

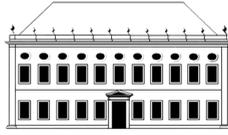
Sebastião Tavares de Pinho
Coordenação



eatro
Neolatino em Portugal
no Contexto da Europa

450 Anos
de Diogo de Teive

(Página deixada propositadamente em branco)



D O C U M E N T O S

I
IMPRESSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

URL: <http://www.imp.uc.pt>

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

PRÉ-IMPRESSÃO

António Resende

Imprensa da Universidade de Coimbra

EXECUÇÃO GRÁFICA

SerSilito • Maia

ISBN

972-8704-75-5

DEPÓSITO LEGAL

.....

© Junho 2006, Imprensa da Universidade de Coimbra

OBRA PUBLICADA COM O FINANCIAMENTO DE:

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

FCT: Fundação para a Ciência e Tecnologia • Ministério da Ciência e do Ensino Superior
Apoio do Programa Operacional para a Ciência, Tecnologia, Inovação
do III Quadro Comunitário de Apoio

O TEATRO NEOLATINO EM PORTUGAL
NO CONTEXTO DA EUROPA

450 ANOS DE DIOGO DE TEIVE

(Página deixada propositadamente em branco)

Vicente Picón García

Universidade Autónoma de Madrid

EL TEATRO NEO-LATINO HUMANÍSTICO Y ESCOLAR EN ESPAÑA

EN EL SIGLO XVI (*)

I – De Musato al siglo XX

Entiendo el término Neo-latín como lo entendió Ijsewijn en su *Companion to Neo-latin studies*, es decir, como el tercer y último periodo de literatura latina originado en los ideales y principios lingüísticos de los humanistas italianos como Petrarca (1304-1374) y Lorenzo Valla (1407-1457), que abarca por tanto desde el siglo XIV hasta la actualidad, incluido naturalmente el periodo propiamente humanístico⁽¹⁾.

Según él, el principal argumento en contra del uso del término neo-latín es el diferente sentido que se le da en italiano especialmente, donde 'neolatín' generalmente significa Romance, como lo entiende también entre

(*) Este trabajo se enmarca en el conjunto de los realizados con la ayuda del proyecto de investigación BFF2003-03795 financiado por la DGICYT, titulado: «Teatro escolar latino en España (1550-1650) II».

(1) Un término (Neo-latín) que considera mejor que el de humanístico, aunque éste se continúa empleando también hasta el presente, «Therefore, it seems better to speak of 'Neo-Latin' rather than 'Humanistic' Latin when the whole period is concerned», es decir, no aplicado solamente a los siglos propiamente humanísticos. Cf. Ijsewijn, J., *Companion... Part. I* (nota 18) p. 27; y «Neo-Latin: an historical Survey», *Humanisme i literatura neollatina*, (ed. J. Lluís. Barona) Universitat de València, 1996, pp. 43-62, donde señala que se utiliza usualmente el nombre de periodo Neolatino para denominar la tercera mayor parte de la historia de la lengua y literatura latina.

otros autores Claude-Henri Frèches en su conocido estudio sobre el *Teatro Neolatino en Portugal*⁽²⁾.

Para Ijsewijn, se puede fijar una fecha precisa para el renacimiento del teatro clásico en el año 1315⁽³⁾ en que Albertino Musato, el hermano de Dante por primera vez desde el periodo romano intentó componer una tragedia clásica a la que tituló *Eccerinis*: su personaje principal era Ezzelino, un tirano contemporáneo de Verona, y su modelo Séneca, cuyos dramas pudo encontrar en un famoso manuscrito en la Abadía Pomposa, situada no lejos de Padua.

En cambio, otros estudiosos consideran que el verdadero fundador y difusor de la comedia latina es Francisco Petrarca, quien pocos años después, en 1335, puso mano a su comedia *Philologia* inspirada en Terencio⁽⁴⁾.

A estas dos comedias, siguieron otras en el mismo siglo XIV, como la comedia *Paulus*, escrita posiblemente en 1390 por Pietro Paolo Vergerio, uno de los más conspicuos humanistas quizá de la primera época (1370-1444)⁽⁵⁾ *Poliscene* y otras muchas como *Chrysis*, *Philodoxus*, *Philogenia* en el siglo XV y a comienzos del XVI⁽⁶⁾.

En cambio, en España y Portugal el siglo XV es casi baldío respecto a la actividad dramática, situándose la producción teatral más importante en latín en el siglo XVI y parte del XVII por influencia de Italia y el teatro nórdico de Europa⁽⁷⁾.

(2) Frèches, C.-H., *Le théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris, 1964. El inicio lo sitúa en Italia en el s. XIV apoyándose en la obra clásica de I. Lanese, *La commedia*, en *Storia del generi letterari italiani*, Milán (s./d.).

(3) Frèches la fija en la obra citada (p. 4) en torno al 1329.

(4) Para los datos sobre ella y los múltiples problemas que suscita esta obra, cf. Casas Homs, J. M^a, *J. de Vallata, «Poliódorus». Comedia humanística desconocida*, Madrid, 1953, pp. 37-40.

(5) *Idem*, pp. 40-43, para su argumento y desarrollo.

(6) *Idem*, pp. 43-54, para las cuatro últimas obras citadas, y el apéndice I de pp. 249-252 para 16 más.

(7) Véase el resumen de Frèches, *op. cit.*, pp. 43-54, para las cuatro últimas obras citadas, y el apéndice I de pp. 249-252 para 16 más.

Véase el resumen de Frèches, *op. cit.* (nota 2), en pp. 5-8.

II – Inexactitud y visión parcial de Frèches sobre el teatro Neo-latino.

Frèches en el estudio citado trata «El nacimiento del teatro neolatino en la península ibérica» y «El teatro de colegio en España» (*sic*) en los apartados de los capítulos 1 y 6 de la primera parte de su trabajo dedicada al estudio del teatro desde sus orígenes a 1550.

En ellos ofrece solamente una breve aproximación al tema que no refleja la realidad de lo acaecido, pues en el primer apartado señalado no entiende el término neolatino en el correcto sentido que hemos dado, ya que la información que ofrece en él se refiere sólo al teatro vernáculo, no al latino⁽⁸⁾; y, tras aludir a dos cortas representaciones del *Nacimiento de Nuestro Señor y de la pasión* de Gómez Manrique (1412-1490?), niega además la existencia de un teatro escolar en España (hasta 1538) con estas palabras:

«De un teatro escolar no hay traza alguna, con la excepción de que los estatutos de la Universidad de Salamanca, aprobados el 14 de octubre de 1538, ordenaron representaciones dramáticas para ciertas ocasiones. De otra parte, el teatro erudito religioso no reviste apenas importancia» (Frèches, p. 8).

Nada más lejos de la realidad. Codina Mir, en su trabajo sobre el *modus parisinus* en las fuentes de la pedagogía de los jesuitas⁽⁹⁾ sale al paso de esta opinión negativa de Frèches señalando que en la Universidad de Alcalá, desde el año 1508 de su fundación ya se daba una actividad teatral importante, se componían y representaban obras en español⁽¹⁰⁾, y se conoce, si es que no se representó, la *Hispaniola* (1519) de Juan de Maldonado en latín, y más tarde la *Samarites* de Papeo⁽¹¹⁾.

⁽⁸⁾ Así menciona representaciones del siglo XV en Gerona en 1360 de escenas del antiguo testamento y en Valencia, para el día del *Corpus*, del *Paraíso terrenal*, de *San Cristóbal* y de la *Degollación de los Inocentes*.

⁽⁹⁾ Codina Mir, G., *Aux sources de la pédagogie des jésuites le 'modus parisiensis'*, Roma, 1968, pp. 45 y 46.

⁽¹⁰⁾ Como la *Egloga de unos pastores* de Martín de Herrera compuesta con ocasión de la conquista de Orán por Cisneros (1509) y publicada en 1510 o 1512, y otras.

⁽¹¹⁾ Cf. Picón García, V., «La Comedia *Philaustus* de Acevedo: sus deudas al 'Terencio cristiano' (*Acolastus* de Gnaphaeus y *Samarites* de Papeus)», *Congreso Internacional de Humanismo y Renacimiento*, Universidad de León, 1996, pp. 599-609.

III – El nacimiento del teatro en España.

42

Como hemos apuntado ya, efectivamente, el siglo XV en España es un erial del teatro neo-latino, pero en él se produce el germen de lo que será la Edad de Oro de la literatura neo-latina.

En la Universidad de Salamanca explican los autores latinos españoles formados en Italia como Nebrija, o italianos venidos a España por distintas circunstancias, como Lucio Marineo Sículo (1484) y Pedro Mártir de Anglería (1474).

Además, por influencia de ellos y por el renacimiento italiano se estudian distintas obras de escritores italianos del *cuatrocento*, como el *Filodoxus* (1426) del genovés León Bautista Alberti, impresa en 1501 y otras⁽¹²⁾; la *Historia Baetica* de Carlos Verardi (1440-1500), impresa también pocos años antes en Salamanca, en el 1494, y representada en Italia en 1492, año de la toma de Granada, en el palacio del Cardenal Rafael Riario. Su tragicomedia *Fernandus Seruatus*, representada ante el Pontífice en 1493, se imprimió en Roma y se estudió también en España por esta época⁽¹³⁾.

Pero hay otros factores que provocan la influencia italiana, como los siguientes⁽¹⁴⁾:

(12) Véase la lista del *Polidorus* de Casas Homs citada en la nota 6.

(13) Para la importancia de las dos obras, cf. Briesemeister, «Das Mittel-» (cf. nota 18), p. 7; pero para la de la primera, véase especialmente Bravo Villarrol, R., *La «Historia Baetica» de Carlo Verardi, drama histórico renacentista en Latín sobre la conquista de Granada*, Instituto tecnológico Monterrey, 1971; Briesemeister, D., «Literatura épico-dramática del siglo de Oro sobre la conquista de Granada: ¿un compromiso político?», *Congreso sobre Andalucía en el Siglo de Oro*, Córdoba, 1987; la excelente edición de Rincón González, M^a. Dolores, *Historia Baetica de Carlo Verardi. Drama humanístico sobre la historia de Granada*, Granada, 1992; y su estudio sobre el género de la obra, «El aspecto multiforme del panegírico latino: algunos ejemplos renacentistas», en J. M^a Maestre Maestre, J. Pascual Barea y L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Antonio Fontán*, Alcañiz-Madrid, 2002, III,2, pp. 723-729.

(14) Para más detalle véase Arróniz, A., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, especialmente los capítulos I. 1: La deuda con Italia, pp. 9-11; 2: España e Italia, pp. 11-12; y 3: Los vehículos de relación, pp. 13-21, que sigo en esta líneas.

El dominio sobre gran parte de Italia por el imperio (especialmente Sicilia, Nápoles, Milán y Siena) se tradujo en una influencia y dominio decisivo sobre España en distintos campos de las artes y las letras, y en especial de la Comedia.

La llegada a España de españoles residentes durante algún tiempo en Italia (Nápoles, Roma, Milán, Génova, Venecia, Siena), como Juan de Lucena, Alonso de Palencia, Juan de Mena, etc.

Los italianos que se afincan y residen en España, como los referidos Lucio Marineo Sículo, Pedro Mártir de Anglería, Alejandro Giraldino y otros.

Los impresores, librereros y comerciantes italianos que vinieron a vivir a la Península y crearon importantes focos de impresión, sobre todo en Barcelona y Valencia (pp. 13).

Esta invasión del humanismo renacentista en España tuvo como resultado, según Arróniz tres manifestaciones importantes en cuanto al teatro se refiere: 1) la comedia humanística en latín; 2) el teatro de colegio, y 3) las versiones y refundiciones de textos dramáticos de la antigüedad griega y latina.

Pero el factor más importante que contribuyó al desarrollo del teatro neolatino se debió a la influencia de la formación humanística de las universidades — y su imitación por los jesuitas, como veremos luego⁽¹⁵⁾ —, para la cual desde principio del siglo XVI algunas de ellas hicieron obligatoria la representación de comedias latinas en clase de retórica.

Así, los estatutos de Alcalá lo establecen desde 1508⁽¹⁶⁾; y los de Salamanca en 1538 insisten en la necesidad de aprender a hablar y escribir latín y de hacer representaciones de comedias latinas en fechas determinadas:

⁽¹⁵⁾ Decisiva será también la práctica del teatro que imponen los jesuitas en los colegios desde su fundación (Alcalá, 1543-47; Valencia, 1544; Barcelona, 1545, etc.) en las solemnidades de apertura de curso, fin de curso y principales festividades. Cf. *infra* el apartado *La producción teatral* (pp. 28-29).

⁽¹⁶⁾ Véase García Soriano, *El teatro*, (nota 18), p. 13.

«Tendrás especial y principal cuydado en los tales colegios de que hablen siempre latín los estudiantes en tanto grado que en ninguna manera se permita a ninguno por nuevo o ydiota que sea hablar sino en latín o griego como mejor pudiere; y en cada general y clase habrá propios acusadores, que a los que hablaren castellano los acusen y punten para que cada noche vayan a dar cuenta al regente del colegio para que él los castigue a los que ansí huvieren hablado [...] Con gran vigilancia ternán cargo los regentes lo que tocare a hablar y escribir latín sus discípulos. y imponerles cómo han de declamar y escribir, y que unos a otros entre sí mismos se carteen y envíen a menudo cartas latinas, y hacer que los de su colegio inciten a los de otro con cartas y exercicios latinos semejantes. [...] La Pascua de Navidad carnestolendas Pascua de Resurrección y Pentecostés de cada un año saldrán estudiantes de cada uno de los tales colegios a orar y hacer declamaciones públicamente. Item de cada colegio cada año se representará una comedia de Plauto o Terencio o tragicomedia; la primera el primero Domingo de las octavas de Corpus-Christi y las otras en los Domingos siguientes; y al regente que mejor hiciere y representare las dichas comedias o tragedias se le den seis ducados del arca del estudio; y sean jueces para dar este premio el retor y el maestrescuela».⁽¹⁷⁾

IV – El repertorio de piezas escolares y humanísticas Neo-latinas.

Vamos a ver el repertorio de las obras neolatinas aparecidas en España desde las más antiguas hasta finales del s. XVI, de acuerdo con un criterio geográfico, comenzando por el antiguo reino de Aragón para acabar con Andalucía, exponiendo sólo, como es lógico, la información básica sobre ellas⁽¹⁸⁾.

⁽¹⁷⁾ Esperabé Arteaga, E., *Historia de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1914, t. I, p. 203.

⁽¹⁸⁾ Aparte de los estudios específicos de los autores y obras concretas que se indicarán en cada caso, deben verse los siguientes de carácter más general y complejo: García Soriano, J., *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo 1945; Bradner, L., «The Rise of a Secular Drama in the Renaissance», *Studies in the Renaissance*, 3 (1956), pp. 7-22; Briesemeister, D., «Das Mittel- und Neulateinische Theater in Spanien», en K. Pörtl (ed.), *Das Spanische Theater: Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, pp. 1-29; Ijsewijn, J.,

El *carmen bucolicum* de Antonio Geraldini ⁽¹⁹⁾.

La primera es una colección de 12 églogas que Antonio Giraldini compuso durante su estancia en la corte literaria del arzobispo de Zaragoza, D. Alfonso de Aragón, el hijo natural del rey Católico, entre 1484 y 1485. En ellas amplía el tema de la navidad y el nacimiento de Jesús con otros relatos neotestamentarios de su vida: la primera versa sobre la natividad del Salvador (*De Saluatoris nativitate*) interviniendo en ella como interlocutores los pastores *Mopsus* y *Lycidas*, de resonancia virgiliana; la segunda, sobre la adoración de los Reyes Magos; la tercera, sobre el niño perdido en el templo; la cuarta sobre el bautismo y la tentación del Salvador; la quinta sobre los milagros de Cristo, la sexta sobre la institución del Sacramento de la Eucaristía; la séptima, sobre la Pasión del Salvador; la octava, sobre su resurrección, cerrando la serie las tres últimas con contenidos muy alejados del tema navideño, como el credo (*Symbolum Christianae Religionis*), el Juicio final y la vida bienaventurada.

