



*Bases y despegue del teatro como instrumento educativo en la
Edad Moderna**

Julio Alonso Asenjo
Universitat de València

Abstract

Taking into account students' participation in public performances as well as the study and imitation of classical theater throughout the Middle Ages, this essay explores the foundations and contributions of various cultural and educational movements that helped develop drama and dramatic techniques as a curricular tool for young people's training. Cited as the origins for this development are Common Life Brothers, the renewers of pedagogy, the "modus parisiensis" and Humanists, whose direct heirs were the Jesuits. That established, the earliest-known student performances in different European countries are considered, with particular attention to those enacted in Spain and in its Jesuits' centers.

Key Words: Theater – School Drama – Education – Beginnings – Modern Age

Resumen

Desde el conocimiento de la participación de escolares en espectáculos públicos y representaciones teatrales en la Edad Media y de su estudio e imitación del teatro clásico en ese periodo, se presentan las bases y aportaciones

* La base de este ensayo, con el título de "El teatro como instrumento educativo en la Edad Moderna", se presentó como ponencia en el *I Congreso Internacional de Teatro y Educación*, organizado por la Universidad Católica de Valencia "San Vicente Mártir", en su sede de Godella, el 10 de diciembre de 2009.

de distintos movimientos culturales y pedagógicos, que llevaron, en la Edad Moderna, a constituir el teatro en instrumento curricular de la formación de los jóvenes. Entre las bases se citan Hermanos de la Vida Común, renovadores de la pedagogía, “*modus parisiensis*” y humanistas, cuyos directos herederos fueron los jesuitas. A partir de ahí se recogen las más antiguas representaciones escolares conocidas en distintos países de Europa, con particular atención a España y a los jesuitas.

Palabras clave: Teatro - humanístico - neolatino – educación - inicios – Edad Moderna

“*Sic utinam redeant celebris iucunda theatri
drammata, prisca fides, eloquiumque vetus*”
(J. Locher, *Iudicium Paridis*, 1502, Conclus., v. 549)

Introducción

Define el *DRAE* el término ‘despegue’ en una de sus acepciones como “Iniciar una actividad, especialmente después de resolver con esfuerzo preparativos y vicisitudes”. Y eso es lo que sucedió con el teatro en los comienzos de la Edad Moderna. Para exponerlo, fijaremos nuestra atención en una forma de teatro no directamente religioso ni orientado a la comunidad religiosa en general; tampoco profano, cortesano o público (aunque de todo tiene), sino en el teatro que nació o salió de los centros e instituciones docentes (escuelas de gramática, estudios, colegios, universidades) o en el que se vieron implicados los estudiantes o jóvenes de la Edad Moderna, con especial referencia a los dominios hispánicos. Se llama *humanístico* a este teatro porque tiene que ver con la recuperación del antiguo teatro clásico en sus lenguas y estructuras, y también *escolar*, como propio de los centros educativos e instrumento de educación.

Conciencia de la nueva realidad cultural del teatro y de sus posibilidades, apenas consolidada la Edad Moderna, se puede observar con claridad en la *Fabula de homine*, compuesta por Juan Luis Vives en diciembre de 1517, en Lovaina (Flandes)¹. Vives se la dedica a un joven noble de 18 años como juguete didáctico. El opúsculo presenta el regalo de Juno a su distraído marido, Júpiter, en su cumpleaños; consistió en representaciones teatrales y otras piezas,² a las que asistieron dioses y diosas como invitados o público. En su obrita, presenta Vives la cima a la que había llegado el teatro, acto social prestigiado,³ como resulta de la categoría de los patrocinadores, detentadores del más encumbrado poder (los dioses, que representan a reyes o señores), con el público más selecto posible (corte olímpica, por patricios), mediante el instrumento de la palabra más lograda (el latín clásico renacido), en un local dispuesto para el festejo: la Tierra, escenario dignísimo en que se desenvuelve la acción que los seres divinos contemplan desde el empíreo (fiesta de sociedad). De los actores o

1.– DE BOM, p. 91-114. Tomamos las referencias de VIVES. *Diálogos y otros escritos*.

2.– “...los que estaban en escena (...) representaron tragedias, comedias, sátiras, mimos, atelanas y otras piezas...” (VIVES, p. 156).

3.– Vives cuenta en su *Fábula* que los dioses, que tenían al hombre por hermano suyo, “consideraron indigno que hubiese salido a representar en un teatro y hubiese ejercido un arte infame y burlesca” (l. c., p. 159s), pues así lo estimaban los romanos, anota el traductor.

mimos, el mejor o *pantomima* ('el que imita todo y a todos') es el hombre que, sin tener ninguna cualidad propia, puede integrarlas todas, como pulpo o camaleón, resultando un microcosmos o pequeño mundo cumplido. De la función y su comento, diversión y enseñanza (enseñar deleitando horaciano), se desprende que cada individuo humano tiene en su mano llegar a ser lo que pretenda. El teatro queda así elevado a la altura de instrumento educativo.

Vives, fustigador de creaciones literarias como las ficciones caballerescas, aprueba el afinado nuevo instrumento cultural, cuyos frutos ofrecía en Flandes, por ejemplo, Eligius Eucharius (Houckaert), humanista paneuropeo, según demuestran sus representaciones de piezas de varios países entre 1512-18,⁴ que pudo conocer o de las que pudo saber Vives, iniciado a tales espectáculos en la flamante Universidad de Valencia, cuando, en 1507, a sus 15 años, entra en ella, pues ya en 1503 se habían publicado en su ciudad dos obras de quien había de ser su profesor, el sevillano J. Partenio Tovar⁵. Es probable que Vives participara incluso en representaciones organizadas por su maestro⁶, pues formaban parte de la enseñanza de la Poesía y Oratoria en instituciones docentes⁷. O, también, que viera otras similares que, como actos públicos, se llevaban a cabo en la universidad⁸. El catedrático asturiano Alonso de Proaza, en su *Oratio luculenta de laudibus Valentiae* ante los Jurados de la ciudad, impresa en 1505, habla de la frecuencia de «*ludi teatrales*» (fol. 13v) en la ciudad del Turia: entre ellos podrían contarse esas églogas o diálogos de Partenio, probablemente compuestos un poco antes en Sena o Siena, en una Italia imán de estudiantes y exportadora de humanistas, especialmente como educadores en cortes, casas señoriales e instituciones educativas⁹. Y esta, la de los humanistas, es una de las corrientes más decisivas para la recuperación del teatro clásico, fundamento del actual.

4.– Representó *Captivi* y *Stichus* de Plauto, la comedia *Veterator* del francés Alexandre Connibert, *Sergius vel Capitis caput* del alemán Johann Reuchlin, *Dolotechnne* de Bartolomeo Zamberto y probablemente la *Granatae Obsidio* de Marcello Verardi, ambos italianos, más la desconocida *Alithia* y una adaptación teatral propia de la historia petrarquista de *Griseldis*. IJSEWIJN, p. 196s.

5.– *Aeglogae: Amoris et pudicitiae Pimenimachon* [Debate pastoril sobre amor y castidad] y *Contemplatiuae uitae Dimachon*. *Aegloga secunda* [Debate a dos sobre la vida activa y la contemplativa]. En: ALONSO ASENJO. *CATEH*, Fichas 1033 y 1034. Se trataba de “*fabulas agendas*” o narraciones teatrales para representar, por estudiantes disfrazados, a la italiana, con máscaras (ALCINA ROVIRA, 1995, n.º 433, p. 199). Parece lógico que también se “recitaran” en Valencia por las fechas de su impresión. *Aeglogae* (entre otras obras), en Valencia, 1503 por Jorge Costilla, según CANET, 2009, n.º 35, p. 180s.

6.– *Parthenius*, catedrático desde 1499, tomó posesión en 1503 de su cátedra de Poesía (y Oratoria), que consistía en comentario de poetas y dramaturgos clásicos, y permaneció en Valencia hasta 1513-14, por lo que Vives, que estuvo en el Estudio General de Valencia de 1507 a 1509, debió de ser su alumno. En ese momento, las representaciones teatrales formaban parte de la enseñanza de la Poesía en el Renacimiento (FELIPO ORTS, p. 82-84).

7.– Sin precisión temporal en FELIPO ORTS, p. 83. Para las valencianas no nos constan, aparte de las de Parthenio Tovar, antes de 1513 o, con mayor propiedad, 1527. En: ALONSO ASENJO. *CATEH*, en los campos: Composición / Representación y Valencia.

8.– ALCINA ROVIRA, 1978, p. 10. De ese tipo pudieron haber sido ya las representaciones de Hércules Floro en Perpignan que pronto merecieron el honor de la impresión en Monserrat y Barcelona, entre 1500-1502 (*CATEH*, F 588 y 589): ALONSO ASENJO, J. 1995b; MESA SANZ, 1996; ALCINA ROVIRA, 2000. Y, desde luego, así fue la representación de la *Comoedia Hispaniola* ante la reina de Portugal (F 590), la *Ate relegata et Minerva restituta*, 1540 (F 605) y tantas otras de la práctica universitaria y especialmente de la de los jesuitas en España (*Tragedia de San Hermenegildo* (1591; F 129), *Escalador del cielo* (1629; F 397), *El rey de Persia*, 1635; F 397), *Las glorias del mejor siglo* (1640; F 185) y en Ultramar: México, *Comedia de San Francisco de Borja* (1640; F 874) y Lima, *Tragedia de María Estuardo* (1589; F 915), entre tantas.

9.– Como tal se presentó el chipriota Hércules Floro. En nota anterior.

2. Del parateatro al teatro moderno

2.1. Parateatro

Pero, mientras el teatro se desarrollaba en la teoría y en la práctica, tuvo que convivir con usos lúdicos, espectaculares y educativos, que venían del fondo de la Edad Media. Los que entraban en conflicto con el teatro formativo hubieron de desaparecer. Así los festejos parateatrales del obispillo, que a duras penas lograron descascar las autoridades eclesiásticas e institutos educativos como la Compañía de Jesús a mediados del siglo XVI¹⁰. Sin embargo, gallos y, sobre todo, vejámenes, actos parateatrales de «atrevimiento disoluto», cosa de mofa y de risa o regocijo de la comunidad universitaria o culta, fueron adquiriendo aceptación literaria desde fines del siglo XVI¹¹, entraron en las academias¹² y dejaron huella en varios géneros literarios¹³; vueltos a lo divino, se vieron representar en el teatro de colegio¹⁴.

Las diversiones anteriores carecían prácticamente de intención educativa; pero otras manifestaciones parateatrales sí la tuvieron. Así los festejos callejeros de máscaras, mojigangas o paseos. Una *máscara* o *mascarada* son cuadrillas, comitivas o conjuntos de participantes normalmente disfrazados, en nuestro caso de estudiantes¹⁵, que desfilaban a veces con música y acompañados o acompañando carros por calles y plazas¹⁶. Por sus disfraces (trueques o baratas de identidades), por el lugar donde los exhiben y por sus orígenes en el carnaval, se llama *mojiganga* (callejera o parateatral), antecesora y origen de la mojiganga dramática. El término *máscara* es el preferido en el contexto estudiantil, desfile en parte jocoso y en parte grave, como suelen ser los carros o carrozas a que acompañan, dependiendo de la naturaleza de cada cuadrilla o estudiantina. Tales desfiles, también llamados *paseos*¹⁷, ejecutados en el espacio asignado a otras populares o de gremios, pueden ofrecer representaciones teatrales plenas en diversos momentos del recorrido, en carros o en tablados dispuestos al efecto, pues se trata de espectáculos pensados para toda una ciudad, y fuera de las representaciones y de las letras que se

10.– Sobre el obispillo, en ALONSO ASENJO: *CATEH*, F 691.

11.– “No buscaban más efecto que el de provocar la risa” (EGIDO, 1990, 329). Aclaraciones sobre los gallos, LAÝNA RANZ, 1991.

12.– Sobre el vejamen universitario, MADROÑAL DURÁN, 2005. Relación de aquellos de los que conocemos texto en verso y prosa o en ambas modalidades, en latín o castellano y su mezcla, en las correspondientes fichas del *CATEH*, s. v. *Vejamen*, en campo Título.

13.– Se leen unos gallos en G. Lucas Hidalgo. *Diálogos de apacible entretenimiento* (J. ALONSO ASENJO, J. y MADROÑAL, A., 2010). Lope de Vega alude a un vejamen en la representación de su comedia *El alcalde mayor*; se representa en el marco de una ceremonia de grado en el acto II de *La inocente sangre* (F 825) y conservamos uno muy logrado de Góngora, que empieza: “Tenemos un doctorando”.

14.– De los dos del P. Cigorondo en Nueva España, el primero “Capelo al Niño Jesús” es de tipo declamatorio, mientras resulta plenamente teatral y alegórico el *Coloquio al Santísimo Sacramento en metáfora de grado de doctor*. En: ALONSO ASENJO, J. “*Dos Coloquios ...*”, 2002-2004 [2003].

15.– Queremos distinguirla de las máscaras o mascaradas de nobles, jóvenes o no, que realizaban una suerte de evoluciones de cuadrillas a caballo, exhibiéndose por la noche a la luz de las antorchas. Y se debe tener en cuenta que un cortejo de similares características a los del primer tipo recibía el nombre de “victor”, por el grito proferido cuando amigos o compañeros acompañaban en su triunfo a un escolar que había obtenido un grado académico, o a un opositor que había logrado una cátedra.

16.– Muestras en *CATEH*, F 544 (Pamplona, 1714), F 775 y 778 (ambas igualmente en Pamplona).

17.– Puede observarse en Luis LOSADA y José Francisco ISLA, 1727 (y en *CATEH*, F 847, 511...), al referirse al último día de los festejos, p. 375. Paseos se denominan también festejos que celebran el otorgamiento de títulos (*CATEH*, F 2323) o en el marco del vejamen, como puede verse en FARRÉ, p. 113ss.

exhiban en su desarrollo, en pancartas o adheridas a la vestimenta, no tienen texto. Sin embargo el rol de los estudiantes es esencial, pues ellos son los «ejecutores» (término técnico) y, si mayores, también a veces los “ideadores”. Estos espectáculos evolucionan hacia alardes de las instituciones en celebraciones, plasmadas en Relaciones manuscritas o impresas, que son actos de propaganda de su modo de vida (mostrado en sus miembros canonizados)¹⁸ o de las ideas y creencias (la purísima Concepción, por ejemplo)¹⁹. Resulta normal que instituciones cívicas como los municipios acudan a los centros de enseñanza para la ejecución de actos propagandísticos que patrocinan²⁰.

Prólogo del teatro educativo moderno son los *coloquios o diálogos escolares* (especificación de los didácticos)²¹. Arrancaron quizá de vocabularios dialogados o formularios de conversación. Al elemento dramático del diálogo añadieron rudimentos de acción entre escolares u otros personajes, convirtiéndose en escenas dialogadas, con ánimo de que, con su ejercicio, los destinatarios salieran «*latinores et meliores*». Se trata de un género familiar a la pedagogía de los humanistas, con el que, como decía el título de Martinus Duncanus Quempenis en sus *Praetextata Latine Loquendi Ratio: Per Colloquiorum formulas nunc ioculariter nunc serio, studiosis pueris non modo bene loquendi, sed etiam bene viuendi modum praescribens, et miscens vtilia dulcibus*²². En principio y por principio, trataban temas que interesaban a los estudiantes²³. Pero en algún caso, como el de Erasmo, los *Colloquia*, que se iniciaron *in gratiam puerorum (Familiarium Colloquiorum formulae, 1518)*, variando el objetivo, se hicieron de público dominio, pues por su problemática trataban de incidir en la sociedad para reforma de costumbres, conductas y creencias sociales o religiosas. Utilizados como método activo de aprendizaje del latín y de la sociedad clásica y moderna, «los *Colloquia* llegaron a representarse en el seno de las escuelas»²⁴. Pudo ser en entreactos de la representación de piezas mayores²⁵; también por sí, quizá vinculando temática o lógicamente varios, de manera que resultaran escenas o actos de lo que genéricamente pudo llamarse “comedia”. Y así, tenemos noticia de una “Comedia de los estudiantes germánicos en Padua” (1465)²⁶; y, posteriormente, de otra en la Universidad de Valencia (1537), obra probablemente de Juan Ángel González, pues nos

18.– De muestras pueden servir, para los jesuitas, las que tuvieron lugar a la canonización de Ignacio de Loyola y Francisco Javier, que conocemos por las correspondientes relaciones recogidas, para Madrid, por J. SIMÓN DÍAZ; para Salamanca, por María BERNAL, 2005; 2005-2006 y C. BUEZO, 1990; para la Ciudad de México y Puebla, 1622 y 1623, ALONSO ASENJO, 2007. Para la canonización de Luis Gonzaga y Estanislao de Kostka, por los PP. LOSADA e ISLA, 1727.

