

# Teatro musical en festejos escolares hispánicos de la Edad Moderna \*

## *Musical Theater in Hispanic Student Celebrations in Modern Age*

---

**JULIO ALONSO ASENJO**

Departamento de Filología Española  
Universitat de València  
Avda. Blasco Ibáñez, 32. 46010 Valencia  
julio.alonso@uv.es

RECIBIDO: 30 DE SEPTIEMBRE DE 2011  
ACEPTADO: 20 DE DICIEMBRE DE 2011

**Resumen.** Partes o elementos musicales hubo regularmente en los festejos teatrales escolares. Pero, a partir de la aparición del teatro musical en Italia y su aceptación en las cortes en el siglo XVII, se montan también espectáculos musicales en festejos escolares del ancho mundo hispánico. En este artículo, tras breve introducción, se hace relación de esos espectáculos de alguna manera conocidos, hasta fines del siglo XVIII, clasificándolos por géneros (ópera, oratorio, zarzuela, drama músico, fiesta real), con referencias particulares al funcionamiento musical de *El sacro nombre de Augusto*, festejo escolar del Colegio de San Hermenegildo de Sevilla en 1749.

**Palabras clave:** Teatro musical hispánico. Festejos escolares.

**Abstract.** Musical parts or some elements there were always present in the theatrical school celebrations. But from the onset of musical theater in Italy and its acceptance in the courts, the same was introduced in student celebrations throughout the wide Hispanic world from the seventeenth century on. In this essay, after a brief introduction, those events are collected and classified by genre (opera, oratorio, operetta or zarzuela, musical drama, royal festival), and special references given to the performance of *'El sacro nombre de Augusto'*, Seville, 1749.

**Keywords:** Musical Theatre. Student Celebrations.

## FESTEJOS ESCOLARES Y MÚSICA

Desde la Edad Media, tenemos certificada la participación de los estudiantes en festejos y celebraciones: en procesiones, en rondas y recibimientos de personalidades; también en representaciones teatrales públicas de moralidades, misterios y farsas. Los estudiantes tenían incluso espectáculos parateatrales propios, como el obispillo, y peculiares representaciones para celebrar a sus patronos (santa Catalina de Alejandría y san Nicolás). En tales festejos domina lo espectacular y está presente inevitablemente la música, así como cencerradas y convocatorias con matracas o gorjeos de pajarrillas de agua.

Este panorama cambia cuando, desde fines del siglo XIV, el teatro estudiantil, de manifestación festiva, en colegios, academias y universidades deviene teatro de palabra e instrumento educativo, aunque no falte en él la diversión en momentos determinados, como el carnaval (Stäuble; Alonso Asenjo 2010a, 34). Domina, en todo caso, el objetivo educativo. Maestros y humanistas rescatan el teatro clásico, que se puso de moda aun en las cortes, con o sin latín y, desde luego, añadidos elementos placenteros como danza y música. Con apoyo de movimientos de reforma de la pedagogía, el teatro se fue aceptando como elemento curricular en la enseñanza de Gramática y Retórica en las instituciones docentes y universidades europeas desde principios del siglo XVI. España ofrece, entre otros frutos, el exquisito de la comedia *Hispaniola* de Juan Maldonado, 1519, que, en su exclusiva palabra, aún las sales plautinas con la inquietud reformadora de su contemporáneo Erasmo; y de España y Portugal este teatro pasará a sus colonias, especialmente por obra de la Compañía de Jesús que, a mediados del siglo XVI, heredera de aquel movimiento, lo impulsa con fuerza desde su predominio en la enseñanza de Gramática y Retórica a niños y adolescentes.

El teatro, actividad con que el estudiante se divierte en varias celebraciones a lo largo del curso, sirve para dominar y practicar el latín clásico: llave del acceso a los saberes y ciencias, de la creación científica y literaria, de las relaciones internacionales e instrumento de prestigio social. Practicar el latín en el teatro, siguiendo reconocidos maestros, como Terencio, significaba ejercitar la memoria (especialmente técnicas mnemónicas), educar la voz, lograr una pronunciación esmerada, desarrollar la imaginación, la creatividad y la agilidad mental, ejercitar la acción y mejorar el porte. Resulta interesante ver cómo la enseñanza de la urbanidad, cortesía y compostura saltan de la realidad al tea-

tro (Picón García). Al mismo tiempo, por los temas tratados, es un modo de proponer e integrar valores morales y religiosos en esquemas del teatro clásico. En el teatro, pues, se consolida la unión de lo agradable y lo útil (Alonso Asenjo 2010a).

Pero la primacía de la palabra en estos ejercicios escolares no implica su exclusividad. Bailes o danzas, como herencia del teatro medieval, se mantienen en la piezas escolares y se promueve el canto, si lo abona el medio cultural en que se imparte la doctrina o enseñanza, como por Garcilaso de la Vega el Inca nos consta de los colegios de los jesuitas de Potosí, Cuzco y Lima, que, aprovechando la facilidad de los indígenas para aquel, montaban dramas musicales que “con tanta suavidad” cantaban los indios (ver Furlong 146 y 147; además, F 2088<sup>1</sup>). El esquema clásico de la tragedia exigía coros, y la necesidad de mantener viva la atención del auditorio hace que se prodiguen juegos y burlas, bailes, danzas o intermedios musicales. Es lo que se encuentra habitualmente en las piezas conservadas, universitarias o de colegio, desde la *Ate relegata et Minerva restituta* de Petreyo (Universidad de Alcalá, 1540; F 605), en la que bailan estudiantes que representan a las Tres Gracias, hasta la *Comedia de S. Francisco de Borja* del P. Bocanegra en México, con remate de “un mitote o tocotín, danza majestuosa y grave hecha a usanza de los indios” (1640; F 874; ver Padilla Zimbrón). Y la gran atracción de las representaciones era la maravilla de niños danzantes, que tanto suelen destacar las Relaciones de celebraciones, como la que informa del final de esta obra de Bocanegra, y los Programas de Certámenes o Ejercicios literarios, de Academias literarias de colegios o seminarios, como (entre tantos) puede verse en los organizados por el P. Serrano, para 1745 (F 2529, 2431); o en el ballet, llamado “dance”, de la *Fábula de Acis y Galatea*, que cierra la Academia literaria para celebrar la canonización de José de Calasanz en Valencia, 1767 (F 2472). El mismo aprecio de la danza puede verse en el espectáculo de *El sacro nombre de Augusto* en 1749, del P. Rafael de Córdoba.

Las capillas de las catedrales intervienen en circunstancias señaladas en las representaciones de colegios, como cuando, en la inauguración del nuevo colegio, el gran compositor Francisco Guerrero dirige la capilla de la catedral de Sevilla en el estreno de la *Tragedia de San Hermenegildo* (1591; F 129); o cuando la de la catedral de México participa en *El mayor triunfo de Diana*, 1682 (F 2352), de Ramírez de Vargas, con “música selectísima” (Plaza y Jaén 189). La capilla de la catedral de Sevilla lo hará de nuevo en la representación de *El sacro nombre de Augusto*. Es muy común, además, que en cualquiera de las re-

presentaciones escolares resonaran cantos populares o pastoriles, no menos que en las comedias de Lope de Vega.

