
645,654, 655, 656, 989, 991.

Arnillas de Font, Amparo
75, 347, 359

Arrizabalaga, Luis M. S.J.
996

Ayala, S. SDB
223, 586

Azael
601

BANET, ESTEBAN

78, 322, 323

Baron de Casaporterra
87, 794

Barrios, Guillermo
54

BEC
796

Bellafont Rose, Jose SDB
11, 13, 28, 65, 165, 174, 175, 176, 261,
262, 272, 300, 357, 525,552.

Bellver, María
546

Benavente, Jacinto
947, 948, 950, 951, 952, 953, 955, 956,
957, 958, 959, 960, 972, 975, 976, 985,
990

Beobide, Ricardo de SDB
21,316

Berquin
754, 755, 756, 757, 758, 764, 765, 766,
767, 768, 770, 771, 772, 773

Berto, A.
476

Berton, A.P.
231, 451

Blanco de Villalberca, A.
210, 430

Bloch, Pedro
805

Borbón, M^a Paz de
48,457

Bordas Flaquer, José, SDB
277

Bordas i Flaquer, Josep SDB
341

Borrás, Tomás
801

Borrego, Jesús SDB
139, 526,802

Bouchardg, M.
108,407

Buero Vallejo, Antonio
878, 897, 902, 903, 907, 908, 909, 910

Bustillo, Basilio SDB
14,135, 194, 199, 313, 555

CABALLERO, FERNÁN
596

Caerols, Francisco SDB
101

Calderón de la Barca, Pedro
593, 608, 621,795, 915, 923, 927, 928,
932

Calvino, Vittorio
896

Calvo-Sotelo, Joaquín
799, 1001

Camacho, Tomás
217

Campaña Rigol, José
254

Cancio Echarte, Vicente
56, 161, 253, 379, 494, 495, 517

Carmona, M^a Asunción
717, 718, 724

Carreño, José Luis SDB (Oliverio)
151

Casado Pardo, José
43, 184, 470

Casal, José Nicasio PBRO
333

Casañal Shakery, Alberto
183, 215, 425

Casona, Alejandro
874, 888 961, 962, 963, 964, 965,
966, 967, 968, 969, 970, 971

Castelltort Miralda, Ramón M^a Sch.P.
977, 978,981, 982, 986, 987

Castro, Luis
238

Cenzato, Giovanni
639

Cervantes, Miguel de
788

Cervino, Joaquín José
543

Cirac, Manuel PBRO
35, 68,129

Claudiel, Paul
992

Cloirán, Rosa
276, 558

Coggiola, Alberto
196, 475

Conde, Carmen
988

Cortes, Jaime
856

Costamagna, Santiago SDB
346, 352

Chiacchio Bruno, Jerónimo SDB
66, 338, 396,483

DE ALBA, LOLO
699

De la Iglesia, Juan A.
891

De Olana, Luis
211,450

De Rius Vidal, A.
2

Del Amo, Montserrat
695, 696, 697

Del Valle, Jacinto SDB
479

Del Valle Ojeda, F.
412, 415

Díaz Garrido, M^a del Carmen
707, 708, 709, 712, 713, 714, 715, 716

Dicenta, Joaquín
803, 997, 998, 999, 1000

Díez Bonastre, José
995

Domínguez, Isidoro
446

Dumas
885

E.P.S.
30, 213, 218, 426, 435, 456, 575

Eguílaz, Rosa de
664

Escoto, Jesús M^a SDB
138

España, Daniel
638

Espinos Molto, Víctor
251, 432

Eurípides
872, 881

FENOLLO, F. SDB
239

Fernández del Villar, José
419, 643

Fernández, Mauricio V.
438

Fernández Torres, Eleuterio
122

Fernández Varo, Julio
214, 351

Fernández Zorita, Felipe
148, 201, 349, 521

Fernán
76

Figueira Valverde, José
317

Fodor, A.
630

Forqué, Álvaro
729

Fortún, Elena
797

GALLEGRO CATALÁN, PILAR
270

Garcés Olivar, Ignacio
256

García Estrada, Francisca
119, 120, 291, 292, 361, 373

García, Gabriela
315, 385

García, J.
112, 516

García y García de Castro, Francisco
R.P.
812

García Álvarez, Enrique
107, 461, 561, 635, 660

Gatell, José Ildefonso
22

Giraudoux, Jean
879

Girauta, F. FMA
279, 582

Gómez Castillejo, Pedro
263, 377

Gómez de la Serna, Ramón
973

Gómez, Valentín
240, 444

González Gallego, Serapio
283,518

Gras y Elías, Francisco
249,334, 348, 368, 449

Greene, Graham
539

Guillén, Eduardo
83, 118, 304

Guitry, Sacha
899

HALCÓN TORO SDB
280,289

Hartzembuch, J.E.
627

Heredia, Manuel de
887

Huerta, V.G. de la
926

Hughes, Langston
893

Iurrekua, G.
336

J.F.
164

Jardiel Poncela, Enrique
650,807

Jazami, Victoria
700, 701, 702, 703, 704, 705,706

LA HOZ, FERNANDO DE
852

Laita, Rómulo SDB
77, 489

Lara, Florentino SDB
170

Larrea Sáiz, E.
73

Legouvé
321, 420

Lemoine, Juan B. PBRO
29,103, 441

Linares Rivas, M
980

Lope de Rueda
918

Lope de Vega
318, 541, 622, 820, 857,911, 913, 920,
929, 933

López Rubio, José
810, 865, 868

Losada, Luis de S.J.
535

Lucio, José de
642

LUX
482

LL OPIS, CARLOS
890, 905

Llopis, Jorge
869, 901

Llorente, Florentino
578

- M.I.R.**
27, 62, 113, 116, 130, 131, 134,
149, 153, 185, 252, 324, 325, 328, 329,
335, 398, 439, 442, 486, 487, 490, 491,
505, 509, 566
- Machado, M^a Clara
789
- Magro Molina, Hilario Pbro
286, 557
- Maiquez, S.
414
- Maquiera Santoyo, Silverio SDB
551
- MAR, S.I.**
854
- Marceau, Felicien
898
- Marco Gómez, F.L.
413
- Marescalchi, A.
198, 408
- Marinel'lo, Manuel
58, 308, 309, 355
- Marquina, Eduardo
790, 935
- Martí Orberá, R.
67, 428, 431
- Martí Orberá, Rafael
99, 232, 288, 290, 363, 381
- Martil, G.
411
- Martín, José Ramos
631
- Martín Rubio, Julián
843
- Martín Scheroff y Avi
275, 824
- Martínez de Bartolomé, Mariela
731
- Martínez de Hita, A.
740
- Martínez de Hita, Maruja
719, 720, 742
- Martínez, José Julio S.J.
481, 548
- Mateos, Aurora
672, 675, 676, 677, 680, 681,
682, 683, 684, 686, 687, 688,
689, 690, 691
- Matilla, Luis
534
- Maura, Julia
648
- Mediano y Ruiz, Baldomero
247
- Medina, Miguel
791
- Mihura, Miguel
889
- Millá, Luis
524
- Miller, Arthur
809, 864
- Mir de Amescua, A.
912
- Mir, Juan SDB
150, 417
- Molière
806
- Monje, Maximiliano M.
53, 143, 136, 144, 180, 206, 307, 378,
587
- Monner Sans, R.
181
- Montero Ferrero, Eduardo
90, 572
- Moratín, L.F. de
930