19.– Muestras en *CATEH* en 1617 y años siguientes: FF 958. 1055. 2303. 2336. 2403...

20.– Muestra en *CATEH*, F 2404.

21.– GÓMEZ, p. 12 ss., FERRERAS, 2003.

22.– Es decir, ‘por medio de fórmulas dialogadas, en broma o en serio, se ofrece a los escolares un modo no solo de hablar bien sino de vivir bien, mezclando lo útil con lo dulce’.

23.– Varios tratan de juegos (Vives, Cervantes de Salazar, Duncanus Quempenis y Petrus Popo); de la ciudad y centro universitario en que estudian los escolares; para Valencia, Vives: XIII, *Schola*; XXII: ... *de Urbe Valentina*); para México, Cervantes de Salazar: *Academia Mexicana*; *Civitas Mexicus interna*; *Civitas Mexicus externa*. Macropedius escribió dos obras sobre la vida del escolar: *Rebelles* y *Petriscus*. A la misma se refiere, aunque de tema bíblico, su *Jesus scholasticus*.

24.– VIAN HERRERO, p. 162.

25.– KELLY, p. 296.

26.– KELLY resume brevemente la acción de esos diálogos y concluye que “*the dramatic possibilities of the dialogue were commonly recognized*” (*ibid.*).

constan pagos del Consell por los trabajos para la representación de una «*Comedia dels Colloquis de Herasme*» (CATEH, F 761).

Para salvar los frutos esperables en los centros educativos de los *Coloquios* de Erasmo cuando quedaron prohibidos, aparecieron los de Juan Luis Vives, titulados *Linguae latinae exercitatio* (1538) o Coloquios, y sus continuaciones: las de Francisco Cervantes de Salazar, primer paso en España y segundo en la Nueva España (*Dialogi*, impr. México, 1554). Otros aportaron elementos de formación doctrinal más allá de la meramente lingüístico-cultural del latín clásico, como es el caso de Castellion (Châteillon, Castalio o Castello), quien, en sus *Dialogi sacri* (1562), presentaba en fácil conversación latina las historias bíblico-evangélicas. Siguiendo por esta ruta, estos diálogos se utilizaron como arma en el campo de lucha de la Reforma y Contrarreforma, como en Pontanus. En todo caso, aunque no conozcamos reducción de estos diálogos a auténtico teatro, sin duda fueron ocasión de ejecución paradramática en varias circunstancias²⁷. Así, por ejemplo, entre los jesuitas. Lo observamos en las reglas de su *Ratio Studiorum*, según las cuales el maestro deberá favorecer que diálogos cercanos a los de Erasmo, Vives y otros, compuestos por él o por los propios alumnos, puedan ejecutarse o representarse en la misma clase. Junto a esta práctica, encontramos breves diálogos circunstanciales que representan escenas de la vida académica, también con función de prólogos de obras ya perfectamente dramáticas. Último paso de los coloquios o diálogos (*colloquium, dialogus*) será dotarlos de plena forma dramática, que generalmente solo se distinguirán de las comedias o tragedias por elementos formales (división o número de actos, ausencia de prólogo, menor tensión dramática de la acción, tono más o menos cómico, el tipo de personajes, etc.)²⁸. Del siglo XVIII y como representativas del teatro del Virreinato del Perú conocemos unas decurias²⁹ en las que el elemento catequético, ahora ya sin la cáscara del latín, se constituye en objetivo formativo tan importante como en la obra de Castellion.

El teatro latino se recobra en la Edad Media, sea en el *Querolus sive Aulularia* del siglo V, sea en las imitaciones de Terencio por la monja Hrosvitha en el IX, o en la comedia elegíaca de los siglos XII y XIII. Tras siglos de olvido de las representaciones, se trata de manifestaciones literarias que no dramatúrgicas. En la definición y delimitación del teatro como género literario suman esfuerzos los teóricos hasta el siglo XV, añadiendo, si acaso, la recitación de textos con o sin acompañamiento mímico, como creían que se habían tratado públicamente las obras del (aunque menos en España) siempre estimado Terencio³⁰. Por otra parte, en el renacer del teatro se produjo la convergencia de la ininterrumpida actividad de los mimos, histriones y juglares con dramas litúrgicos, a los que sucedieron dramas religiosos o autos (historias bíblicas y evoluciones de personajes alegóricos), con representaciones ya en lengua romance

27.– Varias ediciones de estos diálogos o coloquios escolares pueden leerse en la sección de Enlaces en la revista *TeatrEsco* <<http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/Enlaces.htm>>; también puede consultarse la excelente propuesta del Blogspot de ORBERG.

28.– DOMINGO MALVADI, Arantxa, p. 126-137, presenta la evolución del género diálogo en el teatro de los jesuitas en su estudio de la obra del primer gran dramaturgo de los jesuitas españoles, P. P. de Acevedo.

29.– ALONSO ASENJO, J. 2009a y las correspondientes fichas del CATEH.

30.– Véanse GIL, Luis, “Terencio en España: Del Medievo a la Ilustración”, en *Estudios de humanismo y tradición clásica*. Madrid: Ediciones de la Universidad Complutense, 1984, pp. 95-125. MOLINA SÁNCHEZ, Manuel. “Proyección del mundo clásico en el teatro latino del primer Renacimiento”. En: SÁNCHEZ MARÍN, José A. y Manuel LÓPEZ MUÑOZ, eds. *Humanismo renacentista y mundo clásico*. Madrid, Ediciones Clásicas, 1991, 257-269.

y en espacios escénicos propios. A su calor, se desarrollaron otras de tema religioso (hagiográficas) o simplemente profanas, a modo de farsas. Participaron en estas representaciones escolares o estudiantes, y desde muy pronto celebraron con representaciones la fiesta de sus patronos, San Nicolás y Sta. Catalina de Alejandría³¹. En universidades de Francia, estudiantes de distintas “naciones” festejaban con representaciones a sus santos patronos; en Alemania los estudiantes participaban en los *Fastnachtspiele*, diálogos y después representaciones de Carnaval de los gremios; y en Italia, empezando por Florencia, aunque sin formar parte del plan de estudios, los estudiantes tomaban parte en “*sacre rappresentazioni*” de tono didáctico y temas convergentes hacia la educación³².

Pero es a partir de la *Philologia* de Petrarca (perdida) y del *Paulus* (c. 1390), del humanista y pedagogo P. P. Vergerio, y a lo largo de los siglos XIV y XV, cuando aparecieron, en la estela del teatro clásico, composiciones dramáticas latinas (unas 40), llamadas «comedias humanísticas». Eran obra de profesores de Humanidades o ensayos de estudiantes universitarios, que tenían por modelos a clásicos como Plauto y Terencio. Se proponían en ambiente escolar, unas, según confesión de autor, «*ad mores corrigendos*»³³; como entretenimiento, las menos³⁴; o por motivos culturales y educativos³⁵, en especial en la primera parte del siglo XV³⁶. La mayoría de estos textos, por desconocimiento de la antigua técnica de la representación, también estaban pensados para la lectura personal o pública. Pero ya antes de mediados el siglo XV, en algún caso, se crearon para ser representadas, aunque fuera sobre un escenario medieval de *mansiones*. Además, en ellas, dentro de su imitación de la comedia latina, se introducía temática medieval o de la contemporaneidad³⁷. Dos elementos faltaban para echar los cimientos del teatro moderno: uno, el descubrimiento por los humanistas de los antiguos comentarios de Terencio (de Evancio, Donato y el Pseudo Servio) y de la *Poética* de Aristóteles³⁸; el segundo, la disposición de un escenario a la clásica, con actores que encarnaran los distintos personajes³⁹. Y bastaba añadir el recurso a una lengua moderna viva para

31.– La primera conocida es de 1110, según A. F. Conde de SCHACK, p. 139.

32.– Con amplias referencias, KELLY, p. 292.

33.– “*Mores novos ratione corrigit veteri*”: ‘corregir con método antiguo las costumbres modernas’: P. P. Vergerio, en el Prólogo a su *De ingenuis moribus*, en ARTESE, p. 67.

34.– Eran piezas satíricas puestas de algún modo en danza (lectura o acción) por estudiantes, para diversión, al estilo de los goliardos, a costa de profesores o de algún infeliz en el marco de las celebraciones del carnaval.

35.– Imitación del teatro clásico latino, planteamientos personales y finalidad didáctica (en las comedias de Tito Livio de’ Frulovisi). Así STÄUBLE, 1987 p. 47.

36.– Las de la primera parte del siglo XV iban “*rivolte a lettori (o a spettatori, quando ci furono) dello stesso ambiente a cui il loro autore apparteneva. / Oserei dire che le accomuna una sorta di esplicito consapevole ma non programmatico disimpegno letterario e culturale, il voler essere nugae o licenze letterarie. (...) Persino la Chrysis, la commedia sulla cui intenzioni di imitazione classica si è più insistito, pare fosse recitata... nella ristretta cerchia degli ambienti di Corte da un gruppo di giovani appartenenti alla cancelleria imperiale...*” (ARTESE, p. 92). Ahora bien, constan representaciones de obras de T. L. DE’ FRULOVISI, por actores profesionales o por los escolares entre 1429-1440: “*si desunt histriones, supplebit agentum industria et ingenium adolescentum nostrorum discepolorum*”: en el Prólogo a *Claudi duo*, en *Opera...*, p. 36. Con la representación se alcanzan otros objetivos: “*Comice disceptabunt hodie nostri discipuli de diuiciis et paupertate Ridicula erit haec concertatio. Duo studuit: ut delectaret et iuuaret*” (*ibid.*). Y en STÄUBLE, 1968, especialmente en p. 60-63 y 193-201.

37.– Lo destaca para las de Frulovisi, STÄUBLE, 1968, p. 51ss.

38.– Luis GIL, “Terencio en España”, pp. 95-125.

39.– Erminia ARTESE, refiriéndose a estas comedias humanísticas italianas expone las dificultades que hubieron de vencer los textos de imitación clásica para verse representados: imperfecto conocimiento de las estructuras del funciona-

poder considerar algunas comedias humanísticas como la primera manifestación del teatro moderno, cuyo inicio consumado se pone en el estreno de la *Cassaria* de Ariosto en Ferrara (1508)⁴⁰.

No parece que se compusieran en la Península Ibérica textos por el estilo de las comedias humanísticas italianas más antiguas, aunque en ella se conocieron⁴¹; y, también, de algún texto de ellas ha quedado copia única en bibliotecas españolas⁴². Como pieza satírica compuesta no por estudiantes, sino sobre estudiantes, dado su carácter de «juego de escarnio», cabría en esta categoría el *Aucto del repelón* de Juan del Encina, (1497-1499; *CATEH*, F 2379). Y cumbre de todas ellas, por obra también de estudiantes y aun de profesores, fue creciendo la influyente y eximia *Celestina*, cabeza de un género de escritos y textos de representación, pues, según autores, alguna de las etapas del texto (auto I; autos I-XIV), responde a un guión de espectáculo teatral, ya en un escenario múltiple o ya a la clásica. *La Celestina*, que tenía como objetivo la educación moral de los jóvenes, escarmentados en cabeza ajena de los locos amadores mozos, como Calisto («*ab uno disce omnes*» -*Aen.* 2, 65), tuvo descendencia directa (la celestinesca), de género dramático especialmente en territorios de la Corona de Aragón⁴³. Fue *La Celestina* obra teatral, según lo permitían las circunstancias culturales del momento. Como a otras de Italia y a pesar de utilizar una lengua viva, le faltaron las aportaciones de sucesivas generaciones de humanistas, decisivas para la recuperación del teatro clásico antiguo.

2. 2. Raíces del teatro humanístico y escolar

Pero hubo otros factores que contribuyeron decisivamente al despegue del teatro humanístico y escolar: el teatro requería reconocimiento como género digno⁴⁴; las realizaciones de la antigüedad clásica precisaban ser consideradas no sólo como excelentes sino como útiles para los tiempos modernos; los modos de aprendizaje habían de cambiar para que en ellos no sólo cupiera el teatro, sino que este formara parte significativa de su programa. Además, era necesario disponer los ejercicios teatrales para los muchachos, dotándolos de un contenido religiosamente válido. Todos estos elementos fueron apareciendo por aportaciones a lo largo del siglo XV: tales son sus raíces o bases.

miento y de los modos de recitación del teatro antiguo; la persistente y condicionante tradición medieval del drama sacro; el prejuicio eclesiástico contra los espectáculos; la general y escasa consideración en que se tenía al teatro, considerado un género menor y de puro entretenimiento (p.75).

40.– Decimos “inicio consumado” porque entre las comedias humanísticas y la comedia regular del siglo XVI se reconoce una llamada “zona intermedia” a la que pertenecen el *Orfeo* de Poliziano, la *Fabula de Cefalo* de N. da Correggio, y otras (STÄUBLE, 2010, 466-468). Por su parte, F. CRUCIANI no reconoce valor teatral pleno a ninguna representación entre 1400 y 1500: “*I mestieri del teatro non esistono come tali ma come funzioni di più ampi insiemmi espressivi e di diversi organismi di produzione: la recitazione è un epifenomeno del raccontare e dell’oratoria*” (1983, p. 7).

41.– Juan Morell o Hércules Floro saben que sus alumnos leen la *Chrysis* de Piccolomini cuando les presentan la *Trag. Galathea*, representada antes en Perpiñán, impresa quizá en Montserrat, c. 1500, y después en Barcelona en 1502: ALONSO ASENJO, 1995b, p. 32, n. 9 y *CATEH*, F 588.

42.– Así Johannes de Vallata [Giannantonio Campano], según CASAS HOMS, 1953.

43.– J. L. CANET, 1993.

44.– Arriba se vio cómo VIVES se hacía eco de la idea de la indignidad del teatro en la época clásica y en la suya en su *Fabula de homine*, p. 159s.

2.2.1. Los Hermanos de la Vida Común

Primera aportación en el tiempo es la de los Hermanos de la Vida común, un movimiento concretado en grupos con inquietudes de renovación socio-religiosa, que no quiere reconocimientos oficiales. Deriva de la corriente llamada «Devoción moderna» a fines del siglo XIV en los Países Bajos: busca el cristianismo interior (no ceremonial), al modo de la Iglesia primitiva, y una tendencia antiespeculativa, con acercamiento a las Sagradas Escrituras y una preocupación por la enseñanza de los jóvenes, preocupación hasta entonces rara en los Países Bajos. De sus filas salieron pedagogos como J. Sturm o teóricos como Erasmo, que se formó en el colegio inicial de Deventer (albores del siglo XV) y otros. Su filosofía educativa vino a ser la «asimilación del humanismo grecolatino, sintetizado con experiencias pedagógicas medievales»⁴⁵. Además, frente a una enseñanza formal o teórica y memorística, propondrán un aprendizaje activo, es decir, participativo y crítico, ideas que se difundieron ampliamente por toda Europa. Y ¿qué mejor instrumento para una educación de este tipo que el teatro? A él los llevó, con el tiempo, el instinto, a dotar (de modo cada vez más consciente) a las moralidades del teatro medieval, con su tema bíblico y alegorías, de la estructura de la comedia clásica del siempre venerado Terencio; culminarían simbólicamente en el llamado *Terentius christianus* de Schonaeus, desde fines del siglo XVI.

2.2.2. La nueva pedagogía

Podemos tomar como iniciador, en Italia, a Vittorino da Feltre, que establece un centro educativo para jóvenes, en 1423, en la *Vila Zoiosa* ('alegre' o 'de recreo') de los Gonzaga, en Mantua, llamada en su nuevo uso *Casa Giocosa*, 'de juegos' y (por eso también) 'alegre', como la *σχολή*, u 'holganza' griega y el *ludus* (que es 'juego') en latín. En la Casa Giocosa se ofrece una educación con pocos castigos, y éstos interiorizados, frente a la tortura a que era usual someter a los escolares⁴⁶. En lugar de a *verbera* (latigazos), se acudirá a partir de ahora a *verba* (palabras, razonamientos). También insiste Vittorino da Feltre en que la educación ha de abarcar no solo la mente sino el cuerpo; por ello en el colegio se exigía el ejercicio físico bajo la forma de juegos y competiciones, dando razón del nombre de la institución⁴⁷. No se olvide que juego, es término en que coinciden las actividades lúdicas y las teatrales en varias lenguas⁴⁸. En todo esto, Vittorino da Feltre sigue a Quintiliano. Y, de esta manera,

45.—BATLLORI, p. 60.