#### TEATRO MUSICAL EN FESTEJOS ESCOLARES HISPÁNICOS

Con el siglo XVII, aparecen en Florencia dramas en los que la música se fundía con el texto y la acción: había nacido la ópera o teatro cantado. Pero esta corriente no se impuso en lengua nacional en España y sus colonias ni aun en la corte cuando Lope de Vega estrena la primera ópera española. De momento, la revolución en la escena española, que se trasvasa a los espectáculos de las instituciones docentes, consiste en crear un teatro en libertad frente a las unidades tradicionales, en el lirismo de los versos con polimetría y, ya en el siglo XVII, en la intensificación del habitual uso de la alegoría, como puede verse en el *Mercurio*, en 1629 (F 399), cuya representación por nada quisieron perderse rey ni cortesanos, y su continuación en el siglo siguiente, como muestra *El sacro nombre de Augusto*, que es “alegórico obsequio” o “cómica alegoría”, y tantos otros (F 2480, 982, 373, 2445, 2470); igualmente, se plasma en la creación del teatro de gran aparato y lujo indumentario, de ricos y variados decorados, de complicadas tramoyas e impresionantes efectos escénicos, en parte como herencia y desarrollo del teatro religioso tradicional y en parte aportación de grandes escenógrafos italianos.<sup>2</sup>

Las instituciones educativas se distinguieron por las frecuentes muestras del aprecio del gran espectáculo en actos parateatrales, como máscaras o mascaradas (también llamadas *paseos*, que son mojigangas callejeras), organizadas por múltiples motivos, con gran despliegue de personas, de indumentarias exóticas y lujosas y alarde de estatuaria, pintura y arquitecturas efímeras y, ya anochecido, en espectáculos de luz y sonido y empleo de autómatas.

El aprecio de tramoyas, maquinaria y efectos escenográficos sorprendentes en representaciones teatrales deja ya fuerte impronta en los festejos por la beatificación de Ignacio de Loyola, en 1610, respondiendo al espíritu de la época y a la imitación de los usos cortesanos (Hernández Araico 248). La nueva circunstancia cultural exigía espectáculos para publicitar la ideología contrarreformista y el ideario propio. Aquella se expresa en el culto a la Eucaristía con autos sacramentales; en la defensa de la Inmaculada Concepción, que a veces coinciden en el mismo acto, como en *La bidalga del valle*, que se representó en la Universidad de México en 1680 (F 224). Este tema tuvo comprometidas representaciones memorables en todos los territorios, como el es-

pectáculo que la Universidad de Salamanca ofreció en 1618, cuyo texto se encargó a Lope de Vega (F 823), en el que se da “an excellent example of Lope’s use of vocal music as an element of structure and as a symbolic device” (Stein 1993, 25), o los que ofreció la Universidad de México en 1670 (F 2353), 1680 (F 224) y 1682 (F 2352), sin olvidar el *Coloquio de la Concepción* en Santiago de Chile, 1732 (F 2331 y Alonso Asenjo, 2010b). Los mismos recursos sirven en la intensificación de la veneración de reliquias, que venía de atrás: de las de Justo y Pastor en Alcalá en 1568 (F 2332); las de innumerables santos en México (F 872-873. 929-935) en 1578; en Manila, la de Santa Potenciana en 1597 (F 1038); San Orencio en Huesca, en 1609 (F 784), y en Bogotá, en 1611 (F 2326). También, con ocasión de la consagración de iglesias de colegios o de la inauguración de estos: significativa muestra es la del Colegio Imperial de Madrid, 1626, para la que se montó *El escalador del sol* del P. Francisco de Santa-cruz (F 398), acto al que acudió, con el rey, toda la corte. Igualmente, se emplean en el recibimiento de obispos y dignatarios eclesiásticos o civiles, con espectáculos bien documentados (F 122, 870, 871, 399, 2172). A su vez, el ideario propio se expresa en la rentable publicidad de beatificaciones y canonizaciones de miembros de instituciones. De todo esto, a efectos teatrales, los máximos beneficiarios fueron los jesuitas, que celebraron con gran pompa la canonización de su fundador y del misionero Francisco Javier (1622), con la participación de personalidades de dramaturgos como Lope de Vega; la beatificación de Francisco de Borja en 1635 y su canonización (1671). De los espectáculos por estas celebraciones cabe destacar *El rey de Persia* del P. Martín de Arce (F 261 y 397; otros, entre tantos, F 265, 255, 486); asimismo, la canonización de los jóvenes Luis Gonzaga y Estanislao de Kostka (1727) y la de Francisco Régis en 1740. El momento culminante, a efectos estéticos, fue la celebración del centenario de la fundación de la Compañía de Jesús en 1640. Para el logro del montaje de *Obrar es durar* del P. Céspedes se contrató en el Colegio Imperial de Madrid al máximo escenógrafo que trabajaba en la corte, Cosimo Lotti (F 2228). Y en la Misión de la Encarnación, Paraguay, se ejecutó la pantomima de *Policronio* (Charlevoix 60; F 2088), escenificación del gigante con los cien niños que representaban a los diferentes cargos de la Compañía y, con animosos cantos, celebraron las alabanzas del Centenario.

En estos espectáculos se cuidó sin duda la música, aunque, fuera de lo señalado, no merecía una consideración esencialmente distinta de la que recibía en los representados hasta entonces, habiendo de sonar en los momentos estructurales del inicio (loas), en coros, en intermedios (musicales o bailados), o

en el fin de fiesta, además de incorporar dentro de la representación algún cántico o danza. Pero la situación va cambiando como muestra el estreno de la ópera de Lope de Vega, *La selva sin amor* (1627), y la importancia de la música es cada vez más destacada desde 1640 (Egido 2009a, 135), sobre todo, con la irrupción de Calderón de la Barca en el programa de espectáculos de la corte desde los años 50, con creaciones musicales dramáticas: zarzuelas (piezas breves para divertimento cortesano, en parte cantadas y en parte recitadas),<sup>3</sup> óperas (1660) y el tipo que Stein (1993, 130) ha llamado semiópera: piezas cortesanas mitológicas que incluyen escenas de ópera en un teatro hablado. Por varias razones que no debemos examinar ahora y pese a que lo operístico es “el lenguaje artístico del poder, o, mejor, de los poderes (ya que también se muestra activo en los ámbitos universitarios)” (Rodríguez de la Flor 42), no llegó a cuajar en ese momento en España la ópera autóctona, ofreciendo solo “exceptional, isolated products”; y, en efecto, solo se produjeron tres óperas (Stein 1993, 132).<sup>4</sup> Pero hubo varias semióperas y, tras la aparición de la zarzuela *El laurel de Apolo* de Calderón (1657), la aceptación de este género musical echó fuertes raíces, como se ve, desde 1670, en los autos sacramentales, que se llenaron de música elaboradísima (Egido 2009b, 127).<sup>5</sup>

A partir de aquí, las instituciones docentes principales, puesto que no carecían de capacidad económica ni técnica, producen obras musicales, aunque apenas conocemos muestras del período de la decadencia de los Habsburgo. Así en los grandes espectáculos de los PP. Calleja y Fomperosa en el Colegio Imperial de Madrid en 1671, para la celebración de la canonización de *Francisco de Borja*, la música aparece, si acaso, en dos momentos en forma de canción. Lo que en ellas destaca es el aparato y “la agudeza del conceto”, como se lee en D. Calleja, *El Fénix de España*. E incluso son escasos los testimonios hasta el segundo cuarto del siglo XVIII. Tenemos una manifestación de la nueva sensibilidad ante la música en *El mayor triunfo de Diana*, que se celebró en la Universidad de México (1682), con gran aparato escénico y “música selectísima”, que aportó (como vimos) el coro de la catedral metropolitana (Sigüenza y Góngora), con lo que “se suspendían las atenciones todas con las músicas, y acordada sonoridad de los instrumentos” (fol. 48r). Y, en términos de las nuevas corrientes musicales (ópera, zarzuela, oratorio), en un arco elevado por la Compañía de Jesús en los festejos por la colocación de la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados el 2 de febrero de 1672 en su templo de Lima, siete niños ofrecieron “un breve coloquio de música recitativa” (Buendía 298; F 2371);<sup>6</sup> y, en las “Fiestas Reales celebradas en el Cuartel General de San

[Francisco de] Borja”, las “Cuatro solemnes óperas [que] cantaron/ Los indios guaraníes en competencia [con la “música ostentosa” de las vísperas]/ Con tanta industria y tal magnificencia/ Que a todos los oyentes nos pasmaron./ Y más maravilló haber tal ciencia/ En tiernos niños que lo ejecutaron,/ Que si a muchos un lustro adornaba,/ Ninguno de los cuatro ya pasaba”.<sup>7</sup>

Pero había habido algo más. Tras haber competido con la corte en escenografía en varios festejos espectaculares, lo lógico era que una institución docente tan poderosa como la Compañía de Jesús se acercara al teatro musical. Y así sucedió en 1681, cuando los jesuitas acuden al rescate de la corte misma, falta de presupuesto, con una producción propia, para celebrar las bodas del rey con una princesa francesa en la entrada de esta (Sanz Ayán 105). Esa aportación fue el espectáculo *Vencer a Marte sin Marte*, que no *Cadmo y Armonía*, ya que se trata de dos piezas distintas;<sup>8</sup> ambas, sin embargo, están inspiradas en una ópera de Philippe Quinault y del compositor italiano Lully en la corte francesa (Sanz Ayán 106; Egido 2009b, 159-62).