Moreno, Alejandro PBRO
312, 590

Muñoz, Juan F.
592

Muñoz Seca, Pedro
25, 26, 31, 38, 40, 64, 105, 106,
114, 115, 124, 169, 237, 244, 245,
358, 36, 366, 370, 409, 424,437, 443,
459, 462, 466, 471, 496, 497, 498,
506, 520, 554, 644,646, 653, 657,
658, 873

NAVARRO, LEANDRO
652

Novell, María
828

Nualart, C.B.
833, 835, 837, 838, 839, 840,
841, 842, 844, 845, 846, 847,
848, 849, 850, 851, 939, 940,
941, 942, 943, 944, 945, 946, 949

Núñez de Arce, G.
626

OCHAITA, J. ANTONIO
632

Ogara, Florentino S.J.
859

Olmedo, Santiago
815

Olmo, Lauro
983

Onieva, Antonio José
5, 91, 93, 178, 179, 224, 320, 327,
452, 472, 523

Onieva, M.
82

Ordi, José SDB
581

Ovejuna Inia, Nonato
182, 508, 574, 326

P.A.X.
23, 24, 34, 42, 69, 100, 117, 152,
156, 160, 188, 189, 190, 219, 233,
241, 242, 265, 266, 267, 299,
339, 374, 375, 376, 380, 382,
384, 388, 389,403, 404, 434, 445,
455, 473, 474, 478, 567, 579

Pages Casacuberta, Ezequiel
41, 95, 96, 350, 362, 421, 503

Palma, Marigloria
804

Paso, A. (Hijo)
628

Paso, Alfonso
875, 877, 886, 892, 894, 900, 906

Pelayo Ruiz, Samuel
400

Pelegrí, Montserrat
792

Peña, J.R. de la
979

Peña, Laureano SDB
484

Peñaranda, Micaela de
994

Pereira, F.
71

Pérez, Rafael
74,98, 140, 141, 142, 274, 330, 331,
345, 364, 492, 563

Pérez Varas, Feliciano
92, 571

Pintado, Gaspar S.J.
542

Pintado, Severo
146

Piñol Areste, Rómulo SDB
499

Piramuelles, A.
531

Povedano Arizmendi, Enrique
88

Priestley, John B.
811, 866, 895

**QUINTERO DE BALLESPÍN,
BERTA**

817

Quiñones de Benavente, L.
919

RAMOS, FABIÁN JORGE

Ramos Martín, José
662

Rentero, Manuel G.
193, 257, 303

Rentero, Manuel Genaro
822

ReVila S.J.
597, 598, 599, 600,603,
604, 605, 606,609, 610,612,
613, 615, 616, 617

Rey, Silva
515

Reyes, Fernando de los
46

Ribé, P. SDB⁴⁶³
145, 529, 172, 367, 422

Riego, Francisco
818

Riera, Miguel SDB
50,123, 311, 512,513

Rinaldi, Felipe SDB
197,259, 260, 383, 392,793, 816, 823

Ripalda, José Antonio
679

Risco, Alberto S.J.
545,602, 623

Rodríguez, Miguel
137, 167, 168, 393, 465

Rojas Zorrilla, F. de
917, 921

Rosales, Fernando
397, 433

Rubio, José
79, 416

Rubio Polo, Andrés
343

Ruiz de Alarcón, J.
924, 931

Ruiz Noriega, José
207

Ruiz Pelayo, Samuel
32, 162, 297, 530, 584, 585

SAINZ, BONIFACIO
121, 192, 293, 294, 295, 296, 342,
395, 401, 402,527, 826

Sainz Noguera, Eduardo
7, 33, 36, 37, 109, 128, 154, 157, 171,
200, 204, 205, 208, 216, 220, 229, 234,
236, 269, 273, 281, 305, 337, 399, 406,
418, 448, 454, 500, 514, 553, 570, 583,
225, 226, 227, 228

Saiz, Enrique SDB
39, 51

SAJ, J.M. SJ.
594, 595

Salgado, Augurio S.J.
624

Salles, A.
63

⁴⁶³ Es el seudónimo de Ricardo Beobide.