46.— Vittorino da Feltre: «*Venite, fanciulli: Qui si istruisce, non si tormenta*». A principios del siglo XVI, Ravisius Textor, recuerda la violencia del maestro con los alumnos en dos diálogos: “*Quotidie morbos augificari, puerulorum scapulas undantes sanguinis rivis ubertim elici dicunt*”: ‘Se dice que día a día aumentan las enfermedades; que las espaldas de los niños se convierten en crecidos regueros de sangre’ (*Juvenis, Pater, Uxor*). “*Tot praeceptores qui diro verberere quondam / Discipulos rigidis haud afflixere flagellis*’: ‘Tantos maestros que un día golpearon a los discípulos con temible azote de puntas flexibles’ (*Tres Mundani*), en M. FERRAND, 2010, p. 343.

47.— “Casa Giocosa”: ‘de juego y de competición’. Vid. Alba G. Naccari, *Pedagogia della corporeità. Educazione, attività motoria e sport nel tempo*. Perusa, Morlacchi Ed., 2003, p. 91s.

48.— *Spiel* y *spielen* es juego y pieza teatral, lo mismo que *to play* y *play* en inglés. Y no sólo en la etimología: la actividad teatral se enfoca en el marco del juego, de modo que se considera un ejercicio divertido desde la presentación de los textos dramáticos en su mismo título: Reuchlin, *Scaenica progymnasmata. Hoc est: Ludicra praeexercitamenta...* (1498); y Grünpeck, en la dedicatoria de una obra suya, dice que las comedias «*leviter ludendo conscripte*» (Cora DIETL, p. 181). No en vano había dicho L. VALLA “*Ars ludicra est ars histrionica et scaenica*» (I, 3). La aplicaron en los colegios de los

sin utilizar el teatro, se abre la mente a unas estructuras como las que ofrecen las representaciones para ejercitaciones mentales o físicas.

Contemporáneo de Vittorino da Feltre fue Guarino de Verona, hijo del humanista Guarino Guarini, afamado profesor de griego, fundador de las escuelas-pensión, donde se enseñaba el latín y el griego clásicos; además, publica, con ideas de su padre, el tratado *De ordine docendi et studendi* (1459), en el que destaca como ideas para un buen aprendizaje: pasión por aprender; reverencia filial al maestro; que éste sea bondadoso; clases con pocos alumnos; fomentar en ellos, siguiendo también en esto consejos de Quintiliano, el deseo de sobresalir y la emulación o sano espíritu de rivalidad o competencia⁴⁹, que supieron desarrollar de modo particular los jesuitas⁵⁰. Insiste Guarino en los ejercicios orales como composiciones de repente, memorizaciones de las comedias de Terencio (autor que influye decisivamente en su pedagogía)⁵¹ y otras obras de clásicos. Hay que buscar como fruto del fundamental estudio de la gramática: una enunciación clara y distinta tanto en lectura como en conversación, una expresión natural, no exagerada. De Terencio aprendan templanza y la particular elegancia y propiedad del estilo; de Plauto, la fluida elocuencia e ingenio: maestro de dicción; de Séneca y de las situaciones de sus tragedias, la gravedad / seriedad de las situaciones que plantea y la distinción moral de sus caracteres. Como método, tómanse las prácticas en clase; se utilizan constantes ejercicios orales, al principio con prosa narrativa sencilla, y desarrollo de la habilidad para componer versos latinos; haya pruebas como la repetición, la corrección de inflexiones erróneas, examen, y cierto tipo de composiciones orales como las de repente, para ganar riqueza y prontitud. Y, dada la importancia del latín, hablese al menos en clase.

Una constelación de discípulos difundieron las novedades por todas partes en su práctica docente y en sus publicaciones. No tratan sobre el teatro como representación. Guarino lo presenta como diversión que algunos buscan, comparable a la pelota o a los dados⁵². Sin embargo muchos de sus principios impulsan el acercamiento y uso del teatro clásico y, a la larga, se deducirá que su representación puede ser beneficiosa. También su aprecio a los dramaturgos y el sentido de la emulación, competencia y afán, entre los jóvenes, de sobresalir por su implicación en la representación, que aprovechará al máximo la Compañía de Jesús.

2.2.3. Humanistas

Con los pedagogos destacados, una legión de humanistas se empeñaron en la renovación de los métodos educativos anticuados para restaurar la *humanidad del ser humano* sobre tres pilares:

Países Bajos y la perfeccionaron los jesuitas desde la fundación de su colegio en Mesina, en 1547, donde fue decisiva la actuación del P. Domènech.

49.– WOODWARD, p. 160ss. Sin embargo ya Erasmo hablaba del deseo de emulación en los niños, que resaltaban los pedagogos parisienses: BURRIEZA SÁNCHEZ, p. 131. Para la metodología de jesuitas en sus colegios: “ser humanos es, por sociales, ser muy competitivos”, como los macacos. [“*invisible hand of competition*’ underlies all human society”] Por eso, “es terrible estar aislado si vives en una sociedad compleja” (MAESTRIPIERI, psicobiólogo de la Universidad de Chicago, Profesor de Desarrollo Humano Comparado, 2007).

50.– CERVANTES, *Coloquio de los perros*, alaba a la Compañía de Jesús por educar con premios.

51.– GIL, Luis, o. c., p. 98s. 112.

52.– WOODWARD, *ibid.*

la conciencia de su connatural dignidad, el desarrollo moral como fruto del conocimiento de las Humanidades y una piedad auténtica⁵³. Pero los humanistas eran también lo que hoy llamamos “filólogos”, cuyo deber, junto a la pedagogía, era hacer avanzar el saber y la ciencia. Medio fundamental para ello fue allegar documentos y fuentes, que en este período consistía en poner a disposición de estudiosos y estudiantes la cultura grecolatina. Y fueron lográndolo, enriqueciendo el patrimonio tradicional, con el rescate o copia de manuscritos venidos o traídos en primer lugar de Constantinopla y también de bibliotecas monacales o episcopales de Occidente. Otra manera era invitar o captar a especialistas para cortes, academias o universidades. Pero lo que ahora interesa destacar, por su relación inmediata con el teatro, es la puesta a disposición de la *Poética* de Aristóteles, junto a la de siempre conocida *Arte poética* de Horacio, y la de diversos textos dramáticos clásicos desde 1397: los que importó de Constantinopla G. Aurispa y, entre 1423 y 1429, el hallazgo en Colonia por Nicolás de Cusa de 12 nuevas comedias de Plauto, de ellas ocho desconocidas; también, el descubrimiento, en 1433, por Aurispa, en Maguncia, de las obras de Terencio con comentarios de Evancio y Donato (s. IV)⁵⁴; esto llevó al conocimiento del teatro clásico de trágicos, como Séneca, y cómicos, especialmente los tradicionales en la enseñanza, Plauto y Terencio, y en particular éste por sus cualidades⁵⁵. Junto a ellos, se estudia la oratoria latina de Cicerón y Quintiliano.

Con la invención de la imprenta⁵⁶, estos textos, establecidos críticamente y comentados, se brindaron a la comunidad científica o estudiosa, pudiéndose a partir de ellos establecer cánones de obras, géneros y, en el marco de la «imitación» o «creación por taracea»⁵⁷, modelos autorizados para la producción literaria y dramática, así como las condiciones para la representación como espectáculo con la intervención de actores y escenario⁵⁸.

Academias y escuelas de importantes centros humanísticos de Italia promovieron experimentos a menudo paralelos y sin conocimiento mutuo, que culminaron en la constitución de la Academia Romana de Pomponio Leto; en ella un grupo de eruditos, filólogos y arqueólogos tuvo la idea de resucitar el teatro latino antiguo, representando, bajo el patrocinio del Cardenal Riario, la *Aulularia* de Plauto (1484)⁵⁹, el *Hipólito* de Séneca (1486)⁶⁰ y la *Asinaria* y el *Epídico* de Plauto entre esa fecha

53.– ROEST, p. 115 ss.

54.– Véase, junto a Luis GIL, o. c., p. 98, Claudio BERNARDI - Carlo SUSA. *Storia essenziale del teatro*. Milán: V&P, 2005, p. 124. No se le hizo tanto caso a Aristóteles en este siglo cuanto en el siguiente, según expone María del Carmen BOBES NAVES, 2008. En el siglo XVI se volcaron sobre sus propuestas notables humanistas como Maggi, Minturno, Robortello, Castelvetro, Escalígero.

55.– Su conciencia de la dignidad de la persona, comicidad sutil, relación educativa entre padres e hijos, análisis detallado de problemas individuales, gran finura y agudo sentido de la realidad, una lengua estándar en el registro coloquial (*sermo cotidianus*) y en el estilo, por elegante y refinada. Según ROSSI: http://www.liberliber.it/biblioteca/t/terentius/andria/pdf/andria_p.pdf.

56.– Las obras de Terencio aparecieron impresas en 1470; las de Plauto en 1472; de Séneca, en 1481-1484 y en Lyon, 1493, las de otros trágicos a partir de esta fecha.

57.– PERROMAT AUGUSTÍN, sobre memoria y lulismo.

58.– “Así, esta floración de estudios es la premisa de la actividad de representación en latín del repertorio clásico, y después de imitación y adaptación del mismo repertorio, en primer lugar a partir de fines del Cuatrocientos, en latín; después, desde primeros del Quinientos, en italiano” (ARTESE, p. 89, traducción propia).

59.– MOLINA SÁNCHEZ, “Proyección”, p. 277.

60.– Lo montó Sulpicio de Veroli, que ese mismo año publicó el *De Architectura* de Vitruvio.

y la de 1488⁶¹. En un clima de entusiasmo por la cultura clásica y concretamente por sus *ludos* o espectáculos, que, en Italia⁶², venía a ser como redescubrir el propio pasado honroso que prestigiaba, empezaron a representarse obras clásicas en traducción y con enriquecimiento de espectáculos en las cortes, comenzando, si no por la de Lorenzo de' Medici en Florencia, en 1476⁶³, por Ferrara, en el carnaval de 1486, con los *Menecmos*, y en 1487 con *Anfitrión*; en 1501 y 1502, en un verdadero festival, se representaron cinco comedias⁶⁴. A esta fiebre por hacer revivir el teatro había precedido el fervor de utilizar las ventajas del teatro renacido para la educación de sus alumnos con las representaciones por ellos de comedias de Terencio y otras de contenido religioso en Florencia⁶⁵. Se comprobaba que del estudio de la Poesía (literatura), pasada por el filtro de la Retórica, surgía un pensar claro y lógico, base de la persuasión y atracción de una audiencia. E instrucción y persuasión ofrecía el teatro: aprendizaje sin esfuerzo del latín, especialmente del latín usual en conversaciones y comunicaciones personales o públicas, con notable aumento del vocabulario, ejercicio de variada sintaxis y mejora de la fonética articuladora, de la entonación y modulación. Estaban, además, las muestras de comportamiento ético o moral que en sus temas ofrecía. El fenómeno fue, pues, contagioso y, a imitación de Italia, con la colaboración de sus dispersos humanistas o por antiguos alumnos de sus universidades, se consolidó esta manera de reviviscencia del clasicismo por toda Europa, empezando por Renania y Flandes.

2.2.4. El «*modus parisiensis*»

Las corrientes mencionadas llegaron a la afamada Universidad de París. Por eso, la metodología educativa que allí se va a desarrollar no es obra exclusiva de los Hermanos de la Vida Común⁶⁶, aunque fue decisiva su participación a través de profesores formados en el Colegio de Lieja y, en particular, la de Jan Standonck (1454-1504), rector severísimo, que reformó los estudios en el Colegio de Montaigu, por el que pasaron, entre otros, Erasmo, Ignacio de Loyola y Calvino.

Esta manera de educar, que insistía en conjugar virtud con letras, concentrar vida y clases del estudiante en un colegio, una disciplina y control rigurosos, un programa docente precisado al detalle y obligación de los estudiantes de atenerse a él no puso, en sus comienzos, en el centro de su pedagogía las representaciones teatrales. Sin embargo las favoreció su principio fundamental de «*præcepta pauca, exempla multa, exercitatio plurima*». Este aprendizaje activo iba más allá de

61.– CRUCIANI, 1983, pp. 184-188 y 219-227. D'ANCONA certifica representaciones de comedias (“*comedias actitarunt*”) en Roma, en 1482 (*Origini*, p. 66); STÄUBLE pone la representación de la *Asinaria* entre 1483-1484 (1968, p. 201).

62.– No sucedía lo mismo en España, según L. GIL FERNÁNDEZ, pp. 20-30.

63.– En esta fecha se representó *Andria* en una escuela, en la residencia de los Médicis y en el Palacio de la Señoría (STÄUBLE, 1968, p. 200).

64.– Formas de teatro histórico y cortesano neolatino presentaron los Verardi ante el Card. Riario en Roma, como la *Historia Bætica seu Regni Granatæ obsidio* (21. IV. 1492), de C. Verardi (hay ed. bilingüe de M. D. Rincón, Univ. de Granada, 1992), y el *Fernandus servatus* de M. Verardi (1493). Fueron muy apreciadas en España, por lo que se imprimieron (CRUCIANI, 1983, p. 228-239). De tema histórico, aunque en forma de alegoría, es la *Comoedia sine titulo (Leucasia)* de G. Morlini, sobre la cual J. L. CANET, 1993, p. 14.

65.– Pero ya medio siglo antes, Tito Livio de' Frulovisi imitaba a los clásicos en sus comedias humanísticas representadas en círculos patricios y en centros de estudios de Venecia. Poco después de 1429 “*histriones*” representaron su *Corollaria* y se representó su *Claudi duo “sine mimis”*, es decir, por sus alumnos (STÄUBLE, 1968, p. 51ss., 196 y *supra* nota 31).

66.– Por París pasaron humanistas italianos y algún bizantino desde 1476. Beroaldo, Balbi, Pico en 1485, incluso Iános Láscaris, humanista bizantino. John W. O'MALLEY, p. 44.

los magistrales comentarios del texto y la toma de apuntes, que es lo que se practicaba en Bolonia («*modus bononiensis*»), e influyó decisivamente en los jesuitas en muchos aspectos⁶⁷.

Prácticamente desconocido en Italia aún en 1547, el *modus parisiensis* aplicado y afinado por los jesuitas desde la fundación de sus Colegios de Mesina-Palermo y del Colegio Romano, se fue imponiendo a través de ellos por la convincente razón de que los alumnos progresaban más rápidamente⁶⁸. Desde el primer momento cosechó grandes éxitos, de modo que fue responsabilidad de los jesuitas la educación preuniversitaria, que nos interesa por su decisiva implicación e importancia para la educación en España y sus colonias. En el *Coloquio de los perros* lo elogia el mismo Cervantes, probable estudiante en el Colegio de Monterrey (Galicia): «cómo los reñían con suavidad, los castigaban con misericordia, los animaban con ejemplos, los incitaban con premios y los sobrellevaban con cordura».

De este modo, como ya en los colegios de París, quedó superada la etapa en que las clases se daban en casa de los profesores. Ahora estaba a disposición del alumnado un equipo de profesores, que impartía enseñanza para alumnos internos y externos en colegios gratuitos y aseguraba la disciplina utilizando la figura del *notator* o prefecto de estudiantes, junto a la del decurión⁶⁹. Mejoró la organización del tiempo de estudio, apareció la atención personalizada al alumno, la secuencia de los cursos y programas, se amplió la formación espiritual de los niños buscando la *virtus litterata* y, frente a copiar y memorizar lo propuesto por el profesor, se desarrolla toda una gama de ejercicios activos de aprendizaje o *repeticiones*⁷⁰. Desde el último cuarto del siglo XV aparecieron las primeras representaciones teatrales con plena conciencia de su validez educativa. A mediados del siglo XVI, cuando los jesuitas se hacen cargo de gran parte de la educación de la juventud, implicarán activamente al máximo número de alumnos en las representaciones (cuando no en la composición) de piezas teatrales, en coloquios o diálogos, comedias, tragedias o tragicomedias, églogas o autos, que serán yunque y altavoz de su actividad educativa⁷¹, imponiéndose como la más atractiva de las alternativas⁷².

67.– Reconocidas por ambos las similitudes entre el Gimnasio de Sturm y los colegios de Jesuitas. Estos tomaron de la Universidad de París su *modus*, cuya primera idea era ayudar a los estudiantes “en letras y buenas costumbres”. De ahí que abrieran sus colegios a externos.

68.– BURRIEZA SÁNCHEZ, p. 110. “Siempre se pretendía estimular la actitud despierta y activa del alumno”, afirma O’MALLEY, p. 63s.

