

# BOSQUEJO PARA UNA HISTORIA DEL TEATRO EN ARAGON HASTA FINALES DEL SIGLO XVIII

por

AURORA EGIDO

## PRELIMINAR

Este esbozo de una «Historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII» pretende apenas servir al estudioso de las letras aragonesas como una guía cuyos itinerarios necesitará perfilar, corregir y, sobre todo, aumentar si quiere transitarlos. Nacido como necesario complemento de una *Introducción a la Literatura en Aragón hasta 1800*, razones editoriales de espacio obligaron a suprimir este capítulo dedicado al teatro que ahora ofrecemos con algunas correcciones y referencias a los estudios más recientes sobre el tema. El estudio dedicado a la poesía y a la prosa aragonesas en la citada *Introducción* completa muchos aspectos de los aquí mencionados y aparecerá próximamente en la *Enciclopedia Temática Aragonesa* (Zaragoza, Ed. Oroel).

Con estas páginas no pretendemos detraer del árbol peninsular la rama aragonesa, ni trazar un ejercicio de crítica o historia literaria al pie del mapa regional. Tan sólo queremos destacar lo que Aragón desde sus inicios ha ofrecido al arte dramático, recogiendo lo que hasta ahora se sabe o andaba oculto o disperso. Al margen de la producción textual, hemos hecho hincapié en los aspectos relativos al espacio escénico y a la fiesta, con un criterio muy amplio del género. Como el lector verá, la ausencia de notas viene suplida por la referencia directa a aquellos autores de cuyos trabajos partimos y que consignamos en la bibliografía. Sirva este modesto ejercicio escolar como acicate para futuros estudios y ediciones.

Por último, quiero agradecer a Angel San Vicente no sólo su invariable amistad, sino el ánimo prestado para publicar estas páginas sobre el teatro aragonés a cuya historia él ha aportado tan valiosos trabajos.

## EL TEATRO EN ARAGON

### LOS ORIGENES. EL TEATRO OSCENSE

Conocida es la pobreza que, en relación con otros géneros literarios, presenta el drama peninsular a lo largo de la Edad Media. Por lo que a Aragón se refiere, el momento actual de la investigación ha alcanzado esperanzadores resultados que, sin duda, se verán enriquecidos cuando se vaya completando la tarea de trazar una historia de la que sólo tenemos informaciones aisladas.

El drama religioso español cuenta con un encomiable estudio del padre Richard Donovan que mostró el florecimiento del teatro litúrgico desde fechas muy tempranas (s. IX) en Cataluña y en Valencia, frente a una supuesta escasez en el resto de la península. Este primer germen dramático lo constituyen los tropos en lengua latina que —como los define Fernando Lázaro— son «textos breves que se interpolan en un texto litúrgico, bien aprovechando una frase musical sin letra en el canto, bien dotándolos de melodía propia». Incorporados a la liturgia de los ciclos de Pascua y Navidad, fueron desarrollándose como actividad sacro-teatral en los templos.

Aragón es punto clave de representaciones litúrgicas y a la clarificación y ampliación de los datos conocidos ha contribuido con dos recientes aportaciones Víctor García de la Concha. En síntesis, podemos hablar de una rica actividad teatral que no siempre debe limitarse a una concepción estricta que implique personificación de caracteres en habla y actitudes, sino aprovechamiento escénico del templo para situar la narración de un hecho litúrgico. Por otro lado, la escasa evolución del teatro castellano desde el *Auto de los Reyes Magos* hasta Gómez Manrique no se debería a la escasez de teatro religioso, sino, precisamente, a su abundancia y conservadurismo. Caracteres éstos, que también conformaron el teatro aragonés, como veremos.