Sampere, Antonia
166, 264, 271

San José, Diego
984

San José, Florentino Pbro
565

Sánchez Pérez, A.
369

Sánchez Regalado, Santiago SDB
47

Sánchez Romero, José M^a SDB
212, 248, 436

Sanchis Almiñana, José
391

Sancho, Manuel
813

Sancho
591

Sastre, Alfonso
876, 882, 883, 884, 904

Scheroff y Avi, Martín
133, 568

Serrano Medialdea, Antonio
72, 576

Shakespeare, Williams
829, 834, 936

Sola Carol, José SCH.P.
230

Solás, Pedro J.
6, 8, 84, 85, 405, 665, 666, 667,
669, 670, 671

Sole Carol, J. Sch.P.
429

Soler, Carola
721

Soria, Manuel
710, 711, 741

Soriano de Villa, Consuelo
15, 186, 282, 284, 522

Suárez de Deza, Enrique
637, 649, 651

Sureda, Guillermo
45

T EJEDOR, LUIS
647

Tirso de Molina
625, 819, 914, 922, 934

Tomás, M.
629

Torrado, Adolfo
633

Torre, Claudio de la
870, 871

Torre, Eliseo de la S.J.
550, 855

U RCAREGUI, FEDERICO DE
S.J.
607, 619, 620

Urcaregui, Federico de S.J.
614

V ALDIVIESO, JOSÉ DE
861

Vallejo y Asenjo, Gerardo
94, 485

Vélez de Guevara, L.
916, 925



**4. RELACIÓN DE GÉNEROS DE
LOS *TEXTOS DRAMÁTICOS***

Sin especificar el género
<i>El cuarto mandamiento</i> - 133.
Apunte
<i>Al freír será el reír</i> - 266.
Auto Sacramental
<i>La Serrana de Plasencia</i> - 861.
<i>Del Pan y del palo</i> - 622.
<i>La Princesa flor del caramelo</i> - 862.
<i>El Príncipe Azul</i> - 551.
<i>La puente del mundo</i> - 541.
<i>La cena del rey Baltasar</i> - 621.
Aventuras
<i>Las hazañas de un ratero</i> - 88.
Biografía dramática
<i>José de Calasanz</i> - 982.
Boceto
<i>El primer beso</i> - 157.
<i>El sueño de un santo</i> - 519.
<i>El sueño de un santo: Episodio sobre la vida de San Juan Bosco</i> - 89.
Boceto cómico
<i>La lección de la muñeca</i> - 817.
Boceto dramático
<i>La farsa transfigurada</i> - 987.
Bufonada
<i>Los tres valientes</i> - 130, 325, 487.
Capricho
<i>Aritmética en solfa</i> - 123, 311.
<i>El maestro canillas</i> - 50, 512, 513.
<i>Los saltimbanquis</i> - 143.
<i>Los Sueños de Lili</i> - 302.
<i>Los sueños de Tinín</i> - 86, 289, 502.
Caricatura
<i>La venganza de don Mendo</i> - 245.
Comedia
<i>El acero de Madrid</i> - 318.
<i>Almas bellas</i> - 355.
<i>Amar al prójimo</i> - 369.

Comedia
<i>Ambición</i> - 649.
<i>El Ángel enamorado de María</i> - 67.
<i>El Avaro</i> - 349.
<i>La barca sin pescador</i> - 874, 962.
<i>El baño de las ninfas</i> - 799.
<i>La bella Dorotea</i> - 889.
<i>El billete de lotería</i> - 163.
<i>Las Bonas obras</i> - 2.
<i>El caballo del Rey D. Sancho</i> - 44.
<i>Los cachorros</i> - 956.
<i>La caja de caudales</i> - 164, 419.
<i>La calavera</i> - 815.
<i>Cartas credenciales</i> - 1001.
<i>La cartera del muerto</i> - 437, 462.
<i>La casa de los siete balcones</i> - 961.
<i>Caza mayor</i> - 251.
<i>La cenicienta moderna</i> - 161.
<i>Los chatos</i> - 237, 443, 657.
<i>La Chica del Gato</i> - 16, 17, 371, 560, 654.
<i>La ciencia más que el poder</i> - 836, 945.
<i>El collar</i> - 871.
<i>Con los brazos abiertos</i> - 652.
<i>Conchita la Ramilletera</i> - 303.
<i>La cruz de plata</i> - 333.
<i>Cuando a Adán le falta Eva</i> - 659.
<i>Cuando los hijos de Adán no son los hijos de Eva</i> - 959.
<i>La curandera a palos</i> - 372.
<i>Lo cursi</i> - 975.
<i>La Dama Duende</i> - 928.
<i>¡ El demonio de la bruja!</i> - 178.
<i>El demonio fue antes ángel</i> - 960.
<i>Las desgracias de la tía Mostilla</i> - 68.
<i>Dios aprieta, pero no ahoga</i> - 190.
<i>Dios en el banquillo</i> - 887.
<i>Doña Clarines</i> - 880.
<i>El egoísmo de una madre</i> - 263, 377.

Comedia
<i>El ejemplo</i> - 347.
<i>El empleo del dinero</i> - 354.
<i>En un campo una vez II</i> - 701.
<i>En un campo una vez III</i> - 702.
<i>En un campo una vez V</i> - 704.
<i>En un campo una vez... VI</i> - 705.
<i>En un campo una vez...IV</i> - 703.
<i>En un campo una vez...VII</i> - 706.
<i>Enrique el envidioso</i> - 257, 822.
<i>Era una vez...</i> - 814.
<i>Ernestina o Al paso del Nazareno</i> - 268.
<i>El espectro del castillo</i> - 41, 503.
<i>La espigadora</i> - 754, 755, 756, 757, 758.
<i>La esposa desconsolada</i> - 837, 847.
<i>Estocada y buena suerte</i> - 71.
<i>La Estrella de los Reyes Magos</i> - 851, 944.
<i>La estrella por la cometa</i> - 988.
<i>La ficción de la vida</i> - 380.
<i>La fiera dormida</i> - 634.
<i>La fierecilla domada</i> - 834.
<i>Flor tardía</i> - 224.
<i>Flores de Nochebuena</i> - 10.
<i>¡Fuera bambolla!</i> - 292, 373.
<i>Garcilaso de la Vega</i> - 629.
<i>El gato con botas</i> - 801.
<i>La Gaviota</i> - 6.
<i>Los generosos</i> - 780.
<i>La Gitanilla</i> - 984.
<i>La gorriona</i> - 233.
<i>La Gran Mina</i> - 8.
<i>Guerra Galana</i> - 321, 420.
<i>Ha entrado una mujer</i> - 637.
<i>Hace falta cocinera</i> - 297, 585.
<i>El hacha maravillosa</i> - 839, 943.
<i>La herencia maldita</i> - 29.
<i>La Hermosura del alma</i> - 7, 36.

Comedia
<i>La hija del mar</i> - 400.
<i>El hijo de Polichinela</i> - 950.
<i>El hombre que vendió la vergüenza</i> - 979.
<i>El hombrecito</i> - 972.
<i>La huérfana</i> - 181.
<i>Las Huérfanas</i> - 557.
<i>Las huerfanitas</i> - 286.
<i>La infeliz Vampiresa</i> - 633.
<i>Ir por lana...</i> - 441.
<i>Lecciones de Buen Amor</i> - 990.
<i>El león dormido (en el invernadero)</i> - 539.
<i>La leyenda de San Jorge</i> - 832.
<i>El limpiabotas</i> - 63.
<i>La llave en el desván</i> - 969.
<i>Los lobos del mar</i> - 942.
<i>Una madeja de lana azul celeste</i> - 810, 865.
<i>La Madre</i> - 24, 219.
<i>El mal que nos hacen</i> - 953.
<i>El médico a palos</i> - 511.
<i>La mejor amiga</i> - 304.
<i>La mentira del silencio</i> - 648.
<i>El Mercader de Venecia</i> - 829.
<i>El Misionero</i> - 189, 456.
<i>El misterio de K.B.Z.</i> - 46.
<i>La moneda falsa</i> - 405.
<i>No hay mal que por bien no venga</i> - 11.
<i>¡No quiero, no quiero!...</i> - 951, 952.
<i>No te ofendas, Beatriz...</i> - 645.
<i>No todo en la vida es malo</i> - 666.
<i>La nobleza del trabajo</i> - 216.
<i>Nuestra Natacha</i> - 968.
<i>¡Oficinistas!</i> - 282.
<i>El oro de la pobreza</i> - 207.
<i>Otra plaga de Egipto</i> - 217.
<i>Pájaros de invierno</i> - 735.
<i>El paje del Mariscal</i> - 231, 451.