69.– Los decuriones eran estudiantes a quienes se daba el encargo de tomar las lecciones a un grupo de compañeros, de mascárselas y de marcar a aquellos que no las sabían. Estaban además, los admonitores, que se encargaban de llevar la cuenta de los que hablaban o estudiaban sus lecciones. Esta situación escolar se teatraliza con acierto en dos comedias de jesuitas: la *Actio quae inscribitur Nepotiana Gometius* del P. Juan Bonifacio (ed. de C. González Gutiérrez, *El Códice de Villagarcía del P. Juan Bonifacio (Teatro clásico del siglo XVI)*, Madrid, UNED, 2000 / 2001, 441-478) y el *Dialogus de methodo studendi* del P. Andrés Rodríguez. (ed. de M. Molina Sánchez: Andrés Rodríguez. “Diálogo De methodo studendi. Edición y comentario”: *TeatrEsco* 3 (2008), 1-84.

70.– *Vide infra*.

71.– BURRIEZA SÁNCHEZ, p. 129.

72.– O’MALLEY, p. 64.

3. El teatro como instrumento educativo

Con las aportaciones hasta ahora consideradas, el teatro resultó un instrumento para la educación de los jóvenes en una pluralidad de manifestaciones y formas; las más desarrolladas de estas recogen las exigencias de la nueva educación, que reclamaba una serie de funciones.

3.1. La memoria.

Preceptores antiguos, como Quintiliano, insistían en la memoria, que, junto a la habilidad para imitar, era la cualidad más característica del niño y señal de talento. Era importante desarrollarla, como lo es hoy; más, sin duda, en una época en que el libro era escaso y caro, y convenía retener información que en un momento u otro podía ser de utilidad. Ese desarrollo se lograba con el esfuerzo de retención, por ejemplo, de las reglas de la gramática y de pasajes u obras enteras de los clásicos, del sucederse de acontecimientos históricos, de sentencias y apotegmas, definiciones, catálogos y enumeraciones, etc.⁷³. Con todo, no se trataba de que los estudiantes, con ayuda del teatro, lograran una memoria prodigiosa como para retener toda la información necesaria para responder a un examen. Más importante era aprender artes mnemotécnicas (como el uso del esquema de la riqueza del étimo de las palabras), para retener y organizar series de conceptos, de modo que éstos pudieran fluir espontáneamente y con toda naturalidad en el momento adecuado. Pero más decisivo todavía era aprender el arte de la *inventio*, que es una forma de creatividad, cualidad muy propia también de los niños, cuya fantasía o imaginación se expande en contacto con la literatura. El arte de la invención era la técnica que capacitaba a una persona para moverse con facilidad en la cancha del debate, para responder a interrupciones, preguntas o cuestiones o para explayarse sobre ideas que se le ocurrieran sobre la marcha sin apartarse por ello del punto en cuestión o perder el lugar o momento de inserción de un motivo o tema en el esquema fundamental del discurso. Se trataba de tener prestas imágenes como en un almacén para ellas y para «lugares» (*loci / τόποι*), a modo de escenas, que contenían las claves para el desarrollo de un tema específico y ayudaban al orador a componer con prontitud y en el oportuno momento (*ex tempore*) del fluir del proceso de un juicio o del razonamiento en un debate. La memoria es, así, una técnica de composición. Las artes de la memoria lo son del pensamiento, que tienen como objeto enriquecer las cualidades que nosotros apreciamos, como imaginación, creatividad y agilidad mental. Y para esto sí servía especialmente la participación en el teatro⁷⁴.

3.2. Expresión y sus modos. El aprendizaje y práctica del latín.

El dominio del latín (y también del griego, aunque menos común) era entonces la llave de la formación, no sólo en cuanto que esta lengua abría la posibilidad de una vuelta a las fuentes clásicas y, por ende, a los valores de la cultura de la Antigüedad, sino porque, con excepción de buena parte de la literatura que se escribía en lenguas vernáculas (asimilada normalmente a partir del estudio de la clásica), la producción ensayística y científica se elaboraba y difundía en latín, lengua entonces

73.– Es explicación tradicional, como señala BURRIEZA SÁNCHEZ, p. 131. Pienso, por ejemplo, en la *Historia Filerini* de Hernando de Ávila, aún inédita.

74.– CARRUTHERS, 1998, p. 8s. BOLZONI, 2007.

bien viva. El latín era, pues, como decía L. Valla, el camino «ad omnem sapientiam». De ahí el esfuerzo que por todas partes derrochaban los humanistas, como Nebrija en España, para implantar su conocimiento, desterrando la barbarie: «debellare barbariem», particularmente arraigada desde siempre en España⁷⁵. Se trataba, pues, de conseguir un dominio activo del latín, aunque hemos de tener en cuenta que el teatro no era el instrumento ni primero ni exclusivo para su conocimiento, ni para su dominio activo con «elegantia sermonis»⁷⁶. El latín se aprendía en las clases dadas obligatoria y habitualmente en latín, con el estudio de la Gramática, por la lectura y los ejercicios de comento, traducción de textos, especialmente de los autores clásicos, en prudente gradación de dificultad y según el género cultivado. Y el dominio activo, con la participación en clase, y especialmente entre jesuitas, por exigencia del decurión, en las repeticiones de lo presentado en clase, por parejas y en bandos, en la repetición sabatina, en las conclusiones o disputas, en composiciones y declamaciones y en la participación en certámenes literarios⁷⁷. Pero el teatro sí era un instrumento para ese aprendizaje, ya que sintetizaba y enriquecía toda esa actividad como su coronamiento y perfeccionamiento en una práctica activa en los ensayos y la repetición de las representaciones⁷⁸. Y sobre la práctica activa del latín en disputas y declamaciones, propio del teatro era la pronuntiatio y la elocutio: la pronunciación correcta y esmerada, la intensidad y modulación de la voz, con la expresión clara, distinta, entonada y adaptada a cualquier situación comunicativa⁷⁹. De esta manera, se practicaba la «exercitatio plurima», exigencia del aprendizaje de la Retórica. Y así se adquirían soltura y modos idóneos en la manifestación del propio pensamiento, tan útiles y apreciados en la relación social: «speculum enim mentis plerumque in verbis refulget»⁸⁰.

75.– Sobre la importancia del teatro para el aprendizaje del latín llama la atención el humanista y dramaturgo alemán Joseph GRÜNPECK, desde el título con que publicaba su obra: “*Comoedie vtilissime omnem latini sermonis elegantiam continentes e quibus quisque optimus latinus euadere potest*” (Augsburgo: Hans Froschauer, 1497).

76.– Sobre la *elegantia sermonis* que debe dar una formación renovada, Christel MEIER- STAUBACH aduce el *Codrus* de Kerckmeister, profesor de Münster, y el personaje Vincentius, estudiante, de la *Vigilantius* de Bebel (2003, p. 156).

77.– Varios autores exponen esta pedagogía, desarrollada por los jesuitas, en Buenaventura DELGADO CRIADO (coord.), *Historia de la educación en España y América*. Madrid: Fundación Santa María -Ediciones SM, 1993, vol. 2, especialmente en p. 70 (M. Batllori), p. 227 (A. Rodríguez), p. 380 (A. Rodríguez), p. 421s (M. Vico). Sintetizamos: Mañana y tarde se comenzaba la clase con la repetición durante media hora de la lección anterior, expuesta por decurias, grupos de diez alumnos, situados en varios ángulos de las mismas aulas, cada una dirigida por un decurión que ponía orden en tales ejercicios. A eso seguía una repetición general. A continuación se explicaba la lección (*lectio* o *praelectio*) del día (lectura con comentario oral); los últimos cuarenta y cinco minutos se dedicaban a las composiciones literarias y traducciones. Eran frecuentes las declamaciones, discursos y *concertaciones*, es decir, debates (*pro honore* o individuales; *pro dignitate* dentro del mismo campo para adquirir una dignidad; *pro patria*, de bando contra bando de romanos o cartagineses, cada uno con sus jefes, banderas y emblemas), en clase o en actos públicos y certámenes y, ya en estudios universitarios, disputas o actos de conclusiones, como ejercicio de la dialéctica. El sábado por la mañana se repetía todo lo aprendido en la semana, y por la tarde se disputaba sobre lo mismo. El control de los conocimientos se ejercía por la recitación de lo aprendido la víspera, por la corrección de las composiciones escritas diariamente o a intervalos regulares, y por los exámenes en determinados periodos y para promoción al grado superior según el adelanto de un alumno. Sobre “repeticiones” y “conclusiones”, F. LAYNA RANZ, 1995.

78.– De ahí las afirmaciones de J. M. VALENTIN: el teatro es «*la forme la plus achevée du système éducatif, sa somme et son couronnement*», que sirve «*comme aboutissement de l'étude des textes et comme moyen de défense et d'illustration d'une pédagogie active*» (1972, 85. 103).

79.– Bien claro está en la anotación de elementos de Retórica que añadió Palmireno al texto de su *Dialogus* de 1562, que ofrecen ejemplos de “*narratio, expectatio, motus animorum*” o emoción (ALONSO ASENJO, “*Palmyreni fragmenta (...)*” Fragmento del *Dialogus* de Palmireno, 2002-2004 [2003]).

80.– El personaje Ambrosio, en C. MEIER-STAUBACH, 2003, p.158.

Por encima de la ejercitación en el latín, destacan otras exigencias específicas de la práctica teatral, especialmente en España y su Ultramar, donde cada vez más las representaciones se fueron realizando en lenguas vernáculas, si no en todo texto declamado, en buena parte de él. Tales son la ejercitación en la *actio*, acción o porte, con gestos y ademanes, que, en definición del *DRAE*, vienen a ser lo mismo⁸¹, aunque en el caso del gesto merecen consideración especial los movimientos del rostro, es decir, la expresividad facial⁸². E importancia particular tiene el «Movimiento o actitud del cuerpo o de alguna parte suya», que tanto dicen de la persona, sobre todo si se atiende a las convenciones sociales, y han de decir del personaje: no se mueve lo mismo en escena un rey que un esclavo, un anciano que un niño. Tales movimientos exigen propiedad y decoro, soltura y elegancia, cuyo dominio no nos es dado naturalmente. Además, en una sociedad que sobrevaloraba el gesto hasta el punto de tener elaborado un código preciso y riguroso de comportamiento gestual, era particularmente importante la manera de presentarse, de moverse, de observar las reglas del protocolo y del tratamiento y trato social, indispensable signo de distinción y pasaporte de prestigio. Nada mejor que la ejercitación en la acción dramática para ganar en esto propiedad, habilidad y elegancia.

Movimientos físico-mentales implican también los juegos, que en el teatro escolar son frecuentes⁸³. Ante todo los juegos de muchachos o de personas, que se dan en realización (como en el citado *Dialogus* de Palmireno). Pero hay incluso piezas, más allá de los diálogos escolares, que tratan de ellos (como los de Vives y Cervantes de Salazar), que consisten en una serie de juegos. Así la pieza del P. Cigorondo, *Juego entre cuatro niños* (*CATEH*, F 868); los variados juegos del *Coloquio de Moisés* de Hernando de Ávila⁸⁴, o bien un juego determinado, como el de la correhuela, que estructura toda la acción en el *Diálogo del P. Francisco Ximénez hecho en Sevilla a la venida del Padre Visitador*⁸⁵.

Y además, aparecen los movimientos rítmicos, como son bailes y danzas de todo tipo, en los que se ejercitaban los escolares en los centros educativos⁸⁶. Bailes y danzas aparecen en las piezas escolares, herencia del teatro cortesano y populista, en intermedios, que pertenecen a la estructura del espectáculo; constituían un género artístico en ciertos espectáculos o en celebraciones de determinadas solemnidades, como la del Corpus. Plasmación textual es la *Danza para el Santísimo sacramento* del P. Bonifacio (F 64)⁸⁷ y a danzas se alude frecuentemente en acotaciones de las piezas humanísticas y escolares⁸⁸. En los territorios de Ultramar se realizan danzas ya desde los grandes festejos a la llegada de las Reliquias en la Ciudad de México (1578; F 929) y otras en Manila, en 1611 (*CATEH*,

81.– *Gesto* es ‘Movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo con que se expresan diversos afectos del ánimo’; *ademán*, ‘Movimiento o actitud del cuerpo o de alguna parte suya, con que se manifiesta un afecto del ánimo’.

82.– Por *gesto* se entendía en español antiguo la cara o rostro : «En tanto que de rosa y de azucena / se muestra la color en vuestro gesto / y que vuestro mirar ardiente, honesto, / enciende el corazón y lo refrena.», del famoso soneto XXIII de Garcilaso de la Vega.

83.– ALONSO ASENJO, 1995a, I, p. 47s.

84.– ALONSO ASENJO, 1995a, I, p. 256.

85.– ALONSO ASENJO, 1995a, I, p. 356s.

86.– FUENTES SERRANO, 4-03-2006, p. 343 ss.

87.– ALONSO ASENJO, 1995a, I, p. 213-243. Se repitió en otra pieza del mismo autor, *Examen sacrum* (*CATEH*, F 78).

88.– Así la danza de las tres Gracias en *Ate relegata et Mineva restituta* (Alcalá, 1540; *CATEH*, F 605) de Petreyo, la de la Infanta Enaria en la *Fabella* de su nombre, de Palmireno (Valencia, 1574; *CATEH*, F 587), y muchas otras, desde la ejecutada por los niños de coro de la catedral de Sevilla en la representación del *Acto del hombre y los cinco sentidos* y

F 1402. 1047-1051. 2211 y 2212). Merecen atención especial muchas de estas a la usanza del país, y mitote y tocotín, propias de Nueva España, se dan en varias piezas⁸⁹. El ballet aparece en piezas tan tempranas como la de *Mercurio*, con la que se dio la bienvenida al Cardenal Barberino en el Colegio Imperial de Madrid 1626 (*CATEH*, F 399)⁹⁰.

Y, por supuesto, en colegios y universidades se enseñaba música, de modo particular en las escuelas del cabildo para los niños de coro. Tiene, además, funciones varias en el desarrollo de los espectáculos, especialmente en el canto de coros, herencia de la tragedia clásica⁹¹. Las loas evolucionan hacia el canto⁹²; óperas o, mejor, zarzuelas, a la zaga del teatro profano, aparecen en el escolar desde el siglo XVII, como en *Vencer a Marte sin Marte* (F 257) y *Cadmo y Armonía* (F 328) del P. Pedro Fomperosa. Son frecuentes en el siglo XVIII, llamándose “dramas músicos” o zarzuelas⁹³. «Óperas llamadas colegiales» se transplantaron de Alemania a Chile a mediados del siglo XVIII (F 2314)⁹⁴. En óperas participaron niños de las reducciones del Paraguay (*Policronio*, F 2088); y estudiantes representan como recitativo en Lima una pieza hagiográfica (F 2371).

Y no debemos olvidarnos de la participación activa de escolares, además de como actores, también como autores, desde edad temprana, de modo que la primera obra de cuya representación tengamos noticia entre los jesuitas españoles se debió a un estudiante de 15 años, que había de ser famoso por otras realizaciones, el P. José de Acosta⁹⁵. Lope de Vega recuerda que de muchacho, en el colegio de los jesuitas de Madrid, escribía piezas de cuatro hojas y con cuatro actos⁹⁶. Es posible que estas prácticas le ayudaran a despertar su vocación de dramaturgo, del mismo modo que pudo capacitar igualmente a tantos otros autores dramáticos célebres: Cervantes, Calderón, Quevedo y otros.

3.3. Formación moral y religiosa

Además, el teatro, como cualquier otra actividad educativa, no era concebible sin su función de formación religiosa, indispensable en aquella sociedad educadora guiada por la «*devotio moderna*» de los Hermanos de la Vida común, en que se daban integradas «*pietas et litterae*» (Erasmus) o

las tres virtudes teologales, 1562, y, del mismo año, la danza del pozo de la muerte en la *Com. Metanea* (F 26), hasta el *Dialogo del Ssmo. Sacramento representado en San Lorenzo el Real (Juego de los colores)* (1594; F 298), entre tantos.

89.– Especialmente en la anónima *Vida de San Ignacio* (1628; F 2301) y en la *Comedia de S. Francisco de Borja* del P. Bocanegra (1640; F 874).

90.– Desarrollado el ballet en la corte francesa, pronto lo adoptaron para sus representaciones los jesuitas franceses. Tras otros (Mambrun, Ménestrier), teorizaron sobre ballet los PP. J. DE JOUVANCY, *De ratione discendi et docendi*, 1685, y G. F. LE JAY, *De choreis dramaticis* (1725). Sobre danza entre los jesuitas, O'NEILL - DOMÍNGUEZ, 2001, p. 2780 ss.

91.– VENDRIX, p. 121-133.

92.– Puede consultarse sobre el particular ALONSO ASENJO, 2009a, p. 32-34, *passim*.