En la catedral de Huesca encontramos un tropo de Pascua, la *Visitatio Sepulchri*, sobre la Resurrección. En él se establece un diálogo cantado entre las tres Marías y un ángel que les advierte ante la tumba de Cristo, representada por un altar, de que éste ha resucitado. En otro tropo navideño se repite la secuencia dialogada, pero dentro del esquema propio del *Officium pastorum*, entre los pastores y los ángeles que anuncian el nacimiento del Niño Jesús. El altar, hecho nacimiento, acota el lugar escénico en el que se adora al recién nacido y se canta el salmo navideño. Estos dos tropos latinos de los siglos XI o XII parecen, a juicio de Durán Gudiol, de origen francés y Donovan ha dudado de que fuesen escenificados en la catedral oscense. Sin embargo, existen evidencias de posteriores ceremonias en esta catedral durante los siglos XV y XVI, posiblemente en lengua vernácula. Una de ellas recreaba el martirio de San Vicente y puede corresponder a

una tradición entremesil anterior a 1482. Del siglo XVI hay testimonios de escenificaciones con motivo de la Pascua de Resurrección y existen datos sobre representaciones navideñas, como los versos del canto de la Sibila —presentes en casi todos los breviarios medievales oscenses— y noticias relativas a la construcción de un escenario con decorados en el que actuaban por Navidad seis infantes y monaguillos disfrazados. Sobre ello hay cuentas de 1539 y de años posteriores que aluden a cascabelillos, barbas, sayas, zapatos y demás aderezos para los representantes. En 1581 hizo una «boca de infierno» un platero siciliano, se contrató para el momento a un escopetero para «los coetes y cluxidores» y se acompañó la actuación con música de vihuela. La liturgia de Pentecostés, por otro lado, ofrecía en Huesca la presencia de una paloma mecánica —o tal vez real— sobrevolando en la catedral al canto del «Veni Creator Spiritus», costumbre que aparece también constatada en las catedrales de Toledo, Palencia, Lérida y otros lugares.

Ricardo del Arco ha trazado el historial del Corpus Christi oscense. Además de las procesiones callejeras que comportaban canto de villancicos y, en sus inicios, desfile de gigantes, hubo autos sacramentales en la catedral, según consta en el Libro de Fábrica de 1515 y en documentos posteriores. Ignoramos si éstos tenían lugar en el atrio, en los claustros o en otro lugar, lo que sí es cierto es que había suelta de palomas y disparo de cohetes en el interior del templo, y es lógico pensar que la costumbre viniese de antes. Otro tanto ocurrió con la tradición de cantar villancicos en Navidad o con el secular festejo del *episcopellus*, muchacho que por San Nicolás se erigía en «obispillo» hasta el día de los Inocentes, parodiando los gestos y voces del jerarca al que representaba. Solía ir acompañado de otro niño en el papel de Herodes. Es posible que tal inocentada se repitiese en la Epifanía y en la víspera de San Juan. Esta costumbre saturnal, anterior al siglo XIV, perduró en la catedral de Huesca hasta el siglo XVIII, pese a las prohibiciones de Trento. Esa inversión de papeles y valores es propia del carnaval y subyace en otras manifestaciones del folklore aragonés, como en la mojiganga de Graus, donde durante siglos se critica el papel de las autoridades el 14 de septiembre. La liturgia de la Pascua de Resurrección iba acompañada, lo mismo que el Oficio del Sábado Santo, del lanzamiento de estampas pequeñas con aleluyas impresas o manuscritas que recogían los regocijados fieles. Cabe recordar aquí el eco que las tradiciones oscenses navideñas ofrecen en los versos de doña Ana Abarca de Bolea en el siglo XVII, con sus villancicos al Nacimiento y sus romances a la Virgen y al Niño, en los que no faltan ejemplos de poesía dialectal aragonesa como la «Albada al Nacimiento» y el «Bayle pastoril», en el que se mantiene un diálogo entre ángeles y pastores, con Bras loando la venida del «fillo» divino. Al final se canta un estribillo. Las albadas, más corrientes en Teruel y Huesca que en Zaragoza, son parte fundamental del folklore altoaragonés,

como se sabe. Los mozos que las cantan suelen acompañarse con el tamboril y la dulzaina.