Comedia
<i>El palaciego burlado</i> - 252.
<i>Papanatas</i> - 628.
<i>El pavo robado</i> - 69.
<i>Pepa Doncel</i> - 958.
<i>El pícaro Juan</i> - 665.
<i>Al pie del faro</i> - 84, 671.
<i>Pinocho, el grillo y los muñecos</i> - 253, 379, 494.
<i>El pintor arrepentido o la doncella generosa</i> - 850.
<i>El pirata arrepentido o la Doncella Generosa</i> - 842.
<i>Plaza cubierta</i> - 214, 351.
<i>Por el amor de sus vasallos</i> - 848.
<i>La pordiosera</i> - 193.
<i>El Príncipe Colas</i> - 667.
<i>El Príncipe que todo lo aprendió en los libros</i> - 947, 948.
<i>Prohibido suicidarse en Primavera</i> - 965.
<i>La Prudencia</i> - 643.
<i>La pulsera</i> - 118.
<i>¿Qué hacemos con los viejos?</i> - 642.
<i>Los que quedamos</i> - 639.
<i>¿Qué tienes en la mirada?</i> - 459.
<i>Quien mal siembra mal recoge</i> - 344.
<i>Quien mal siembra, mal recoge</i> - 669.
<i>Quien siembra vientos...</i> - 85.
<i>¿Quién tiene vergüenza aquí?</i> - 937.
<i>Rayos de sol</i> - 265, 375, 579.
<i>La revoltosa</i> - 160, 376.
<i>Servicio Secreto</i> - 243.
<i>La señorita polilla</i> - 638.
<i>Las siete vidas del gato</i> - 650.
<i>Sólo para hombres</i> - 899.
<i>Suspenso en amor</i> - 630.
<i>Tarde de asueto</i> - 9.
<i>Teatro Infantil</i> - 994.
<i>Teatro para niños</i> - 797.
<i>La Tercera Palabra</i> - 964.
<i>El Tesoro del Rajá</i> - 830, 846, 939.

Comedia
<i>El tesoro escondido</i> - 166.
<i>La Torre sobre el gallinero</i> - 896.
<i>Tortillas y prodigios</i> - 288, 381.
<i>Travesura feliz</i> - 97, 187, 427.
<i>Las travesuras de Juana</i> - 156, 374.
<i>De tren a tren</i> - 998.
<i>Las tres B.B.B.</i> - 647.
<i>Las tres perfectas casadas</i> - 970.
<i>Un tronera</i> - 759, 760, 761, 762.
<i>Tú y yo somos tres</i> - 663.
<i>El Vagabundo</i> - 27, 505.
<i>La verdad de la mentira</i> - 658.
<i>¡Viajeros al tren!</i> - 840.
<i>Violeta</i> - 835, 844, 941.
<i>Yo quiero ser cómico</i> - 578.
<i>¿Qué habrá dentro?</i> - 664.
<i>¿Qué tienes en la mirada?</i> - 40.
Comedia dramática
<i>El alma de las ruinas</i> - 833, 946.
<i>El desertor</i> - 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773.
<i>Los lobos del mar</i> - 831.
<i>La Madre</i> - 841, 849, 949.
<i>Ochavito</i> - 413.
<i>La vuelta al hogar</i> - 845, 940.
Comedia Lírica
<i>Alma de Dios</i> - 656.
<i>La Fierrecilla Domada</i> - 936.
Comedia musical folklórica
<i>En un campo una vez I</i> - 700.
Comedieta –Opereta-
<i>Flor de pureza, vuelo de paloma...: Estampas de la vida del beato Domingo Savio</i> - 99.
<i>Diablos</i> - 955.
Cuadrilo
<i>El hijo del carpintero</i> - 51.
<i>Tarsicio o el mártir de la Eucaristía</i> - 145.
<i>Tarsicio: El mártir de la Eucaristía</i> - 529.

Cuadro
<i>Caridad y Filantropía</i> - 277.
<i>Consecuencias del lujo</i> - 270.
<i>Estrellita de oro</i> - 198.
<i>Fe, Esperanza y Caridad</i> - 281.
<i>Lo inevitable</i> - 279, 582.
<i>La Medalla de la Virgen</i> - 121.
<i>No profanes mi tumba</i> - 468.
<i>La pastorcilla hija de la Virgen</i> - 294.
<i>El príncipe encantado</i> - 76.
<i>Venganza de una alma noble</i> - 83.
Cuadro dramático
<i>Estrellita de oro</i> - 408.
<i>La pastorcilla, hija de la Virgen</i> - 826.
Cuadro lírico.
<i>Un "atracó" original</i> - 323.
Cuentecillo de "plexiglás".
<i>El niño de papel</i> - 138.
Cuento
<i>Balín</i> - 72, 576.
<i>Érase una vez un Rey...</i> - 135.
<i>El Lirio</i> - 206.
<i>La princesa de nieve</i> - 537.
<i>La Puerta del cielo</i> - 856.
<i>El rey negro</i> - 31.
<i>La Rosa blanca</i> - 713.
<i>Sésamo ¡ábrete!</i> - 150.
<i>El terrible homobono</i> - 81.
<i>Los tres gibosos de Egipto</i> - 149.
Cuento Popular
<i>La Rosa blanca</i> - 712.
Cuento popular escenificado
<i>Juana, la tonta</i> - 719.
<i>La luz azul</i> - 720.
Diálogos
<i>Los apuros de Colasa</i> - 58.
<i>Las golosinas</i> - 309.

Diálogos
<i>La sortija</i> - 308.
<i>La voz de los infieles</i> - 151.
<i>Alma, vida y corazón</i> - 225.
<i>El Amor de los Amores</i> - 119.
<i>Con tan graciosa belleza</i> - 227.
<i>En tí tu Dios se recrea</i> - 228.
<i>Que Madre nuestra es</i> - 315.
<i>Te ofrezco desde este día</i> - 192, 401.
<i>Virgen Sagrada María</i> - 226.
Diálogos inverosímiles
<i>La Cicatriz de su rostro</i> - 986.
Disparate
<i>Ladrones en...el quinto piso</i> - 454.
Disparate cómico
<i>La canción de la bandera</i> - 356.
<i>Ladrones en... el quinto piso</i> - 33.
<i>Ladrones en...el quinto piso</i> - 570.
<i>El único espíritu</i> - 45.
<i>El vecino del tercero</i> - 399.
Drama
<i>A orillas del Río Azul</i> - 213, 426.
<i>Abandonados</i> - 414.
<i>Alma viajera</i> - 624.
<i>Amor y sacrificio</i> - 536.
<i>Un ángel en las tinieblas</i> - 73.
<i>Angelines o el honor de un brigadier</i> - 807.
<i>Aurora</i> - 997.
<i>El buen sembrador</i> - 455, 474.
<i>El Castillo de Metemiedo</i> - 852.
<i>El cautivo de Argel</i> - 90, 572.
<i>El cerco de la misión</i> - 95, 362.
<i>Ciego del alma</i> - 418.
<i>Ciudad Don Bosco</i> - 47.
<i>Corazón de cruzado</i> - 101.
<i>La cornada</i> - 883.
<i>El cortejo de la muerte</i> - 248, 436.