93.– Tres textos nos legó la copia de Asenjo Barbieri en el Ms. 14087 de la BNE: de los PP. jesuitas Gabriel Ruiz (*Orpheo* – F 2173 e *Ío y Mercurio* –F 2172) y Salvador García (*El Géminis de la Iglesia* –F 972). Del mismo tipo son del P. Sebastián Giner, *Orfeo, Fénix de Turia* (F 2170) y de los PP. Losada e Isla, *Grados de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka* (FF 519-520). Como zarzuelas constan impresas varias de P. A. Rodríguez Brioso Ossorio, para el Colegio Mayor de Santo Tomás de Aquino de los dominicos en Sevilla (FF 477, 478, 1147, 1150).

94.– RONDÓN, 2002, consultada el 12-02-2008. Otras referencias en *CATEH*, F 2314.

95.– ALONSO ASENJO, 2009b, p. 19.

96.– “Y yo las escribí, de once y doce años, / de a cuatro actos y de a cuatro pliegos, / porque cada acto un pliego contenía” (*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, v. 219-221).

cuyo objetivo educativo era la «*virtus litterata*» (Jesuitas). Además, el teatro de colegio y buena parte del humanístico era «un sermón disfrazado», tanto para actores como para espectadores⁹⁷. Ni podía dejarse de lado la formación moral o ética de los estudiantes. Ya el tiempo mismo dedicado al aprendizaje del papel y los ensayos apartaban al joven de actividades tan nocivas como los juegos de azar y naipes, de la taberna, de las malas compañías, de los burdeles o de la inactividad, obligándolo a estudiar. Con ello, el éxito educativo del sistema estaba asegurado. Insistían en este punto los humanistas⁹⁸; y en sus piezas teatrales proponen a los estudiantes como pautas de conducta *venerare deos*, respetar a mayores y maestros, «*fair competition*» entre iguales, ambición o ideales, diligencia y laboriosidad, decencia, modestia⁹⁹. Los textos ponían al joven en formación en contacto con los clásicos, con Terencio en la comedia, con Séneca en la tragedia, ambos portavoces de un estoicismo que desde siempre se quiso casar con la doctrina paulina. No sólo se apartaban las piezas que podían hacer daño moral a los jóvenes; hubo largas discusiones sobre si prohibir o no a Plauto o expurgar incluso las obras de Terencio de pasajes menos idóneos¹⁰⁰. Estaba, además, la selección de los temas de las piezas y su mensaje podía acomodarse a las necesidades de formación moral o religiosa de los estudiantes. De ahí la aceptación de parábolas evangélicas, como la del Hijo pródigo o la del buen Samaritano; episodios bíblicos como los de José y Absalón, temática representada por *Asotus*, *Acolastus* o el *Euripus* de Brecht; motivos como el de la Y pitagórica o Hércules en la encrucijada (*Hercules in bivio*)¹⁰¹, que aparecen en tantas representaciones.

En medio de la quiebra general de los valores que supuso la eclosión del Renacimiento y la Reforma, estos jóvenes debían dirigir su vida por el camino del esfuerzo y de la entrega a los auténticos valores cristianos y, particularmente, católicos o evangélicos, orientando según ellos su vida, para conseguir su salvación y la del propio pueblo, a costa de lo que fuere, al modo de Jefté, Ester, Judit..., o, entre los sabios del mundo, Catalina de Alejandría.

Tampoco quedó el teatro humanístico y escolar al margen de las controversias teológicas contemporáneas. Se suele tratar en especial de los jesuitas como compañía al servicio militante de la Iglesia contra la Reforma. Realmente, no hicieron sino ponerse al nivel de los humanistas reformados: Pontanus, en sus *Dialogi*, contraataca a Châtellion, para hacer propaganda de la propia visión del cristianismo¹⁰²; T. Naogeorgus [Kirchmair] pone en su *Pammachius* (1538) al papa como

97.– Así se expresa literalmente alguno de sus autores (el P. Bonifacio y el autor, si distinto, de la *Trag. Regnum Dei*, fol. 133v.: en ALONSO ASENJO, 1995a, I, 16s), y no faltan comentarios a los movimientos y conmoción espiritual que provocan algunas representaciones, como por ejemplo, las del P. Acevedo (*ibid.*). Los barrocos hablarán incluso de “pulpito teatral” (J. Sánchez del Castellar en *Descripción festiva y verdadera relación de las célebres pompas...*, impresa en Manila, 1674, fol. 8r).

98.– Para Palmireno, GALLEGO BARNÉS, 151-162; también Bonifacio, en su *Actio Nepotiana Gometius*.

99.– Christel MEIER-STAUACH, 2003, p. 149-158, donde se extracta a partir de Bebel, *Comoedia de optimo studio iuvenum*.

100.– GIL, Luis, “Terencio en España”, cit.

101.– HARMS, 1970; BOUZA, pp. 17-29.

102.– Melanchthon fue un gran protector de las representaciones clásicas e hizo un enorme esfuerzo por la rehabilitación del drama antiguo. En 1525 ofreció en su academia privada una representación de la *Hécuba* de Eurípides, del *Thiestes* de Séneca, del *Miles gloriosus* de Plauto y de numerosas comedias de Terencio, a las que él mismo ponía prólogo.

Anticristo¹⁰³. Pero tampoco se quedaron cortos los católicos asumiendo el teatro como arma militante. En España, tal objetivo, si no era tan explícito, no resultaba menos consciente en la reivindicación de la Eucaristía, en el culto mariano y creencia inmaculista, en la exaltación de los santos y mártires antiguos (venerados en sus imágenes y reliquias, por toda España y su Ultramar¹⁰⁴); acudiendo a la interpretación de la historia contemporánea en obras como las dedicadas a María Estuardo¹⁰⁵ o a la historia lejana de la rebelión del príncipe Hermenegildo, católico, contra su padre Leovigildo, hereje arriano. El príncipe visigodo, en la interpretación de sor Juana Inés de la Cruz sería Mártir del sacramento¹⁰⁶, como lo habría sido Pedro mártir, en la Trag. Divi Petri Martyris de Barceló (CATEH, F 1). Y si en España se representa el triunfo de Lepanto¹⁰⁷, en Filipinas se compone una obra dramática donde las conquistas al islam se convierten en primer hito dramático y político de la historia ‘patria’ con la Gran comedia de la toma del Pueblo de Corralat y conquista del Cerro o ‘La toma de Mindanao’, 1637¹⁰⁸. Entre jesuitas y otras órdenes se daban los propios modelos de santidad en los Mártires del Japón, san Jacinto y modelos nuevos de militancia eclesial, los de Ignacio de Loyola y Francisco Javier; modelo de comportamiento juvenil más próximo al público en formación, Luis Gonzaga y Estanislao de Kostka.

Otro objetivo era el de la propaganda de la pedagogía particular. También aquí los más militantes son los jesuitas, que arramblan con el alumnado de los centros urbanos. Un extenso y logrado entremés de «Hércules libertador de la Ciencia» de unos bárbaros que la tenían secuestrada forma parte de la Tragedia de San Hermenegildo y se dirige hacia aquellos que representaban una oposición al monopolio de la enseñanza secundaria que estaban consiguiendo¹⁰⁹.

Todo esto se buscaba utilizando los mejores medios, aquellos que apelaban a la retórica del *movere*, de modo que cautivaran todos los sentidos, desarrollando, en medio de los festejos más impresionantes, aquellos elementos que más atraían la atención de los contemporáneos, como podía ser, en el caso de los jesuitas, la indumentaria lujosa, el gran aparato teatral y los más avanzados medios mecánicos y técnicos, recurriendo incluso a los mejores escenógrafos del momento (como Cosme Lotti en 1640, centenario de la Compañía, en *Obrar es durar*, F 2228).

103.– El ejemplo de Naogeorgus cundió. En Inglaterra, patrocinado por Cromwell, el drama histórico alegórico *Kynge Johan / King John* de John Bale, en una extensa campaña de propaganda, con un papa presentado como tirano, se representó también en los colegios. (MCCUSKER, pp. 86-95).

104.– Algunas muestras en CATEH, FF 784. 872. 883. 1038. 2083. 2326. 2332.

105.– María Estuardo : entre los jesuitas en Palma de Mallorca, CATEH, F 82; en Lima, F 915.

106.– Ed. de ALONSO ASENJO, 1995a, II, p. 438s y CATEH, F 2312.

107.– CATEH, F 632. 1097.

108.–En esta obra del P. Jerónimo Pérez aparecen como personajes alegóricos Zelo, Fe y la Compañía de Jesús: CATEH, F 1058.

109.–ALONSO ASENJO, J. 1995a, vol. 2, p. 731 ss: vv. 5587 ss.

4. Desarrollo del teatro humanístico - escolar

4.1. Práctica teatral en Europa¹¹⁰

Lento y difícil fue el renacer del teatro de imitación clásica por diversas razones: persistencia y condicionantes de la tradición medieval aludida (representaciones de moralidades y farsas, sátiras estudiantiles, representaciones religiosas); prejuicio eclesiástico contra los espectáculos; escasa consideración en que se tenía el teatro, visto como género menor y de entretenimiento y conocimiento imperfecto de las estructuras y funcionamiento y modos de realización del teatro antiguo¹¹¹. Uno a uno hubo que ir desmontando desconocimientos y prejuicios a partir de una serie de esfuerzos y contribuciones¹¹².

Realmente, no se sabe exactamente cuándo se dio el primer caso de representación teatral en un centro educativo, pero debió de ser aplicando la técnica de los espectáculos medievales (en los que participaban escolares), de los ejercicios dialógicos con textos clásicos o con nuevos textos didácticos a lo largo del siglo XV. Si se estudiaba a Plauto y Terencio, lo normal era ver cómo funcionaban en la representación, en aplicación de la teoría de antiguos (Donato, Evancio) o según la práctica de modernos, como Vergerio, y así lo probó Pomponio Leto. Como ya se vio, antes de la segunda parte del siglo XV e incluso antes de su último cuarto apenas se puede hablar de representaciones teatrales didácticas en los centros educativos, de los que la experiencia salta, con modificaciones, a las cortes y, finalmente, a las ciudades y círculos burgueses, desprendiéndose paulatinamente de elementos propios del medio en que surgieron, como lengua, temas y personajes y elementos estructurales (coros, juegos, etc.).

En Italia, adelantada en tantos aspectos humanísticos en general (recuérdese el intenso y extenso cultivo de la comedia humanística), fue generalizándose la costumbre de casar las representaciones teatrales con el conocimiento de los clásicos, mediante un aprendizaje activo que fuera más allá de comentarios del texto y la toma de apuntes; y lo mismo debió de darse en Flandes, incluso antes de Macropedio, integrando en el aprendizaje retórico asuntos morales y bíblico-cristianos en los colegios de los Hermanos de la Vida Común, y en el París Meca de Hermanos flamencos y de humanistas italianos. La experiencia se extendió rápidamente por el resto de Europa. Se estudiaron y ensayaron los diversos géneros: tragedia, comedia y tragicomedia, junto a églogas, farsas o *fabellas* y otras formas y el desarrollo dramático de los coloquios o diálogos.

Cortes como la de los Este en Ferrara, de los Gonzaga en Mantua y la pontificia en Roma, animadas por humanistas procedentes de centros de estudios que habían formado a sus dirigentes, se entusiasmaron con los clásicos como fuente de rentabilidad estética y política. Y vino, desde la década de 1480, la competencia entre ellas, aprovechando a Plauto, Terencio y Séneca, y aun muestras de dramas históricos anteriores (*Ecerinis* de Musato, etc.), traducidos u ornados y enriquecidos con músicas y danzas («*intermezzi*»).

110.– DE RIDDER-SYMOENS, 2003, vol. 2.

111.– PITTALUGA, p. 75s.

112.– Más difícil resultó en España crear el entusiasmo por clásicos (GIL FERNÁNDEZ, 1980).

La actividad de los Hermanos de la Vida Común, con su acercamiento a la antigüedad clásica y el conocimiento de los hallazgos de los humanistas, fundamentan las noticias de representaciones de tema clásico más antiguas que tenemos (ya mencionadas), que se refieren a Flandes (Brujas, el Libro o Canto I de la *Eneida*, 1484)¹¹³. Las representaciones siguieron por todos los Países Bajos con unas *Comedie Luciani* (¿por ‘Lucani’?) y otra *Comedia Terentii* (1487). En los primeros años del XVI, las representaciones parecen habituales tanto en los colegios de los Hermanos de la Vida Común, como en la Universidad de Lovaina (Martin Dorpius, relacionado con Italia, es el iniciador). En 1510 se representa allí la *Aulularia* de Plauto y diálogos originales *Inter Herculem et Venerem*, y otro *de Cupido et Virtute*; tempranos son igualmente el ya citado flamenco Eucharius y Remaclus Arduenna con su *Palamedes* (1512), drama alegórico. En la palestra teatral, sobre estructura clásica, con temas del teatro religioso medieval y evangélicos, se mostró adelantado Macropedio (Joris Van Lankveldt) con sus *Asotus*, *Hecastus* (sobre las consecuencias de una conducta amoral) y diez comedias más, de gran éxito que, al publicarse, se llamaron “*Fabulae comicae*”¹¹⁴, imitadas y representadas en latín por los colegios de Europa. Son los primeros frutos teatrales conocidos de los Hermanos de la Vida Común. (a partir del drama medieval), con jóvenes como protagonistas. Pero el primer texto impreso fue el *Acolastus* de Gnapheus, en 1529, con no menos de 60 ediciones, drama modelo de uno de los temas bíblicos más populares¹¹⁵. Posterior es el *Euripus* de Brecht en 1549, que se representó por toda Europa, y uno de las primeras representaciones de los jesuitas en España¹¹⁶.

En los territorios de lengua alemana, Humanismo y teatro corrieron paralelos a lo sucedido en Italia, con cuya cultura humanística estaban en estrecho contacto. Los *Remedia amoris* de Luder (1454) se proponen para lectura, y para la lectura o declamación parece haber ofrecido Wimpfeling en 1480 su *Stylpho*¹¹⁷. Pero a preocupaciones declaradas de educador humanista responden, después del *Codrús* de J. Kerckmeister (1485), representaciones de comedias del *Eunuco* terenciano en Viena y en Erfurt (1486), los diálogos literarios mediodramáticos de Augustinus Moravus (*Dialogus in defensionem Poetices*, Venecia, 1493) y de Heinrich Bebel, profesor de Poesía y Elocuencia en Tubinga, el diálogo en hexámetros *Contra vituperatores studiorum humanitatis* (1495) y, seis años más tarde, sobre el mismo tema y con obra ya plenamente dramática, la *Comoedia de optimo studio iuvenum*, representada por los estudiantes para la universidad de Tubinga (1501)¹¹⁸. Entretanto se habían ofrecido los *Scaenica progymnasmata* o *Henno* y *Sergius* de Reuchlin (1496/1497)¹¹⁹, la

113.– IJSEWIJN, p. 193-199.

114.– *Omnes Georgii Macropedii fabulae comicae: denuo recognitae, et iusto ordine*. Gante: 1552.

115.– IJSEWIJN, p. 198.

116.– En adaptación del P. Acevedo en Córdoba, 1555. ALONSO ASENJO, 1995a, I, p. 87ss.; SIERRA DE CÓZAR, 1996, p. 937; el mismo, 2007, pp. 169ss.

117.– Solo se llevó a las tablas en 1505, según MEIER-STAUBACH, 2003, p. 154.

118.– “*Ad spectatores (...): ‘Erudientur enim iuvenes, qui discere curant, / Quis modus in studiis optimus esse queat, / Qualis praeceptor; studium quod debeat esse, / Per quod virtutis culmen adire queas’*” (ed. 1504. En: *Bibliotheca Augustana*, en línea: <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost16/Bebel/beb_com.html>. Sobre el marco de composición RUPPRICH - HEGER, p. 634s.; GRAF, p. 286.