La catedral de Huesca fue espacio escénico de ceremonias universitarias y certámenes literarios durante los siglos XVI y XVII. Así ocurría con la colación del grado de doctor, a partir de los estatutos de 1594, que terminaba con una lección en la catedral, lugar que también fue ámbito para el recitado de centones de versos de corte gongorino en la *Palestra numerosa austríaca*, justa en honor de la boda de Felipe IV con Mariana de Austria en 1650. La costumbre estaba bastante extendida. En Calatayud, el certamen poético que en 1618 se celebró en honor de la Purísima Concepción tuvo lugar en la Iglesia Mayor, ricamente adornada con tapices, jeroglíficos y poesía pintada. Hubo dentro del templo luminarias, invenciones de fuego y estruendo de trompetas y atabales «con otras diferencias de juego de pólvora, y tronadores mezclados y rebueltos con muchedumbre de cohetes bolidores».

Frente a la catedral de Huesca, se instalaron escenarios para comedias y farsas alegóricas, como consta, por ejemplo, en el traslado de las reliquias de San Orencio, desde Aux a la misma Huesca, en 1609, cuando el poeta Juan Miguel de Luna, natural de esa ciudad, escribió una comedia alusiva al momento. Fue representada por el maestro Dimas Pérez y sus discípulos, con todo el simbolismo que conlleva el entramado alegórico, ya presente en la loa inicial que tuvo acompañamiento musical de ministriles, según consta en la relación de Francisco de Aynsa. La colaboración entre el clero catedralicio, la Universidad y la nobleza aparece constatada en numerosos festejos públicos, como ocurrió en 1657, con motivo del nacimiento del príncipe Felipe, ocasión en la que Lastanosa abrió su palacio para asombro de visitantes. El Rector, acompañado de estudiantes y maceros, acudía a las procesiones del Corpus y a otros actos ciudadanos. La Universidad tuvo además su propia tradición festiva, como indican los estatutos de 1468. En 1611, a la par que se edificó una biblioteca y una capilla, se erigió un teatro en el espacio y patio que había entre las Escuelas y el Palacio Real, para celebrar los actos solemnes.

Contra las compañías de comediantes que deambulaban por Huesca, Lérida y otros lugares, se publicó un sermón de Jaume Albert, *Circuncisión de las Comedias* (Lérida, 1629). Pero éste fue un caso más de presión moralista que nada pudo contra el auge de la comedia. Huesca tuvo —siguiendo el modelo zaragozano del que hablaremos luego— teatro de planta desde 1626. Construido por José Garro, vino a sustituir a otro de baja factura que databa de mediados del siglo XVI.

## EL TEATRO EN ZARAGOZA. LA LITURGIA Y EL TEATRO PROFANO MEDIEVALES

En Zaragoza se encuentra, en un misal manuscrito del siglo XV existente en el Pilar, un tropo del «Quem queritis» de Pascua derivado posiblemente del tropo oscense. También hay constancia de tropos navideños. Pero el drama litúrgico zaragozano debió ser mucho más amplio, a juzgar por los resultados de las investigaciones realizadas por García de las Concha que contradicen las restricciones ya apuntadas por Donovan para el oeste de Cataluña. En el *Missale Caesaraugustanum* de 1422 se describe el ceremonial de la procesión dentro del templo, que se repite en 1485 y a principios del siglo XVI. Dos presbíteros y dos diáconos, con los cerofentarios y los acólitos, se dirigen con el incensario hasta el Sagrario y allí el archidiácono incienso el cuerpo de Cristo y el altar. Esta tradición peninsular del monumento-sepulcro del viernes santo arranca del siglo XI y comporta un texto latino recitado por cantores y coro, mientras los sacerdotes llevan un féretro bajo palio negro que se deposita en el altar. Allí se descorre una cortina y se canta el responsorio. El esquema dejó sus huellas en el teatro de Juan del Encina y Lucas Fernández. La transmisión oral y el conservadurismo son dos caracteres inherentes a este teatro litúrgico medieval que captaba con sus recursos externos la atención de unos fieles incapaces de entender la letra latina del ritual.

Otro misal cesaraugustano impreso en 1485, a instancias de don Alfonso de Aragón, trata de fijar el texto puro del Misal romano, despojándolo de ceremonias añadidas. Este freno a las variantes rituales que la tradición había ido elaborando fue bien acogido por algunos humanistas, como Juan Sobrarias, que felicitó en una epístola al arzobispo Juan de Aragón por poner orden en el ceremonial litúrgico en un misal publicado en Zaragoza, el año 1522, en la imprenta de Coci.