Drama
<i>El cuarto Mandamiento</i> - 568.
<i>La cueva de los leones</i> - 210, 430.
<i>Culpa y perdón</i> - 103.
<i>Daniel</i> - 1000.
<i>Derecho de asilo</i> - 93, 327, 452, 472.
<i>Los dos huérfanos</i> - 242, 445.
<i>Los dos sargentos</i> - 238.
<i>El Dragón de los ojos de fuego</i> - 535.
<i>En el camino negro</i> - 870.
<i>Escaleras</i> - 973.
<i>La esclava de Fabiola</i> - 28, 552.
<i>Escuadra hacia la muerte</i> - 904.
<i>La espada invisible</i> - 212.
<i>Estampas de San Francisco de Asís</i> - 30.
<i>Federica de Bramante o las florecillas del fango</i> - 869.
<i>Flor de la selva</i> - 66, 338, 396.
<i>El forzado o a todo pecado misericordia</i> - 746, 749, 750, 751, 752, 753.
<i>El forzado o todo pecado misericordia</i> - 748.
<i>El forzado, ó a todo pecado misericordia</i> - 747.
<i>Fuensanta la del cortijo</i> - 974.
<i>La fuga de un ángel</i> - 165.
<i>La Gitanilla</i> - 796.
<i>El Haz de leña</i> - 626.
<i>Hidalguía</i> - 477.
<i>La hija de Baltasar</i> - 271.
<i>La hija del galo</i> - 34.
<i>La hija del mártir</i> - 267.
<i>El huerfanito de Suiza</i> - 439.
<i>El Huérfano de Suiza</i> - 23.
<i>Los irresponsables</i> - 803.
<i>Juan José</i> - 999.
<i>Juana de Arco</i> - 262.
<i>Judit</i> - 543, 793.
<i>Judith</i> - 544.
<i>En la ardiente oscuridad</i> - 910.
<i>En la red</i> - 876.

Drama
<i>Ladrones de perlas</i> - 54.
<i>Lázaro el mudo</i> - 108.
<i>Lázaro el mudo o el pastor de Florencia</i> - 407.
<i>La ley de los hijos</i> - 957.
<i>María Estuardo</i> - 264.
<i>El mártir de Zaragoza</i> - 75, 359.
<i>El mejor testigo</i> - 12.
<i>El milagro de la muerte</i> - 434.
<i>El molino de Guadalajara</i> - 102, 423.
<i>La muerte de un viajante</i> - 809, 864.
<i>La muñeca</i> - 305.
<i>El nacimiento del Hijo de Dios</i> - 334, 368.
<i>Navidad</i> - 392.
<i>No hay mal que por bien no venga</i> - 300.
<i>La obligación</i> - 600.
<i>Oro...Oro...Oro...</i> - 39.
<i>Otra tertulia de Navidad: Eleazar</i> - 595.
<i>Los pastores de la Judea</i> - 249, 348, 449.
<i>La perla escondida</i> - 209.
<i>El peso de una corona</i> - 261.
<i>La primera comunión</i> - 200.
<i>El Príncipe y los Piratas</i> - 515.
<i>El publicano</i> - 389, 478.
<i>¡Puesto de Honor!</i> - 275, 824.
<i>Receta contra recomendaciones</i> - 599.
<i>Un resplandor detrás del muro</i> - 978.
<i>Rey y padre</i> - 104, 367, 467.
<i>San Francisco de Asís</i> - 435.
<i>San Hermenegildo</i> - 22.
<i>San Lorenzo</i> - 100.
<i>La sangre de Dios</i> - 884.
<i>Santa Casilda</i> - 542.
<i>Santa Clara</i> - 382.
<i>Santa Dorotea</i> - 384, 404.
<i>Santa Filomena</i> - 403.
<i>Santa Inés</i> - 259, 383, 816.

Drama
<i>Santa Tecla</i> - 339.
<i>Santas Justa y Rufina</i> - 197, 260, 823.
<i>La señal que se espera</i> - 908.
<i>La tejedora de sueños</i> - 909.
<i>La tienda del rey D. Sancho</i> - 211, 450.
<i>Tomás Moro</i> - 812.
<i>Al Toque del Ave María</i> - 125.
<i>Trabajo y Honradez</i> - 241.
<i>El vailet de l'hostal o les aventures d'en nasfí</i> - 322.
<i>¡¡Venciste!!</i> - 607.
<i>Un veneno</i> - 239.
<i>La venganza del pequeño héroe</i> - 230, 429.
<i>Verónica</i> - 388.
<i>Voz del cielo</i> - 120.
<i>La vuelta del veterano</i> - 112, 516.
<i>Yboty, flor de la selva</i> - 483.
<i>El zoo de cristal</i> - 867.
Drama Histórico
<i>La confesión del Rey</i> - 524.
<i>Vencido y Vencedor</i> - 854.
Ejercicios
<i>Festivales Gimnásticos</i> - 316.
Ensayo
<i>El triunfo del Ave María</i> - 172.
<i>La última guardia</i> - 96, 350.
Ensayo dramático
<i>¡Covadonga por María!</i> - 602.
Entremés
<i>El brujo</i> - 774, 775, 776.
<i>La cigarra y la hormiga</i> - 783.
<i>Me han robado</i> - 276, 558.
<i>¡Qué sorpresa, María Gloria!</i> - 290.
<i>Los dos asistentes</i> - 185.
<i>¡Qué sorpresa, María Gloria!</i> - 363.
Entretenimiento Lírico
<i>El arte musical</i> - 61, 556.

Episodio Dramático religioso
<i>Eulalia o la mártir de Barcelona</i> – 583, 37.
Episodio histórico
<i>La Fundación de Salamanca</i> - 623.
Escena
<i>El fielato del diablo</i> - 603.
Escena dramática
<i>El vidente de Manresa</i> - 855.
<i>El vidente de Manresa. La puerta del cielo</i> - 550.
Escenas
<i>¡Al Sol!</i> - 48.
<i>Amad al pobre</i> - 155, 158, 159.
<i>Pabellón 18</i> - 254.
<i>La Princesa Africana</i> - 299.
<i>¡Y en la Tierra paz!...</i> - 148.
Escenas cómico líricas
<i>En una escuela rural</i> – 352, 346.
Estampa
<i>El Iscariote</i> - 218, 575.
<i>Poncio Pilato</i> - 473.
<i>El soldado de Cristo</i> - 825.
Estampa Evangélica
<i>La mirada de Jesús</i> - 42.
Fábula
<i>Caperucita Azul</i> - 20, 49.
<i>Irene ó el tesoro</i> - 902.
Fabulita.
<i>Caperucita Azul</i> - 577, 800.
<i>El peregrino</i> - 202, 310, 589.
Fantasía
<i>Clavel Rojo</i> - 194.
<i>De Saltimbanqui a Santo: Inspirada en la vida de San Juan Bosco</i> - 232.
<i>La hija del sol</i> - 313, 555.
<i>El llanto de un ángel</i> - 70, 298, 387, 453, 464.
<i>No sedáis ambiciosos</i> - 843.
<i>La Reina de la Selva</i> - 223, 586.