Su éxito fue inmediato, como se deduce de las sucesivas ediciones que se hicieron de las églogas, de las que cabe destacar la primera de 1485 en

Companion to Neo-Latin Studies. Part I: History and diffusion of Neo-latin Literature, Lovaina, Leuven Univ. Press, 1990: para el neo-latino español, pp. 104-117; Ijsewijn, J., *Companion to Neo-Latin Studies. Part II Literary, Linguistic, Philological and editorial Questions*, Lovaina, Leuven Univ. Press, 1998: para el drama neo-latino en general, pp. 139-146; Alonso Asenjo, J., «Panorama del teatro estudiantil del renacimiento español», en *Spettacoli Studenteschi nell' Europa Umanistica*, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1998, pp.151-191, especialmente pp. 163-175; Hofmann, H., «Point de vue sur les méthodes et les perspectives des études néo-latines», *Les Cahiers de l'Humanisme*, I (2000), pp. 11-33, esp., pp. 27-28; y Menéndez Peláez, J., «El teatro escolar latino-castellano en el siglo XVI», en J. Huerta Calvo, *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 581-608, especialmente pp. 584-591.

⁽¹⁹⁾ Véase Alcina Robira, J. F., «La tragedia 'Galathea' de Hércules Florus y los inicios del teatro neolatino en la Corona de Aragón», en *Calamus renascens*, Alcañiz-Cádiz, 2000, pp. 13-30; Mustard, W. P., *The Eclogues of Antonio Geraldini*, Baltimore, 1924; Lucero, Ll., «Sobre un poema d'Antoni Geraldini dedicat a Bernat Margarit», *Annals de l'Institut d'Studies Gironins*, 31 (1990-1991), pp. 89-98; y Alonso Asenjo, J., «*Optimates laetificare*. La Egloga in *Nativitate Christi* de Joan Baptista Anyés o Agnesio», *Criticón* 66-67 (1996), pp. 314-316 y notas 35 a 39 en los que ofrece, entre otros aspectos, los rasgos básicos de la vida del autor, la función didáctica del *carmen* por los textos que ofrecía en él a los escolares para el aprendizaje del latín, sus ediciones, fuentes, títulos de cada égloga y su influencia. Respecto a su carácter dramático, Alonso Asenjo afirma categóricamente en la nota 35 que, «por ningún lado aparece la posibilidad de una representación escénica del *carmen*».

Roma y la de 1505⁽²⁰⁾ en Salamanca; y su influencia en España fue notable, haciéndose presente en la obra de Agnes que veremos luego, al que «inspiró no sólo el cultivo de la égloga y del hexámetro, sino sobre todo — aunque seguramente con la colaboración de otros autores —, la idea de reunir las verdades cristianas en un extenso poema en el que cupiera su *Égloga*»⁽²¹⁾. La obra constituye un claro ejemplo de la influencia de los italianos del XV en los del XVI.

Hércules Floro: la tragedia *Galathea* y la comedia *Zaphyra*⁽²²⁾.

El primer dramaturgo importante en Cataluña es Hércules Floro, un chipriota que, fugitivo de las guerras de su país se exilia y, al amparo de las estrechas relaciones comerciales y políticas de Chipre con la Corona de Aragón, llegó a España hacia 1499, dando clases en Barcelona y Perpiñán y en 1503 en Zaragoza, en el Estudio de las Artes⁽²³⁾

⁽²⁰⁾ Dedicadas respectivamente al Arzobispo de Zaragoza, en torno al cual se formó el principal círculo literario de la ciudad, y al arzobispo de Santiago, D. Alfonso de Fonseca.

⁽²¹⁾ Alonso Asenjo, «*Optimates laetificare*», (cf. nota 19), p. 316 y nota 38.

⁽²²⁾ Alonso Asenjo, «Panorama», pp. 170-171; Briesemeister, «Das Mittell», p. 6, donde señala la importancia que tiene la edición de estas dos obras y la *Ephigenia* perdida en relación con la Celestina que se asemeja a ellas; Alonso Asenjo, J., «El teatro del humanista Hércules Floro», en F. Carbó *et alii*, eds., *Quaderns di Filologia (Studis Literaris, 1), Homenatge a Amelia García-Valdecasas*, València, Fac. de Filología, Univ. De València, 1991, vol. 1, pp. 31-50; donde ofrece con detalle los rasgos de su vida azarosa, su dedicación a la docencia del latín, recurriendo incluso a la mezcla de géneros de acuerdo con la pedagogía de su tiempo, la estructura del texto y de sus elementos complementarios, la exposición detallada de la acción en los distintos actos y escenas de ambas y el análisis conjunto y constructivo de los principales rasgos de su técnica teatral (número de personajes, características del diálogo, movimiento y gestos, lugar conocido de representación (sala, casas), espacio dramático (urbano), tiempo, verbalidad, movimiento en los actos, vestido, *attrezzo* y efectos sonoros; Alcina Rovira, J. F., «La tragedia»; y «La tragèdia *Galathea* d'Hercules Florus i els inicis del teatre neollatí a Barcelona i a València (1485-1527)», en Albert Rossich (Coord.) *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Universitat de Girona, Edition Reichenberger, Kassel, 2001, pp. 145-259, donde hace un breve resumen de la *Zaphyra* y la *Galathea* y estudia luego distintos pasajes de ésta destacando en ellos las referencias y reminiscencias clásicas, como el epigrama de Ausonio para las figuras de *Occasio* y *Paenitentia* (19-21), la escena del *Asno de Oro* (2,10) de Apuleyo y los comentarios de Terencio y Horacio para las metas del amor, y otros ecos de Horacio y Ovidio.

⁽²³⁾ Para más detalles sobre su nombre, su vida, las relaciones de Chipre con el reino de Aragón y las razones que le motivaron a venir a Cataluña, cf. Mesa Sanz, J. F., «Hércules Florus *grammaticus*: apuntes para una biografía», en E. Sánchez Salor-L. Merino-S. López Moreda (eds.), *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 147-154.

Su estancia en Barcelona coincide con la época en que se están poniendo de moda las representaciones de comedias italianas, como lo prueba la publicación del *Philodoxus* en Salamanca en 1503, y de una *Ephigenia* (perdida) en Barcelona (cf. nota 22).

Escribió un pequeño compendio de gramática latina en forma de diálogo para los nuevos discípulos (*ad novos tyrones*) que acudían a su Academia y dos obras de teatro, la tragedia *Galathea* y la comedia *Zaphiria*⁽²⁴⁾.

El texto de las dos obras está escrito en prosa latina tarazeada de ecos e imitaciones de los clásicos. Los elementos contextuales que complementan la acción son similares en ambos casos: le preceden el nombre del autor y el lugar de la representación, la indicación de los modelos, el argumento y el prólogo, y le siguen tras el *valete* final la didascalia, dos composiciones en 3 y 2 discos respectivamente y el colofón.

— La tragedia *Galathea*

En el título que precede al argumento se indica que fue representada en Perpiñán (*in oppido Celtiberiae Perpiniani*), donde la escribió Floro a instancias de Francinus Maler, quien le pidió que compusiera algo semejante a los *ludi romani* para la educación de los jóvenes de la ciudad⁽²⁵⁾, con la vista puesta en el latín de Plauto y Pacuvio.

El argumento es como sigue:

Virginem concliuem nomine Galatbeam, aureo saucius spiculo Nictilius deperit. Qua plumbea percussa sagitta dura permanente, Rhamnusiae astutia Occasionis Venus appellata Mercurio, Nictilius fruitur. Inconstantia tandem rerum harum futitium humanarum, ultima Necessitate amica priuatus, neque Rationis sententia usus, Desperationemque amplexus se gladio perforat (fol. A3r).

⁽²⁴⁾ Domínguez, G.-Sotelo, A.I., «Breves notas sobre la ‘Zaphira’ de Hércules Floro», *Archivo Hispalense*, nº 171-173 (1973), pp. 63-70, con otras referencias bibliográficas.

⁽²⁵⁾ *Galatbeam ergo socco parua lucubratione praelusimus, et celtiberia pulpita romana uidere spectacula, dextris tibiis modulantibus.*

«Nictilio, herido por una flecha de oro, arde de amor por una doncella de su misma ciudad, Galatea. Pero ella herida por una flecha de plomo se muestra fría; merced a la astucia de la Ocasión Ramnusia, Venus es invocada por Mercurio y Nictilio obtiene su goce. Finalmente, por la inestabilidad de esta lábil vida de los hombres, la Necesidad última le priva de su amiga y sin acogerse al consejo de Razón, abraza a Desesperación y se atraviesa con una espada»⁽²⁶⁾.

El texto de la acción dramática se estructura en 4 actos con 3, 6, 3 y 4 escenas respectivamente, encabezada cada una de ellas por la indicación de los actores, de acuerdo con su orden de intervención.

Los interlocutores son personajes reales, como los protagonistas Nictilio, Galatea, sus criados y otros; los dioses Mercurio, Cupido, Júpiter, Apolo y Venus; y personajes alegóricos, como Metanea, Ocasión, Fortuna y Necesidad.

La finalidad ejemplarizante y moralizante de la obra, como cuadra a un humanista, la expone claramente Floro cuando señala por boca de uno de los personajes que, ante lo que le ha ocurrido a Nictilio, lo mejor es no abandonar las ciudades, pero sí entregarse a la soledad (*Verum urbem ne deseras sed solitudinem insectemur*) y dedicarse al estudio y las letras (*studiis litterisque uacemus*), como hacen sus comparsas Lámpsaco, Nicodemo y Orfeo⁽²⁷⁾.

Y la finalidad docente que le cuadraba como gramático y preceptor, manifestada ya expresamente por Francisco Maler cuando le pidió que la compusiera, como hemos visto se deduce también con claridad⁽²⁸⁾.

⁽²⁶⁾ Un argumento muy sencillo, como se ve: 1) A (Nictilio) ama a B (Galatea), pero B no a A; 2) Ocasión hace que A goce de B; Necesidad priva a A de B; A se suicida.

⁽²⁷⁾ Alonso Asenjo lo dice así («El teatro», p. 41): «La sensualidad, los amores y la vida disoluta conllevan graves peligros, que incluso pueden ofrecer ocasiones para la muerte. En cualquier caso distraen del estudio. Es necesario el *secessus* para luego poder tomar las decisiones justas en la vida, la Ocasión debe llevar a Metanoea de sí, no a Venus...». Alcina por su parte ve un rasgo de humor de Orfeo y Lámpsaco en esta búsqueda de un tipo de vida solitaria petrarquesca, no huyendo al campo ni a los bosques, sino a la misma ciudad.

⁽²⁸⁾ *Ibidem*, p. 41: «De todos modos» dice Alonso Asenjo, «la representación ha servido para aprender de memoria un texto latino, para declamarlo y para practicar el gesto y los ademanes o movimientos, para lograr el dominio del cuerpo tan necesarios a los jóvenes».

— La Comedia *Zaphira*

El argumento se puede resumir así:

Un par de galanes, Anaxarte y Zapiro, compiten por *Zaphyra*, que se lamenta por tener que aguantar a su viejo esposo. Muerto Zopiro en duelo con Anaxarte, éste ya puede casarse con *Zaphyra*, tras haber sido envenenado el marido de *Zaphyra* por común acuerdo de aquéllos, y los criados de ambos (Anaxarte y *Zaphyra*), Zeta y Zaclas también⁽²⁹⁾.

49

Es el tema de la mujer joven que, casada con un marido mayor, recurre al asesinato para casarse con su joven amante Anaxarte. Al final, los esponsales se firmarán, tras el envenenamiento del decrepito viejo, al que estaba destinada.

En ella hay preocupación por la formación moral, pero menos clara que en la Galatea, pues presenta conductas realmente reprochables, como el asesinato, y otras que actualmente parecerían demasiado licenciosas.

Asenjo ha señalado que la principal diferencia que existe entre ambas obras reside en su final, trágico en la primera y feliz en la segunda, más que en la condición de los personajes que intervienen en ellas (p. 37), y que Floro ofrece una evolución de la obra, consiguiendo una mayor perfección en la comedia que en la tragedia al dotarla de una estructura cómica más lograda y «aproximarla a lo que será la comedia renacentista, modelada sobre la comedia erudita italiana» (49).

Las «Églogas» de Partenio de Joan Parteni Tovar⁽³⁰⁾.

Partenio nació en Sevilla y de niño fue a Italia, donde estudió en Siena y Bolonia. A finales del siglo daba clases en Roma y en 1499, año de la

⁽²⁹⁾ 1) A y B aman a C, que no ama a D, su viejo marido. 2) A y B compiten en duelo por C, tras ser envenenado D. 3) Muerto en duelo B y envenenado D, A puede casarse con C, y 4) los criados de ambos también.

⁽³⁰⁾ Véase la descripción que hace Luis Galiana (erudito y folclorista del s. XVIII) en una carta de 1767 dirigida a J. Teixidor sobre el impreso misceláneo de 1503 que recoge las obras y la vida de Tovar (pp. 132-143), y en concreto las dos églogas con el número 20 y 25 (pp.136-138), en Salvadó Recasens, J., «Joan Parteni Tovar, mestre de Vives a la Universitat de València», *Studia Philologica Valentina* 1 (1996), pp. 125-143, especialmente pp. 136-138 para la vida y la obra; y la información que reúne Alcina en «La tragedia», pp. 14-15, sobre su contenido, las circunstancias de su composición, dedicación, etc., que sintetizo a continuación.

fundación de la Universidad de Valencia, fue elegido catedrático. Siendo estudiante en Siena escribió dos églogas a petición de sus compañeros, para representar una acción teatral (*fabulam agendam*) disfrazados a la italiana (*de italo more personiatis*)⁽³¹⁾: Los títulos respectivos eran *Amoris et pudicitiae Pimenimachon* y *Contemplatiuae uitae Dimachon*.

La primera, en 19 páginas, como indica el título (*Pimenimachon* de *poimen + mache*), es «un debate entre pastores sobre el amor y la pudicicia» y la segunda, en 21 páginas, un debate entre dos interlocutores (*dimachon*) «sobre la vieja disputa, reformulada en el Renacimiento, entre la vida activa y la vida contemplativa».

Las dos llevaban su correspondiente argumento en verso, como si se tratara de comedias, y se las dedicaba «a Gabriel Sanchís, encargado de finanzas de Fernando el Católico, y Alfonso Sanchís, tesorero de la ciudad de Valencia», iniciando con ellas una tradición teatral que influiría en lo sucesivo en la Corte de Valencia.

La obra dramática de Juan Bautista Anyés.

— La *Egloga in nativitate Christi*.⁽³²⁾

«La *Egloga in Nativitate Christi* es una composición dramática de 213 hexámetros latinos.

Consta de dos secciones formadas por el argumento y su explicación en un monólogo pronunciado por la diosa Palas Atenea (*cuius argumentum Pallas ad excellent[issimum] Principem orditur*) y el texto de la representa-

⁽³¹⁾ Véanse sus propias palabras en la carta de Galiana, en Salvadó Recasens, «*Joan Parteni*». p. 138.

⁽³²⁾ Véase el excelente artículo citado de Alonso Asenjo, «*Optimates laetificare*» (nota 19), pp. 307-368, en el que hace un estudio exhaustivo de la vida y la obra dramática de Anyés contrastándola con su contemporáneo Diego Sánchez de Badajoz, con especial atención a la égloga citada, su contenido y estructura, sus relaciones con las obras de autores como Patrizi y Geraldini, sus características dramáticas, el fondo y el carácter humanístico de sus obras que sintetiza en el lema *optimates laetificare* que antecede al título frente al *rudes erudire* que atribuye a Sánchez de Badajoz, y otros aspectos. Lo cierra con la edición y traducción de la pieza (pp. 352-365) y una amplia bibliografía.

ción compuesto en hexámetros y de forma dialogada o, en parte, cantada a coro⁽³³⁾.

El diálogo se representó ante el duque de Calabria -probablemente en la noche de Navidad de 1527- interviniendo en él, como se indica en el argumento, cuatro pastores bajo cuatro formas alegóricas y con un nombre alusivo a ellas: Erácrito (*Eracritus*), el Amor divino, Teopisto (*Theopistus*), la Fe, y Filelpe (*Philelpe*), la Esperanza, a quienes enseña y dirige un pastor más viejo, Nomeno (*Nomennus*), que representa la Ley del Antiguo Testamento.

La acción es muy sencilla: tras despertarse unos a otros, los pastores se cuentan y comentan las cosas maravillosas que están ocurriendo, que indican que ha llegado el pastor prometido (Cristo), pero desconocen el camino para ir a agasajarle. Nomeno, el último que se ha unido a ellos, dice que él se lo indicará. De camino hacia el lugar, entre cantos y alborozos llegan a una cabaña (a la que llama «Palacio de Dios Tonante»). Les presenta a los personajes que la habitan y, sorprendidos por el espectáculo, prorrumpen de nuevo en cantos loando al niño y a la madre y agasajándolos con flores y frutos del campo. Y al levantar el sol, se vuelven a sus cabañas.