119.– Con su paso del diálogo al drama, puede considerarse el fundador del nuevo teatro alemán y del teatro escolar. Sobre el teatro en las universidades alemanas, QUATTROCCHI, p. 201-218.

representación de J. Grünpeck en Augsburgo, también en 1497;¹²⁰ y C. Celtis, activo teórico desde 1492, representa a la italiana el *Ludus Dianae* en 1501¹²¹. Seguirá todo el programa humanístico de J. Sturm, formado en el Colegio jeronimita de Lieja (y en Lovaina y París), fundador del Gimnasio de Estrasburgo, en la Renania alemana, que, años antes de la fundación del Colegio de Mesina, publicó un famoso programa o plan docente y fue uno de los cultivadores de las representaciones teatrales con conciencia plena de su valor formativo.¹²²

Una Comedia se representó en 1510-1511 en el King's Hall de Cambridge en circunstancias desconocidas y poco más tarde están certificadas representaciones de Maestros llamados uno Thrope y otro, Edmund Watson¹²³. Metz, para Francia, ofrece el primer testimonio de la representación de una obra de Terencio, 1502, en el palacio episcopal, que provocó el alejamiento de la gente normal de este tipo de teatro, aficionada como estaba a la representación de diálogos latinos, sí, pero siguiendo el esquema de moralidades, *soties* y farsas, como demuestran los de Ravisius Textor. La nueva modalidad humanística (conocemos otra representación de Terencio en 1514, en Verdún) solo se admite en los círculos educativos y llevará tiempo su plasmación en obras como las de George Buchanan y Marc Antoine Muret, con las que se formaron los dramaturgos clasicistas del Renacimiento francés¹²⁴. En 1515, en una sala del Palacio Real, los estudiantes de la Academia de Cracovia representaron *Ulissis prudentia in adversis* de autor anónimo y, en el mismo lugar, en 1522, el *Iudicium Paridis* [1502] del alemán J. Locher¹²⁵.

Parece, pues, que los centros docentes de Europa llegaron a unas mismas conclusiones en cuanto a las representaciones humanísticas y escolares en los años '80, para implicar a los alumnos en el aprendizaje de la cultura clásica, yendo más allá de memorización y comentario, pues la representación lo reúne todo: palabra, acción, canto, música, baile, y tantos elementos para la diversión y juego, así como la implicación y participación decidida y entusiasmante en la acción. De este modo se convierte en el mejor instrumento educativo.

4.2. España y sus territorios ultramarinos¹²⁶

Sabemos de la lectura, comentario y estudio sobre todo de Terencio desde antiguo en la Universidad de Salamanca¹²⁷. También de las églogas de Virgilio, traducidas por Encina, que las imita en églogas

120.– Sobre J. Grünpeck, Cora DIETL, p. 174ss.

121.– W. SPITZ, p. 426. Locher había presentado antes un drama neolatino de tema histórico, la *Historia Regis Frantie* (1495), cercano a *Fernandus servatus* y *Granatae obsidio* de los Verardi en Roma (1492 y 1493).

122.– Johannes STURM publicó *De literarum ludis recte aperiendis*, 1538.

123.– MULLINI, p. 136. Pero es muy probable que hubiera representaciones escolares anteriores, pues es difícil que la estancia de Frulovisi en Inglaterra, y su conciencia del valor de la dramaturgia para la educación, no marcaran los centros de estudio ingleses. En Inglaterra compuso dos de sus comedias humanísticas (*Peregrinatio* y *Eugenius*) y antes de pasar el Canal de la Mancha había representado obras suyas de este género en Venecia (STÄUBLE, 1968, 57-65)

124.– GOFFLOT, 1907, p. 47, y FERRAND, 2009, p. 8, y 2010, p. 353, entre otros.

125.– Florian ŠMIEJA - Beata BACZYNSKA, p. 187, en referencia a RASZEWSKI, Zbigniew, *Krótko historia teatru polskiego*. Varsovia: 1990, p. 19.

126.– Esta exposición es una somera síntesis. Puede enriquecerse la panorámica mediante consulta en ALONSO ASENJO, 1998; 2009a; 2006a y 2009b.

127.– FRAMIÑÁN DE MIGUEL, 2002.

dramatizadas en español para el ámbito cortesano de Alba de Tormes (ed. 1496) y, con reflejo de prácticas estudiantiles del ambiente salmantino, la farsa que es el *Aucto de Repelón* (1497-1499), que escenifica el enfrentamiento entre rústicos (labradores) y estudiantes en la Salamanca universitaria (F 2379). En la práctica de la égloga, cruce entre corte y universidad,¹²⁸ destaca Fernando de Prado o del Prado, «el Bachiller de la Pradilla», catedrático de Gramática en Santo Domingo de la Calzada, autor de tres églogas dramáticas representadas en latín desde 1499, además de un diálogo entre dos estudiantes, Amintas y Adonis, piezas humanísticas que compiten con las más antiguas conocidas de España¹²⁹. Por ejemplo, con Juan *Partenio* Tovar, ya mencionado, autor de diálogos a manera de églogas con sus debates (*Dimachon* o *Pimenimachon*) sobre temas semejantes a los que expresa J. Locher, en los Preliminares del *Iudicium Paridis*, obras quizá representadas al menos una vez trasladado Partenio de Sena a Valencia, y desde luego impresas en 1503¹³⁰. Por Zaragoza andaba entonces Antonio Geraldini, humanista, al servicio del arzobispo, hijo de Fernando el Católico, autor de unas *Bucólicas*¹³¹. En Salamanca, junto a Nebrija, vuelto de Italia en 1476, había humanistas italianos como Lucio Marineo Sículo, discípulo de Pomponio Leto, catedrático de Oratoria y Poesía de 1484 a 1496. Con todo eso, lo más normal es que en Salamanca hubiera representaciones teatrales de Plauto y Terencio e incluso tragedias de Séneca, al menos desde los primeros años del nuevo siglo, aunque solo tenemos certificadas representaciones escolares de clásicos o a su manera desde 1530¹³². Pero la obligación de que determinadas clases representaran comedias de Plauto y Terencio ciertas veces al año, nos consta en los Estatutos de 1538¹³³, que en esto no parecen innovar respecto de los de 1508, que, a su vez, posiblemente recojan prácticas de los años '80¹³⁴. Plauto y Terencio siguieron representándose allí, en ocasiones como refugio frente a fallos de la originalidad o eficiencia dramática a lo largo del XVI.

Tampoco eran desconocidas en la Península Ibérica las comedias humanísticas italianas y otras obras de humanistas¹³⁵; de ello es testigo eximio la *Celestina*, de autor o autores que conocieron obras parecidas en latín, en Italia, e idearon esta muestra romance en España en más de una etapa: en Zaragoza, según quieren algunos, o en Salamanca, donde se la encontró Fernando de Rojas. De representaciones, habituales seguramente por esas fechas en esa universidad (y posiblemente en todas), nos alertaría la extensión de la *Celestina* en los primeros I-XIV autos, anteriores a la

128.– Como Francisco de Madrid, con su *Égloga*, Diego de Ávila, *Égloga Interlocutoria*, Martín de Herrera, *Égloga de unos pastores*, 1509, la *Égloga del Molino de Vascalón*, según John LIHANI, 2002, p. 123. *CATEH*, F 2416.

129.– BONILLA y SAN MARTÍN, pp. 44-51 y, entre tantos, PÉREZ PRIEGO, p. 87s; GARCÍA-BERMEJO GINER, p. 48. 69, y ALONSO ASENJO, *CATEH*, F 2194 y 2416-2418.

130.– *CATEH*, F. 1033-1034. Contemporáneo de producción de Parthenio era el "*Vulgonensis poeta*", del que se imprimió una *Ephigenia* en Barcelona (1503), que desapareció en el incendio de la Biblioteca del Louvre en 1871. BRIESEMEISTER, p. 7, tras F. J. NORTON, 1978.

131.– *Compuestas en España e impresas en Roma*, 1485. MUSTARD, 1924.

132.– FRAMIÑÁN DE MIGUEL, 2002, p. 1193; la misma, 2006, 115-137.

133.– ESPERABÉ DE ARTEAGA, 1914, y FRAMIÑÁN, 2006.

134.– Véase Framiñán y representación del M^o Almofara ya en 1530. Ficha 2405 del *CATEH*.

135.– En 1494 se editaron en Salamanca (las obras de los Verardi, tío y sobrino, *Historia Baetica seu Regni Granatae obsidio* y el *Fernandus Servatus*; y también en Salamanca, año de 1500, Juan Giesser editó el *Philodoxus* de L. B. Alberti. Cf. ALONSO ASENJO: 1998, p. 185.

intervención de Fernando de Rojas, pensados para representación según la práctica de la comedia humanística en Italia¹³⁶.

El humanismo irrumpe de modo nítido en escena en España por vez primera de la mano del chipriota Hércules Floro en Perpiñán, autor de un librito para ayudar al aprendizaje de la lengua latina¹³⁷, con dos obras *Tragoedia Galathea* y *Comoedia Zaphira*, de los últimos años del siglo XV¹³⁸. Tras Parthenio Tovar y el Bachiller de la Pradilla, ya considerados, de 1508 conocemos la anónima *Loa a Santiago* en castellano, con preludios latinos y griegos, por los estudiantes de Artes, o sea de Filosofía, de la universidad compostelana (F 2287).

Unos años después se compone y representa en el Estudio de Burgos (y después también para la reina de Portugal) la plautina *Com. Hispaniola* de Maldonado¹³⁹. Más tarde, como fruto de declamaciones y ejercicios oratorios, aparecen algunos coloquios representados de F. Decio, como es seguro del *Colloquium Paedapechthia* (F 645-648). Sabemos de una producción dramática de Juan Ángel González en Valencia con el nombre de «Comedia», montada a partir de los *Coloquios* de Erasmo (F 791), como en la zona de la Reforma pudieron utilizarse los de Châtellion. De él nos consta, además, que hizo representar en 1532 una comedia de Plauto (F 763) y, en 1527, el *Eunuchus* de Terencio en la corte y en la universidad (F 592), lo que nos anima a pensar que también pudo representarse de la misma manera la *Egloga in Nativitate Christi* de J. B. Anyés¹⁴⁰ y, si realmente se representó en casa de Honorato Juan en Valencia, la *Nova tragicomoedia Gastrimargus* de J. Romañá o Romanyà (F 627)¹⁴¹.

De 1537 a 1544 tenemos el prodigio dramático de Petreyo, con piezas latinas con personajes alegóricos de la mitología, en referencia a sucesos contemporáneos (*Ate relegata et Minerva restituta*, 1540), una *Comædia Chrysonia. Apulei Asino aureo in dramatis forma redacta*, tomada de la literatura latina, como sucederá posteriormente con la *Eneida*¹⁴², y la adaptación de tres comedias regulares de Ariosto y una de los *Intronati* de Sena (F 601-604). Para Salamanca nos constan, desde esos años, piezas originales de argumento original clásico o bíblico de Juan de Mal Lara (*Locusta*, *Achilles inventus*, *Narciso*, *Absalon* – CATEH, F 617. 218. 620. 621. 763...).

136.– GARCÍA-VALDECASAS, 2000, con los comentarios y aportaciones de José Antonio BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, 2005, y 2009.

137.– *Breue ad nouos tyrones documentum*, que él llama “*de primis erudimentis linguæ latinæ breue compendiolum*”, es decir, un ‘Compendio de gramática latina para uso de los muchachos’ (en forma de diálogo). Responde así Hércules Floro a un mercado, que, hacia 1500, pedía a los humanistas sobre todo textos y manuales. Sobre el tenor de este texto, adquirido por Hernando Colón en Per[piñán] en el año 1500, *vid. Catálogo* de la Biblioteca Colombina, p. 111.

138.– Se imprimieron en Montserrat y Barcelona 1500-1502: CATEH, F 688. 689. Sobre Hércules Floro, ALONSO ASENJO, 1995b, 31-50; MESA SANZ, 19964; ALCINA ROVIRA, 2000.

139.– DURÁN RAMAS, 1983.

140.– ALONSO ASENJO, 1996 y CATEH, F 638.

141.– Representación documentada es la de Palma de Mallorca en 1562. ALONSO ASENJO, J. – M. MOLINA SÁNCHEZ, 2007 y antes *TeatrEsco*, 1 (2005-2006).

142.– Dr. PÉREZ ORTIZ, *Tragedia* sacada del *Libro Duodécimo [XII] de los Eneidos*, Salamanca, 1578 (CATEH, F 2203) y otra del mismo en 1582, esta vez “sacada del Libro sexto de la *Eneida* de Virgilio” (CATEH, F 2205)

Desde mediados del siglo XVI, las representaciones se suceden por todas partes¹⁴³, con concesiones cada vez mayores al romance, como debe aceptar uno de los dramaturgos universitarios más prolíficos, el alcañiceño Juan Lorenzo Roca, *alias* Palmireno, en la Universidad de Valencia¹⁴⁴.

Desde las mismas fechas, si no antes, tenemos que tener en cuenta la producción del Ultramar hispánico, ya que la primera Universidad se aprobó en Santo Domingo en 1538. Esta universidad era prolongación del Colegio Gorjón, uno de cuyos profesores, Cristóbal de Llerena, compuso un *Entremés* para la celebración municipal del Corpus de 1588, que acompañaba a la comedia del Corpus (F 2225). Hubo representaciones del tipo de teatro evangelizador en diversas ciudades del continente desde 1521 y formación en los valores humanísticos a cargo de los Franciscanos en Tlatelolco, Ciudad de México (desde 1536), cuyos escolares habían de ser apodados papagayos por sus representaciones latinas en 1584 (F 2406). De todos modos, nos consta la representación hacia mediados de siglo en Estudios de Gramática de Cuzco, Cali y Popayán, y representaciones en la década de 1580 en Lima, por donde había caído un humanista parisino (*Coloquios*, ante el Virrey en 1584) de quien sabemos que había representado en Trujillo antes de ser profesor en la Universidad (F 911)¹⁴⁵.

Los estatutos de las principales universidades, las de Lima y México (1553), inspirados en los de Salamanca, debieron de empujarlos a una práctica semejante. De la existencia de representaciones escolares en la de Lima nos alertan las críticas de algunos profesores a estas manifestaciones¹⁴⁶. En México, desde los años '90, de la enseñanza de Gramática y Humanidades se encargaron los jesuitas, considerados los mejores para ese menester, y mayor inhibición parece haberse dado en la Universidad de Lima, en el siglo XVII, cuando, al sobrevenir la decadencia de la Universidad, casi todas las asignaturas se dictaban en el Colegio de la Compañía de Jesús y sólo se acudía a la Universidad de San Marcos para la colación de los grados¹⁴⁷. Por tanto, en las Universidades se tendrán actos parateatrales como vejámenes y paseos o máscaras (Lima: *CATEH*, F 958. 2404; México, F 2370); y no faltan del todo grandes espectáculos teatrales atestiguados para la Universidad de México, relacionados normalmente con la celebración de la Inmaculada Concepción (F 1025. 2224. 2352. 2353. 2361)¹⁴⁸. Sin embargo, la práctica del teatro humanístico y escolar en la etapa de estudios de Humanidades ha de buscarse en los colegios de los jesuitas también en esas grandes ciudades universitarias.

143.– Conocemos al Brocense y tantos maestros en Salamanca, a Juan de Valencia en Málaga, a un profesor con una comedia en latín en Daroca (1569, F 745), a Sunyer (*Terra, dialogus in gratiam puerorum editus (...) ad Maginum Valesium optimæ spei adolescentem*, c. 1573, F 628), a Cassà o Cassià (*Sylva o Sylvia, comædia de vita et moribus*, c. 1575) y Pi (*Comoedia de proelio, seu pugna Domini Joannis ab Austria apud Lepantum*, 1571) en Barcelona y Gerona.

144.– *CATEH*, FF 587. 594-598. 600. 665, con la bibliografía allí aducida.

145.– Una universidad en la que muchos profesores se resistían o negaban a aceptar tales prácticas: LOHMANN VILLENA, p. 53.

146.– Referencias en ALONSO ASENJO, 2009a.

147.– VARGAS UGARTE, p. 274.

148.– Espectáculos concepcionistas en Santiago de Chile, *CATEH*, F 2331. 2334. 2336; en Manila, F 1055. 2321.

4.3. Los jesuitas

A mediados del siglo XVI aparecen los jesuitas, que, con eficiencia y entusiasmo, aplican en su enseñanza el «modo parisiense». En poco tiempo ostentaron casi el monopolio de la enseñanza secundaria. Fomentaban el estudio y la práctica literaria y teatral, convencidos de que con ello alimentaban sentimientos nobles e ideales en los más jóvenes y desde su niñez implicaron a los alumnos en representaciones teatrales. La misma eficiencia y éxito de su fórmula pedagógica hizo que subiera la demanda de colegios por todas partes. Las primeras representaciones conocidas de los jesuitas en España se dieron en Medina del Campo (tragedia compuesta por el novicio José Acosta, de 14 años) y Córdoba (1555), pero los primeros textos conservados son del P. Acevedo en el Colegio de Córdoba. Inauguró su actividad con la adaptación del *Euripus* del L. Brecht, drama por el estilo de los Hermanos de la Vida Común, senda por la cual discurre la abundante producción del P. Acevedo. Representante de los Colegios de Castilla es el P. Juan Bonifacio. Desde los años '80 aparecen dramaturgos en cuya obra se palpa la renovación de la poesía, literatura y teatro en España por aquellos años. De Andrés Rodríguez, Hernando de Ávila, Francisco Ximénez, Guillermo Barceló y muchos otros de esta nueva época se nos han conservado varios textos. También de los jesuitas de Ultramar, contemporáneos suyos, concretamente de la Nueva España, especialmente la *Tragedia del Triunfo de los Santos*, 1578, de los PP. Morales, Lanuchi y Sánchez Baquero, representada en el marco de los festejos por la llegada de reliquias a la capital, México. Otros textos son los de dos églogas de B. de Llanos y varias obras del P. Juan Cigorondo¹⁴⁹. Hubo representaciones también en el Virreinato del Perú (Acosta, Barzana, Cabredo, A. Céspedes – F 2358), pero de ellas no se conocen textos hasta avanzado el siglo XVII¹⁵⁰. De todos modos, siguiendo la estela de las obras maestras de los grandes dramaturgos, los jesuitas de España (Céspedes, Fomperosa, Calleja y otros) montan también extraordinarios espectáculos para celebrar el Centenario de la fundación de la Compañía y las canonizaciones de sus miembros. Nos consta que los textos de algunos de estos espectáculos se aprovecharon también en Ultramar.