Farsa
<i>¡Catalina, no me llores!</i> - 651.
<i>Cinemanía</i> - 92, 571.
<i>Las grandes fortunas</i> - 235, 532, 533.
<i>Ya conoces a Paquita</i> - 636.
Farsa cómica
<i>La casa de Quirós</i> - 640.
<i>Para ti es el mundo</i> - 641.
Glosa Teatral
<i>Boy</i> - 980.
Guiñol
<i>La alegría del Molinero</i> - 818.
Humorada
<i>El Espanto de Toledo</i> - 370.
Inocentada
<i>¡Qué miedo!...</i> - 141.
Inocentada cómico-lírica
<i>¡Qué miedo!</i> - 364.
Juego
<i>La muñeca de Anita</i> - 87.
Juego catequístico
<i>La muñeca de Anita</i> - 794.
Juegos
<i>Cinco piezas breves de Teatro Escolar Con figuras de los siglos de oro</i> - 317.
Juguete
<i>Las antipáticas del segundo</i> - 179.
<i>Los aparecidos</i> - 493.
<i>Aquí nadie se entiende</i> - 32.
<i>La bruja negra</i> - 35.
<i>Cabecita a pájaros</i> - 285.
<i>Colasillo el lugareño</i> - 136.
<i>Un cómico sin dinero</i> - 330.
<i>Las cosas de Gómez</i> - 114.
<i>Criado de confianza</i> - 128.
<i>El cuatrigenio</i> - 169, 466, 496.
<i>Los cuatro robinsones</i> - 461.
<i>El detective Man-The-Kón</i> - 523.

Juguete
<i>Un día de Pascua</i> - 196, 475.
<i>Don Simpliciano el ateo</i> - 438.
<i>Doña Francisquita y doña Franciscota</i> - 312.
<i>Un duelo a muerte</i> - 182, 508.
<i>El Duende Negro</i> - 129.
<i>El dulzainero</i> - 43.
<i>Echar las cartas</i> - 296.
<i>El enfermo a palos</i> - 504.
<i>Espiritista y Medium</i> - 171.
<i>El fantasma</i> - 154.
<i>¡Fuera!...</i> - 140.
<i>Los golfos</i> - 518.
<i>Un invento prodigioso</i> - 110, 433.
<i>Un lío de mil diablos</i> - 584.
<i>Llueven tías</i> - 175, 559.
<i>Lo que puede don Dinero</i> - 581.
<i>La Loca</i> - 307.
<i>El maestro de esgrima</i> - 98.
<i>La manzana de la discordia</i> - 274.
<i>La Mañana tiene razón</i> - 15.
<i>La medio tonta</i> - 291.
<i>El miedo ridículo</i> - 113.
<i>La Mu (La Eme)</i> - 124.
<i>La Oca</i> - 64.
<i>Una operación quirúrgica</i> - 82.
<i>El palacio encantado</i> - 287.
<i>Pastor y Borrego</i> - 107.
<i>Un perro para cinco</i> - 56, 495.
<i>Por mentirosa</i> - 295.
<i>La princesa de Florencia</i> - 234.
<i>La princesa improvisada</i> - 13, 272.
<i>El Príncipe heredero</i> - 204.
<i>Que los tenga muy felices</i> - 293.
<i>¡Qué los tengas muy felices!</i> - 402.
<i>Se necesita criada</i> - 177.
<i>Servidumbre modelo o ¡fíese usted de criadas!...</i> - 540.

Juguete
<i>Sesión de hipnotismo</i> - 74.
<i>Sindo el Tonto</i> - 116, 486.
<i>La sombra de la difunta</i> - 176.
<i>El sueño de Valdivia</i> - 105.
<i>Timidito y Terremoto</i> - 62.
<i>El timo del violín</i> - 201.
<i>El tío de Buenos Aires</i> - 236.
<i>Trampa y cartón</i> - 497.
<i>Tres millones</i> - 273.
<i>Ver la paja en ojo ajeno</i> - 94, 485.
<i>La voz de su Ama</i> - 38, 360, 366.
<i>La voz de su amo</i> - 26, 498.
Juguete cómico
<i>¡A freír espárragos!</i> - 336.
<i>El alma en pena</i> - 397.
<i>Las antipáticas del segundo</i> - 5.
<i>Las cosas de la vida</i> - 644.
<i>Dos gemelos y un botón</i> - 415.
<i>Doña Francisquita y Doña Franciscota</i> - 590.
<i>Los dulces</i> - 670.
<i>En el garlito</i> - 357.
<i>Espiritista y Medium</i> - 514.
<i>El fantasma</i> - 500.
<i>La frescura de Lafuente</i> - 660.
<i>Hambre atrasada</i> - 326, 574.
<i>¡Jesús, qué criada!</i> - 553.
<i>El limpiachimeneas</i> - 398.
<i>Lo que inventan las mujeres</i> - 331.
<i>La Lugareña</i> - 587.
<i>El Maestro de esgrima</i> - 563.
<i>Martingalas</i> - 646.
<i>La medio tonta</i> - 361.
<i>La modista modelo</i> - 353.
<i>El palacio encantado</i> - 365.
<i>Pastor y Borrego</i> - 561, 635.
<i>Per no entendre el castellá</i> - 341.

Juguete cómico
<i>La plancha de la Marquesa</i> - 358, 554.
<i>Por mentirosa</i> - 342.
<i>El premio gordo</i> - 531.
<i>La Princesa de Florencia</i> - 853.
<i>Se necesita criada</i> - 4.
<i>Servidumbre Leal</i> - 565.
<i>El sueño de Valdivia</i> - 520.
<i>Un testamento original</i> - 3.
<i>Trampa y cartón</i> - 25.
<i>Villa Tula</i> - 337.
Juguetes
<i>Los aparecidos</i> - 111.
Lección
<i>Soberbia y humildad</i> - 256.
Leyenda dramática
<i>Corona de amor y muerte</i> - 971.
Loa
<i>¡Mi Tierra... La de la Virgen!</i> - 139.
<i>¡Mi tierra...la de la Virgen!</i> - 526, 802.
<i>Noble Porfía</i> - 208, 220.
Melodrama
<i>La Cruz del Mártir</i> - 343.
<i>¿Quién?</i> - 631.
<i>El soldado de San Marcial</i> - 240, 444.
Monodrama
<i>Las huellas invisibles</i> - 981.
Monólogo
<i>Día de prueba</i> - 406.
<i>Ilusiones de sesenta abriles</i> - 283.
Monólogos, Diálogos y Cuadros
<i>Monólogos, Diálogos y Cuadros dramáticos infantiles</i> - 1.
Ofrecimientos
<i>A ofrecerte venimos...</i> - 122.
<i>Con flores a María</i> - 60.
Parábola dramática
<i>En la frontera de las sombras</i> - 977.