La pieza es una típica composición dialogada entre pastores, en un auténtico centón virgiliano, con multitud de elementos dramáticos. Se distribuye en dos cuadros, con dos escenas cada uno de ellos (cf. Alonso Asenjo, 333-334): el primero, que recoge el desertar de los pastores y la llegada de Nomeno, se cierra en el verso 113; el segundo, anunciado con una didascalía en prosa, recoge la explicación de Nomeno y la adoración de los pastores⁽³⁴⁾, cerrándose con el *Valete* final de Erácrito, tras la invita-

⁽³³⁾ El argumento es como sigue: *Egloga personanda Valentiae / coram Excellentissimo Incltytissimo Principe domino / Ferdinando Calabriae ubi pastores tres Eracritus, / idest amor supernus, Theopistus, idest dei fides, et Pby / lelpes, idest spem custodiens, edocti deductique a sene / pastore Nommennus, idest a veteri lege, pastorum prin-/ cipem cbristum carne indutum pruni (proni) adorant et my- / sticis donant muneribus.*

⁽³⁴⁾ *Nomennus Theopistum, Phylelpem atque Eracritum, idest lex vetus, theologicas virtutes cbristum deum docet et hominem ad illumque adorandum manuducit:* «Nomeno, es decir, la

ción de Filelpos a volver a sus respectivas cabañas (v. 213 *sunt repedanda igitur magalia nostra*).

52

— El '*libellus*' *Pro Saracenis Neophytis y el Colloquium Romani Paschini, et Valentini Gonari*.

Alonso Asenjo, antes de la *Égloga*, estudia en las páginas 316-318 y 318-323, del artículo citado estas dos obras de Anyés a las que se les ha atribuido carácter dramático; pero, respecto a la primera, afirma taxativamente que «no se trata de una obra dramática», lo que confirma entre otras razones, porque en el título completo de la obra se habla de una *epeisódia* «venida o recibimiento», el mismo autor la compara con una «Apología» y la califica además como un «*breue libellus*».

El *Colloquium*, dedicado al duque de Calabria, en el que se celebran las muchas excelencias de Valencia por los interlocutores *Pasquino* de Roma y el *En Gonari* de Valencia (una estatua bien conocida de la Lonja de azeite), consta de 78 dísticos elegíacos. Alonso piensa que es representable salvo los 29 versos de la dedicatoria y la presentación; sin embargo, considera que no tiene un carácter dramático totalmente definido, pues se mezcla en él «el panegírico y la sátira, las veras y las burlas, lo narrativo y lo dramático, bien centrado en las producciones de la corriente satírica valenciana de los siglos XV y XVI» (*Idem*, p. 320).

La *Oratio litteralis* de Sorio⁽³⁵⁾.

La *Oratio litteralis* de Sorio es un sermón renacentista en latín, en prosa y verso, predicado por el fraile dominico valenciano Baltasar Sorio en la noche de navidad en la iglesia del convento de San Mateo, y recitado,

Ley Vieja, enseña a Cristo, Dios y hombre, a las virtudes teologales, Teopisto, Filelpos y Eracrito, y los lleva ante él para adorarle.

⁽³⁵⁾ El título completo es *Oratio litteralis fratris B. Sorio in Christi natiuitate sanctissima in conuentu sancti Mathei per quosdam discipulis recitata*, s. l., s.i., c. 1513. Véase Rubió i Balaguer, J., *Humanisme i Renaixement*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990, pp. 226-229, esp. 228-229; Alcina, «La tragedia», p. 15; Alonso Asenjo, «*Optimates laetificare*», pp. 335-339. Hay un ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Barcelona.

como añade al final del título, por algunos discípulos suyos (*per quosdam sus discipulos recitata*).

Rubió lo califica como «representación religiosa» (p. 22) y Asenjo considera que, aunque estructuralmente es un sermón, «contiene una representación dramática religiosa. Comienza y acaba el *acto*», dice, «como un sermón predicado desde el púlpito. El predicador no sólo inicia y cierra el sermón, sino que, como un mistagogo, va presentando en su desfile a los personajes, con breves acotaciones». En realidad, añade, el espectáculo consiste en «una síntesis, conglomerado o, mejor, sucesión de profetas (*Ordo prophetarum*): un desfile de personajes del Antiguo y Nuevo testamento y un Santo Padre (en una especie de síntesis de la Escritura y Tradición), que se culmina con el canto de las Sibilas» (p. 336).

Constituye en buena medida, según él, una pieza de «teatro humanístico escolar», en la que los estudiantes jóvenes que la representan, no lo hacen «para aprender Latinidad, ni para ejercitarse en la Retórica, pues son ya por lo menos estudiantes de Arte y Filosofía; pero sí para aprender el arte de predicar» (subr. mío) (p. 338).

El *Perlepidum colloquium* de Juan Ángel González⁽³⁶⁾.

El *Perlepidum colloquium in agendam Publii Terentii latinissimam Eunuchum publice recitatum* de Juan Ángel González es un diálogo escolar escenificado como los que se hacían, a modo de *praelectiones*, precediendo a las representaciones escolares de Plauto y Terencio — en este caso el Eunuco de Terencio —, para loar al destinatario de la función y captar a los alumnos para el estudio del latín.

Se representó en la Corte del Duque de Calabria, Fernando de Aragón y en el Estudio General de Valencia (*in Valentino Gymnasio*) por segunda vez antes de su edición en 1527.

⁽³⁶⁾ El *Perlepidum colloquium in agendam Publii Terentii latinissimam Eunuchum publice recitatum* editado en Valencia en 1527 se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, R-19833/3, cf. Briesemeister, «Das mittel-», p. 10; Alcina, «La tragedia», p. 16; Alonso Asenjo, «*Optimates laetificare*», p. 319, n. 48 y 340-345.

Se desarrolla entre dos estudiantes de poesía valencianos, Ascanio que ha ido a estudiar a Roma y Camilo que lo ha hecho en Valencia, abordando dos temas: «una interpretación oficial de la política imperial con su correspondiente justificación del saco de Roma y una loa de la enseñanza del latín en la Universidad de Valencia, cuya excelencia se demostrará con la escenificación que sigue del Eunuco» (37).

Alonso Asenjo alude a él en el estudio de la *Égloga* de Anyés, en atención a las coincidencias con la dramaturgia de éste, señalando su interés por varios aspectos, además de la autopresentación de los personajes responsables del montaje: por el testimonio que supone de las representaciones latinas en el ámbito cortesano de Valencia, por la loa-panegírico del duque de Calabria que incluye, como ocurre en la *Égloga* de Anyés, por las referencias que ofrece sobre «la escenografía y decorados preparados para esa representación; y, sobre todo, porque aporta datos muy concretos sobre la disposición de la sala y sobre el público, que también se dieron en la representación de la *Égloga* de Anyés» (38).

La tragedia *Gastrimargus* de Romanyà⁽³⁹⁾.

La *Nova tragicomedia Gastrimargus appellata*, del sacerdote mallorquín Jaume Romanyà, dramatiza el tema del rico Epulón y el pobre Lázaro narrado en la parábola de Lázaro del evangelio. Aunque fue compuesta con una clara intención moralizante, el autor la salpica de escenas crudas y picantes.

(37) Véase Alcina, «La tragedia», p. 16 y, con más detalle, en Alcina, J., *Juan Ángel González y la 'Sylva de laudibus poeseos' (1525)*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1978, pp. 9-10, y especialmente 16-17.

(38) Para más detalles, véase Alonso Asenjo, «*Optimates laetificare*», pp. 341-342.

(39) Cf. Menéndez Pelayo, M., *Bibliografía Hispana-Latina Clásica*, Madrid, C.S.I.C., 1951, tomo VII, 416-419; María Bover, J., *Biblioteca de escritores baleares*, Palma, 1968, II, 291-296, donde ofrece un prefacio alusivo a la representación de 1962; Briesemeister, «Das Mittel-», 18 y nota 51; Rubió i Balaguer, *Humanisme*, p. 227; Romeu i Figueras J., *Teatre català antic*, Curiel, Barcelona, 1995, pp. 129-130. Hay una copia manuscrita en la Biblioteca de Barcelona, Ms. 1477.

Tras haber sido representada en distintos recintos privados, el 2 de mayo de 1562 se representó en Palma de Mallorca, en la plaza pública (*in foro publico*), ante una numerosa multitud de 8.000 espectadores, con la asistencia de las principales personalidades de la ciudad⁽⁴⁰⁾.

En el Prólogo, en senarios yámbicos, el autor llama primero a la obra comedia y luego rectifica indicando que se puede llamar tragicomedia, con la alusión al género de las fuentes en que se inspira, aparte de Plauto:

.....*gaudium*
Moerore permiscet, ut eam tragicomoediam
Dicere liceat, quo genere poematis constat
Ecolastus Josephina et Celestina apud
Hispanos celebratissima, et gratissima.

..... «la comedia mezcla
el gozo con la tristeza, de manera que se pueda llamar
tragicomedia, el genero de poema en que está escrito
el *Ecolastus* (*sic*), la *Josefina* y la *Celestina*,
encomiadísima y estimadísima entre los españoles».

Menéndez Pelayo no entendió a qué se refería Romanyá con el *Ecolastus* y se pregunta «¿Qué comedia sería esta *Ecolastus*, que se cita aquí juntamente con la *Celestina* y la *Josefina*?» (p. 418, nota 1).

Evidentemente, las tres obras aludidas son: el *Acolastus*, la comedia del hijo pródigo de *Gnafeio* de 1529 (el llamado Terencio cristiano); la *Celestina* o tragicomedia de Francisco de Rojas; y la *Tragedia llamada Josefina* de José de Carvajal, «impresa varias veces después del 1535, y que estaba considerada como el drama religioso más importante en lengua popular en España durante el siglo XVI»⁽⁴¹⁾.

⁽⁴⁰⁾ Véase la descripción de María Bover de la representación realizada por un discípulo del maestro Romanyá que hizo el papel del parásito *Pampbagus*, transcrita por Menéndez Pelayo en la obra citada (nota 40), p. 417.

⁽⁴¹⁾ Briesemeister, «Das Mittel-», p. 18 y nota 52.

Argumento:

Dum Gastrimargus Genio Venerique indulget, amore capitur Pseudo-Partheni; quae se Neophilo tradit, amoreque tenetur mutuo. Quam ob causam Gastrimargus data repetens munera, litem agitat cum Neophilo; inde aegrotat, moritur. Moritur item mendicus Lazarus: sed ille suorum scelerum pretium fert in Tartaro. At hic mercedem habet laborum in paradiso.

«Mientras Gastrimargus complace al Genio y Venus es prendido por el amor de *Pseudo-Parthenos*, que se entrega a Neófilo y se poseen con un amor mutuo. Por esta causa *Gastrimargus* multiplicando los regalos dados, se enfrenta con *Neophilus*, y después enferma y muere. También muere el mendigo Lázaros: pero aquél paga el precio de sus crímenes en el Tártaro, mientras éste obtiene la recompensa a sus fatigas en el paraíso».

Intervienen 23 actores junto a los dos protagonistas *Gastrimargus* y *Lazarus*: desde los más típicos de resonancia plautina, como el comilón *Pamphagus*, el parásito *Poliphagus*, el cocinero *Saperda*, la alcahueta *Vulpecula* y el soldado *Neobtonemus*, a otros de la época del dramaturgo como dos médicos, un confesor, dos rabinos, o los dos diablos *Starotus* y *Nembroto*, etc.⁽⁴²⁾.

Menéndez Pelayo cierra la información que da sobre ella (p. 419) con el duro juicio de José M^a Quadrado en su estudio sobre los poetas mallorquines (La Palma 1841): «miserable parodia de las de Terencio (acaso más de las de Plauto), con sus criados locuaces, sus desvergonzadas rameras, y sus máximas morales, pero sin *numen*, sin agudeza y casi sin versificación».

El Prof. Briesemeister señala cómo en la Universidad de Barcelona a lo largo de varios decenios de actividad en el ámbito del drama escolar surgen distintas obras que cuentan hasta el momento con escasos testimonios impresos: 1) la tragedia *Delphinus* Francisco Satorres; 2) una pieza en versos latinos de Pedro Antonio Pi, profesor de la Universidad de Barcelona,

⁽⁴²⁾ *Gastrimargus, Catulus, servus. Pamphagus, Poliphagus, parasitus. Saperda, cocus. Pseudo-Parthenos, meretrix. Vulpecula, lena. Lazarus, mendicus. Neophilus, adulescens. Sopronius, servus. Neobtonemus, miles. Austerus, medicus. Crito, mendicus. Mitio, medicus. Pbarisseus confessor. Moria, ancilla. Moises, rabbi-Aaron, rabbi-Abel, frater Gastrimargi. Starotus, diabolus. Nembrotus, diabolus. Abraham, profeta.*

sobre Don Juan y la batalla de Lepanto; 3) una *Sylva Comedia de vita et moribus* de Jaime Cassiá; 4) la comedia *Claudius* de Juan Cassador; y 5) un coloquio escolar titulado *Terra* de Pedro Sunyer⁽⁴³⁾. Veámoslas con un poco más detalle.

La tragedia *Delphinus o Delphinia* de Balaguer Francisco Satorres.

La obra, escrita por el sacerdote Francisco Satorres e impresa en Barcelona el año 1543, trata sobre un hecho de gran trascendencia histórica, como fue la derrota de las tropas del Delfín de Francia en Perpiñán el año 1542 por el ejército que mandaba el Duque de Alba, ante cuyas tropas se representó en dicha ciudad ese año el día de las Carnestolendas.

Está escrita en versos latinos en 25 escenas, con una mezcla de elementos sagrados y profanos, de historia y mitología, de acción y estatismo, de exaltación heroica y elegía alegórica, que, a pesar de cierto confusionismo en su composición, la confieren una evidente pretensión literaria, y fue representada en la ciudad de Perpiñán en las Carnestolendas de 1543.⁽⁴⁴⁾

La *Sylva de uita et moribus* de Cassiá.

La *Sylva de uita et moribus*, de un capellán de Fortia, Pere Jaume Cassia, maestro de latín, es una obra de colegio publicada en Barcelona en 1576. Escrita en latín, desarrolla un ambiente rural y costumbrista. Consta de cinco actos escritos en latín, precedido cada uno de ellos de un argumento alusivo a la acción y un soneto en catalán. El autor se declara seguidor de Cicerón y Terencio, entre los autores antiguos, y de Mantuano, Verino y Juan Vives, entre los modernos, y con la obra pretendía representar distintas formas de la vida⁽⁴⁵⁾.

⁽⁴³⁾ Briesemeister, «Das Mittel-», p. 16, notas 43 y 44.

⁽⁴⁴⁾ Cf. Rubió i Balaguer, *Humanisme*, pp. 227-228; Romeu i Figueras, p. 129, y nota 52. Hay un ejemplar en la Biblioteca de Cataluña.

⁽⁴⁵⁾ Cf. Rubió i Balaguer, *Humanisme*, p. 228 y Romeu i Figueras, *Teatre*, p. 130 y nota 58. El título que da difiere del de Menéndez Pelayo de la nota siguiente. Hay también un ejemplar en la Biblioteca de Cataluña.

La comedia *Claudius* de Joan Cassador y el diálogo *Terra* de Pere Sunyer.

Los autores son otros dos profesores del Estudio general de Barcelona que se interesaron por la actividad dramática. Juan Cassador compuso una comedia titulada *Claudius* en 1573, a la que dotó de notas explicativas (o escolios) Pere Sunyer⁽⁴⁶⁾.

A su vez, Pere Sunyer escribió un diálogo titulado *Terra, dialogus in gratiam puerorum editus*, publicado en 1574 por Pere Malo⁽⁴⁷⁾.

De la segunda citada sobre D. Juan de Austria y la batalla de Lepanto por Briesemeister (p. 16) y Romeu i Figueres (p. 130, nota 57), no tenemos más que la referencia que da F. Torres Amat en sus *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes*, Barcelona, 1836 (reimpr. 1973), vol I, p. 482.

La obra dramática de Juan Lorenzo Palmireno.

De los escritores que desarrollaron su actividad dramática en la Universidad de Valencia en el ámbito escolar, la figura más prestigiosa fue Juan Lorenzo Palmireno, del que no podemos ofrecer aquí nada más que unas pocas notas sobre su vida y su obra, para la que contamos ya con una abundante y rica bibliografía⁽⁴⁸⁾.