Ambos ejemplos constituyen pruebas evidentes de la existencia de una rica tradición de teatro litúrgico del que apenas tenemos vestigios. Las más antiguas anotaciones de música impresa en Aragón parten de estos misales oscenses y zaragozanos, según ha señalado San Vicente, con referencia al uso del canto llano del oficio divino y a los cantos populares en la paraliturgia cristiana (saetas y relojes de la Pasión, gozos, etc.). Los textos litúrgicos proporcionarían a lo largo del siglo XVI abundantes referencias al ceremonial de Navidad, Corpus Christi y otras fechas, para canto de antífonas, salves e himnos en las Iglesias, según documenta Pedro Calahorra.

Las ediciones en la imprenta zaragozana —desde la primera, en 1504, de Coci y Hutz— de pasionarios reflejan las dramatizaciones llevadas a cabo, dentro de las Iglesias, de la muerte y resurrección de Cristo, como se ha indicado. El *Passionarius*, impreso por Coci en Zaragoza, en 1510 es un buen ejemplo. Y otro tanto puede decirse de los procesionarios zaragozanos impresos desde 1502.

En la catedral de la Seo tenía lugar después de la Misa una dramatización, con imágenes de bulto, de la Resurrección, según consta en una consuetudina-crónica del Pilar que detalla esta antigua celebración de la catedral cercana. Al canto del Aleluya por un tiple, y tras un estruendo, cae roto un velo blanco que deja al descubierto un altar adornado con las imágenes de la Virgen, San Juan y las tres Marías. Unos cantores escondidos tras ramajes entonan aleluyas y coros resurreccionales. Un ángel baja de lo alto con una espada en mano y rompe un velo rojo tras el que aparece la imagen de Cristo resucitado. La música coronaba el final del acto, según datos de hacia 1606.

Los contactos con otras catedrales ofrecían variaciones y novedades, como se ve en los paralelismos entre el texto «Surgit Xtus. cum Sepulchro» de la misa de la *Dominica in Albis* de los Misales zaragozanos de 1485 y 1498 y el de un prosario gerundense del XV. O con la citada consuetudina de la Seo que ofrece, en 1606, la crónica de otra consuetudina granadina con una de las más ricas dramatizaciones de Pascua. Y lo mismo ocurre con la Vigilia navideña que se copia de la catedral de Segovia.

La costumbre de arrojar aleluyas impresas con motes dentro del templo perduró en Zaragoza hasta el siglo XVIII. También se repitió el ceremonial del obispillo, y en un manuscrito de la Seo se hace referencia a la música y la letra del canto de la Sibila. La tradicional procesión del Pendón, que hasta fechas recientes tenía lugar en la catedral de la Seo, conllevaba un ceremonial parejo al que detalla un ordinario del siglo XIV de la catedral de Palencia. Las capillas son parada procesional que, al canto del «Vexilla Regis», ofrecen el desfile del celebrante con un pendón negro y los signos de las cinco llagas, seguido de doce canónigos que al final se postrarán y serán cubiertos por el paño del citado pendón.

N. D. Shergold ha recogido la documentación referente a una representación navideña que en 1487 tuvo lugar en la Iglesia zaragozana de San Salvador ante los Reyes Católicos. Estos, colocados en una plataforma, contemplaron la pieza que tuvo lugar sobre un escenario en el que aparecían la Virgen, un ángel y los pastores. La existencia de un torno giratorio, así como la contratación a sueldo de director, actores y músicos, hacen pensar en un alto grado de profesionalización del que carecía el teatro levantino por esas fechas. Maese Just dirigió la representación y tal vez escribió el diálogo de este «entremés».