En la segunda parte del XVII, con la corte volcada en la nueva moda italiana de ese teatro cantado, una vez superada la crisis de los 40 (Stein 1993, 126-30) y con renovado afán desde la llegada de los Borbones en el nuevo siglo,<sup>9</sup> vemos que instituciones educativas como la universidad y colegio-universidades de la Orden de Predicadores, no menos que los jesuitas ahora, imitan a la corte. Pero ya en 1727, integrando usos educativos (certamen) y gustos cortesanos, se ofrece en Madrid a Felipe V y a su familia al completo, que lo visitan, *El día de el Seminario, en el más lucido Sol* (F 2480), espectáculo que integra la poesía representada, diversas formas de canto y compleja escenografía. La corte, durante su estancia en Sevilla, 1729-1733, en opinión de Aguilar Piñal, puede haber sido el motor del cultivo de los géneros musicales allí (32-35). La moda del teatro musical se extendió por todo el reino.

Desgraciadamente, no son muchos los datos que hemos podido recoger sobre el teatro musical en las instituciones educativas desde la *Zarzuela nueva de Cadmo y Armonía* (c. 1681) y *Vencer a Marte sin Marte* (1681) hasta el *Melodrama* en la máscara por la entronización de Carlos IV, que ejecutó la Universidad de Sevilla, 1789, y escasean particularmente los de territorios coloniales. Precisamente con este ensayo pretendemos reunir los conocidos a partir de noticias, textos, ideas y estudios, para plantear un estado de la cuestión.

No conocemos partituras, pero van apareciendo piezas con varias denominaciones: “ópera”, “ópera música”, “zarzuela”, “drama músico”, “melodrama”, “drama sagrado” o “drama sacro”, que trataremos de ordenar, rela-

cionándolas con los géneros conocidos. Sobre modos de intervención de la música hemos leído en acotaciones: “Coro”, “Música”, “Suena Música de instrumentos”, “la Música canta”, “Ella representa y canta la Música”, “Canta X.”, “Representa”, “Ella/Él, y Música”. Entre las formas: aria, recitado, “a dúo”, “todos en fuga”. Sobre modalidad de ejecución: “Allegro”, “Despacio”. Sobre el tono: “Música grave”, “Canta la música en tono melancólico, y patético la siguiente Aria”, “Coro de Música en tono de Aclamación”, etc.

De hacer caso a la terminología empleada en catálogos y títulos, en este marco escolar casi se igualaría el número de óperas españolas de la corte, con “*Las glorias del Parnaso, Ópera*”, de 1747 (F 402), del P. Jerónimo Benavente, que enseña en el Seminario de Nobles de Madrid y “*Ópera música. Daño y provecho de amor*”, de 1753 (F 2451), u *Orpheo, drama músico* (F 2173). Su autor, P. Gabriel Ruiz, jesuita, actúa en Granada. Pero no se trata de óperas, pues en ambas piezas se representa y se canta.

Habría óperas si aceptáramos el razonamiento del autor del Prólogo a *El Sacrificio de Jephthé*, “drama sacro-trágico alegórico”, según el cual este corresponde a lo que los italianos llaman *Oratorio*, que no sería sino una variante de la “ópera”, en la que tanto el argumento como el “teatro” o lugar de la ejecución son sagrados. Fue el oratorio un género cultivado en España, aunque no se han encontrado bajo ese nombre obras producidas en ámbito escolar, y ciertos hechos nos hacen dudar del objetivo educativo de algunas representaciones. No parece, por ejemplo, que en la ejecución de *El sacrificio de Jephthé* (F 2453) los estudiantes aportaran algo más que la mera asistencia, tratándose de una “Fiesta que cantó la Música de entrambas capillas de la Santa Iglesia Metropolitana... en la iglesia de la Compañía de Jesús de la Ciudad de Zaragoza” (septiembre, 1716), en la beatificación de Francisco Régis. Por el marco de ejecución y los rasgos que presenta, podría ser oratorio de ámbito escolar *El zelo con el laurel* (Valencia, 1738) del escolapio Antonio Caxón o Cajón, con música instrumental y coros (F 549).

Pero, aunque se acerquen al género del oratorio, por su escenificación fuera de sagrado no podrán tenerse por óperas las piezas que sus autores califican de “drama sacro” o “drama sagrado”. Además de eso, en aquellos cuyo texto conocemos, la parte musical no es superior a la de las composiciones profanas que llamamos zarzuelas y se ejecutan en un marco poético-literario o cuasi académico, aunque intervengan niños como actores o cantores. Se trata, pues, de dramas “musicales” religiosos. De este tipo y con verosímil partici-

pación de escolares es el anónimo “drama sacro alegórico” titulado *Mardocheo exaltado* (F 396), en tres actos, representado en las Escuelas Pías de Mataró (Barcelona), en 1768, con arias y recitativo. También la *Paráfrasis del Salmo 117*, “drama sagrado” de los escolapios Joaquín Traggia e Isidoro Paricio, que se ejecutó en el Colegio de las Escuelas Pías en Zaragoza, en 1780 (F 395). “Drama sagrado” es *Joaquín guardado por Dios* del jesuita R. Alafont (F 2463), representado en tres actos, con actuación de un coro de “Músicos del Templo”, durante un certamen literario en el patio del Colegio de San Pablo de Valencia, 1761; por tanto, fuera del ámbito sagrado. Drama sagrado, por su tema y denominación, parece haber sido *Jael*, “drama musicale” (1764, F 2478) del jesuita José Arnal (Diosdado Caballero 69).<sup>10</sup> Ejecutados en gran parte por niños, incluso muy tiernos, en tres actos con intermedio (en el primer caso llamado “jocoso”), son los “dramas sagrados” la *Adoración de los Reyes* (F 2458) y la *Adoración de los pastores* (F 2459) del jesuita expulso J. B. Colomé, de nuevo en su patria, representados, por ello, fuera del marco escolar y sagrado en Valencia, en las navidades de 1799-1800.

Las zarzuelas, en correspondencia con su aceptación en la corte, son relativamente numerosas, especialmente si se tienen en cuenta formas afines: fiesta real, drama músico, melodrama. Las denominadas zarzuelas, descartada *Vencer y ser vencido*, *Anteros y Cupido*,<sup>11</sup> forman un grupo compacto de 1735 a 1747, aunque el género muestra vigor hasta 1767. Encabeza el grupo, con *El príncipe de los sabios*, Manuel Jerónimo Castilla Muñiz (F 474), y lo cierra *El Astro del mejor mundo*, del P. Juan Antonio Arnal, en Zaragoza (Barrera; ver F 2454).