⁽⁴⁶⁾ Cf. Romeu i Figueras, *Teatre*, p. 130, nota 55. Menéndez Pelayo en la obra citada (nota 39), pp. 419-420, recogía la *Sylva* y el *Claudius*, junto al *Gastrimargus*, como imitaciones de Plauto y las ubicaba en la Biblioteca Episcopal de Barcelona y en la Biblioteca de los Dominicos de Vich respectivamente en tiempo de Torres Amat, y aunque no debía haberlas visto —a juzgar por la apostilla final con que concluía su información: «Hay que ver estas comedias», sin embargo daba ya estos datos sobre ellas (título, autor, genero, año de la edición y editor): *Claudius. Comoedia auctore Ioanne Cassadoro publico Barcinonensi academia professore. Accesserunt Petri Sunyerii publici etiam professoris annotationes. Barcinone in aedibus Claudii Bornat et vidua Monpesat. MDLXXIII (1573) // Sylva, comoedia de vita et moribus auctore Jacobo Cassiano presbytero virgiensi diocesis Gerundensis. Sequitur libellus de constructione cum forma perdiscendi calendas. Barcinone excudebat Petrus Malus anno MDLXXVI (1576)*.

⁽⁴⁷⁾ Cf. Romeu i Figueras, *Teatre*, p. 130, nota 56.

⁽⁴⁸⁾ Para más detalle, véase en general, Briesemeister, «Das Mittel-», p. 15; García Soriano, *El teatro*, p. 1 y 12; Alonso Asenjo, «Panorama», pp. 166-167; Menéndez Peláez, «El teatro escolar», pp. 586-588. Para la vida y la obra, cf. de la Vega y Luque, C. L., «Vida y obras de Juan Lorenzo Palmireno», en *Teruel*, nº 49-50, Instituto de Estudios Riojanos, 1973. Para el análisis de las obras, véanse Mérimée, H., [1913]: *El arte dramático en Valencia*, Valencia 1985, vol. I, pp. 248-270; Gallego Barnés, A., *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el «Studi General» de Valencia*, Zaragoza, 1982, esp. pp. 151-162; y Maestre Maestre, J. M^a.

Nacido en Alcañiz en 1524, fue nombrado Catedrático de Poesía del *Estudi General* de Valencia en 1550. Tras cinco años de docencia en su ciudad natal y Zaragoza (1556-1561) regresó a Valencia regentando las cátedras de Griego y de Retórica desde 1562 hasta su muerte en 1579, excepto dos años de docencia en Alcañiz (1570-1572).

Su actividad teatral la desarrolló durante estos 16 últimos años escribiendo muchas piezas teatrales — una por año, según su propio testimonio —, de las que nos han llegado 7: un *Dialogus* (1562), cinco comedias: *Sigonia* (1563), *Thalassina* (1564), *Octavia* (1564), *Lobenia* (1566) y *Trebiana* (1567), conservadas de forma fragmentaria en las partes 1ª, 2ª y 3ª de la retórica, y la *Fabella Aenaria* (1574), la única conservada en su integridad, publicada en 1574, dentro de las *Phrases Ciceronis*⁽⁴⁹⁾.

Están escritas en latín y castellano, incluyendo frases o pasajes en valenciano, incluso en griego, italiano o portugués, acentuándose la presencia de la lengua vulgar en la *Fabella Aenaria*, en la que compagina los modelos Plauto y Terencio con los del teatro contemporáneo que gustaba más a los alumnos, como el mismo Palmiro reconoce en ella.

El humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios del latín renacentista, Cádiz 1990, esp. pp. 125-227. Y para los principales estudios específicos, Gallego Barnés, A., «La risa en el teatro escolar de Juan Lorenzo Palmireno», en *Actes du 3e Colloque du Groupe d'Étude sur le Théâtre Espagnol* (Toulouse, 31 janvier-2 février, 1980), París, 1951, pp. 187-196; Maestre Maestre, J. Mª., «Formación humanística y literatura latino-renacentista: a propósito de Juan Lorenzo Palmireno», en *Los humanistas españoles y el humanismo europeo*. IV Simposio de Filología Clásica, Universidad de Murcia, 1990, pp. 191-202; Alonso Asenjo, J., «Los elementos mágicos del teatro de J. Lorenzo Palmireno», en E. J. Blasco *et alii*, *La Comedias de Magia y de Santos*, Barcelona 1992, pp. 33-50; y Maestre Maestre, J. M., «Valencia y su Studi General en el teatro de Juan Lorenzo Palmireno», *El teatre Clàssic al marc de la Cultura Graeca i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Ed. J. Vicente Bañuls, Francisco de Martino, Carmen Morenilla i Jordi Redondo, Levante Editori-Bari, 1998, pp. 335-367.

⁽⁴⁹⁾ *Phrases Ciceronis. Hypotiposis clarissimorum uirorum. Oratio Palmyreni post reditum. Eiusdem Fabella Aenaria...* Cf. Maestre Maestre, «El humanismo», p. 147, con las 3 notas. Sobre la discusión de las hipótesis o razones de la publicación sólo fragmentaria de ellas, especialmente de las tres primeras, frente a la publicación íntegra de la *Aenaria*, véase Mérimée, *El arte dramático*, pp. 260-262: tras señalar que no se sabe si se debió al deseo de complacer a los jurados que le habían negado su apoyo o al deseo de rivalizar con las comedias y dialogos *Claudius*, *Terra* y *Sylva*, publicados por entonces en Barcelona, dirime la cuestión con estas palabras: «Cualquiera que fueran los motivos, su insistencia nos ha valido la *Fabula Aenaria*» (p. 262).

Palmireno concibe el teatro como un instrumento pedagógico para instruir a los alumnos en el conocimiento del latín y la retórica, especialmente en la acción⁽⁵⁰⁾. En la *Octavia* (Barnes, p. 151) señala en concreto tres objetivos claros: el entrenamiento de los jóvenes, la profundización en el latín y la captación de su atención en los periodos caniculares; y en la *Aenaria*, entre otros, divertir y enseñar a los alumnos a expresarse en público, conseguir su formación moral e intelectual y la soltura en sus modales; y abrirse a la actualidad y la moda (Barnes, pp. 151-162) y conectar su teatro con el contemporáneo de Juan de Timoneda, no siguiendo como modelo a Menandro ni a Terencio, sino otro teatro más popular y actual con predominio del castellano.

— *La Fabella Aenaria*⁽⁵¹⁾.

El argumento se puede resumir así:

En tiempos del emperador Vespasiano, después de una rebelión de muchos príncipes de la Galia, uno de ellos llamado Julio Sabino, mientras los otros huyeron o se mataron para escapar de sus enemigos, hizo correr la voz de que había muerto. Su mujer, Eponina, acudiendo a hurtadillas a la cueva donde se escondía su marido, quedó preñada y dio a luz dos hijos mellizos, Petronio y Lauredana. Las adversidades y el fin venturoso de éstos los narrarán sus criados y los de su hermano, el Príncipe Alberto.

Los rasgos básicos de la pieza los ofrece Palmireno en el Prólogo al acabar el juego del Eco con la intervención de Jeroni que le dice que lo mejor

⁽⁵⁰⁾ «La pasión docente de nuestro autor», dicen Leal-Sirera, «le llevará a recurrir al teatro como método auxiliar para lograr que sus estudiantes mejorasen sus conocimientos gramaticales y lingüísticos, así como la *actio*. En este campo, Palmireno partirá de una concepción del teatro que lo vincula claramente al llamado teatro escolar, que tanto desarrollo alcanzó en la península ibérica a lo largo del siglo XVI»: cf. Maestre, J. M^a, Leal, Sirera, *Juan Lorenzo Palmireno* (nota 51), p. 11

⁽⁵¹⁾ Cf. Maestre Maestre, J. M., «El papel del teatro escolar en la enseñanza de la Retórica y del Latín durante el Renacimiento: en torno a la *Fabella Aenaria* de Juan Lorenzo Palmireno, en *Los humanistas valencianos y sus relaciones con Europa: De Vives a Mayans*, ed. Jordi Pérez i Durà y José María Estelles, Valencia, Ayuntamiento, 1998, pp. 95-114; y Maestre, J. M^a, Leal, J. y Sirera, J. L., *Juan Lorenzo Palmireno ensaya la «Fabella Aenaria» con sus alumnos del Estudi General de Valencia*, Dramaturgia de Juli Leal y Josep Lluís Sirera, a partir de la edición de José María Maestre, con prólogo de Josep Lluís Sirera y Juli Leal, Universitat de València, 2000.

será «ayuntar el lenguaje latino con el castellano» en la obra. El maestro le asegura que seguirá su consejo, indicándole el fin que se propone con ella, su carácter dramático y la lengua que utilizará en su composición⁽⁵²⁾:

Palmireno. — «Pues esto te parece llano seguiré tu consejo, consolándome que, si es fría mi comedia, no es ese mi oficio, y que *por divertir a mis discípulos del naipe* en estas vacaciones, *les he ejercitado la acción y voz* en esto, que *es ni comedia ni farsa, sino entretenimiento*. Y porque me quitaron la joya de terciopelo carmesí, hará seis meses, diciendo que toda mi obra iba latina, *pongo en esta mucho romance*. No sé si habré acertado»

Así sintetizan su significado Leal-Sirera: «todos los investigadores que han estudiado esta obra coinciden en que significa el punto máximo de la evolución hacia el teatro *en vulgar* dentro de la producción de Juan Lorenzo Palmireno: presencia notable del castellano, argumento en el que el *enredo* juega un papel significativo y en el que el tema del *honor* se hace visible, personajes que corresponden a *los roles* que la comedia española del momento (Joan Timoneda, Alonso de la Vega, Lope de Rueda) había ya consagrado (dama, galán, bobo), presencia de personajes femeninos particularmente activos, gotas de costumbrismo, etc.»⁽⁵³⁾.

— El *Dialogus*.

Para el *Dialogus* remitimos al estudio de Maestre de 1994⁽⁵⁴⁾ en el que, tras mostrar que la pieza era una hábil adaptación de una narración de una escena de fantasmas realizada por Alessandri en el cap. IX del *Genialium dierum liber VI* (p. 544-546), demuestra la estrecha rela-

⁽⁵²⁾ Cf. Maestre, J.M^a, Leal, Sirera, *Juan Lorenzo Palmireno*, (nota 51), p. 37.

⁽⁵³⁾ *Idem*, pp. 12-13. Para algunos de esos personajes femeninos, véase Alonso Asenjo, J., «Dos mujeres de armas tomar en la *Fabella Aenaria* de Palmireno», en *Edad de Oro*, XVI; Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997, pp. 29-52.

⁽⁵⁴⁾ Maestre Maestre, J. M^a., «En torno a las fuentes del *Dialogus* de Juan Lorenzo Palmireno», en F. Sojo Rodríguez, F. (coord.), *Latinitas Biblica et Christiana. Studia Philologica varia in Honorem Olegario García de la Fuente*, Madrid, 1994, pp. 543-550.

ción de las comedias de Palmireno con las *hypotyposis* o descripciones que los alumnos del humanista aprendían en sus clases de retórica, así como la utilidad de las piezas dramáticas por sí mismas para la enseñanza del latín clásico y, más concretamente, del ciceroniano en el *Studi General* de Valencia (p. 543), la utilidad del diálogo para la enseñanza de la retórica y del latín (pp. 548-549), la influencia humanística en su reelaboración y su proximidad desde el punto de vista del género a la comedia.

En la zona de Castilla, Salamanca constituyó otro foco importante para el desarrollo del teatro escolar, aunque no sea precisamente en ella donde se han conservado más obras en latín, ni la que más obras dramáticas en latín produjo o se nos han conservado, salvo la *Hispaniola*, quizá la mejor de todas ellas.

Dos escritores de especial relieve provocaron el conocimiento de los clásicos y las imitaciones del teatro latino en Salamanca, Francisco López de Villa Lobos (1473-1549), quien siendo estudiante realizó ya una versión del *Amphitruo* de Plauto, aunque no se publicara hasta el 1515, y Fernán Pérez de Oliva (1494-1533), que refundió esta misma obra de Plauto y tradujo distintas tragedias griegas⁽⁵⁵⁾. Su actividad universitaria fue capital para el desarrollo del teatro.

Oliva nació en Córdoba en torno a 1494. Su paso por la Universidad de Salamanca fue sumamente accidentado, pero muy fecundo. Estudió en ella de 1511 a 1514 y 1525 volvió a ella como profesor, con el título de Maestro. Sus deseos de saber y de promover y organizar el saber le llevó a poner sus objetivos en el gobierno de la Universidad, que consiguió en el 12 de Mayo de 1529, siendo elegido Rector por el claustro.

⁽⁵⁵⁾ Para su labor como traductor y autor trágico, véase Hermenegildo, A., *La tragedia del Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973, pp. 70-88.

Disconforme con los estatutos que la regían, promovió la aprobación de otros nuevos que quedaron redactados el 24 de mayo de 1529, en los que se imponía, entre otras disposiciones, la obligación de representar dos comedias, una de Terencio y otra de Plauto, 15 días antes o después de San Juan (Hermenegildo, 70).

La influencia de sus tragedias, aunque algunas no tuvieran mucho éxito, la influencia de la versión de Plauto realizada por Villa Lobos, y la ampliación de la obligación impuesta en 1529 de representar dos comedias al año a un mayor número de representaciones en el título LXI siempre citado de los estatutos de 1538, hizo que éstas se multiplicaran y que otros escritores se decidieran a escribir teatro.

Los *Dialogi quatuor* sobre la muerte del Príncipe D. Juan, de Diego Ramírez de Villaescusa y la *Consolatoria* de Alfonso Ortiz.

De finales del siglo XV tenemos conocimiento de la actividad teatral o parateatral desarrollada en Castilla por el testimonio de estos cuatro diálogos y una égloga.

El primero son estos diálogos de Diego Ramírez de Villaescusa, que nació en la localidad conquense de Villaescusa de Haro en 1459 y murió en 1537. Fue discípulo de Lucio Marineo Sículo y de Nebrija y dio las Constituciones del Colegio de Cuenca en Salamanca, del que fue fundador⁽⁵⁶⁾.

⁽⁵⁶⁾ *Dialogi quatuor super suspicato Joannis Hispaniarum Principis emortuali die Ja / cobi a Villascusa auctore quam celeberrimo nouissimi / me impressi foeliciter incipiuntur*, Amberes, Godfridus Bach, 1498. Hay un ejemplar en la RAH; Para las traducciones, véanse la monografía de García Olmedo, F., (1944), *Diego Ramírez de Villaescusa (1459-1537) fundador del Colegio de Cuenca y autor de los Cuatro Diálogos sobre la muerte del Príncipe don Juan*, Madrid, Editora Nacional, 1944, pp. 239-296; y la más moderna de Almansa Tollante, R., *Cuatro diálogos que tratan sobre el infausto día en que murió el Príncipe D. Juan, heredero de España de Diego Ramírez de Villaescusa*, Prólogo, edición facsímil del texto latino, transcripción y traducción, Diputación provincial de Jaén, 1997; y para más datos e información de éstas y otras obras en latín y en castellano dedicadas a la muerte del Rey, el estudio de Pérez Priego, Miguel Ángel, *El Príncipe Don Juan, heredero de los reyes católicos y la literatura de su época. Lección inaugural del curso 1997-1998*, UNED, 1997, esp. las pp. 31-33 y pp. 105-122, con las fuentes literarias alusivas al tema y la bibliografía de referencia concreta.

En el primero de ellos la reina Isabel conversa con un personaje que resulta ser la muerte. Al decirle ésta que viene a arrebatarse al príncipe de parte de Dios se desmaya y recuperándose trata de disuadir a la muerte de su propósito con distintos argumentos, pero ésta ejecuta su sentencia y el príncipe muere.

En el segundo, Don Fernando le da la noticia a su nuera Margarita de Austria que pierde el sentido y, al volver en sí, prorrumpe en una tristísima lamentación. En ella expresa su deseo de morir e invita a llorar a toda Europa, mientras adivina el alivio de África, Asia, Turquía o Babilonia, recordando a las esposas de los Argonautas, a Artemisa reina de Caria, Hipsicratea mujer de Mitrídates y otras mujeres que siguieron en la muerte a sus maridos, dispuesta a hacer lo mismo, pero acabando por pedir a las Parcas y a las Furias que lo hagan por ella, con estas palabras:

«Si la noble Sulpicia marchó al destierro para no abandonar a Léntulo Trustelio, yo, la infeliz Margarita saldré al encuentro de Juan, único y vital aliento de mi desgraciada vida, separado ya de la convivencia de los hombres.