Son los jesuitas quienes retoman el antiguo entusiasmo por el teatro, considerándolo parte sustancial de su pedagogía activa, de lo que sería prueba el hecho de que conservemos muchos más textos de esta práctica colegial que de las universidades, tanto en España como en Ultramar. Las representaciones fueron cada vez más frecuentes, aprovechando momentos importantes del calendario religioso o civil. Se representaba por Navidad, Semana Santa, Corpus, inauguración de curso, patrón del colegio y fiestas de la Compañía, para el recibimiento de dignatarios y personalidades (obispo, nobles o patricios protectores, visitantes). Tantas eran las representaciones, frente a las raras aconsejadas por su normativa (*Ratio studiorum*), que alguien de la propia Compañía se preguntaba si aún les quedaba a los alumnos tiempo para estudiar y, habría que añadir, a los profesores para descansar.

149.– Sobre ellos y sus obras puede consultarse el *CATEH*.

150.– Del Nuevo Reino de Granada (Colombia) tenemos la *Láurea crítica*. Del Perú, obras solo accidentalmente escolares del siglo XVII y fuera del ámbito de la Compañía, Espinosa Medrano (F 2324), y otras de reducido valor dramático del s. XVIII, como las decurias (F. 921. 959. 960. 2076. 2078. 2350. 2359-2360. 2362- 2369). De Chile, el *Coloquio de la Concepción* representado en Santiago de Chile (c. 1730), compuesto al abrigo de la obra dramática de sor Juana Inés de la Cruz, como podrá verse en ALONSO ASENJO, J. En: *Actas selectas del XIV Congreso de la AITENSO*, Olmedo, 2009 (en prensa: 2010).

Las representaciones eran teóricamente en latín, pero se da en los textos una presencia cada vez mayor del romance, por el acrecentado prestigio de la lengua castellana y quizá también porque se nos han conservado aquellos en los que se puso mayor esmero, como pensados, fuera de la circunstancia docente, para públicos más amplios en celebraciones de eventos de notoriedad.

Las universidades de Lima y México ceden ante la ventaja de los colegios de jesuitas en la enseñanza de las Humanidades, de modo que dejaron en sus manos esta etapa educativa¹⁵¹. Por otra parte, es grande el prestigio del teatro y la atracción de los estudiantes por él¹⁵²; lo que se une a cierta dejadez y a la desafección por las propias representaciones (F 2273 en 1606... F 2271, en 1677), que llevan a introducir actores profesionales, por ejemplo y en primer lugar, para los intermedios¹⁵³; después para refuerzo de los estudiantes actores y, finalmente, la representación se hará sin su activa participación¹⁵⁴. Lo mismo les sucede cada vez con mayor frecuencia a los profesores, que solían ser los autores del texto. De este modo, universidades y paulatinamente también los colegios de todas las Órdenes se abren a las compañías profesionales, y encargan a autores consagrados textos dramáticos para su representación en las fiestas más señaladas. Por ejemplo, la de Salamanca en 1618 a Lope de Vega, con *La limpieza no manchada, Comedia de la Concepción*; y posiblemente a sor Juana Inés de la Cruz (*Mártir del sacramento*, F 2312), en el Colegio de San Ildefonso de México. O hacen que se les representen obras de reconocidos dramaturgos para grandes eventos: canonizaciones (como aquella de Ignacio y Francisco Javier en la que participa con un diálogo de Lope de Vega, Madrid, 1622 que parece que fue el *Diálogo alegórico entre Guipúzcoa, Navarra, la India y España* (F 2102 y 466), o para la celebración de la Inmaculada Concepción con los llamados «autos» o «actos virginales». Y así nos queda certificado para Alcalá, 1617 (F 687), y, para México, quizá en 1619 (F 2361). Sabemos del montaje, en la Universidad de México, de textos de Salazar y Torres, comedia virginal, (1670, F 2353); de Ramírez de Vargas (1682, F 2372), de Calderón de la Barca, *La hidalga del valle* (México, 1680, F 224); o del mismo, en Lima: *El gran príncipe de Fez* (1674, F 2357), *Lances de amor y fortuna* (Seminario 1744, F 2372). Algo semejante sucedía en colegios, como nos consta para el de los jerónimos de El Escorial en 1663 (F 774); para el de Artes de los benedictinos de san Esteban de Rivas de Sil (Orense), con *No puede ser...* y *El poder de la amistad* de Moreto (F 2376 y 2677); y para Durango, Nueva España, 1724 (F 2328), con *El Maestro de Alejandro* de A. Enríquez Gómez.

Esto no quiere decir que se olvidara la ejercitación en latín en la enseñanza de la Gramática y Retórica en el interior de Universidades y colegios y en las circunstancias normales, aunque como hechos habituales no merezcan reseña; o por no tratarse de textos o espectáculos memorables. Pero

151.– ALONSO ASENJO, 2009a.

152.– Nos consta por la *Fabella Aenaria* de Palmireno que los estudiantes dejaban sus clases por asistir al teatro, probablemente en clases de Retórica, años antes de 1574, cuando el fenómeno ya es cosa vieja; y en un pleito referido a Valladolid en 1575, según el cual, desde diez o doce años atrás, las compañías de teatro reñían por lograr la asignación de un corral determinado por su cercanía a los colegios, lo que proporcionaba abundante parroquia estudiantil”, recogido por OLEZA, en p. 37.

153.– Así en Salamanca, para 1578, según FRAMIÑÁN, 2002, vol. III, 1193... y, la misma, 2006, 115-137. *Tragedia* sacada del *Libro Duodécimo [XII] de los Eneidos [Eneida]* de Virgilio (CATEH, F 2203 o del Libro VI (F. 2405) o de otro: CATEH, F 2405.

154.– Se ha estudiado el hecho en la Universidad de Santiago de Compostela (CATEH, F 2272, 2273 2276- 2286, 2299) y se ven en Monforte de Lemos: o se hace en el colegio de Monforte de Lemos en 1619 (F 413, 423) y CATEH, *passim*.

conservamos algunos textos en latín, por la gran solemnidad en que se presentaron o por su valor intrínseco (*Sanctus Ignatius*, F 491), o por la personalidad del autor, como es el caso del P. Traggia con su *Margarita, fabula togata* (F 348), ya vigente el neoclasicismo, compuesta en yambos senarios para un círculo minoritario de padres de estudiantes¹⁵⁵. Y es común que las obras montadas para ocasiones extraordinarias presenten alguna sección en latín en un punto destacado de la representación, que suele ser el momento inicial de la representación. Muestras de ello son la comedia mitológica *Mercurio* (1636; F 399), espectáculo al recibimiento del cardenal Barberino; anónima *Comedia primera de la Vida de San Ignacio* (1628; F 2082. 2301); arenga en *El sacro nombre de Augusto* (1749; F 481) del P. Rafael de Córdoba. Y otros textos en castellano, como el de *La Juventud triunfante* (F 847) de los PP. Losada e Isla. Gradualmente, en el Barroco, convertido el teatro en gran espectáculo, se prodigaron los paseos, máscaras o mojigangas callejeras, grandes espectáculos con o sin representación teatral. En este contexto, adquiere relieve la más externa de las funciones del teatro: dar publicidad a la institución docente. Organizada de otro modo la enseñanza y práctica del latín, decayeron las representaciones de los clásicos antiguos para que en su lugar entrara la ejercitación elocutiva y actorial de los estudiantes y la formación moral en su propia lengua (así particularmente en los colegios de escolapios), a través de la representación de los clásicos y famosos contemporáneos españoles o extranjeros modernos, práctica que por fortuna se mantiene aún hoy en bastantes centros educativos.

5. Conclusiones

De este modo, creemos haber ofrecido *per summa capita* el despegue del teatro humanístico escolar en el ámbito educativo y como instrumento formativo a partir de distintas aportaciones y corrientes, con particular atención a los territorios hispánicos en la Edad Moderna. Con ello se habrá proporcionado noticia de un tema que no suele verse en los programas ordinarios y que no carece de interés, en especial para quienes serán los educadores de las nuevas generaciones. Más y mejor podrá verse a partir de la bibliografía de referencia (que, ampliada, puede hallarse en las fichas de la Base de datos de *TeatrEsco*) y especialmente en la lectura de algunas de estas obras, que suelen resultar amenas, cuando no realmente entretenidas.

155.– «*Hæc ad docendos patres facta fabula est*» (BRAH, ms., 9-5231, fol. 42v).

Bibliografía

- ALCINA ROVIRA, Juan F. *Juan Ángel González y la 'Sylva de laudibus poeseos' (1525)*. Barcelona: Universidad Autónoma, 1978.
- ALCINA ROVIRA, Juan F. "La tragedia *Galathea* de Hércules Florus y los inicios del teatro neolatino en la Corona de Aragón": *Calamus Renascens. Revista de Humanidades y tradición clásica*, I, 2000, 13-30.
- ALCINA ROVIRA, Juan F. *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España*. Salamanca: Ediciones Universidad, 1995.
- ALONSO ASENJO, Julio. *La 'Tragedia de San Hermenegildo' y otras obras del teatro español de colegio*. Valencia: UNED- Universidad de Sevilla -Universitat de València, 1995a. 2 vol.
- ALONSO ASENJO, J. "Sobre el teatro humanístico-escolar del Ultramar hispánico": *TeatrEsco* 3, 2009a, 1-54.
- ALONSO ASENJO, Julio - MOLINA SÁNCHEZ, M. Jaime Romañá / Jaume Romanyà, *Nova tragicomoedia Gastrimargus Estudio y edición*. Granada: 2007 y antes: *TeatrEsco*, 1 (2006): <<http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/Revista/Revista1/Gastrimargus.pdf>>
- ALONSO ASENJO, Julio. "Dos Coloquios sacramentales escolares barrocos y un vejamen del 'Cartapacio curioso del P. Juan de Cigorondo'. Estudio y edición" *TeatrEsco* [en línea], 0, 2002-2004 [2003]. Disponible en: <http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/textos/2ColSSmo.htm>
- ALONSO ASENJO, Julio. "El Coloquio de la Concepción representado en Santiago de Chile y la huella de sor Juana Inés de la Cruz". En: *Actas selectas del XIV Congreso de la AITENSO*, Olmedo, 2010 (en prensa).
- ALONSO ASENJO, Julio. "Optimates lætificare. La Egloga in Nativitate Christi de Joan Baptista Anyés o Agnesio": *Criticón*, 66-67, 1996, pp. 307-368.
- ALONSO ASENJO, Julio. "Palmyreni fragmenta (...) Fragmento del *Dialogus* de Palmireno (1562)": *TeatrEsco*, 0 2002-2004 [2003]: <<http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/textos/Dialogus.pdf>>
- ALONSO ASENJO, Julio. "Panorámica del teatro estudiantil del Renacimiento español". En CHIABÒ-DOGLIO, *Spettacoli*, 1998, 151-191. Disponible en <http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/estudios/panoramica_teatro_escolar.htm>.
- ALONSO ASENJO, Julio. "Teatro humanístico-escolar hispánico: Relación de textos conocidos y de sus estudios y ediciones": *Voz y Letra*, XVIII/1 (2006), 3-46..
- ALONSO ASENJO, Julio. *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico (CATEH)*. Base de datos de *TeatrEsco* [en línea]: <http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm>.
- ALONSO ASENJO, Julio. "El teatro del humanista Hércules Floro", en F. CARBÓ *et al.* (eds.), *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* [Valencia], I, 1995b, Vol. I, p. 31-50.
- ALONSO ASENJO, Julio. "No se podía haser más": Relaciones de las fiestas por la canonización de Ignacio de Loyola y Francisco Javier en México (1622) y Puebla (1623). Texto crítico, paleográfico y anotado": *TeatrEsco*, 2 (2007)
- ALONSO ASENJO, Julio. "(Comedia de Sepúlveda y) Teatro humanístico y escolar hispánico" en P. JAURALDE POU (ed.). *Diccionario Filológico de literatura española*. Madrid: Castalia, 2009b, 270-294.
- ALONSO ASENJO, Julio. y MADROÑAL, A. (eds). 'Diálogos de apacible entretenimiento' de Gaspar Lucas Hidalgo. Valencia: Parnaseo-PUV, 2010.
- ARTESE, Erminia. "La Filogenia di Ugolino Pisani e la commedia umanistica tra la fin del XIV e la metà del XV secolo". En: CHIABÒ - DOGLIO, *Spettacoli*, 77-93,
- BATLLORI, M. En: Buenaventura DELGADO CRIADO. *Historia de la educación en España y América: La educación en España*. Madrid: Fundación Santa María. Ediciones SM, 1993, 57-64.

- BERNAL, María. *Poesía insólita del Barroco*, en <<http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/Enlaces.htm>> y en *TeatrEsco*, 1 (2005-2006)
- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, “Comentarios a la hipótesis de GARCÍA-VALDECASAS sobre la gestación de *La Celestina*”: *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 30, 2005, 1-22, disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/garvalde.html>>.
- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio. “*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría”: *Lemir*, 13, 2009, 97-108. Disponible en: http://parnaseo.uv/Lemir/Revista/Revista13/06_Bernaldo_Quiros.pdf.
- BERNARDI, Claudio - Carlo SUSA. *Storia essenziale del teatro*. Milán: V&P, 2005,
- BOBES NAVES, María del Carmen. “Teoría de la comedia en la *Poética toscana* de Sebastiano Minturno”: *Revista de literatura*, 70, nº 140, 2008, pp. 371-404.
- BOLZONI, Lina. *La estancia de la memoria. Modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*. Madrid: Cátedra, 2007.
- BONILLA y SAN MARTÍN, Adolfo. “Fernán López de Yanguas y el Bachiller de la Pradilla”: *Revista Crítica Hispano-Americana* (Madrid), 1 (1915), pp. 44-51.
- BOUZA, Fernando. “Vida moral del alfabeto”: *Fragmentos*, 17-19, 1991, pp. 17-29.
- BRIESEMEISTER, Dietrich. “Das mittel- und neulateinische Theater in Spanien”, PÖRTL, Klaus (ed.). En: PÖRTL, Klaus, *Das Spanische Theater. Von Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, 1-18.
- BUEZO, Carmen. “*El Triunfo de Don Quijote*: una máscara estudiantil burlesca de 1610 y otras invenciones”: *Anales Cervantinos*, XXVIII, 1990, 96-97.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier. “Los ministerios en la Compañía”. En: Teófanos EGIDO (coord.), *Los Jesuitas en España y en el mundo hispánico*. Madrid: Marcial Pons, 2004, Vol. 1.
- CAMPANELLI, Maurizio & Maria Agata PINCELLI, “La lettura dei classici nello *Stvdivm Urbis* tra Umanesimo e rinascimento”, en Lidia Capo y Maria Rosa di Simone, en *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia di ‘La Sapienza’*, Roma: Viella, 2000, pp. 93-195.
- CANET VALLÉS, José Luis. “Libros escolares-universitarios salidos de las prensas valencianas entre 1473-1525”: “*Églogas. Torrentis Tarraconensis de conceptu Virginis Panegir*. En: GRAU CODINA, F., MAESTRE MAESTRE, J. M^a y PÉREZ DURÀ, J. (eds). ‘*Litterae Humaniores*’. *Del Renacimiento a la Ilustración. Homenaje al Profesor José María Estellés*. Anejo nº 69 de *Quaderns de Filologia, Traducció i Comunicació*. València: Universitat, 2009.
- CANET VALLÉS, José Luis. *De la comedia humanística al teatro representable (Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina)*, Valencia, UNED-Univ. de Sevilla y Univ. de València, 1993.
- CARRUTHERS, Mary. “Inventional Mnemonics and the Ornaments of Style: The Case of Etymology. En: *Connotations* 2.2 (1992): 103-114: <<http://www.uni-tuebingen.de/uni/nec/carruthe22.htm>>.
- CARRUTHERS, Mary. *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- CASAS HOMS, José María ed. Johannes de Vallata, ‘*Polidorus*’, *Comedia humanística desconocida*. Estudio y ed. Madrid: CSIC, 1953.
- CATEH : ALONSO ASENJO, J. *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*. Base de datos de *TeatrEsco* [en línea]: <http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm>.
- CHIABÒ, Miriam & DOGLIO, Federigo eds. *Spettacoli Studenteschi nell’ Europa Umanistica. XXI Convegno Internazionale*. Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1998.
- CODINA MIR, Gabriel. “The *Modus Parisiensis*”. En: DUMINUCO, Vincent, J., *The Jesuit ‘Ratio Studiorum’. 400th Anniversary Perspectives*. Nueva York: Fordham University Press, 2000, p. 28-49.
- CRUCIANI, Fabrizio. *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*. Roma: Bulzoni Editore, 1983, pp. 184-188 y 219-227.