Cuatro zarzuelas de este segundo cuarto del siglo se deben a Pablo Anselmo Rodríguez Brioso Ossorio, dramaturgo, todas ellas en honor de Santo Tomás de Aquino, del que era devoto, que representaron alumnos del Colegio-Universidad del mismo nombre de la Orden de Predicadores en Sevilla de 1738 a 1743.<sup>12</sup> No arranca Brioso Ossorio de la nada en estas composiciones, pues le habían precedido allegados a la Orden de Predicadores en Sevilla o miembros de la misma, con obras laudatorias del Santo.<sup>13</sup> Entre estos conjuntos de zarzuelas centrados en el Colegio-Universidad de Santo Tomás de Sevilla, encajan perfectamente los dos actos músico-cómicos (serios) integrados en la imponente máscara o paseo que se describe en *Aplauso real...* (Bolaños/De los Reyes) en honor del cardenal Luis Jaime de Borbón y Farnese, Infante de España, en 1742, a su toma de posesión (por delegación) como nuevo arzobispo de Sevilla. Las acciones dramáticas se representaron en carros triun-

fales (y aun juntando dos de ellos) en diversos puntos del recorrido. En el festejo cómico se mezclan representación y canto, resultando dos zarzuelas breves (F 548), que tantos elementos comparten con *El sacro nombre de Augusto*.

*Zarzuela nueva intitulada La primavera del Cielo* (1744), del P. Tomás Serrano Pérez, jesuita, Maestro de Retórica del Seminario de Nobles de Valencia (F 2430), nos alerta de que tales composiciones, entreveradas con los ejercicios literarios (declamaciones de poesía, traducciones, diálogos...) de los certámenes, precedidas por loas cantadas y asociadas con distintos tipos de “dances”, danzas o bailes, podían repetirse en las competiciones literarias anuales de estos Seminarios. Y no nos faltan testimonios de que el género continuó cultivándose más allá de mediados de siglo. Conocida una parte de su libreto, zarzuela podemos denominar a *Orfeo y las Ninfas* (1764) del jesuita M. Lassala, que funcionó como envoltura de uno de esos actos literarios (F 2471); y como zarzuela nos presentan las fuentes *El divino Prometheo* (1767), en cuatro actos (no necesariamente largos), con que alegraron los escolapios de Valencia la celebración de la canonización de su fundador (F 2470).

Zarzuelas parece que debieran igualmente considerarse algunas obras breves. Por ejemplo, el drama músico en un acto, de jesuita anónimo, que se ejecutó en Zaragoza, 1740, quizá celebrando el segundo centenario, en la Casa Profesa, del que se citan los personajes de Astrea, Apolo, Clío, Mercurio y Talía (*GEA*). Pero no hay pruebas de que en la representación participaran estudiantes. Y zarzuelas son, según García Soriano, el *Grado de San Luis Gonzaga* y el *Grado de San Estanislao de Kostka*, obra de los PP. Losada e Isla, representadas en Salamanca (1727) en los festejos de la canonización de los dos jóvenes jesuitas (F 847).<sup>14</sup> Este meritorio especialista del teatro de colegio describe esas interesantes piezas “con muchas secciones *cantables*, que les dan carácter de verdaderas zarzuelas” (316); y Rodríguez de la Flor califica estos *Grados* de los jóvenes santos de “cantables” o “semióperas teológico-académicas” (43). Y más decisivo es que los más moderados de quienes vieron el espectáculo en honor de los dos jóvenes decían que “ni en el Coliseo de la Corte se celebraban primores de tanto gusto” y que había sido una “fiesta, que podía competir con las más singulares que se logran en la Corte con personas ejercitadas toda su vida en la Farsa” (Losada/Isla 191); y eso precisamente cuando triunfaba en Madrid el más exquisito teatro musical, de cuya boga es prueba el ya presentado presente del Seminario de Nobles de Madrid a la visita de la familia real en ese mismo año de 1727: *El día de el Seminario, en el más lucido Sol* (F 2480).

Con lo cual, ya podremos reconocer como zarzuelas un buen número de obras denominadas dramas musicales o que tienen otras denominaciones, siempre que ofrezcan suficientes “secciones cantables” y, más o menos breves, se ejecuten por divertimento o celebración gozosa, sin insistir en aspectos de adoctrinamiento o formativos. Y, así, serían zarzuela tanto el festivo “poema dramático” *Orpheo Fénix del Turia*, en un acto, del P. Sebastián Giner (Valencia, 1741; F 2170), con muchas secciones musicales, como el mencionado *Orpheo* (c. 1753), del P. Gabriel Ruiz, el más notable de los jesuitas compositores de obras musicales, también en “acto único”, pero incluso más extenso, llamado “drama músico”, y la “ópera música” *Daño y provecho de amor*, pues se trata del mismo texto del *Orpheo* del P. Ruiz con ligeras variantes, excepto en lo que se refiere a las acotaciones, sobre todo las dedicadas a la música, ya que, mientras en el *Orpheo* apenas se señala la intervención de los coros dos veces, en *Daño y provecho* las didascalías son variadas y numerosas.

Relacionados con las composiciones reseñadas aparecen los términos “festejo” y “fiesta real”. Y es normal, pues parece que reciben esta denominación composiciones que también podrían llamarse zarzuelas, y no en vano ya Calderón encontraba que en el término “fiesta” hay ecos del sintagma “fiesta real”, que servía para la zarzuela, que es “fábula no vulgar” y recibe “categoría de poesía heroica o épica” (Stein 1997, 190). La fiesta real se distinguiría de la zarzuela por su duración (Flórez; Egidio 2009b, 135). “Fiesta real” es la ya considerada *Vencer a Marte sin Marte* de P. Fomperosa (1681) y también *El sacro nombre de Augusto*, que lleva esa denominación, en parte al menos, en el título de la portada y en el acto III, 45 b, como “fiesta *nominal*”.

Un paso más y nos encontramos con obras que, a su extensión (piezas de tres actos, más lo a y, a veces, contraloo y entremés), añaden denominaciones como “drama alegórico”, “diálogo alegórico” o “coloquio alegórico”. A ellas, como semióperas, podríamos concederles la etiqueta genérica de “drama músico”, que utilizan los autores o extiende algún especialista. La primera de estas piezas es el “diálogo alegórico” (alegoría afirmada que no explicada) del P. Salvador García, *El Géminis de la Iglesia* (Montilla, Córdoba, 1727, F 982), en tres jornadas, con mucha música instrumental, coros y arias (no acotadas como tales) y gran baile o danza. Siguen en el Seminario de Nobles de Madrid, del P. Benavente, *Las glorias del Parnaso* (1747), festejo en tres actos (F 402), y *La ciencia triunfante*, de 1751 (F 373), al estilo cortesano, pues ambos espectáculos, de valor alegórico y ricos efectos escenográficos, se hicieron en honor de

Fernando VI, que supo responder con largueza a las proezas artísticas de los estudiantes (Simón Díaz 1952, 173).

“Drama alegórico” se llama *Ío y Mercurio* (1753, F 2152), también agraciado con el humor del P. Gabriel Ruiz, en honor del nuevo arzobispo granadino, igualmente con elementos escenográficos llamativos y tramoyas, como la nube que envuelve a Ío y a Júpiter, hurtados *in fraganti* a la inquisición de la justamente celosa Juno. Tiene su arenga en latín, loa y contraloa antes y después de sus tres actos, y un *Entremés de Juan Cazuela*, además de abundante música. Si no es el entremés y el argumento mitológico, todo recuerda en este “drama alegórico” a *El sacro nombre de Augusto*, “alegórico obsequio” y “cómica alegoría”.

Extenso es también *El trigo de Ceres*, “coloquio alegórico” (F 2448), posiblemente también del P. Ruiz, cuya denominación de coloquio explica sus más humildes efectos escenográficos y músicos. Podría tomarse incluso como zarzuela, caso de interpretarse la segunda jornada como intermedio o entremés, formado por secciones representadas a modo de comentario gracioso de la acción de la primera jornada, y si se tiene en cuenta que la música en él solo se utiliza en el cierre.

Debido al desconocimiento del texto, resulta difícil catalogar otras piezas, como *Palas y Mercurio* de Manuel Rojas Prieto, que se representó “con mucha música”, en Granada (1762), y la obra del jesuita Luciano Gallissá y Costa, *El nuevo Apolo y Minerva en Parnaso* (Lérida, 1759), drama de felicitación al rey Carlos III por su “tránsito” a la Península Ibérica (Etchi). En las mismas estamos con la pieza titulada *Gloria a Dios en las alturas*, sobre ángeles y magos junto al pesebre de Belén, ejecutado por niños de la Gobernación del Paraguay, con motivo de la proclamación de Carlos II en 1760 (Trenti Rocamora 46; F 2351).