Pero ¿qué digo, infeliz? Soy la más infeliz de todos los mortales y este calificativo es tanto más justo cuanto llegué a ser la más feliz por mi matrimonio en España, con el Príncipe Don Juan, pero ahora, en un abrir y cerrar de ojos, me veo inmersa en mi viudez, en el suplicio de Tántalo, pues no puedo gustar la fruta que ya estaba tocando con mi mano, ni llevar a mis labios sedientos el agua que descubrí por fin para apagar mi sed.

¡Ay de mi, infeliz! Venid Parcas, y cortad el hilo de mi existencia. Llegad Furias, y entregadme ya a la muerte».

En el tercero, el rey comunica la muerte a Doña Isabel y al ver que ella no halla consuelo la anima con distintas reflexiones teológicas, consideraciones filosóficas, ejemplos de los Santos Padres, etc. instándola a dar ejemplo a los príncipes y a acatar con él la voluntad de Dios.

En el cuarto, los monarcas visitan a Margarita para consolarla en su viudez y ofrecerle sus cuidados augurándole que el hijo que latía en sus entrañas aliviaría su dolor. Pero, por un triste sino, nacería muerto.

El Canónigo toledano Alfonso Ortiz, escribió asimismo una obra titulada *Tratado del fallecimiento del muy ínclito señor don Juan el tercero príncipe de las / Españas, compuesto por Alfonso Ortiz, doctor de Utrouque iure, canónigo de la santa Iglesia de Toledo*⁽⁵⁷⁾.

Es, con algunas modificaciones, la traducción del propio autor de su obra consolatoria en latín titulada *Consolatoria super obitu inelyti principis Hispaniarum Iohannis domini nostri, cancellario et rectori, diffinitoribus et doctoribus et magistris Alme Vniuersitatis Salmanticensis directa per Alfonso Ortiz*⁽⁵⁸⁾.

Briesemeister sitúa los diálogos de Villaescusa en un lugar intermedio entre el drama y el discurso y, en comparación con la obra de Ortiz, considera que aquél «presenta lo ocurrido de una forma escénica más conmovedora y con más movimiento. Así», dice, «mientras que Ortiz aparece más vinculado a la conversación didáctica humanística y a la visión alegórica de los sueños, Villaescusa, como Capellán mayor de la Corte, combina en su diálogos retóricos las alabanzas al soberano con una enseñanza más edificante» (p. 9).

Para su parte, Almansa considera que los diálogos de Villaescusa contienen indudables momentos dramáticos y se inscriben dentro de la tradición de la literatura antigua, seguida por la paleo-cristiana y la medieval que seguía vigente en autores castellanos del s. XV, como el Marqués de Santilla (*Diálogo de Bias contra Fortuna*) y el de Don Pedro de Toledo (*Diálogo e rasonamiento entre el noble e generoso señor don Fernando Alvarez de Toledo... e el Doctor Pero Díaz de Toledo y Ovale...*) utilizados por Villaescusa, y el de Alfonso de Valdés (*Diálogo entre Caronte y el alma*) y otros (p. 34-35); y Pérez Priego, por la suya, señala el notable interés que tiene el tratado de Ortiz por su valor histórico y por su propia factura literaria, indicando

(57) Hay manuscrito en la Biblioteca Universitaria de Salamanca, Ms. 367, fols. 1-32. Los folios iniciales de la versión castellana los transcribió y editó José Camón Aznar en su estudio *Sobre la muerte del Príncipe don Juan*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1963, pp. 99-112.

(58) Autógrafo de la Biblioteca Universitaria de Salamanca Ms. 368, fols. 62r-93v. Cf. Sanz Hermida, J., «Literatura consolatoria en torno a la muerte del Príncipe Dn. Juan», *Studia Historica-Historia Medieval* 11(1993), pp. 157-170.

en este sentido que está construido «en una prosa retórica y altisonante, propia del género consolatorio, y que combina hábilmente la forma dialogada (en compleja polifonía de voces y tiempos), el relato retrospectivo y la visión alegórica» (p. 35).

La égloga *In laudem Calagurritani Episcopi* del Bachiller de la Pradilla.

Un testimonio un poco posterior que poseemos sobre la actividad del drama humanístico religioso es la égloga semidramática latino-romance del Bachiller de la Pradilla titulada *In laudem Calagurritani Episcopi de suo in episcopatu adventu Aegloga* (Pamplona, 1499), que ha sido muy bien estudiada últimamente por González-Ollé y Pérez Rioja⁽⁵⁹⁾.

Mal Lara. La Comedia *Locusta* y la tragedia *Absalón*⁽⁶⁰⁾.

El sevillano Mal Lara estudió en Salamanca con Hernán Núñez y en Barcelona con el valenciano Francisco Escobar. Después de unos años de docencia en la Universidad de Salamanca, en 1548 estaba ya en Sevilla, cursando Artes, y luego abrió allí (1524-1571) una escuela célebre de Gramática y Humanidades (junto a la Alameda de Hércules), donde estudiaron prestigiosos nobles como Francisco de Medina, Diego Girón y otros, contribuyendo activamente al desarrollo de las aficiones literarias de la Ciudad.

Entre su intensa actividad literaria destacó por la dedicada a la producción teatral: según el testimonio de Francisco Pacheco en el *Libro de retratos y elogios*, que recoge Alberto de la Barrera, «compuso muchas comedias y tragedias divinas y humanas, adornadas de maravillosos discursos

⁽⁵⁹⁾ Cf. Bonilla y San Martín, A., «Fernán López de Yanguas y el Bachiller de la Pradilla», *Revista Crítica Hispano-Americana* 1 (1915), pp. 44-51; Briesemeister, «Das Mittel-», p. 17; González-Ollé, F., «El Bachiller de la Pradilla, humanista y dramaturgo», *Romanische Jahrbuch* 17 (1966), pp. 285-300 y Pérez-Rioja, J. A., «Hernán Pérez de Yangüas, humanista y autor dramático», *Celtiberia* 36 (1968), pp. 163-182, que defiende junto con Bonilla y otros, contra la identificación de Yanguas y el Bachiller que hizo Amador de los Ríos, la diferencia de ambos: el primero nació en Yanguas (Soria) y el segundo en Pancorbo (Burgos), caracterizándose el uno y el otro respectivamente, según Menéndez Pelayo, por un estilo pedante y clásico.

⁽⁶⁰⁾ García Soriano, *El teatro*, pp. 10, 15, 29, 50, 87, 112, 223 y 228; Alonso Asenjo, «Panoorama», pp. 171-172; Menéndez Peláez, «El teatro escolar», p. 585.

y ejemplos, llenas de epigramas, odas y versos elegíacos, así latinos como españoles»; pero a continuación añade que «no existe conocida ni una sola de estas producciones»⁽⁶¹⁾.

Consta por el testimonio del propio Mal Lara, en otras obras suyas, que representó la comedia *Locusta* en latín y romance en la Universidad de Salamanca en 1548 y una tragedia llamada *Absalón*⁽⁶²⁾ por la misma fecha.

Además, sabemos también que durante su estancia en Sevilla se representaban obras de teatro en su *Estudio público de Humanidades*, de las que sin duda serían algunas suyas. En 1561 compuso en verso una comedia en elogio de Nuestra Señora de la Consolación, que representó con sus discípulos en Utrera⁽⁶³⁾ y allí escribió también dos églogas representables, tituladas *Laurea* y *Narciso* y, según Alonso Asenjo, una *Tragedia de San Hermenegildo*⁽⁶⁴⁾.

Francisco Sánchez de las Brozas. La *Appollinis Fabula*.

La actividad teatral del Brocense la conocemos gracias a las noticias que nos dan de él los libros de *Claustros de diputados y de cuentas* en las que se alude a sus representaciones y otros aspectos relacionados con ella, amén de otras fuentes. En ellos se alude a dos tragedias representadas en 1566 y 1568, a la tragedia *David*, representada en 1569, a otras llevadas a cabo en 1570, 1572, 1573, 1574, 1576 y a otras que García Soriano silencia⁽⁶⁵⁾.

⁽⁶¹⁾ Cf. Alberto de la Barrera y Leirado, Cayetano, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del s. XVIII*, Madrid, Gredos (facsimil), 1960, p. 233.

⁽⁶²⁾ Esta tragedia la cita Mal Lara en su *Primera parte de la Philosophia vulgar*, Sevilla, 1569, p. 546 al aludir al nombre Bambalio: «Así llamé yo», dice, «a un bobo de una comedia mía, que hice en latín y la misma en Romance, representada en las escuelas de la insigne Universidad de Salamanca, año de 1548, llamada *Locusta*».

⁽⁶³⁾ Alberto de la Barrera, *Catálogo*, p. 233; García Soriano, *El teatro*, p. 234.

⁽⁶⁴⁾ Alonso Asenjo, en «Panorama», p. 72, aduce el testimonio de Rodrigo Caro. Pero ya García Soriano aludió en las páginas 87 y 112 de su estudio a la equivocación de Matute y Sánchez Arjona por atribuir a Mal Lara esta obra.

⁽⁶⁵⁾ Cf. Briesemeister, «Das Mittel-», p. 15; García Soriano, *El teatro*, pp. 223-227; Alonso Asenjo, «Panorama», pp. 173-174; Menéndez Peláez, «El teatro escolar», pp. 585-586; y el estupendo trabajo reciente de Framiñán de Miguel, M^a J., «Actividad dramática en el Estudio Salmantino del Renacimiento, Plauto y Terencio», en J. M^a Maestre Maestre, J. Pascual Barea y L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor*

Por otras fuentes sabemos que escribió comedias de tema mitológico, como *Calirrhoe* y *Achilles inventus*, las comedias y tragicomedias *Asuero*, *Bethsabée/Bersabé* y *Trepidaria*, algunas de ellas en latín traducidas al romance por él, y la *Apollinis fabula* en latín, la única que conservamos, muy bien estudiada por el Prof. Maestre⁽⁶⁶⁾.

— *La Apollinis fabula.*

Es una adaptación dramática en 170 versos del mito de Apolo y Dafne de Ovidio, que iba precedida también como en este autor del episodio en que el Delio da muerte a Pitón, con lo cual el autor juega en el título con el doble sentido de «drama» (*fabula*) y «mito» (Apolo) que, como sabemos, era tan usual en latín clásico (p. 161 y notas).

El Prof. Maestre demuestra cómo en ella se dan distintos procedimientos del llamado *Latín de laboratorio* para adaptar las fuentes al poema — Ovidio en este caso sobre todo pero también otras —, recurriendo a unas técnicas de composición similares a las utilizadas para el centón, como el cambio de tercera a primera persona, como exigía la representación, la utilización de calcos léxicos, la supresión de palabras, el recurso a las palabras puente, la adaptación de cláusulas finales, etc.; y, por lo que respecta al género, Maestre demuestra que en ella el autor **amalgama y mezcla distintos géneros** con el dramático, como el épico, el bucólico, etc., una mezcla que constituye una característica típica de la literatura neo-latina en poesía y prosa (pp. 185 ss.).

Antonio Fontán, Alcañiz, Madrid, 2002, III, 33, pp. 1187-1200, especialmente la parte dedicada a la práctica dramática, donde alude a las piezas nuevas representadas (p. 1195) y el Apéndice documental (pp. 1196-1200) con datos sobre las representaciones de Francisco Sánchez de las Brozas, Francisco Martínez y el Maestro Pérez. Es reveladora la información que se da en el Apéndice 16, p. 1200, respecto a la actitud del Claustro o determinados claustrales cuando algún maestro compone y representa obras malas, ordenando «que no pueda hacer ni representar ya comedia alguna, si no fuera de Plauto o Terencio».

⁽⁶⁶⁾ Cf. Maestre Maestre, J. M^a., «La mezcla de géneros en la literatura latina renacentista: a propósito de la 'Apollinis fabula' del Brocense», en *Simposio IV Centenario de la publicación de la «Minerva» del Brocense: 1587-1987*, Cáceres, 1989, pp.145-187.

Las tragedias *De Illiberitanorum maurorum seditione* de Barrientos y *Iudith* de Vanegas, y otros autores y obras.

Por el libro de *Claustro de Diputados* y alguna fuente más (como el propio Barrientos, cf. nota 68) poseemos diversas noticias sobre la representación de otras obras de distintos maestros de la Universidad en latín y en castellano y las circunstancias que las rodearon⁽⁶⁷⁾.

De obras neo-latinas, cabe destacar, en 1568 o 1569 una tragedia titulada *De Illiberitanorum maurorum seditione* del catedrático de Latín Bartolomé Barrientos sobre la sublevación de los moriscos de las Alpujarras⁽⁶⁸⁾; y en 1569 la tragedia *Iudith*, del Maestro Vanegas, junto con la tragedia *David* mencionada del Brocense, por las que ambos fueron remunerados por el Claustro⁽⁶⁹⁾.

La obra dramática de Juan Petreyo.

La máxima influencia de los dramaturgos italianos y su clasicismo la representó quizá Juan Pérez Petreyo.

Nació en Toledo en 1512 y murió en 1545, probablemente en Alcalá. Inició sus estudios quizá en el Colegio de Santa Catalina de Toledo, los continuó

⁽⁶⁷⁾ Cf. García Soriano, *El teatro*, pp. 224-227, y el estudio citado de Framiñán.

⁽⁶⁸⁾ La autoría la conocemos por el mismo Barrientos en su libro titulado *Lima Barbri, et Synonymis Latinis. Annotationum Sylva*, Salmanticae, 1570. Quizá haya tenido que ver algo con ella la titulada *In adventu Regis* de 1570 de Acevedo compuesta para celebrar la presencia de Felipe II al colegio en su visita a Sevilla con ocasión de la guerra de las Alpujarras, cf. Picón García, V., «La comedia *Desiderius?* de P. P. de Acevedo en honor de Felipe II: historia y alegoría», en Ana M^a. Aldama *et alii*, *La Filología latina hoy. Actualización y perspectivas*, Sociedad de Estudios Latinos, Madrid, 1999, pp. 1217-1230.

⁽⁶⁹⁾ De obras que se compusieron y representaron en español o que no se sabe si se hizo también en latín, se pueden recordar éstas: en 1570 dos comedias de los mismos autores citados, siendo premiado en este caso Venegas y quedando sin remuneración su compañero; en 1574 una comedia del Maestro Francisco Pérez, que por sus cualidades («mala e de malos entremeses e sin latin nj orden e que dio que desir a los que la oyeron e se hallaron presentes e la vieron»), provocó un gran escándalo, hasta el punto que se le quiso imponer una multa, pero por mediación del Brocense la Universidad amainó el castigo prohibiéndole hacer o representar comedia alguna que no fuese de Plauto o de Terencio; y en 1574 otra de Juan de Flandes que mereció el premio de diez ducados establecido por el estatuto 16 del título 63, entre otras que se presentaron (cf. García Soriano, *El teatro*, pp. 224-227).

en el de San Clemente de Bolonia y desde el año 1537, en el que obtuvo la cátedra de retórica, fue profesor del Colegio Trilingüe de Alcalá⁽⁷⁰⁾.

De entre las diversas obras literarias que escribió, nos interesan las seis de su producción dramática que conocemos, aunque debió escribir más, a juzgar por las noticias que nos da su hermano Antonio Pérez en la carta introductoria a la edición de cuatro de ellas que hizo en Toledo⁽⁷¹⁾. Cinco se conservan completas y, de otra sólo se conserva el prólogo. Son las siguientes:

— Un coloquio titulado *Ate Religata et Minerva restituta*⁽⁷²⁾.

— Cuatro comedias de dramaturgos italianos entonces en boga traducidas al latín, que revelan la máxima influencia de la comedia italiana en España y representan quizá la más clara expresión del clasicismo de Petreyo⁽⁷³⁾: tres de Ludovico Ariosto: *il Negromante, la Lena, I Suppositi* titulados en la traducción latina *Necromanticus, Lena, Suppositi*; y *Gl'Ingannati*, de autoría poco segura (cf. Cortijo, p. 23), convertida en los *Decepti*⁽⁷⁴⁾. Las fechas en

⁽⁷⁰⁾ La obra ha sido estudiada, pero aún faltan otros trabajos por realizar sobre sus obras, como el de Cortijo Ocaña, que se reseña más adelante. Para una visión básica, Briesemeister, «Das Mittel-», pp. 14-15; García Soriano, *El teatro*, pp. 344-359, esp. 355-359 para la vida; Menéndez Peláez, «El teatro escolar», pp. 588-589. Para la vida y la obra, Sojo Rodríguez, F., «Sobre el humanista español Juan Pérez (Petreyo)», *Analecta malacitana* 9,1 (1986), pp. 27-37, con noticias biográficas, revisión de las obras impresas, análisis de los tratados manuscritos y descripción del Ms. e-II-15 del Escorial.