El cronista Jerónimo de Blancas habla del arraigo de las representaciones de autos sacramentales durante el siglo XV. A ello hicieron referencia Ximénez de Embún y otros historiadores. Téngase en cuenta que las Cortes de Calatayud en 1461 ordenaron un fuero con varias indicaciones contra los moros y judíos que no guardasen respeto al paso de la procesión del Corpus; por otro lado, las Ordenaciones de la Casa Real de Aragón detallaban el ornato del templo y engalanamien-

to procesional en el día del Jueves Santo y lo mismo en las fiestas del Corpus y de la Invención de la Cruz. La devoción eucarística contaba en el reino con una tradición de siglos que a lo largo del XV aumentó con la proliferación de milagros relativos a las Sagradas Formas en diversos lugares de Huesca, Teruel y Zaragoza. Una curiosa descripción de la procesión del Corpus, en el XVII, en esta última ciudad, es la que ofrecen los versos de un romance en sayagués de doña Ana Abarca de Bolea, la citada monja de Casbas, que habla del gancho de San Pablo, el desfile de niños desamparados, los locos del hospital con sus trajes de verde y pardo, los gigantes, «cavallicos», danzantes y los jurados y letrados de la ciudad, pasando por calles engalanadas con tapices, mientras «tocaron unos panderos / con repiquetes apriesa, / faciéndoles mil albadas / a las moças de las tiendas». La procesión del Corpus acogió numerosos motivos y bailes del carnaval, significando una lucha antitética entre las fuerzas del bien y del mal que también está presente, en otras representaciones folklóricas aragonesas que se han conservado durante siglos, según Josefina Roma, como la de la festividad de Santa Orosia y la de la Morisma de Aínsa. Las batallas entre moros y cristianos aparecen en toda la Corona de Aragón, con distintas variantes.

Las actas concejiles zaragozanas de 1440 hablan de entremeses del día del Corpus como cosa frecuente y las cuentas de 1442 hacen referencia a los pagos hechos a los juglares. Esos mismos entremeses tenían lugar en otras fiestas del año y debieron provocar ciertos excesos, a juzgar por el bando que los regidores de la ciudad hacen en 1448, prohibiendo que se celebren sin su consentimiento. Juan Just y Juan Gonzálvez fueron requeridos en 1471 por el arzobispo don Juan de Aragón y su hermana para que hubiera «representaciones o entremeses» el día del Corpus. Una comisión especial buscaría músicos, actores y cantores y se preveía el pago de pinturas, diademas, jarcias, mantas y otros útiles para hacer una representación de la Ascensión y otra del Juicio Final con carros y castillos. Otros documentos de 1472, 1492 y 1496 aluden a los carros y entremeses del Corpus. En 1492, al llegar los Reyes Católicos a Zaragoza, tras la toma de Granada, se hace una representación para festejar el hecho ante la puerta Cineja. Y en 1498, cuando los Reyes pasaron con sus hijos por Zaragoza, con Cisneros y su séquito, se celebró con gran pompa la festividad del Corpus. Pero hay además amplia documentación de la celebración del *Officium Pastorum* en 1487, en la plaza de la Seo, ante los Reyes Católicos. En 1496, los Jurados ordenaron representaciones públicas para animar a los sufridos zaragozanos que habían padecido las secuelas de la peste. Maestros y clérigos recibieron sus sueldos correspondientes, renovaron las vestimentas y mejoraron «los artificios para puyar é bajar muy seguros» de lucidos cielos, con referencias a diablos y querubines. Los carros del Juicio aparecen citados en las actas de 1540. El itinerario seguido por la procesión del Corpus marca los lugares en los que se repre-

sentaron los entremeses: en la plaza de la Seo y delante del Mercado, entre otros. Precisamente en la plaza del Mercado pudo Carlos V presenciar en 1518 unos autos de la Ascensión, la Degollación del Bautista y el Juicio Final.