Entre 1720 y 1730, se observa en las producciones teatrales de Madrid un claro aumento de lo que en los libreros españoles se denomina “drama” y “melodrama” (Boyd/Carreras 23). Tenemos algunas muestras de estos últimos en el ámbito escolar. En Córdoba (Argentina), en 1740, se ejecutó un melodrama (junto a dramas) para celebrar la canonización del jesuita francés Francisco Régis, objeto de muchas celebraciones en esta fecha en los dominios hispánicos. No sabemos del acto sino que se representó “con acompañamiento de música vocal e instrumental” (Leonhardt 56-58; F 2088). Menos aún sabemos del mencionado de la Universidad de Sevilla (1789), en honor de Carlos IV. Pero de 1749, obra de un dominico y ejecutado por “párvulos infantes” del

Colegio de Santo Tomás, conservamos el texto del *Melodrama encomiástico*, loa cantada por el estilo de las zarzuelas, por acomodación a las circunstancias. Se ejecutó en Sevilla, en el recibimiento del arzobispo D. Francisco de Solís y Cardona, lo mismo que *El sacro nombre de Augusto*.

Zarzuelas, al fin, pues lo permite la etimología de este nombre, que remite a algo híbrido y complejo (Stein 1997, por ejemplo, 187), u “óperas colegiales”, según denominación de Rondón, son las obras dramático-melódicas del P. Franz Lang, llevadas en 1748 a Chile como aportación de jesuitas alemanes (Rondón). Se trata de un conjunto de piezas (Lang; F 2314); se estructuran en diálogos representados y odas cantadas, en las que hay personajes/actores que solo declaman (*Personæ*), mientras que otros cantan su texto (*Personæ Musica*). Este teatro, en parte cantado, muestra del arte simbólico de los jesuitas del XVIII, que aúna palabra, música y representación, debió de ser ejecutado en Chile, por lo que conocemos del teatro en centros de la Compañía en Santiago; por ejemplo, sobre el *Coloquio de la Concepción*, representado en 1732, que integra la *Loa de la Concepción* de sor Juana Inés de la Cruz, cantada en medios escolares mexicanos (Alonso Asenjo 2010b; F 2331).

No podemos ahora adentrarnos en el abigarrado mundo de las máscaras, varias de las cuales incorporan representaciones o piezas musicales. Así es la máscara para celebrar el nacimiento del efímero Luis I del jesuita J. V. Ramos, *Fábula heroica de Hércules fundador de Sevilla* (Sevilla, 1707), que tiene su réplica anónima allí mismo en otra máscara para idéntica celebración de los dominicos del mismo lugar y año (F 684), posiblemente del tipo del *Melodrama encomiástico* de 1749. No son muchos, pero estos datos nos sirven como botón de muestra del interés de instituciones docentes en el montaje de espectáculos músico-teatrales (*GEA*), y aun meramente musicales.<sup>15</sup> Y muestras son igualmente las loas cantadas en Filipinas, como la del P. Murillo Velarde, *No hay competencia en el cielo*, de 1729 (F 1063; Irving; Alonso Asenjo 2009).

### 3. COLOFÓN

No hay ruptura de la continuidad teatral entre el período de decadencia de los Habsburgo y la primera etapa de los Borbones, y el Barroco y el teatro de Calderón mantienen su vigor hasta mediados del siglo XVIII (Aguilar Piñal 29). Del mismo modo, en las aulas y en los festejos de los centros de estudios, siguen los ejercicios dramáticos, incluso con utilización del latín; pero se constata un cambio notable con la inserción y el aprovechamiento de la música y el

cultivo de nuevos géneros musicales, especialmente desde el segundo cuarto del siglo XVIII. De esa continuidad cultural y artística son excelentes muestras los espectáculos sevillanos de dominicos (Bolaños/De los Reyes, *Una mascarada... 'Aplauso Real'*, 1742; Anónimo, *Individual descripción*, 1749) y jesuitas para recibimiento del arzobispo administrador de la diócesis, don Francisco de Solís y Cardona (Aguilar Piñal 32-35). Aquellos montan un espectáculo grandioso por las calles de la ciudad; estos representan el “coloquio” *El sacro nombre de Augusto*, “alegórico obsequio”, “poema cómico”, “fiesta nominal o cómica alegoría”, festejo y celebración en el colegio jesuita de San Hermenegildo de Sevilla, el 4 de octubre de 1749.

*El sacro nombre de Augusto* puede tomarse como muestra significativa de la altura a que había llegado el teatro musical escolar hispánico. Representaron los alumnos del Colegio de San Hermenegildo un texto compuesto por el P. Rafael de Córdoba (n. en Montalbán, Córdoba, 1712 – m. en Carmona, Sevilla, 1798), jesuita, rector del Colegio de Cádiz y Maestro de Metafísica en el Colegio cuando compone este poema en tres actos, de 3214 versos contados, incluidos los 387 de la loa cantada, clasicista en el tema y en la palabra (latina y castellana). El espectáculo fue obra colectiva: el P. Gaspar Sola (o Solá), Maestro de Teología, compuso la arenga, que precede a la loa: 63 hexámetros latinos sobre textos de Estacio y Virgilio y 20 cuartetos asonantados castellanos inspirados en Argensola y Villamediana. Al P. Joseph de Vargas “se fío dirección de adorno y teatro”, por lo que pudo ser él el escenógrafo responsable de las mutaciones de la escena (jardín, mar, Capitolio de Roma); aunque pudo haberlo sido D. Pedro Tortolero, que trazó y pintó el arco del proscenio.

Pero a quien, después del autor del texto, destaca la Relación es al autor de la música, don Pedro Polaina Caballero, “Numen músico”, de quien nada conocemos sino este elogio, quizá porque, pese a ser un teatro cortesano de tema histórico, “el menos musical” (Sabik 465), logró la admiración en una “función eminentemente musical” (Aguilar Piñal 33). El relieve que recibe este compositor es una valoración de la situación musical en la corte española, admiradora de músicos italianos: “Le dio vivísima alma a las letras” y “por su estilo, y especial gusto en la composición, acomodación fácil a la naturaleza de los asuntos sería admiración de nuestra Península, si le hubiera tocado en suerte el haber nacido en Italia” (Bolaños/De los Reyes 16). La música, sobre la que se insiste, asume en esta “cómica alegoría”, diversas funciones: acompaña los movimientos de las máquinas, resalta la unidad de determinadas escenas y realza las importantes, describe la acción con variedad de tonos.<sup>16</sup>

La acción, que exalta los valores morales de los personajes, que encarnan “unos, virtudes morales,/ otros, los vicios sujetos/ en estrechísima cárcel”, concluye con la apoteosis de Octavio, que no es otra que la del arzobispo honrado, que se ofrece como remate de la acción y del festejo.<sup>17</sup> Antes interviene la Alegoría misma personificada;<sup>18</sup> canta sucesivamente un recitado y un aria; después, representando, expone el sentido de la “fiesta cómica”, más allá del primero e histórico y sin negarlo, pues “es siempre la Alegoría/discretísimo barniz,/que oculta una cosa y muestra/la contraria, sin mentir” (en la loa, vv. 298-300 (numeración propia), p. 5).