⁽⁷¹⁾ *Ioannis Petreii Toletani Rbe / toris dissertiss. et Oratoris eloquentiss. / in Academia Complutensi / Rbetoricae professo / ris Comoediae / quattuor. / Nunc primum in lucem / editae. Toleti, / Apud Ioannam Ayalam. / Anno 1574. / Cum Priuilegio.* Hay un ejemplar de ellas en la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁽⁷²⁾ Se conserva en el Ms. de la Biblioteca Nacional de París, 8762 de la colección latina.

⁽⁷³⁾ Véase en Arróniz, *La influencia*, el apartado «De Petreyo a Lope de Rueda», pp. 51-62, especialmente 51-55.

⁽⁷⁴⁾ Cf. Alvar Ezquerro, A., «Juan Pérez (Petreyus) y el teatro humanístico», en *Unidad y pluralidad en el mundo antiguo. Actas*, Madrid, 1983, pp. 205-212, con una buena descripción de las obras: de Ate, en pp. 297-209; de las otras 4, en pp. 209-211; y de *Cbrysnia*, en p. 212; y Cortijo Ocaña, A., *Juan Pérez 'Petreyo', Teatro latino escolar: Suppositi-Los Supuestos de Juan Pérez 'Petreyo' (ca. 1540)*, Edición, introducción, traducción y notas, Pamplona, 2001: en la introducción estudia en su conjunto la obra de Petreyo, y especialmente los *Suppositi*, ofreciendo sus rasgos característicos y señalando la originalidad del experimento del gran humanista al traducir al latín cuatro comedias vernáculas italianas adaptadas de los clásicos, para «ofrecer a los alumnos un ejercicio retórico de la *declamatio* y un ejemplo práctico de traducción y estilo» (p. 25), y ponerlos en contacto con el teatro culto italiano desde la lengua

que compuso Ariosto los originales son 1509 para *I Suppositi*, 1528 para la *Lena*, 1530 para el *Nigromante* y quizá también para *Gl'Ingannati*, o antes, pues *Decepti* se sabe que fue estrenada en 1531; y las de las traducciones de Petreyo entre 1537 en que comenzó su actividad como catedrático y 1545 en que murió.

— Y *Chrysonia*, una adaptación de la novela de Apuleyo, como indica su título completo⁽⁷⁵⁾.

— *La Ate religata et Minerva restituta*⁽⁷⁶⁾.

Prologo:

«Ate, diosa del castigo y del maleficio, celosa de Minerva, a la que veía consagrada en un lugar honorífico en la Universidad Complutense, se apresta a expulsarla de allí, trama con Momo, dios de la maleficencia (burla/mofa) un plan para que ambos, en estrecha colaboración, tramem la calumnia contra ella ante sus patronos (representantes) y les persuadan de que ella es mal vista por el Cardenal toledano. // Una vez descubiertas las asechanzas, Mercurio reanima a Minerva que soporta esto con dificultad, y ambos deciden vengar la injuria y castigar a los criminales. // Se presenta Apolo que de parte de Júpiter anuncia que Ate debe ser enviada lejos contra los Turcos y los Bárbaros. Desterrada ella, se presenta Vulcano a los que quieren castigar también a Momo, prohibiéndoles que lo hagan por orden de Júpiter. // Se difunde la noticia de las bodas de Minerva con Mercurio, respecto a lo cual, después que aquélla lo rechazó durante mucho tiempo, al fin es convencido con esta razón: que Mercurio la recomienda a ella diligentemente ante el Cardenal. // Como consecuencia, después de sopesado y cambiado el plan, se acercan a él, le saludan y le dan gracias, haciendo salir incluso a las Gracias para la acción de agradecimiento. Cierra toda la acción el convite de Vulcano».

latina, «en sintonía con la práctica universitaria de adaptar y refundir obras clásicas y crear dramas latinos originales» (p. 37). Se completa con una amplia bibliografía.

⁽⁷⁵⁾ *Chrysonia comedia ex Apulei Asino aureo in dramatis forma redacta*. Se conserva en el e-II-15 de la Biblioteca del Escorial. Cf. Bonilla y San Martín, A., «El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez», *Homenaje a Menéndez Pidal*, 3, Madrid, 1925, pp. 143-155.

⁽⁷⁶⁾ Traduzco el prólogo y doy una breves notas siguiendo a García Soriano en las páginas citadas *supra* (nota 70). Para más detalle, véase la edición de Morel-Fatio, A., *Ate religata et Minerva restituta*, comédie de collège représentée à Alcalá de Henares en 1539 ou 1540», *Bulletin Hispanique* 5 (1903), pp. 9-24; y las páginas 207-209 citadas de Alvar.

Los interlocutores son un conjunto de divinidades de las que algunas simbolizan alegóricamente instituciones reales, como la Universidad y su patronazgo: Ate (diosa del daño y del malificio) Minerva, (alegoría de la Universidad) Momo (dios de la burla) Mercurio (alegoría del Cardenal patrón de la Universidad), Apolo, Vulcano y Júpiter.

Se trata de una pieza escolar de circunstancias, representada por los estudiantes de Alcalá en 1539 o 1540 en un certamen poético en la Universidad Complutense con ocasión de una visita que hicieron el príncipe Don Felipe y el Cardenal Juan de Tavera, recién elegido a la archidiócesis de Toledo, o más probablemente cuando lo fue Don Juan Martínez de Silicio. Aparte del mérito literario, la pieza tiene un singular interés histórico, por aludir a las discordias que mantenía la Universidad (simbolizada por Minerva) y los arzobispados (simbolizados por su patrón Mercurio).

Petreyo trata de ofrecer un mensaje de concordia entre ellos de forma simbólica sustituyendo los personajes e instituciones reales por alegorías. Pero sus propósitos quedaron defraudados. «Los requerimientos que hicieron al Cardenal desde la escena Minerva y Mercurio sirvieron de poco. Ate no fue *relegata*, ni Minerva *restituta*, y los pleitos entre Tavera y la Universidad siguieron cada vez más enconados, hasta la muerte de aquél en 1545» (García Soriano, p. 356).

Las otras cuatro obras de Petreyo son para Alvar menos comprometidas; «se trata», dice, «de ejercicios escolares destinados al aprendizaje y dominio del latín, que eso son la gran mayoría de las comedias humanísticas. Si hemos de creer a su hermano Antonio Pérez, pretendía con ellas sustituir a las de Plauto y Terencio» (p. 209).

Los *Suppositi*.

Una buena muestra del carácter de estas obras se puede ver en la edición citada de Cortijo de los *Suppositi*, pieza una que se representó en su versión original en el teatro Ducal de Ferrara el 6 de Febrero de 1509 y en el palacio Vaticano de Roma el 6 de febrero de 1519. El argumento dice así:

«Filógono de Catania, comerciante siciliano no carente de prosapia, envía a su único hijo, Eróstrato, a Ferrara para que estudie derecho civil y con él envía a su esclavo Dulipo, al que compró hace mucho tiempo a la edad de cinco años y lo crió en su casa. Nada más llegar Eróstrato a Ferrara se enamora de la doncella Polimnesta, hija de Damón, e intercambia nombre y vestido con su esclavo Dulipo, de modo que a Eróstrato se le llamará siempre Dulipo. Como se ofreciera al servicio doméstico, tuvo ocasión para un trato furtivo con Polimnesta. Como a ésta la quería dar su padre en matrimonio a Cleandro, un abogado que se la pedía con insistencia, el verdadero Eróstrato pide al esclavo Dulipo que se la pida a su vez, por eso de provocar una demora en las bodas. Entre los dos se entromete el parásito Pasífilo, que trabaja para uno y otro sin ser fiel a ninguno de los dos. Como hubiera necesidad de la autoridad de un padre para que el asunto se resolviera ventajosamente, Eróstrato persuade a un cierto sienés para que se finja el padre Filógono, a fin de que otorgue credibilidad a sus promesas ante Damón. Entre tanto en la casa se descubren las añagazas de Eróstrato con Polimnesta. Llega el padre de éste de improviso, que había venido de Sicilia para ver a su hijo, y se topa por casualidad con el falso Filógono. Se da cuenta de que aquél ha usurpado su propio nombre y todo lo demás; y sobre todo cuando descubre que su propio esclavo, Dulipo, no le reconoce, se queda confuso y admirado y se va a declararle el asunto al magistrado. Pide consejo al abogado Cleandro y de la conversación entre los dos descubre que Dulipo es el hijo de Cleandro. Éste lleva a Filógono a casa de Damón y, con su intervención, Polimnesta se casa con Eróstrato, el hijo de Filógono» (trad. de Cortijo, p. 111).

En él se explican los elementos principales que adoban la obra: el amor del protagonista Eróstrato por una doncella a la que su padre quería dar en matrimonio a otro; la suplantación de dos pares de personalidades que logra aquél (de su esclavo por él y de su padre por un vienés) para conseguirla; las circunstancias que ayudan a la anagnórisis final; y la celebración de la boda con la amada deseada.

A continuación sigue el texto repartido en 5 actos de 4, 3, 3, 5 y 7 escenas cada uno de ellos, cerrándose con el *Valete* final.

En el prólogo de 61 versos que precede al argumento Petreyo explica que el nombre de la obra se debe a las suplantaciones que se dan en ella, como solía ocurrir en las comedias latinas:

Sic senex por sene et iuuenis supponitur

Pro sui simili, unde et comoedia

Suppositorum appellata est nomine.

«Así un viejo es suplantado por otro y un joven por otro semejante a él, de donde también la comedia se denomina con el nombre de los *suplantados*»

y a continuación intenta captarse la benevolencia del rector de la Universidad diciéndole que la ha compuesto en su honor para que, teniéndole de guía, «sirva para que goce la comunidad escolar: que se alegren los buenos, que se partan de risa las musas y de gracias la asamblea de los escolares»; y, amén de otras observaciones sobre la puesta en escena, le hace ver los dos propósitos básicos que ha procurado lograr en su composición, «la calidad del argumento y la pureza de la lengua», y los dos que intentarán conseguir también sus alumnos en el desarrollo de la acción (*actio*), «la pronunciación cuidada y la representación sin gestos exagerados».

Petreyo, pues, intentó dar a su traducción una finalidad marcadamente escolar, sacando así de su ambiente cortesano y palaciego habitual a la comedia erudita humanística representada por ésta y las otras tres obras aludidas, para implantarla en el ámbito universitario. De ahí que su propuesta supone «una avanzadilla teatral sin precedentes en el ámbito escolar, pues ni nadie había emprendido de manera tan sistemática la traducción de comedias cultas italianas, ni se había intentado el aupamiento del teatro vernáculo a una categoría superior mediante su traducción al latín» (Cortijo, p. 20).

El aspecto negativo sin embargo, como apunta Arróniz, es que, remon-tándose a la fuente original como hacían otros profesores de retórica, se alejaba del contacto con «un gran público que hubiera podido fecundar la experiencia con su aplauso» (p. 54) y privaba a sus obras de su influencia esperada en la orientación artística del teatro popular.

Respecto a la *Chrysonia*, lo único que nos queda es el prólogo. Está compuesto en 96 senarios yámbicos imitando a los del *carmen IV*, 1 de Catulo: *Phasellus ille quem uidetis hospites*, pero con ritmo acentuativo. Para Alvar (p. 212) es «lo mejor de toda su producción dramática».

Juan de Maldonado. *Hispaniola, Eremitae y Geniale iudicium*⁽⁷⁷⁾.

Juan de Maldonado nació en la aldea de Bonilla, Cuenca hacia 1465 y, tras estudiar Artes y Derecho en la Universidad de Salamanca, se afincó definitivamente en Burgos como mayordomo y capellan de la capilla de la Visitación de la Catedral. Protegido por D. Diego Osorio y relacionado con la nobleza y notables humanistas españoles y extranjeros, fue un erasmista decidido, replegándose luego a la ortodoxia de la Iglesia.

Entre sus múltiples obras escribió las dos arriba citadas que son las que aquí nos interesan.

— *La Hispaniola.*

Es una comedia en prosa latina que consta de 5 actos, con 4, 3, 11, 7 y 7 escenas respectivamente.

Por las amplias informaciones que nos da en las piezas preliminares, *Saludo al lector*, *Dedicatoria a D. Diego Osorio* y *Prólogo*, conocemos bien las circunstancias en que fue compuesta, el modelo y la finalidad de la obra y la representación.

El autor la calificaba de *lusus* o juego y, en efecto, se trata de una farsa inspirada en Plauto, que por su asunto se asemeja bastante a las comedias italianas del siglo XV que satirizaban la incontinencia del clero. Los toques de color local y la caracterización regional de los personajes traen a la memoria la *Serafina* y la *Tinelaria* de Torres Naharro.

La compuso en el castillo de Vallegera, durante el ocio que se vio forzado a guardar mientras la peste se ensañaba en Burgos, en el invierno de 1519-1520. Copiada por escolares, reimpresa y difundida sin la intervención del autor, se representó en la corte de Portugal, probablemente en los palacios de Lisboa, ante la reina de Portugal doña Leonor y el consejo del rey D. Manuel en 1521.

⁽⁷⁷⁾ Cf. Briesemeister, «Das Mittel-», p. 12-13; Menéndez Peláez, «El teatro escolar», p. 589.

A pesar de su escasa ejemplaridad y su desenfado, fue utilizada para libro de estudiantes, al que Maldonado, para facilitar la lectura y el aprendizaje de latín, puso escolios y notas en la tercera impresión⁽⁷⁸⁾.

El argumento es como sigue:

Philocondus quam deperit Christiolam Trili astu alloquitur; parasiti technis eadem potitur. Quod cum rescivit Alilpus, cui pater peregre agenti parvulam desponderat Milio, adulterii laesaeque nobilitatis apud regem Philocondum postulavit. Dies certamini constituitur. Verum, re composita per reginam atque transacta, Alilpus Damianam, Philocondi sororem, duxit uxorem, Philocondus suam habuit expetitam Christiolam.

«Filocondo habla con Cristiola, de la que está perdidamente enamorado, con la astucia de Trilo; con los tejemanejes de un parásito la hace suya. Cuando se entera de esto Alilpo, a quien Milión, el padre, la había prometido de pequeña, aunque vivía aquél en el extranjero, acusó a Filocondo de adulterio y de la mancilla de su honra ante el rey. Se fija el día del duelo. Pero, arreglada la cuestión por medio de la reina, y resuelta, Alilpo se casa con Damiana hermana de Filocondo, y Filocondo logra a su amada Cristiola».

Intervienen en ella más de veinte personajes: además de los protagonistas Filocondo, Cristiola, su madre y sus sirvientas, y los antagonistas Alilpo, su padre y Damiana, hermana de Cristiola, otros secundarios, como una serie de criados que vienen a ser como representantes de las diversas regiones de Castilla. La población mora está personificada en la criada Mora. Vándalo representa el criado andaluz, severo y responsable. Cántabro y Trilo a los vascos y navarros, con una filosofía popular acomodaticia, y otros; y al margen de la trama, un fraile que aparece en divertidas escenas, víctima

⁽⁷⁸⁾ Es una síntesis parafraseada de Asensio, E. y Alcina Rovira, J. F., «*Paraenesis ad litteras*» Juan de Maldonado y el Humanismo español en tiempos de Carlos V, Madrid, 1980, p. 28. Para más detalle véase la amplia introducción de Durán Ramas, M^a Ángeles (ed.), Juan de Maldonado, *Hispaniola-La Española*, Barcelona, 1983, en la que estudia el contexto renacentista en que se desarrolla la obra, el autor y sus circunstancias, y los componentes básicos de la comedia: título, argumento, personajes, composición y precedentes y estilo; y para las características de su estilo narrativo, Prieto, A., *La prosa española del siglo XVI*, Cátedra, 1986, pp. 342-349.

de la perfidia del parásito y del propio Maldonado, al ironizar sobre sus pacatas costumbres y frailunas (rezo del rosario, etc.).

— *Los Eremitae*⁽⁷⁹⁾.

La obra está constituida por un conjunto de diálogos que se desarrollan sucesivamente en el entorno de una especie de *locus amoenus* que sirve de escenario: primero dialogan entre sí tres ermitaños llamados Alonso, Alvaro y Alfonso. Al margen de ellos y sin hablarlos pasan y dialogan otras tres parejas de personajes secundarios: Rebolledo y Adolfo, un cazador y un prevendado; Lupino y Vulpeyo, un mercader y un porquero; y Gelasio y Flora, un viejo verde y una doncella que provocan escenas graciosas.