Pasaje
<i>El Mesías Redentor</i> - 269.
Pasatiempo
<i>La Virgen de la Montaña</i> - 180.
Pasatiempo cómico
<i>Exámenes Libres</i> - 995.
Pasillo
<i>El burro corto y Desengaños</i> - 506.
<i>Con licencia del ordinario</i> - 183.
<i>Una hora fatal</i> - 215.
<i>Orlando el furioso</i> - 491.
<i>Roncar despierto</i> - 490.
<i>Los serenos</i> - 77, 489.
Pasillo cómico
<i>Orlando el furioso</i> - 566.
<i>Roncar despierto</i> - 328.
<i>La tía Urraca</i> - 335.
Paso
<i>Los tres estudiantes</i> - 184, 470.
Película
<i>Calamar</i> - 106.
Pieza
<i>Los dos poetas</i> - 79.
Poema
<i>La cuna de Mesías</i> - 229.
Poema en forma dramática
<i>Jesús y el Diablo</i> - 935.
Poemita
<i>Lusero</i> - 14.
Poesías
<i>Lirios y azucenas</i> - 314.
Proverbio
<i>Calabazas</i> - 144.
<i>¡Calabazas!</i> - 378.
<i>Las glorias de los humildes</i> - 247.
Representación Misional
<i>La muñeca de Angelines</i> - 821.

Retablo
<i>La Dama del alba</i> - 966.
Retablo dramático
<i>El Caballero de las espuelas de oro</i> - 963.
Revista de tipos
<i>Consultas ridículas</i> - 134.
<i>Seis retratos, tres pesetas</i> - 320.
Sainete
<i>Los ambiciosos</i> - 440, 501.
<i>Los apuros de un fotógrafo</i> - 153, 509.
<i>El artículo 255</i> - 117, 567.
<i>Las barbas del vecino</i> - 777, 778, 779.
<i>La casa de campo</i> - 146.
<i>La casa de locos</i> - 142, 345.
<i>La casa de los locos</i> - 492.
<i>¡; Una casa tranquila!</i> - 162.
<i>El contrabando</i> - 80, 564.
<i>El detective man-the-kon</i> - 91.
<i>Funerales y Danzas</i> - 65, 525.
<i>El gitano Tijeras</i> - 573.
<i>El Gorrión</i> - 53.
<i>La nicotina</i> - 115.
<i>Una noche toledana</i> - 152.
<i>Pensión para señoras</i> - 18.
<i>El que paga el pato</i> - 410, 469.
<i>Un remiendo fatal</i> - 131.
<i>¿Tiene o no tiene?</i> - 605.
<i>El último mono o El Chico de la Tienda</i> - 127, 989.
<i>¡Una casa tranquila!</i> - 530.
<i>Una tertulia: Don Panchico</i> - 591.
<i>El verdugo de Sevilla</i> - 244.
Tragedia
<i>Demasiado sabias</i> - 597.
<i>Es mi hombre</i> - 246.
<i>El mal vino</i> - 613.
<i>Otra tertulia de Navidad: Los deseos</i> - 596.
<i>Raquel</i> - 926.

Tragedia
<i>Una tertulia: La venta e la burra</i> - 592.
Tragedia grotesca
<i>Es mi hombre</i> - 562.
<i>La locura de don Juan</i> - 991.
Tragicomedia
<i>¿Quiieren ustedes un Astete?</i> - 598.
Trilogía Evangélica
<i>Jesús de Nazaret</i> - 188.
Zarzuela
<i>Almas en pena</i> - 147, 447.
<i>Un atraco original</i> - 78.
<i>Buscando hogar</i> - 460.
<i>Cadáveres ambulantes</i> - 173, 278.
<i>Carabonita</i> - 195.
<i>Los dinamiteros</i> - 205.
<i>El Duende</i> - 813.
<i>El que con lobos anda...</i> - 280.
<i>La estatua de Pablo Anchoa</i> - 170.
<i>Garbancito</i> - 55, 458.
<i>Heliodora ó El Amor enamorado</i> - 627.
<i>Jugando a soldados</i> - 481.
<i>El martes de carnaval</i> - 446.
<i>El mocito de café</i> - 479.
<i>La montería</i> - 662.
<i>Nabal o el pastor de Belén</i> - 250, 484.
<i>Nabal, o el Pastor de Belén</i> - 390.
<i>Nobleza y Patriotismo</i> - 21.
<i>La patria chica y La mala sombra</i> - 661.
<i>Premio y castigo</i> - 52, 255, 306.
<i>El puñao de rosas</i> - 655.
<i>El rey chico</i> - 59, 488.
<i>Reyes y Pastores</i> - 329, 442.
<i>El sacristán de la aldea</i> - 109, 448.
<i>Las secuestradoras</i> - 174.
<i>La Sultana</i> - 222.
<i>El talismán del blanco</i> - 132.

Zarzuela
<i>¡¡Valiente Plancha!!</i> - 126.
<i>La virgen de la ermita</i> - 57.
Zarzuelita
<i>Los caprichos de Gaspar</i> - 137, 465.
<i>Los caprichos de Pilar</i> - 167, 168, 393.
<i>El club terremoto</i> - 191, 258.
<i>Lentejita</i> - 301.
<i>Lirio temprano: Episodios de la vida del beato Domingo Savio</i> - 203.
<i>La Virgen de la ermita</i> - 221.
Zarzuelita Misionera
<i>El Talismán del Blanco</i> - 569



**5. MONOGRÁFICOS EN
REVISTAS**

En este anexo aparecen algunos de los monográficos más importantes que sobre teatro escolar en la segunda mitad del siglo XX:

Primer Acto Números 64-71-96 y 97.	Cuadernos de Investigación Teatral. Es una revista fundada en 1957. El Ministerio de Cultura, el Centro de Documentación Teatral y Primer Acto han editado un DVD conteniendo los 300 primeros números de la revista (1957-2003).
Yorick Número 23.	Librería de Artes Escénicas. Actualmente está adscrita al Bono Cultura (Kultura Bonua que ha lanzado el Gobierno Vasco).
Nueva Revista Enseñanzas Medias Número 5.	
Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ) Número 29. Lenguaje y Textos Número 3.	Revista especializada en literatura infantil y juvenil. Nació en diciembre de 1988 y con una periodicidad mensual hasta que en 2010 pasa a editarse bimensualmente. (Actas del I Seminario Internacional de la Coruña, septiembre de 1992).
Teatro. Revista de Estudios Teatrales Número 5.	Inicio en 1992. Universidad de Alcalá de Henares: Aula de Estudios Escénicos y Medios Audiovisuales.
Perspectiva Escolar Número 186.	Comienza en 1975. Periodicidad mensual. Editado por la Associació de Mestres Rosa Sensat.
Cuadernos de Pedagogía Números: 48, 52, 143, 154 y 233.	Desde 1975 es una revista mensual que es referencia importante para los movimientos de renovación pedagógica del país y estudiosos del sistema educativo.
Cultura y Educación (C&E) Número 1.	Creada en 1996 por la Fundación Infancia y Aprendizaje. Los contenidos de C&E se centran en teorías e investigaciones que analicen los procesos educativos en contextos culturales concretos, otorgando un papel relevante al diseño de programas y contenidos específicos para la intervencióndizaje.
Revista Ñaque Teatro Expresión Educación Número 2.	Aúna estos tres campos y muestra, con periodicidad bimestral, reportajes, entrevistas, artículos, experiencias, agenda informativa, opinión, recensiones y textos teatrales breves. En páginas centrales se incluye un coleccionable de fichas de textos inéditos, de planteamientos y ejercicios técnicos, didácticos.
Textos de Didáctica de la lengua y de la Literatura Número 19.	Inicia su andadura en 1994, con periodicidad trimestral y editada por Graó.



6. DIRECCIONES WEB

<http://www.uvigo.es/anilij> ó www.anilij.uvigo.es

Se trata de la Asociación nacional en investigación de literatura infantil y juvenil. Tiene su sede en la Universidad de Vigo y forma parte de la International Research Society for children's literatura (IRSCL). Cuenta con la asociación y una revista.

ANILIJ es una asociación cuyos principales objetivos son :

- Reunir a los investigadores de Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) que residan en España y cuya investigación se realice tanto en el ámbito nacional como internacional.
- Fomentar la investigación interdisciplinar, con lo cual en la asociación tendrían cabida tanto investigadores del ámbito filológico (anglicistas, germanistas, americanistas, hispanistas, romanistas, eslavistas, etc.) como del ámbito de otras disciplinas afines (historiadores, artistas, ilustradores, traductólogos, biblioteconomistas, etc.), siempre y cuando se trate de investigación y no de la mera difusión o divulgación de LIJ.
- Fomentar la colaboración y la participación en proyectos, reuniones e intercambios de investigadores con las asociaciones de investigación de LIJ ya existentes en otros países (actualmente tenemos estrecha colaboración con los centros en Frankfurt/Main, München, Londres, Toronto).

La sede de ANILIJ se encuentra en:

Facultade de Filoloxía e Tradución
Departamento de Filoloxía Inglesa, Francesa e Alemana
Campus Universitario
E-36310 Vigo (Pontevedra), España

<http://www.assitej.net/>

Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ-España). Fundada en 1964.

ASSITEJ ESPAÑA es una asociación cultural, cuyo objetivo es promover el desarrollo del teatro para la infancia y la juventud en España.

Es miembro fundador y de pleno derecho de la organización internacional ASSITEJ (Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse), fundada en París en 1965.

La forman:

- Artistas que trabajan en ese sector del teatro, desde la dirección, la interpretación o la autoría.
- Ensayistas, investigadores, periodistas y profesores interesados en el mismo.
- Responsables de salas y festivales que dedican parte o el total de su programación al teatro para la infancia y la juventud.

<http://www.cindoc.csic.es/isis/isis.htm>

Se trata del portal nacional de Micro CDS/ISIS, cuyo distribuidor es el Instituto de Estudios Documentales sobre ciencia y tecnología (IEDCyT) dentro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Denominación actual del anterior CINDOC.

<http://www.uned.es/manesvirtual/BibliotecaManes/>

Es el centro de investigaciones MANES (Manuales Escolares). Incorporado a la Facultad de Educación de la UNED.

<http://redpatremanes.blogspot.com/2005/09/bienvenidos.html>

I SEMINARIO DE LA RED PATRE-MANES

Manuales Escolares: Desarrollo y Perspectivas de Investigación

Barranquilla, 19 al 21 de septiembre de 2005

Autores: Bernat Sureda, Carlos Suárez, Gabriela Ossenbach, Luciano Mendes, Miguel Somoza Rodríguez, Pablo Colotta y Rubén Cucuzza.

<http://www.fundacionginer.org>

Fundación Francisco Giner de los Ríos (Institución Libre de Enseñanza).

<http://www.ephemera-society.org.uk>

Ephemera Society del Reino Unido. Según la propia página web:

La Sociedad de Ephemera es un organismo sin fines de lucro interesada en la recolección, conservación, estudio y de los usos educativos de escritos a mano e impreso efímero. Ephemera El término abarca una amplia gama de documentos tales como folletos, volantes, boletos, tarjetas comerciales, programas y carteles, impresos latas y envases, inserciones publicitarias, carteles, periódicos y mucho más. En palabras del fundador de la sociedad, Maurice Rickards, "los documentos de menor importancia transitoria de la vida cotidiana".

<http://www.ephemera.society.org>

Actualmente el link es: **<http://www.ephemerasociety.org/>**
Ephemera Society of America.

<http://www.bne.es>

La biblioteca Nacional de España. En ella existe una colección *Ephemera* y *ex libris*. El link es <http://www.bne.es/es/Colecciones/EphemeraExLibris/Fondos/>

<http://www.cindoc.csic.es>

Donde se nos informa del cambio de denominación del CINDOC y aparecen productos, publicaciones...

<http://www.uned.es/manesvirtual/portalmanes.html>

<http://www.uned.es/manesvirtual/BibliotecaManes/index.html>

<http://www.oepli.org/>

<http://www.oepli.org/esp/actividades/lazarillo.htm>.

Organización Española para el Libro Infantil. Convoca desde 1986 el premio más antiguo y reconocido: El Premio Lazarillo.

<http://www.anele.org/>

ANELE es la Asociación Nacional de Editores de Libros y Material de Enseñanza, cuyos fines son la representación, gestión, logro y defensa de los intereses comunes de sus miembros.

<http://www.fundaciongsr.es/>

La Fundación Germán Sánchez Ruipérez es una institución sin fines de lucro, reconocida por el Ministerio de Cultura, y constituida en octubre de 1981. Su objetivo general es la creación, fomento y desarrollo de todo tipo de actividades culturales y, muy en especial, del libro y la lectura.

La Fundación realiza sus programas a través de cuatro sedes, situadas en Madrid, Salamanca y Peñaranda de Bracamonte.