De este modo, aprovechando los distintos recursos elaborados por la evolución del teatro (aparato, indumentaria lujosa, comedia áurea con su gracioso, texto selecto en lenguas y metros) y sobre todo la música en la nueva época, tenemos el mecanismo de ostentación de la fiesta teatral cortesana (Sanz Ayán 17) en *El sacro nombre de Augusto*, ejerciendo varias funciones del teatro escolar, con resalte en este caso de la celebración de un príncipe. Los estudiantes de los dominicos, en la misma circunstancia, optaron por ofrecer un gran paseo con una breve representación cantada (el *Melodrama encomiástico*) en el palacio episcopal de Sevilla, que hubo de repetirse por la tarde para un público amplio (Anónimo, *Individual descripción*). Y así, esta “fiesta nominal” es una buena muestra de las cimas a que había subido el teatro escolar, encerrando en sí toda su trayectoria evolutiva y adoptando lo nuevo. Y lo nuevo es ofrecer un festejo lo más cercano posible a los usos de la corte, pues se trata del recibimiento de un arzobispo auxiliar de un arzobispo titular que es Infante real, y noble él mismo: “El Príncipe excelso,/ que a Sevilla llega”, según el *Melodrama encomiástico*.

Después de estos logros del teatro musical estudiantil, va cambiando el teatro en los centros educativos en la segunda parte del siglo XVIII. Se reduce la parte de celebración, aunque sin abdicar de la música, y vuelve a concederse la primacía a la palabra. Y así, los jesuitas, en el último periodo anterior a su expulsión, representaron, además de sencillos actos dialógicos, obras de los clásicos grecolatinos, o imitaciones de estas.<sup>19</sup> Potenciaron esta línea tanto quienes los sucedieron en los Seminarios de Nobles en sus “Ejercicios de Letras” (F 2464-67; 2475-76); y, en sus “Academias literarias” o “Academias de Bellas Letras”, los escolapios, que representan, además de sencillos diálogos, églogas y tragedias grecolatinas, sobre todo en traducción castellana, o imitaciones de las mismas, aunque en circunstancias excepcionales alguna vez asumieron modos y espectáculos por el estilo de los jesuitas,

como en *El Narciso de Milán* (F 393) de J. de Villarroya y, apartado del ámbito de su congregación, Joaquín Traggia con su *Margarita fabula togata* (F 348) y quizá con *Codro* (F 472). A su lado se ponen en escena obras de los clásicos franceses, fueran profanos, como Racine, o jesuitas, como Lejay o Porée,<sup>20</sup> e incluso, como si con eso quisieran cerrar el periodo, en la Universidad de Sevilla (1793) se da la representación de la *Zaïre* (*Zayda*, *Zaira* o *Zara*) de Voltaire (F 771), fruto de la nostalgia de tiempos pasados, que causó admiración con “la riqueza de los trajes, la magnificencia del aparato, la gracia de los sainetes y tonadillas y los bellísimos bailes” (Aguilar Piñal 173, 229, 231).<sup>21</sup>

## Notas

- \* Este estudio, con el título de “Musical Theater in Hispanic Student Celebrations: *El sacro nombre de Augusto* (Seville, 1749)”, se presentó como ponencia en el Congreso Internacional *Power and Performance in Imperial Spain: Theater Production in the Hispanic World of the Declining Hapsburg Monarchy*. A Conference at the William Andrews Clark Memorial Library, 10-11 febrero de 2011, Universidad de California (Los Ángeles). Esta publicación se inscribe en dos Proyectos de Investigación patrocinados por el 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).
1. Para abreviar, F seguida del número de ficha o fichas será en adelante la referencia a Alonso Alejo “Base de datos de *TeatrEsco*-Catálogo del antiguo Teatro Escolar Hispánico (*CATEH*)”.
  2. Pero Greer está en lo cierto cuando afirma que estos recursos no eran nuevos en el teatro español del siglo XVII: “Rather, it was the sophistication and scale of their use which was novel” (5).
  3. Bien lo expresaba el poeta Iriarte: “...nuestro drama,/que zarzuela se llama,/en que el discurso hablado/ya con frecuentes arias se interpola/o ya con dúo, coro y recitado...” (96).

4. O incluso menos, pues alguno, entre las de Calderón, solo reconoce como ópera *Celos aun del aire matan*, y no *La púrpura de la rosa*. Ver Rull 1554-68.
5. Cuando el carro triunfal de la máscara o mojjiganga que relatan en *La juventud triunfante* los PP. Losada e Isla, en 1727, llega al centro de la Plaza Mayor de Salamanca, “los músicos desde él, encarando con el balcón de la Ciudad, *tocaron una armoniosa Opera*, que fuera bien oída, aunque durara más” (ed. de Valencia, 1750, 394). El marco histórico, el término “ópera” y la insistencia en lo musical en el pasaje justifican el carácter plenamente musical de la ejecución. El canto vocal queda implícito, pues “damas y galanes ocupaban el carro”. Los galanes ejecutaron a continuación, en un estrado al pie del tablado céntrico, “una de las más primorosas danzas de la moda al son de los violines...”. Pero no es seguro, como se verá más abajo al tratar de las “óperas” de los PP. Benavente y Ruiz.
6. A este respecto, parece oportuno señalar la representación ofrecida por el virrey, como remate de estos festejos y por nueve días seguidos, de un “Coloquio en forma de auto sacramental, con la disposición de perspectivas, mutaciones de bastidores, luces y musica recitativa, que en el Buen Retiro se executa: y como fuè el primero que con tan divertido aparato se representò en el Reyno, se mereció el aplauso, segun causò divertimiento” (Buendía 301).
7. Contamos estas celebraciones entre las escolares por la presencia de los jesuitas como responsables de la Misión o Reducción (son, por tanto, anteriores a 1767; F 2477) y por el protagonismo de los niños en estos festejos. Unimos tales celebraciones a la del Centenario de la Compañía en 1640, con la pantomima de *Policronio* (F 2088), que muestra notables rasgos humanísticos y participación de escolares. Sin embargo, no consideramos aquí otras celebraciones con notable presencia de la música, porque claramente pertenecen al teatro misionero o de evangelización, para la que desde el principio aprovecharon los misioneros jesuitas las extraordinarias dotes de los indígenas chiquitos, moxos y guaraníes (actividad que transplantaron a Chile). Dramas musicales sacros u oratorios, llamados en origen “óperas” se ejecutaron en las reducciones jesuíticas, destacando como compositor el P. Domenico Zipoli (1628-1726) y, tras él, completando las obras y encargando copias, el P. Martín Schmid (1694-1772), de las que conservamos la *Ópera de San Ignacio de*

- Loyola* (muestra de secciones ejecutadas, en: <http://www.youtube.com/watch?v=ARITk7UJjbs&feature=related>), otra llamada *Ópera de San Francisco Javier*, formalmente zarzuela (muestras, en <<http://www.youtube.com/watch?v=YHFlgFcsAUA>>), y la fragmentaria composición *El Justo y el Pastor*. Ver Coralli 206-15 y Gasta 85-106.
8. El subtítulo de *Vencer a Marte sin Marte. Cadmo y Harmonía. Fábula* (F 257) ha llevado a casi todos los estudiosos a identificarla con *Zarzuela nueva Cadmo y Armonía* (F 328), también de P. Fomperosa pero con letra de Diego Calleja (así Simón Díaz 1987, 53). Pero, aunque ambas obras traten el mismo tema y estén estrechamente relacionadas por el autor, se distinguen por características estructurales o formales, como la duración: *Vencer a Marte* tiene tres actos; *Cadmo y Armonía*, dos. También por el género: *Vencer a Marte* es una “fiesta real”; *Cadmo y Armonía*, una “zarzuela”. La abreviación del espectáculo implica variaciones en el texto. *Cadmo y Armonía* debió representarse en circunstancias distintas, que aún desconocemos.
  9. Músicos italianos controlan la corte desde 1703 (Boyd/Carreras 19).
  10. Al P. José Arnal se atribuye, en el mismo lugar, una traducción del *Filoctetes* de Sófocles: *Philoctetes sophocleus versu hispanico*. Se imprimió en Barcelona: Viuda de Piferrer, s. a.
  11. No contamos entre las escolares a *Vencer y ser vencido, Anteros y Cupido*, 1735 (F 1153), con música de Corradini (en España desde 1731), que se viene atribuyendo al P. Buedo y Girón, jesuita en el Seminario de Nobles de Madrid. Algunos, entre ellos Kleinertz, 110, n. 6, estiman que el nombre de su autor, Joaquín de Anaya Aragonés, es el seudónimo de Buedo y Girón. Sin embargo, el referido seudónimo corresponde al nombre real del autor de la contemporánea comedia en tres jornadas, con mucha música, *La Rosa de Alexandría, Santa Eugenia* (1735; F 1152).
  12. Son: *El Alcides de la ciencias es el señor Santo Tomás de Aquino* (1738; F 1147); *El ángel más perseguido y vencedor más constante* (1740; F 477), *La castidad laureada y la lascivia vencida* (1741; F 478) y *El mejor sol en París* (1743; F 1150). *Lo que va de cetro a cetro*, del mismo autor, en 3 actos, no es zarzuela y parece que se representó en teatros públicos.
  13. Vimos ya a Manuel Jerónimo Castilla Muñiz, *El príncipe de los sabios* (1735). Lo siguen Manuel Antonio Figueroa Lasso de la Vega, *Obsesivos lemmas...* (1737; F 475) y fray Fernando Lozano, O. P., *La fuente de las científicas musas* (1739; F 476). Desconocemos qué tipo de espec-