En él se entrecruzan distintos elementos cómicos, como la broma que el primer ermitaño Alfonso gasta a su amigo Álvaro al fingir que no lo conoce en el encuentro inicial; la indignación de los ermitaños ante el desprecio de la primera pareja (Rebolledo y Rodolfo) y la breve escena que sucede ante los ojos de los ermitaños (muy próxima al estilo del teatro escolar renacentista), en la que el viejo Gelasio intenta seducir a la joven Flora.

Bataillon definió la obra como «una pequeña comedia en un acto y varias escenas»⁽⁸⁰⁾; pero a Peinador le parece la definición demasiado estricta. «La comedia», dice, «es una cosa y el diálogo humanístico otra. Lo que pasa a los personajes en el relato de sus vidas pertenece al campo de la narración; lo que les sucede en el breve período de su encuentro y conversaciones (lo que abarca el marco) no posee entidad suficiente como para convertirse en la trama de una comedia. Es tan sólo un escenario dialogístico perfectamente construido» (p. 45).

⁽⁷⁹⁾ Impreso junto a la *Linguae latinae exercitatio* de Vives, Estella, Adrian de Anvers, ca. 1550? Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. R / 7935. Véase Peinador Marín, Luis Jesús, «Apuntes sobre la edición de un texto en latín del siglo XVI: los 'Eremitae' de Juan de Maldonado». *Actas del II Seminario Internacional de edición y anotación de textos del Siglo de Oro* (Univ. De Navarra), Madrid, 1991; y su profundo estudio y edición en «Un diálogo del siglo XVI español: 'Eremitae', de Juan de Maldonado», *Criticón*, 53, (1991), pp. 41-90.

⁽⁸⁰⁾ Bataillon, M., *Erasmus y España*, México-Madrid-Buenos Aires, F.C.E., 1983, p. 647.

— El *Geniale iudicium, sive Bacchanalia*⁽⁸¹⁾.

Es un coloquio escolar en el que se describe la lucha alegórica entre *Ingluivies* y *Continentia*, a caballo entre los ejercicios escolares y el drama humanístico⁽⁸²⁾.

Juan de Valencia. *Nineusis y Prodigii Filii Comoedia*⁽⁸³⁾.

El humanista Juan de Valencia, de Loja (Granada), racionero de la catedral de Málaga, escribió entre otras obras, estas dos piezas de Teatro:⁽⁸⁴⁾, compuestas las dos siguiendo rigurosamente la ley de los cinco actos propuesta por Horacio, precedidas en cada uno de ellos por sus respectivas *praecantiones* en cuartetos.

El argumento de *Nineusis* es la parábola del pobre Lázaro y el rico avariento. Se trata de una pieza típica de teatro escolar por su mezcla del tema, bíblico, clásico y alegórico, y del uso del latín y el castellano, en la que los personajes más importantes se expresan en latín y los secundarios en castellano o en latín macarrónico (García Soriano, 14-15).

La Comedia *Prodigi Filii* consta de 5 actos, con sus respectivas *praecantiones* y 9, 5, 3, 1 y 2 escenas en cada uno de ellos. El tema es la narración bíblica completa de la parábola del hijo pródigo en lenguaje del siglo XVI imitando a los cómicos romanos, pero adaptándola al ambiente de su época.

Los personajes son los consabidos de la parábola del hijo pródigo, el padre (*Erastbius*), los dos hijos (*Pandochius*, el menor, y *Philoponus*, el mayor) y

(81) Fue editado en Burgos en 1549 en la obra miscelánea *Opuscula quaedam docta simul et elegantia* y por separado con un pequeño discurso en *Geniale iudicium, sive Bacchanalia et oratiunculam dictam in Bacchanalibus*, también en 1549, cf. Durán Ramas, Juan de Maldonado, p. 47.

(82) Cf., Briesemeister, «Das Mittel-» p. 13 y nota 33.

(83) Cf. García Soriano, *El teatro*, pp. 14-15 y nota, 3.; Briesemeister, «Das Mittel-», 18; y López de Toro, J., «Juan de Valencia, escenificador latino de la Biblia», en *Homenaje Fichter*, Madrid, 1971, pp. 479-503, con la edición de la Comedia *Prodigi filii*, pp. 490-503.

(84) *Nineusis. Comoedia de diuute Epulone...* «Comedia latino-hispanica. Imitación de Terencio», según Paz y Meliá, *Catálogo*, Madrid, 1934, núm. 4468; y *Prodigi Filii Comoedia*.

el capataz de porqueros (*Centro*), a los que se añaden un adulator (*Lycus*), dos criados del padre (*Dromo* y *Dora*) y uno del hijo menor (*Sosia*).

La pieza, concluye López Toro, es «un elocuente ejemplo de cómo Juan de Valencia adaptaba la parábola bíblica a las necesidades del teatro del siglo XVI con tal acierto y gracia que, si hoy estuviera en boga el teatro escolar, su representación sería un éxito indudable» (p. 503).

En un artículo de 1995 estudié la diferencia que existe en la dramatización del tercer momento de la parábola del hijo pródigo — el correspondiente a su vida lujuriosa y pródiga reflejada en la frase de los versículos 13-14 del evangelio de San Lucas: *ibi dissipauit substantiam suam uiuendo luxuriose* — entre las comedias en castellano, los modelos del teatro jesuítico (*Asotus* y *Acolastus*) y las obras latinas de colegio de jesuitas y esta humanística⁽⁸⁵⁾. En él mostré que, como cabía esperar, el tema amoroso se desarrolla más en las comedias en castellano que en las otras, en las que se prefiere la dramatización del tema rufianesco del despilfarro y la expoliación del pródigo; pero hice notar también cómo, en el desarrollo que se hace del tema amoroso en las latinas, en contra de lo esperado, el jesuita Barcelo es más atrevido en su comedia que el humanista Juan de Valencia en ésta suya.

Cuadro resumen

Autor	Título	Fecha i/r ^(*)	Lugar	Género
Antonio Geraldini	<i>Carmen bucolicum</i>	1485i	Roma	Égloga
Hércules Floro	<i>Tragedia Galathea</i>	1502i	Barcelona	Tragedia
	<i>Comedia Zaphyra</i>	1502i	Barcelona	Comedia
Joan Parteni Tovar	<i>Amor et pudicitiae Pimenimachon</i>	1503i	Valencia	Égloga
	<i>Contemplatiuae uitae Dimachon</i>	1503i	“ ”	“ ”

^(*) i = impresión; r = representación.

⁽⁸⁵⁾ Picón García, V., «El tema del Hijo Pródigo en la dramática del s. XVI en España», *Voz y Letra* 6,1 (1995-1997), pp. 73-87.

Cuadro resumen – Continuación

80

Autor	Título	Fecha i/r ^(*)	Lugar	Género
Juan Bautista Anyés	<i>Egloga in natiuitate Christi</i>	c.1513r 1527i	Valencia	Égloga
Fray Bartolomé de Sorio	<i>Colloquium Romani Paschini, et Valentini Gonnari</i>	¿	¿	Diálogo
	<i>Oratio litteralis fratris B[althazaris] Sorio in christi natiuitate sanctissima in conuentu sancti mathei per quosdam discipulos recitata</i>	c.1513r	San Mateo (Castellón)?	Sermón representado
Juan Angel González	<i>Perlepidum Colloquium in agendum Publii Terentii Latinissimam Eunuchum publice recitatum</i>	1527	València	Diálogo
Jaume Romanya	<i>Noua Tragicomedia Gastrimargus</i>	1562r?	Mallorca	Comedia
Balaguer, Francesc Satorras	<i>Delpbinus</i>	1543r/1542r	Perpiñán	Tragicomedia
Jaume Cassià	<i>Sylua de uita et moribus</i>	1576	Barcelona	Comedia
Juan Cassador	<i>Comoedia Claudius</i>	1573	¿	Comedia
Pedro Sunyer	<i>Terra, dialogus in Galiam puerorum</i>	1574	Barcelona	Diálogo
Palmireno	<i>Dialogus</i>	1562r	Valenci	Diálogo
	<i>Sigonia (1563r), Thalassina (1564r), Octavia (1564r), Lobenia (1566r), Thebiana (1567r), Fabula Aenaria (1574r)</i>	1563-1574	“ ”	Comedia ¿
Diego Ramírez de Villaescusa	<i>Dialogi quatuor super suspicato Joannis Hispaniarum Principis emortuali die</i>	1498i	Amberes	Diálogo

^(*) i = impresión; r = representación.

Cuadro resumen – Continuación

Auto	Título	Fecha i/r ^(*)	Lugar	Género
Bachiller de la Pradilla	<i>In laudem Calagurrita Episcopi de suo in episcopatu aduentu Aegloga</i>	1499	Pamplona	Égloga
Mal-Lara	Comedia <i>Locusta</i> (latín y castellano)	1548	Salamanca	Comedia
	<i>Absalon?</i> <i>Otras?</i>	1548	“ ” Sevilla	Tragedia
Sánchez de las Brozas	<i>Apollinis Fabula</i>	1859	Salamanca?	Mezcla géneros
	<i>Calirrhoe (1560), Achilles inventus (1566), Asuero (1566?), Bethsabee/Bersabé (1568), Trepidaria, David?</i>		Salamanca	Comedia Tragedia
Bartolomé Barrientos	<i>De Illiberitanorum maurorum seditione</i>	1568-1569	Salamanca	Tragedia
Maestro Vanegas	<i>Tragedia Iudit</i>	1569	Salamanca	“ ”
Juan Pérez (<i>Petreius</i>)	<i>Ate religata et Minerva restituta</i>		Alcalá	Diálogo
	<i>Comediae quattuor: Necromanticus, Lena, Suppositi, Decepti</i>	1574i	Alcalá	
	<i>Chrysonia comedia ex apuleii Asinii aureo in dramatis forma redacta</i>			
Juan de Maldonado	<i>Hispaniola</i>	1521r 1535 ³ i	Lisboa Burgos	Comedia
	<i>Eremitae</i>	1550i	Estella	Diálogo
	<i>Geniale iudicium, sive Bacchanalia</i>	1549	Burgos	Diálogo
Juan de Valencia	<i>Nineusis. Comoedia de divite Epulone</i>	¿	¿	Tragicomedia
	<i>Filii prodigis Comoedia</i>	¿	¿	Comedia

(*) i = impresión; r = representación.

VI - El teatro escolar jesuítico

82

Una fuente imprescindible para el conocimiento del teatro neolatino en España en el siglo XVI es el teatro escolar jesuítico, que por su entidad merece un amplio y detallado tratamiento imposible de ofrecer aquí, por razones obvias. De ahí que me haya tenido que limitar a recoger algunos de sus rasgos más característicos, como los siguientes: su diferencia con el teatro universitario, su concepción, su reglamentación y la dimensión y carácter de su producción, teniendo en cuenta el vehículo de su expresión⁽⁸⁶⁾.

Se le puede considerar una derivación del teatro escolar universitario que hemos visto que se promovía en la Universidad por los humanistas. Comprendido el valor pedagógico que el estudio del teatro clásico de Plauto y Terencio, sobre todo, y su práctica poseía para el aprendizaje del latín, algunos de los primeros padres de la orden educados en la Universidad, aunque con la oposición inicial de S. Ignacio, propusieron introducirlo en sus colegios y lo lograron bien pronto.

Diferencia entre el teatro escolar universitario y el jesuítico

Entre este teatro y el teatro escolar de tipo humanístico las líneas a veces no son muy precisas; pero hay varios rasgos que los diferencian claramente, entre los que hay que destacar los siguientes:

⁽⁸⁶⁾ Para una visión general de este teatro deben consultarse los estudios citados de García Soriano, *El teatro*; Briesemeister, «Das Mittell-», pp. 19-29; Menéndez Peláez, «El teatro escolar», pp. 591-606, a los que hay que añadir los de González Gutiérrez, C., «El teatro de los jesuitas en la Edad de Oro I y II», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 18 (1993), pp. 7-148 y 19 (1994), pp. 7-126; Alonso Asenjo, J., *La tragedia de S. Hermenegildo y otras obras del Teatro Español de Colegio*, Universitat de València, 1995, especialmente pp. 1-81 y 87-212; y Menéndez Peláez, J., *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad, 1995; y «El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico Almagro XXIII*, 2001, pp. 33-76; y Picón, V. (Coord.), A. Cascón, P. Flores, C. Gallardo, A. Sierra y E. Torrego, *Teatro escolar latino del s. XVI: La obra dramática de Pedro Pablo Acevedo S.I. I: Lucifer Furens, Occasio, Philautus, Charopus*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997, pp. 7-41.

El teatro humanístico y escolar universitario es fundamentalmente didáctico: con él se pretendía incitar al conocimiento del latín y de la retórica y su contenido se hallaba teñido del moralismo característico del humanismo. Comparte con el jesuítico el uso de latín como vehículo lingüístico de comunicación y de expresión en la elaboración de las piezas dramáticas, y provoca, como ha señalado Asenjo para aquél, un vivero de dramaturgos y de actores⁽⁸⁷⁾.

Pues bien, el teatro jesuítico recoge esa finalidad didáctica del universitario preocupado por el aprendizaje del latín, aunque eliminando en gran medida el recurso al humor y la risa, pero añade otra más importante de carácter religioso: utilizarlo como instrumento para educar a los espectadores (niños y padres que acuden a las representaciones) en los aspectos más importantes de la doctrina y de la **moral cristiana**⁽⁸⁸⁾, además de la teología dogmática y catequética.

Hay otra diferencia de gran calado entre ambos teatros: el teatro escolar universitario «desde el principio del siglo XVI venía haciéndose en las aulas por influencia indudable de la atención filológica a los autores latinos», algo que no ocurría en el jesuítico. Éste «mira hacia delante, el universitario hacia el pasado. El interés de las representaciones humanísticas en Alcalá y Salamanca es casi arqueológico, si se le compara con el desaliñado teatro de la compañía, de dramaturgos a veces mediocres, pero que deseaban hacer de sus comedias algo lleno de vida y de actualidad»⁽⁸⁹⁾.

El jesuítico intenta conjugar la educación del pasado con el desarrollo de unos contenidos más apropiados para vivir la vida presente y futura del cristiano.

⁽⁸⁷⁾ Cf. Alonso Asenjo, «Panorama», donde en las pp. 178-188 señala los cuatro rasgos que considera que caracterizan al teatro escolar humanístico: respecto al vehículo lingüístico, el uso del griego, latín, romance, verso, prosa, latín-romance y romance; la formación moral, atendiendo al *mouere* «conmover o mover a actuar»; la atención al *delectare*, para suscitar el humor y la risa; y hacer de esta actividad teatral un vivero de dramaturgos y de actores.

⁽⁸⁸⁾ Sobre esta impronta moralizante y la búsqueda del realismo social, cf. Menéndez Pe-láez, *Los jesuitas*, pp. 91-93.

⁽⁸⁹⁾ Arróniz, *La influencia*, pp. 27 y 30.

Atendiendo a los principios clásicos que la poética y la retórica proponían para la composición de las obras literarias, los jesuitas prefieren o priman otros distintos que los humanistas: del *prodesse* o *delectare* o de las dos cosas a la vez que proponía Horacio para la poesía, los humanistas ponían un especial interés en el *delectare*, para lo cual exigían dotar a la obra de un estilo cuidado componiendo el texto con una *elocutio* más pulcra; a los jesuitas, en cambio, les importaba más el *prodesse*, es decir, la búsqueda de lo serio y lo útil por encima de la risa y la belleza.

Acevedo precisa muy bien estas ideas en el prólogo del *Philautus*:

«El grande observador <de> aquesta arte
no me diga: 'aquí faltó el decoro,
mejor estotro fuera bien entiendo:
faltar en mucho y no llegar
con muchas partes al decoro antiguo'.
Mas túvose atención más al provecho
poniéndolo delante de los ojos,
que no al arte servir curiosamente» (*Philautus*, 105-112)⁽⁹⁰⁾.

Y del *docere*, *delectare* y *movere* que proponían los retóricos para la prosa, especialmente para el discurso, los jesuitas preferían para el teatro, que concebían también como un sermón disfrazado, el *docere*, y el *mouere* al *delectare*⁽⁹¹⁾.

Concepción jesuítica del teatro

La estética barroca, alentada sin duda por la educación jesuítica, vio en el mundo un inmenso teatro en el que se representa la comedia de la vida. Esa idea la expresó plásticamente J. B. Weinix en el retrato que hizo

⁽⁹⁰⁾ Cascón-Picón, en Picón, V. (Coord.), *Teatro escolar latino*, p. 332.