- CRUCIANI, Fabrizio - SERAGNOLI, Daniele, eds., *Teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- CRUCIANI, Fabrizio. *Teatro italiano nel Rinascimento, Roma 1450-1550*, Roma : Bulzoni, 1983.
- D'ANCONA, Alessandro. *Origini del teatro italiano*. Turín: 1891, vol. 2.
- DE BOM, E., “Homo ipse ludus ac fabula. Vives’s View of the Dignity of Man”. *Humanistica Lovaniensia*, LVII (2008), p. 91-114.
- DE RIDDER-SYMOENS, Hilde eds. *A History of the University in Europe: Universities in Early Modern Europe (1500-1800)*. Cambridge University Press, 2003, vol. 2
- DIETL, Cora. *Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum*. Berlin: W. de Gruyter, 2005.
- DOMINGO MALVADI, Arantxa. *La producción escénica del Padre Pedro Pablo de Acevedo: un capítulo en la pedagogía del latín de la Compañía de Jesús en el siglo XVI*. Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2001.
- DURÁN RAMAS, M^a. Ángeles. Juan de Maldonado. *Hispaniola. La Española*. Barcelona: Bosch, 1983.
- EGIDO, Aurora. “Floresta de vejámenes universitarios granadinos”: *Bulletin Hispanique- Hommage à Maxime Chevalier*, t. 2, 1990, n^o. 1, 309-332.
- ESPERABÉ DE ARTEAGA E. *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: 1914,
- FARRÉ, Judith. “De burlas y veras en la universidad. Sobre un vitor novohispano”. En: ARELLANO, Ignacio - LORENTE MEDINA, Antonio (eds.), *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Madrid, Iberoamericana / Francfort, Vervuert, 2009, pp. 109-123 113.
- FEBRER ROMAGUERA, Manuel Vicente. *Ortodoxia y humanismo: el estudio general de Valencia durante el rectorado de Joan de Salaya (1525-1558)*. Valencia: Universitat de València, 2003.
- FELIPO ORTS, Amparo. *La universidad de València durante el siglo XVI (1499-1611)*. Valencia: 1993.
- FERRAND, Mathieu. “Le théâtre des collèges, la formation des étudiants et la transmission des savoirs aux XVe et XVIe siècle”: *Camenuiae*, n^o 3- junio 2009, 1-11.
- FERRAND, Mathieu. “Le théâtre de collèges au début du XVIe siècle: Les *Dialogi* (1530) de Johannes Ravisius Textor”: *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, t. 72, n^o. 2, 2010, pp. 337-368.
- FRAMIÑÁN DE MIGUEL, M^a Jesús, “Estudio documental sobre teatro en Salamanca (1530-1630): avance de resultados: *Criticón*, 96, 2006, 115-137
- FRAMIÑÁN DE MIGUEL, M^a Jesús. “Actividad dramática en el Estudio salmantino del Renacimiento: Plauto y Terencio “, en J. M^a MAESTRE MAESTRE, J. PASCUAL BAREA, L. CHARLO BREA (eds.). *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico III. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos-Ed. Laberinto-C.S.I.C., 2002, vol. III, 1187-1200.
- FRULOVISI: *Opera hactenus inedita T. Livii de Frulovisiis*, por C. W. PREVITÉ-ORTON (ed.) Cambridge: University Press, 1932
- FUENTES SERRANO, Ángel Luis. *El valor pedagógico de la danza*. Tesis en la Universitat de València, 4-03-2006, p. 343 ss., disponible en: <http://www.thesisenxarxa.net/TESIS_UV/AVAILABLE/TDX-0521107-140307//fuentes.pdf>.
- GALLEGO BARNÉS, André. *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el ‘Studi General’ de Valencia*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1982.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M. *Catálogo del teatro español del siglo XVI: Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996.
- GARCÍA-VALDECASAS, José Guillermo. *La adulteración de ‘La Celestina’*. Madrid: Editorial Castalia, 2000.

- GIL, Luis. *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid: Ediciones de la Universidad Complutense, 1984.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis. "Gramáticos, humanistas, dómines": *El Basilisco*, 9, enero-abril, 1980, 20-30.
- GOFFLOT, L. *Le théâtre au Collège du Moyen Age à nos jours*. París, 1907.
- GÓMEZ, Jesús. *El diálogo en el Renacimiento español*. Madrid: Cátedra, 1988, p. 12 ss. FERRERAS, Jacqueline. *Diálogos humanísticos del siglo XVI*. Murcia: Universidad, 2003.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo. *El Códice de Villagarcía del P. Juan Bonifacio (Teatro clásico del siglo XVI)*, Madrid, UNED, 2000 / 2001, 441-478.
- GRAF, Klaus. "Heinrich Bebel". En: Stephan FÜSSEL (ed.). *Deutsche Dichter der frühen Neuzeit (1450-1600)*. Berlín : 1993, pp. 281-295. Disponible en: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/5308/pdf/Graf_heinrich_bebel.pdf>.
- GRÜNPECK, J. *Comoedie vtilissime omnem latini sermonis elegantiam continentes e quibus quisque optimus latinus euadere potest*. Augsburgo: Hans Froschauer, 1497.
- HARMS, Wolfgang. *Homo viator in bivio*. Munich: Wilhelm Fink, 1970; Fernando BOUZA, "Vida moral del alfabeto": *Fragments*, 17-19, 1991, pp. 17-29.
- IJSEWIJN, Jozef. "Gli inizi del teatro umanistico nei Paesi Bassi borgognoni". En: M. CHIABÒ y F. DOGLIO (eds). *Spettacoli Studenteschi nell'Europa Umanistica. XXI Convegno Internazionale*. Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale. Torre d'Orfeo Editrice, 1998.
- KELLY, Genevieve. "The Drama of Student Life in German Renaissance": *Educational Theatre Journal*, 26:3 (Oct. 1974), p. 291-307.
- LAÝNA RANZ, Francisco. "La disputa burlesca. Origen y trayectoria": *CRITICÓN*, 64, 1995, 7-74.
- LAÝNA RANZ, Francisco. "Ceremonias burlescas estudiantiles (siglos XVI y XVII): 1. 'Gallos'": *CRITICÓN*, 52, 1991, pp. 141-162.
- LIHANI, John. "Égloga". En: Frank Paul CASA, Luciano GARCÍA LORENZO, Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (dir.). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro/ Dictionary of The Golden Age comedy*. Madrid: Castalia, 2002, p. 123.
- LOHMANN VILLENA Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid: 1945.
- LOSADA, Luis - José Francisco ISLA. *La Juventud triunfante*. Salamanca, 1727 (y otras).
- MADROÑAL DURÁN, Abraham. *'De grado y de gracias'. Vejámenes universitarios del Siglo de Oro*. Madrid: CSIC, 2005.
- MAESTRE MAESTRE, José María *et al.*, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico : homenaje al profesor Luis Gil : [II Simposio sobre humanismo...]* / José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea (eds.). Cádiz [etc.]: Universidad de Cádiz [etc.], 1997.
- MAESTRIPIERI, Dario, *Macchiavellian Intelligence*. University of Chicago Press, 2007.
- MCCUSKER, Honor Cecilia. *John Bale, dramatist and antiquary*. Bryn Mawr, PA, 1942, 1971, pp. 86-95.
- MEIER - STAUBACH, Christel. "Humanist Values in Early Modern Drama". En: Stephen GERSH - Bert ROEST, *Medieval and Renaissance Humanism: Rhetoric, Representation, and Reform*. Leiden: Brill, 2003, 149-158.
- MESA SANZ, J. F., "Hercules Florus, *grammaticus*. Apuntes para una biografía", en SÁNCHEZ SALOR, E.; MERINO JEREZ, L. y LÓPEZ-MOREDA, S., eds., *La recepción de las Artes clásicas en el Siglo XVI*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1996, 147-154.
- MOLINA SÁNCHEZ, Manuel. "Proyección del mundo clásico en el teatro latino del primer Renacimiento". En: SÁNCHEZ MARÍN, José A. y Manuel LÓPEZ MUÑOZ, eds. *Humanismo renacentista y mundo clásico*. Madrid, Ediciones Clásicas, 1991, 257-280.
- MOLINA SÁNCHEZ, Manuel. "Diálogo De methodo studendi. Edición y comentario": *TeatrEsco* 3 (2008), 1-84

- MULLINI, Roberta. "Oxford e Cambridge: teatro come arte ed educazione sulla scena universitaria inglese del '500". En: CHIABÒ-DOGLIO, *Spettacoli*, p. 135-149.
- MUSTARD, Wilfred. P. *The Eclogues of Antonio Geraldini*. Baltimore: 1924.
- NORTON, Frederick J. *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*. Cambridge: University Press, 1978.
- O'MALLEY, John W. "Involved in Education". En: Vincent J. DUMINUCO, *Jesuit 'Ratio studiorum': 400th Anniversary Perspectives*. Nueva York: Fordham University Press, 2000, p. 56-74.
- O'NEILL, Charles E., S. I. - Joaquín M^a. DOMÍNGUEZ, S. I. (dir.). *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas; Roma: Institutum Historicum, 2001.
- OLEZA, Juan. "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca": *Cuadernos de Filología*, III, 1, 1981, 9-44.
- ORBERG, Hans H. *Colloquia ad linguam latinam discendam*: <<http://lingualatina-orberg.blogspot.com/2008/11/colloquia-ad-linguam-latinam-discendam.html>>.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. "La égloga dramática". En: Begoña LÓPEZ BUENO, Vicente CRISTÓBAL *et al* (eds.). *La Égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía Andaluza del Siglo de Oro*. Sevilla, 2000, 77-90.
- PERROMAT AUGUSTÍN, Kevin. "Poéticas combinatorias, (re)producción fragmentaria y plagio", pp. 1-17. Disponible en: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal3/perromat.pdf>>
- PITTALUGA, Stefano, "Il ruolo dello studente nella commedia umanistica", en M. CHIABÒ - L. DOGLIO (eds.). En: *Spettacoli*, p. 63-76,
- QUATTROCCHI, Luigi. "Studenti-attori nelle università tedesche". En: CHIABÒ-DOGLIO, *Spettacoli*, p. 201-218.
- ROEST, Bert. "Rhetoric and Recourse in Humanist Pedagogical Discourse". En: Stephen GERSH - Bert ROEST (eds.). En: *Medieval and Renaissance Humanism: Rhetoric, Representation, and Reform*. Leiden: Brill, 2003.
- RONDÓN, Víctor. "Catequesis indígena cantada y ópera colegial: dos espacios para la música en la evangelización jesuita en Chile colonial". En: *The Jesuits II: Cultures, Science and the Arts, 1540-1773*. Boston College, Boston. 5-9 junio 2002. Consultada en: http://www.plataforma.uchile.cl/fb/cursos_area/arte/info/bibliografia/doc/Musica/Catequesis.doc
- ROSSI, Massimo. '*Andria, La ragazza di Andros*'. *Introduzione, traduzione e note*, en http://www.liberliber.it/biblioteca/t/terentius/andria/pdf/andria_p.pdf
- RUPPRICH, Hans, ed.; reelabor. por HEGER, Hedwig. *Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock*. I. *Das Ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance, 1370-1520*. En: DE BOOR, Helmut, NEWALD, Richard. *Geschichte der Deutschen Literatur*. Munich: Beck, 1994, 2^a ed., vol. IV.
- SCHACK, A. F. Conde de. *Historia de la literatura y del arte dramático en España*. Madrid: Imprenta y Fundación de M. Tello, 1885, vol. I.
- SIERRA DE CÓZAR, Ángel. "La comedia *Metanea* (1561) de Pedro Pablo de Acevedo", en A. M^a. ALDAMA, ed., *De Roma al Siglo XX*, Madrid, UNED, 1996, 929-937, en p. 937.
- SIERRA DE CÓZAR, Ángel. "*Metanoea*. *Metanea*", en Vicente PICÓN (coord.) *et al*. *Teatro escolar latino del siglo XVI: La obra de Pedro Pablo de Acevedo, S. I. II. Bellum uirtutum et uitiorum, Metanoea* (...). Madrid: Ediciones Clásicas / Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 169ss.
- SIMÓN DÍAZ, José. *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1952.
- ŠMIEJA, Florian - Beata BACZYNSKA, "Los inicios del teatro español en la Polonia del siglo XVII". En: Henry W. SULLIVAN, Raúl A. GALOPPE, Mahlon L. STOUTZ (eds). *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. Londres: Tamesis, 1999, 186-193.

- SPITZ, Lewis W. "The Course of German Humanism". En: *Itinerarium Italicum: the Profile of the Italian Renaissance in the Mirror of its European Transformations. Dedicated to Paul Oskar Kristeller*. En: Thomas A. BRADY - Heiko Augustinus OBERMAN (eds.). Leiden: E. J. Brill, 1975.
- STÄUBLE, Antonio. "Scenografia", en CRUCIANI, Fabrizio e SERAGNOLI, Daniele, eds., *Teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987, 67-79.
- STÄUBLE, Antonio. *La comedia umanistica del Quattrocento*. Florencia: Istituto Nazionale Studi del Rinascimento, 1968.
- STÄUBLE, Antonio. "Dicacitas, Cauillatio, mimorum obscenitas: osservazioni sul comico in alcune commedie umanistiche", en M. CHIABÒ - F. DOGLIO, *Teatro Comico fra Medio Evo e Rinascimento: La Farsa*, Roma, 1987, p. 47-70.
- STÄUBLE, Antonio. En la reseña de: Matteo Maria Boiardo, *Timone, Orphei Tragoedia*, a cura di Marianonietta Acocella e Antonia Tissoni Benvenuti, 2009, en *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 72, 2010, 466-468.
- ULYSSE, Georges. "La commedia nel Cinquecento", en CRUCIANI, Fabrizio e SERAGNOLI, Daniele, eds., *Teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987, 81-99.
- UMSTEAD, Douglas Radcliff. *The birth of modern comedy in Renaissance Italy*.
- VALENTIN, J.-M. "Aux origines du théâtre néo-latin de la Réforme Catholique: l'*Euripus* (1549) de Livinius Brecht»: *Humanistica Lovaniensia*, XXI (1972), 81-188.
- VARGAS UGARTE, Rubén. *Historia General del Perú*, Lima: Carlos Milla Batres, 1966, t. 2.
- VENDRIX, Philippe. "La musique dans le théâtre des étudiants à la fin du Moyen âge et à la Renaissance". En : CHIABÒ - DOGLIO, *Spettacoli*, 121-133.
- VIAN HERRERO, Ana. "Interlocutoras renacentistas en diálogos hispano-flamencos: la irrupción del personaje femenino en la tradición de los coloquios escolares", en Werner THOMAS y Robert VERDONK (eds.). *Encuentros en Flandes*, Soria/Lovaina, Leuven University Press/ Fundación Duques de Soria, 2000, pp. 157-192
- VIVES, Juan Luis. *Diálogos y otros escritos*. Introducción, traducción y notas de Juan Francisco ALCINA. Barcelona: Planeta, 1988.
- WOODWARD, William Harrison. *Vittorino da Feltre and Other Humanist Educators*. Ed. y trad. Cambridge: 1897. Reed. Renaissance Society of America, 1996.^{156*}

156.-* Esta publicación se inscribe en dos Proyectos de Investigación patrocinados por el Ministerio de Ministerio de Ciencia e Innovación: en la Universitat de València: *Parnaseo. Servidor web de Literatura Española* (Ref. FFI2008-00730/FILO-01334); y en la Universidad de Granada: *El teatro de los jesuitas Ávila, Rodríguez y coetáneos de Ultramar* (Ref. FFI2009-08047).