- táculo fue *La divina Sunamitis*, que representaron en el Alcázar los estudiantes del Colegio de Santo Tomás (F 479).
14. En ellas se representa todo el itinerario para obtener el grado de doctor en la Universidad de Salamanca, desde la prueba inicial a la pompa posterior a la entrega de las insignias (borla, anillo y libro). La *Juventud triunfante* tuvo varias ediciones ya ese año. Citamos por la de Valencia, 1750.
  15. Buena prueba de ello es el *Obsequio que el Colegio de Santo Tomás dedicó al Excmo. Arzobispo Dn. Franciso Delgado y Venegas su alumno en 24 de Octubre de 1776*: consistió en un discurso latino, una sabatina, recitado, aria, tonada, coplas, seguidillas (cantadas por los seises) y siguieron las músicas hasta anochecido. Ver F 655.
  16. Fundamentalmente, valen para este espectáculo las funciones de la música que establece Stein (1986, 13). Y algunas parecen remitir a las publicadas por dos jesuitas expulsos valencianos del siglo XVIII que teorizaron sobre la música: Antonio Eiximeno (O'Neill/Domínguez 1442) y Juan Andrés, según el cual, se deben “aplicar los tonos que más correspondiesen a las situaciones de los personajes y à las expresiones de los versos de manera que hiciesen más vivos y animados los afectos que expresan” (350-53).
  17. Realmente el remate del festejo fue el refresco ofrecido (“delicado y abundoso”), tras reponer buena parte de la mutación de la casa de Livia “con la bella perspectiva de jardín iluminado” (Bolaños/De los Reyes 18).
  18. Ya la había sacado también a escena Lope de Vega en *La limpieza no manchada, Comedia de la Concepción*, compuesta para los actos inmaculistas de la Universidad de Salamanca en 1618 (F 823), y también aparece como personaje en la loa del auto sacramental *El sacro Pernaso/Parnaso* de Calderón.
  19. Como muestra de esos diálogos valen las “decurias peruanas” (CATEH, en campo título: *decuria*) y los diálogos javerianos (F 439, 2106, 2174 y su desarrollo). Imitan obras clásicas los PP. Lassala, Andrés, J. Arnal, Larraz, Pou, Espinello. Ver F 41, 42, 260, 368, 369, 780, 798 y 1146.
  20. *Tragedia de San Hermenegildo, Mártir* (F 370), *Mauricio* y *Hermenegildo* (F 942 y 941). Ver muestras del texto en Imágenes de *TeatrEsco*: <<http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/imagenes/Imagenes.htm>>.
  21. Ignoraba Menéndez y Pelayo su representación en Sevilla en 1793, que

pudo seguir la reelaboración que hizo García de la Huerta en su hispanización de la obra de Voltaire sobre una traducción anterior publicada anónima en Barcelona y reimpressa en esa misma ciudad en 1782.

### Obras citadas

- Aguilar Piñal, Francisco. *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo: Cátedra Feijoo, 1974.
- Alonso Asenjo, Julio. “Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico (CA-TEH) - Base de datos de *TeatrEsco*”. *TeatrEsco* (2002-2011). <[http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases\\_teatro\\_Escolar.htm](http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm)>.
- . “Sobre el teatro humanístico-escolar del Ultramar hispánico”. *TeatrEsco* 3 (2009): 1-54. <[http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista3/Sobre\\_el\\_teatro\\_humanistico-escolar\\_del\\_Ultramar\\_hispanico.pdf](http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista3/Sobre_el_teatro_humanistico-escolar_del_Ultramar_hispanico.pdf)>.
- . “Bases y despegue del teatro como instrumento educativo”. *TeatrEsco* 4 (2010a): 29-62. <[http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista4/02\\_Alonso\\_julio.pdf](http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista4/02_Alonso_julio.pdf)>.
- . “*Coloquio de la Concepción* representado en Santiago de Chile y la huella de Sor Juana Inés de la Cruz.” *Cuatrocientos años del Arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional del Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro, Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Valladolid: Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, 2010b. 203-13.
- Andrés, Juan, S.I. *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Madrid: Don Antonio de Sancha, 1787.
- Anónimo. *Individual descripcion de los celebres aplausos y respetosos obsequios que a honor plausible, y festiva celebracion del Ilustrissimo Señor Don Francisco de Solís..., en su feliz arribo, y decorosa Possession, publicaron el dia 25. de Junio deste año de 1749. los Escolasticos Alumnos del Colegio Mayor de Santo Thomas de Aquino del Sagrado Orden de Predicadores, desta Nobilissima Ciudad...* Sevilla: Imprenta de la Universidad, 1749. Accesible digitalmente: <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/2716/>>.
- Barrera y Leirado, Cayetano de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro*

*Antiguo Español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1860.

- Bolaños, Piedad, y Mercedes De los Reyes, eds., *Una mascarada joco-seria en la Sevilla de 1742 (Teatro en la Calle)*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992. + Ed. facsímil de la Relación titulada: *Aplauso Real, aclamacion afectuosa y obsequio reverente, que en lucido festejo de máscara joco-seria consagraron los Escolásticos Alumnos del Colegio Mayor de Santo Thomàs de Aquino, del Orden de Predicadores, ... de la ... Ciudad de Sevilla, en el dia 2 de Mayo de 1742 al... Infante Cardenal Don Luis Jayme de Borbon, y Farnese, en celebracion de la possession que de el Arzobispado de Sevilla tomó à nombre de su Alteza Real....* (1742).
- Boyd, Malcolm, y Juan José Carreras, eds. *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- Buendía, Joseph. *Vida admirable y prodigiosas virtudes del Venerable, y Apostólico Padre Francisco del Castillo de la Compañía de Jesús, Natural de Lima (...)*. Madrid: Antonio Román, 1693.
- Charlevoix, Francisco Javier, S.I. *Historia del Paraguay*. Vol. 2. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1912.
- Coralli, Filippo. "Domenico Zipoli e la sua musica. Un religioso e musicista di fronte ad una cultura 'altra' nel contesto delle riduzione gesuitiche in America sul principio del XVIII secolo". *Multiculturalismo e pluralismo religioso fra illusione e realtà: un altro mondo è possibile?* Ed. Arnaldo Nesti. Florencia: University Press, 2006, 193- 218.
- Córdoba, Rafael de, S.I. *El sacro nombre de Augusto. Alegorico obsequio que el Colegio Maximo de San Hermenegildo de la Compañía de Jesus consagró en el dia 4. de octubre al aplauso, y nombre del Ilmo. Sr. D. Francisco Solis (...)* *Describebelo, y lo da a luz Don Vicente Naquens Davalos, alumno habitual del mismo Maximo Colegio (...)*. Impreso en Sevilla con las licencias necesarias en casa de Joseph Padrino, en Calle Génova. (s.a., pero 1749). Accesible digitalmente. <[http://adrastea.ugr.es/search~S9\\*spi?/.b1103276/.b1103276/1,1,1,B/1962~b1103276&FF=&1,0,,0,-1](http://adrastea.ugr.es/search~S9*spi?/.b1103276/.b1103276/1,1,1,B/1962~b1103276&FF=&1,0,,0,-1)>.
- Diosdado Caballero, Ramón. *Bibliothecae scriptorum Societatis Jesu Supplementa. Supplementum primum*. Roma: apud Franciscum Bourliè, 1814.
- Egido, Aurora. "Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca". *Castilla. Estudios de Literatura* 0 (2009a): 134-65.
- . "Telones parlantes del Siglo de Oro." *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Eds. Ignacio Arellano, Alberto Blecua y Guillermo Serés.