⁽⁹¹⁾ Así se decía en estas líneas de la semblanza de Acevedo «...trocó los teatros en púlpitos, y despidió a sus hombres de sus representaciones más corregidos y más contritos que los excelentes predicadores de sus sermones...». Para más detalle, véase Gallardo, C., «El teatro como predicación: la homilética del P. P. Pablo de Acevedo», *Edad de Oro* 16 (1997), pp. 161-170.

a Descartes en el 1647, en la que se lee *mundus est fabula*. No sabemos si lo hizo o no con su consentimiento, pero el lema refleja, como en ningún otro lugar, el concepto del filósofo de la vida⁽⁹²⁾, y es congruente con la concepción dramática que imprimió a su obra filosófica⁽⁹³⁾.

Esto un filósofo. Pero también un dramaturgo como Calderón, educado asimismo en los jesuitas, defiende en *El gran teatro del mundo* — comedia filosófica que incide sobre la existencia humana —, que la vida no es más que una representación teatral.

Los jesuitas comparten, pues, esa concepción del mundo como un teatro con la de la comedia como imitación de la vida.

Así, Acevedo concibe la comedia *Charopus* como una imitación y un espejo de la vida social que refleja en ella, al dramatizar los problemas del trío de personajes que sostienen la acción, padre, hijos y esclavos, como las comedias plautinas. Con ello conjuga las dos concepciones clásicas que se mantuvieron sobre la comedia: la de Diomedes (atribuida a Suetonio), que la definía como una conjunción o comprensión de la vida privada y del azar civil⁽⁹⁴⁾, con la de Cicerón que la definió como «imitación de la vida, espejo de la costumbre e imagen de la verdad»⁽⁹⁵⁾:

«Ser de la vida humana una imitación
y un espejo do se ve lo que pasa
y una imagen que la verdad bien representa
dixo un sabio definirse lo que nos
comedia, aunque es griega la vox, llamamos.

⁽⁹²⁾ Cf. García Hernández, B., «Literatura y filosofía. De la inspiración *entusiástica* de Descartes en Plauto», *Silva* 2 (2003), pp. 61-80, esp. 63-64.

⁽⁹³⁾ En esta idea se basa la tesis defendida por el mismo profesor García Hernández, en su estudio *Descartes y Plauto*, Tecnos, 1997, de que el sistema filosófico cartesiano está inspirado y asentado sobre el argumento del *Anfitrión* de Plauto.

⁽⁹⁴⁾ *Comoedia est priuatae uitae ciuilibus fortunae sine periculo comprehensio*, cf. Reifferscheid, A., *C. Suetonius Tranquillus praeter Caesarum reliquias*, Hildesheim-New York, 1971, p. 7.

⁽⁹⁵⁾ *Comoediam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem ueritatis*, Apud Donatum, *Excerpta de comoediae*, 5,1.

Y si esto es así, mire cada cual
 de todo lo que aquí representaren
 qué es lo que le toca...
 ...
 mas su estudio todo sea conferir
 la forma de su vida con la imagen
 de aquesta acción... (Charopus, 62-69)⁽⁹⁶⁾.

Pero el dramaturgo da un paso más que el filósofo e introduce otra concepción más profunda de la comedia considerándola como un reflejo de la **vida interior del hombre** y de la batalla que éste libra en ella, como se constata en la trama y la acción de su comedia *Bellum y uirtutum et uitiorum*⁽⁹⁷⁾.

Reglamentación de las representaciones

Conscientes, pues, de la importancia del teatro para poner ante los ojos de los jóvenes distintos aspectos de la vida humana en su vertiente social e interior y formarlos en la teología y moral cristiana, los jesuitas promueven desde muy pronto las representaciones teatrales en los colegios que se multiplican rápidamente en España, Europa y, más tarde, en ultramar, y las regulan en la *Ratio atque institutio studiorum*, que proponía la normativa que debía regir los estudios de los colegios de jesuitas.

El embrión de este ordenamiento educativo se halla ya en la Parte Cuarta de las *Constituciones* de Ignacio de Loyola, de 1556, a partir del cual cada colegio fue desarrollando sus propias normas particulares, hasta que se creó una comisión para recopilar y unificar la normativa existente.

En 1586 se dio la primera redacción que se revisó y modificó en 1591. En ellas se promovía el estudio de la comedia y de la tragedia, se fomentaba la actividad teatral como un complemento importante para la formación de los alumnos y se establecían la frecuencia de las representaciones y ciertas condiciones para realizarlas con decoro.

⁽⁹⁶⁾ Gallardo-Flores, en Picón, V. (Coord.), *Teatro escolar latino*, pp. 449-450.

⁽⁹⁷⁾ Cf. Picón García, V., «La Comedia *Bellum virtutum et vitiorum* de Pedro Pablo de Acevedo: originalidad de su dramatización», *Excerpta philologica* 7-8 (1997-1998), pp. 211-222.

En 1599 se publicó la *Ratio studiorum* de 1599, en la que, además de insistirse en las condiciones ya propuestas en las anteriores redacciones, se fijaron definitivamente otras nuevas. Así en el apartado 13 de las *Reglas del Rector* se establecen estas cinco normas: la lengua a emplear en las representaciones, la frecuencia de éstas, el carácter del tema y la prohibición de introducir en ellas nada que no estuviera en latín o no fuera decoroso, ni persona alguna o vestido de mujer:

Tragoediae et comoediae — 13. Tragoediarum et comoediarum, quas non nisi latinis ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit ac piium; neque quicquam actibus interponatur, quod non latinum sit et decorum, nec persona ulla muliebris vel habitus introducatur⁽⁹⁸⁾.

Evidentemente, estas normativas no se practicaron ni antes ni después de 1581 y 1599 en todos los colegios con la rigidez establecida, salvo quizá la relativa a las mujeres. La transgresión es particularmente *importante* respecto al uso de la lengua y la frecuencia de las representaciones.

La producción teatral

Las representaciones se multiplicaron al multiplicarse las ocasiones que se presentaban para ello, como las que ofrecían las fiestas principales del calendario litúrgico (*Corpus*, santos importantes de la Compañía, patronos de los colegios, etc.), las fiestas del calendario escolar (inicio y final de curso, actos académicos solemnes, etc.), y los acontecimientos excepcionales ocurridos en el colegio o en la ciudad respectiva (visita de personalidades⁽⁹⁹⁾, inauguraciones, etc.)⁽¹⁰⁰⁾.

⁽⁹⁸⁾ Cf. Gil, E. (ed.) *et alii*, *La pedagogía de los jesuitas, ayer y hoy*, Comillas, Madrid, 1999, especialmente, pp. 40-47 y 82.

⁽⁹⁹⁾ Una quizá de las más típicas de las producidas en este subgénero es la titulada *In aduentu Regis* que compuso del P. Acevedo para celebrar la visita de Felipe II a Sevilla con ocasión de la guerra de las Alpujarras, cf. Picón García, V., «La comedia? *Desiderius* de P. P. de Acevedo en honor de Felipe II: historia y alegoría», en Ana M^a. Aldama, *et alii*, *La filología latina hoy. Actualización y perspectivas*, Madrid, 1999, pp. 1217-1230.

⁽¹⁰⁰⁾ Véase el apartado «Un calendario académico y litúrgico» en Menéndez Peláez, *Los jesuitas*, pp. 89-91.

Por ello, la producción de obras fue muy grande⁽¹⁰¹⁾. Para España y Portugal se ha cifrado nada menos que en varios miles, aunque se ha perdido la mayoría, por el poco aprecio que se mostraba por el texto, que salvo en contadas ocasiones no solía editarse, y por los avatares que sufrió la Compañía de Jesús después de su disolución.

No obstante, conservamos más de un centenar de piezas completas, aunque sólo se ha editado un escaso número de ellas⁽¹⁰²⁾, y conocemos los títulos y el argumento de otras muchas.

Del neo-latín al castellano

La lengua propia en que deberían haberse compuesto todas ellas, como ordenaba la *Ratio*, era el latín. Y el latín predomina en un buen número, de manera que en este sentido el teatro jesuítico es también un teatro neo-latino. Como en muchos casos los asistentes no entendían las que se representaban en latín o con partes importantes en esta lengua, para hacerlas más comprensibles, se anteponeía un prólogo en romance, o se hacía un prólogo bilingüe, con dos intérpretes. Pero este procedimiento fue sólo un compromiso, pues la presión de la lengua vernacular hará que la composición evolucione progresivamente: de hacerse en latín sólo o casi sólo, a hacerse en latín con algunas partes en castellano, en latín y castellano de forma más o menos equilibrada, en castellano con partes en latín y en castellano sólo, incluso insertándose fragmentos en otras lenguas romances, como el gallego y el italiano, o en jergas locales.

De las más salientes por su carácter neo-latino, en mayor o menor proporción, se pueden destacar, entre otras, las de los Padres Acevedo, José, Bonifacio, Barçalo (Barceló), Venegas — español de nacimiento — y las

⁽¹⁰¹⁾ Véase la nómina que dan García Soriano, *El teatro*, pp. 232-315; Alonso Asenjo, *La tragedia*, pp. 54-67; Menéndez Peláez, *Los Jesuitas*, pp. 441-446).

⁽¹⁰²⁾ Cf. Alonso Alonso, J., «Un lustro de ediciones de teatro escolar jesuítico del Siglo de Oro», *Diablo texto* 4/5 (1997/98), pp. 417-446.

del código atribuido a Martín de Roa⁽¹⁰³⁾ que ofrezco a continuación, y algunas más, anónimas:

De Pedro Pablo de Acevedo (1522-1573) (RAH 383 ms. 9/2564): *In bonorem divae Catherinae [Egloga]; Comedia Metanea; Dialogus M.B.P.C.D. de Iesu nomine; Comedia habita Hispali in festo corporis Christi; Tragedia Lucifer furens in diem Circumcisionis Domini; Actio feriis Solemn. Corporis Christi; Dialogus Feriis Solemnibus Corporis Christi; Comedia occasio acta Hispali anno 1564 [San Lucas]; Comedia Philautus; Comedia Caropus; Athanasia; In aduentu comitis Montis Acutani; Ad distribuenda praemia certaminis litterarii; Oratio in principio studiorum; Dialogus <in> initio studiorum. Ante orationem in comendatione scientiarum; In aduentu regis;*

⁽¹⁰³⁾ Para Acevedo, véase los estudios de Roux Lucette, E., «Cent ans d'expérience théâtrale dans les colleges de la Compagnie de Jésus en Espagne», in *Dramaturgie et Société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVIe et XVIIe siècles*, Paris 1968, t. 2, pp. 479-523; Saa, Orlando E., *El teatro escolar de los jesuitas en España. La obra dramática de Pedro Pablo de Acevedo*, New Brunswick, Slusa, 1990; la edición de cuatro de sus obras, *Lucifer Furens, Occasio, Philautus y Charopus*, en Picón, V. (Coord.), A. Cascón, P. Flores, C. Gallardo, A. Sierra y E. Torrego, *Teatro escolar latino...*, y los numerosos trabajos realizados hasta ese año por los miembros de este equipo sobre distintos aspectos de la su obra constatados en las pp. 30-31, nota 75, y otros posteriores; la edición de la Metanea en la obra citada de Alonso Asenjo, «La tragedia de S. Hermenegildo» y la tesis de Domingo Mallvadi, A., *La producción escénica de Acevedo. Un capítulo en la pedagogía del latín en La Compañía de Jesús*, Salamanca, colección «Victor», núm. 69, 2001. *** Para el Padre José, García Soriano, *El teatro*, pp. 81-83. *** Para el Padre Bonifacio, la transcripción del Código de Villagarcía de González Gutiérrez, C., *El Código de Villagarcía del P. Juan Bonifacio*, Madrid, UNED, 2000; y los trabajos de Gallardo, C., «La *Nabalis Carmelitidis* de Juan Bonifacio y el sabor de los clásicos», en J.M^a Maestre Maestre, J. Pascual Barea, L. Charlo Brea (eds.) *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Antonio Fontán, III,2*, Alcañiz-Madrid, 2002, pp. 1201-1223; Flores Santamaría, P., «Teatro escolar latino del s. XVI: la *Comoedia quae inscribitur Margarita* del padre Juan Bonifacio», en J.M^a Maestre Maestre, J. Pascual Barea, L. Charlo Brea (eds.) *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Antonio Fontán, III,2*, Alcañiz-Madrid, 2002, pp. 1179-1186. *** Para Barceló, Picón García, V., «Tradición del teatro escolar latino del s. XVI: La *Comedia Prodigii filii* de Guillermo Barceló», en J.M^a Maestre Maestre, J. Pascual Barea, L. Charlo Brea (eds.) *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Antonio Fontán, III,2*, Alcañiz-Madrid, 2002, pp. 1235-1248; Sierra de Cózar, A., «El teatro escolar latino en el Colegio de Montesión (Palma de Mallorca) I: historia y documentos», en M. del C. Bosch –M. A. Fornés (eds.), *Homenaje a Miquel Dolç*, Palma de Mallorca, 1997, pp. 623-626. *** Para Miguel Venegas, Frèches, C.-H., *Le théâtre* (nota 2), pp. 175-239; Griffin, N., «Miguel Venegas and the sixteenth-century jesuit school drama», *Modern language Review* 68 (1973), pp. 796-780; y *Two Jesuit Abab Dramas*: M. Venegas, *Tragoedia cui nomen inditum Achabus and Anonymus, Tragedia Jezabelis*, Exeter, Univ. de Exeter, 1976; Miranda, M., «Teatro bíblico novilatino: A *Tragedia de Acab* de Miguel Venegas», *Humanitas* 46 (1994), pp. 351-371; y «Música para o Teatro Humanístico em Portugal», *Humanitas* 55 (2003), pp. 315-339. *** Y para Martín de Roa, Molina Sánchez, M., «El teatro de los jesuitas en la provincia de Andalucía: nuevos datos para su estudio», J. M^a. Maestre Maestre, J. Pascual Barea, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico I, 2*, Cádiz, 1993, pp. 643-654.

Dialogus in principio studiorum; In aduentu Hispalensis Praesulis D. Christoph. Roxeo ac Sandovalio; Oratio in scientiarum laudem recitata a Gabriel de Mansilla; Dialogus recitatus in hebdomada sancta de passione Christi; Certamen litterarium sacris solemnibusque Christi Corporis Sancti feris celebrandis; [Bellum uirtutum et uitiorum]; [Dialogus Certaminis litterarii]... in ipsa clase.

Del P. Jose (*Patris Ioseph –sic–*) (RAH 383 ms. 9/2564, fols. 318-335): *Iudithis tragoedia tertia. Anno 1578.*

De Juan Bonifacio (1538-1606) (RAH 384 ms. 9/2565): *Tragedia Namani; Tragoedia Jezabelis; Tragoedia Patris familias de Vinea; Comoedia quae inscribitur Margarita; Tragicomedia Nabalis Carmelitidis; Comoedia quae inscribitur Solomonia; De uita per diuinam Eucharistiam restituta. Actio brevis; Actio de Sanctissima Eucharistia; Actio quae inscribitur examen Sacrum; Introducción en forma de diálogo para unas declamaciones «pro morte contra mortem».*

De Martín de Roa (1561-1637 BNM ms. 15404): *Parenesia; Acolastus; Demophilea, de vera et ementita faelicitate.*

De Guillermo Barçalo (1561-1602) (RAH, 388 ms. 9/2569): *Dialogus de Petri martiris. Certamen cum arrianis hereticis et eiusdem mortem continens; Trag<icom>edia de diuine epulone; Comedia prodigi fili.*

De Miguel Venegas (1531-1567): *Saul Gelboaeus; Achabus; Absalom.*

Como se puede ver por los títulos, el listado abarca un amplio abanico de géneros (tragedias, comedias, tragicomedias, églogas, etc.) y de temas (dramas teológicos, bíblicos, de vidas de santos, diálogos de distintos temas, etc.) merecedor de una exposición pormenorizada como hemos hecho con el teatro humanístico y escolar universitario en el capítulo anterior; pero deberá esperar una mejor ocasión⁽¹⁰⁴⁾.

⁽¹⁰⁴⁾ Es en la edición crítica, traducción y estudio de las piezas de este teatro neolatino compuestas por los cuatro primeros autores y otros anónimos, en lo que estamos empeñados los integrantes del proyecto de investigación arriba citado.

(Página deixada propositadamente em branco)

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2006