- Pamplona: Universidad de Navarra/Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt: Vervuert, 2009b. 113-73.
- Etchi, Ezeheha. *Les écrivains espagnols de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Thèse. Université de Toulouse - Le Mirail, 1983. <[http://greenstone.refer.bf/collect/thef/tmp/CS\\_00851.html](http://greenstone.refer.bf/collect/thef/tmp/CS_00851.html)>.
- Flórez, M.<sup>a</sup> Asunción. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU, 2006.
- Furlong, Guillermo. *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*. Buenos Aires: Huarpes, 1945.
- García Soriano, Justo. *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*. Toledo: R. Gómez Menor, 1945.
- Gasta, Chad M. "Opera and Spanish Evangelization in the New World". *Gestos* 44 (2008): 85-106.
- GEA. *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza: *El Periódico*, 2000, s.v. Zarzuela. <[http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz\\_id=13222](http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=13222)>. 20 de diciembre de 2010.
- Greer, Margaret R. "Development of the Mythological Court Plays". Pedro Calderón de la Barca. *La estatua de Prometeo*. A critical edition by Margaret R. Greer, with a study of the music by Louise K. Stein. Kassel: Reichenberger, 1986. 1-12.
- Hernández Araico, Susana. "Sensualidad musical en Calderón: *La púrpura de la rosa*, *Apolo y Climene* y *Las armas de la hermosura*". *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*. Ed. Ignacio Arellano Ayuso. Vol. 2. Kassel: Reichenberger, 2002. 245-58.
- Iriarte, Tomás de. *La Música*. Madrid: Impresor Real, 1784.
- Irving, David. "Musical Politics of Empire: the Loa in 18th-Century Manila". *Early Music* 32.3 (2004): 384-402.
- Kleinertz, Rainer. "La zarzuela del siglo XVIII entre ópera y comedia. Dos aspectos de un género musical (1730-1750)". *Teatro y música en España (siglo XVIII): Actas del Simposio Internacional, Salamanca 1994*. Ed. Rainer Kleinertz. Kassel: Reichenberger, 1996. 107-21.
- Lang, Franz, S.I. *Theatrum solitudinis asceticae. Sive doctrinae morales per considerationes melodicas Ad Normam sacrorum Exercitiorum S. P. Ignatii*. Munich: M. Riedl, 1717.
- . *Theatrum affectuum humanorum. Sive considerationes morales ad scenam ac-*

*commodatae. Monachij per Verni Jejunij Dominicas dies Horis pomeridianis exhibitae.* Munich: M. Riedl, 1717.

- . *Theatrum doloris et amoris. Sive considerationes mysteriorum Christi patientis, et Mariae matris dolorosae sub cruce condolentis filio piis affectibus conceptae.* Munich: M. Riedl, 1717.
- Leonhardt, Carlos. “Datos históricos sobre el teatro misional de la Compañía de Jesús de la Provincia del Paraguay”. *Estudios* (Academia Literaria del Plata, Buenos Aires) 26 (1924): 46-59.
- Losada, Luis de, y José Francisco de Isla, S.I. *La Juventud triunfante. Representada en las fiestas con que celebró el Real de la Compañía de Jesús de Salamanca la canonización de San Luis Gonzaga y de San Estanislao de Kostka* (...). Valencia: Joseph Estevan Dolz, 1750.
- O’Neill, Charles E., y Joaquín M.<sup>a</sup> Domínguez, S.I. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático.* Vol. 2. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2001.
- Padilla Zimbrón, Edith. “El tocontín como fuente de datos históricos”. *Des-tiempos* 14 (2008): 235-49.
- Picón García, Vicente. “Originalidad de la *Comedia prodigi filii* de Guillermo Barceló: su propuesta educativa parcial y otras ampliaciones extraevangélicas”. *Calamus renascens* 10 (2009): 177-80.
- Plaza y Jaén, Cristóbal Bernardo de la. *Crónica de la Real y Ynsigne Universidad de México de la Nueva España. En edades desde el año de 1553 hasta el de 1682. Por el Bachiller Don —, Secretario y Maestro de Ceremonias de la dicha Universidad.* Ed. Nicolás Rangel. Vol. 2. México: Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1931.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. “El canto catártico: el teatro músico como utopía de la obra de arte total en la ilustración española”. *Teatro y música en España (siglo XVIII): Actas del Simposio Internacional, Salamanca 1994.* Ed. Rainer Kleinertz. Kassel: Reichenberger, 1996. 13-48.
- Rondón, Víctor. “Nuevas perspectivas sobre música y teatro jesuítico en el espacio colegial a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII: fuentes españolas y alemanas recientemente descubiertas en Chile”. *III Reunión Científica. Festival Internacional de Música ‘Misiones de Chiquitos’.* 10 y 11 agosto 2000. Ed. Piotr Nawrot, SVD. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte et Cultura [APAC], 2000. 37-63.
- Rull, Enrique. “Celos humanos y divinos en Calderón (En torno a *Celos aun*

- del aire matan*)”. Eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Vol. 2. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert, 2004. 1554-68.
- Sabik, Kazimierz. “La función de la música en el teatro de corte en España a fines del siglo XVII (1670-1700)”. *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*. Eds. M.<sup>a</sup> Antonia Virgili i Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete. Valladolid: Sociedad v Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997. 459-66.
- Sanz Ayán, Carmen. “La facción de los eclesiásticos y el ‘teatro político’: la representación de *Cadmo y Harmonía* (1681)”. *Pedagogía de los Reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*. Ed. C. Sanz Ayán. Madrid: Academia de la Historia, 2006. 105-12.
- Serrano Pérez, Tomás, S.I. *Poema Nuevo intitulado El Alcázar de la inocencia y La Gracia restaurada en la Purísima Concepción de María. Mercurio sacro, y poético: en el qual se contienen algunas noticias tocantes... a las Escuelas del Seminario de Nobles de San Ignacio... año escolar 1745*. Ed. Joaquín Castelví y la Figuera [seudónimo del P. Serrano]. Valencia: En la Oficina de Joseph Estevan Dolz, 1745.
- Sigüenza y Góngora, Carlos. *Triunfo parténico que en glorias de María Santísima, inmaculadamente concebida, celebró la pontificia, imperial y regia Academia Mexicana (...)*. México, 1683.
- Simón Díaz, José. *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Vol. 1. Madrid: CSIC/Instituto de Estudios Madrileños, 1952.
- . “Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 6 (1987): 525-37.
- Stäuble, Antonio. *La commedia umanistica del Quattrocento*. Florencia: Istituto Nazionale Studi del Rinascimento, 1968.
- Stein, Louise K. . “Music and the Calderonian Court Play, with a Transcription of the Songs from *La estatua de Prometeo*”. Pedro Calderón de la Barca. *La estatua de Prometeo*. A critical edition by Margaret R. Greer, with a study of the music by Louise K. Stein. Kassel: Reichenberger, 1986. 13-92.
- . *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

- . “‘Este nada dichoso género’: la zarzuela y sus convenciones”. *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*. Eds. M.<sup>a</sup> Antonia Virgili i Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete. Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997. 185-220.
- Trenti Rocamora, José Luis. *El teatro en la América colonial*. Buenos Aires: Huarpes, 1947.