## FERNANDO DE BASURTO

De cómo eran estos entremeses o autos nos da puntual detalle Fernando de Basurto en su *Descripción poética del Martirio de Santa Engracia*. El autor relata los festejos que se celebraron en Zaragoza en 1533 cuando la reina Isabel y sus hijos pasaron por la ciudad camino de Barcelona. Los datos coinciden con los de las actas municipales del siglo anterior y aunque se debe pensar en una evolución del proceso dramático, hay elementos que permanecerían fijos. La procesión, hecha como las del Corpus, constaba de un desfile de los oficios con sus pendones, divisas y juegos, al son de chirimías, sacabuches, trompetas, atabales y otros instrumentos. Los oficios mostraban en sus banderas un alto grado de alegorismo y se acompañaban de animales simbólicos, como el dragón que con cuatro salvajes llevaban los pellejeros (un precedente más de la conocida tarasca madrileña). Aparte del carro procesional de Santa Engracia, volvemos a encontrar aquí el de la Ascensión del Señor y el del Juicio Final. Se habla ya de representación con actores que amplían el escenario más allá de los carros, convirtiendo la calle en lugar de espectáculo por el que desfila Santa Engracia, con dieciocho caballeros, desde el Pilar hasta la Seo. Se utilizaron los espacios superiores para descendimiento de ángeles que elevaban luego las almas de los mártires zaragozanos al cielo. No conocemos los textos, pero está muy claro el movimiento escénico y la existencia de un diálogo. No se trataba, por tanto, de carros con figuras de bulto, sino de entremeses escenificados como ocurría en el siglo XV. Sobre el del Juicio, se dice que

«Fue un carro mui bueno y cosa que se miró con mucha atención, porque avia un infierno con grandes caras espantosas de demonios y devisadas, mui feos y de espantosos vestidos, en manera que quando se acabó era ya casi de noche; fue tan grande la gente que cargó en tan pequeño espacio, y tantos los tablados que se hicieron, que murieron algunas cabalgaduras del trabajo que pasaron en la grande apretura de la gente, y no sólo ésto, mas aun muchas personas se vieron en mucha afrenta por goçar de la fiesta».

La ocasión detallada por Basurto dio lugar a otros festejos: desfile a caballo de la aristocracia con sus cazadores y mozos portando azores y escudos de armas, luminarias, arcos triunfales, como el del Portillo, paseos nocturnos con música de trompetas y bocinas «que parecía noche de Carnestolendas», juramento de la Emperatriz como visorreina



de Aragón en la Seo, con acatamiento de los fueros y otros ceremoniales de gran orden y aparato en la Aljafería y en las calles de la ciudad. Pero lo más interesante es una pieza que se representó ante la puerta Cineja, escrita por Basurto. La pieza es muy elemental en cuanto a movimiento escénico y a los diálogos en verso. Parece que fue más espectáculo para los ojos, como muestran las divisas, banderas y emblemas alegóricos, así como la utilización de un «sotil ingenio» por el que Santa Engracia descendía del cielo. La propia Emperatriz se integró en el acto y fue loada por las coplas de un pastor, al final de cuyo parlamento «soltaron un trueno». Esta detallada relación no debe desestimarse, pues constituye una documentada acta de la variedad de festejos que Zaragoza celebraba a principios del XVI, siguiendo tradiciones anteriores. Cabe recordar aquí que en 1389 se descubrieron las reliquias de mártires y santas masas en el subterráneo de Santa Engracia y que en 1405 se erigió una nueva iglesia sobre la cripta, intensificándose así una devoción que también tuvo su vertiente literaria en el teatro de Lupercio Leonardo de Argensola.

## LAS CORONACIONES

El teatro secular aragonés tuvo sus orígenes en las coronaciones reales y fiestas cortesanas que, partiendo del recuento de los cronistas, han sido estudiadas por Milá y Fontanals y N. D. Shergold, fundamentalmente. Ya hubo torneos y juegos en 1238, con ocasión de la visita de Jaime I a Aragón. También hubo torneos y danzas en 1286, con motivo de la coronación de Alfonso III de Aragón en Zaragoza. Y cabe recordar la coronación de doña Sibila en 1381, en la que hubo un bello entremés durante el banquete. Pero es en la coronación de Martín I en la Aljafería zaragozana, en 1399, donde entran en juego entremeses de mayor espectacularidad a la hora de los banquetes reales. En esta ocasión un ángel descendía del cielo con un lavamanos para el rey y le ofrecía luego fruta y vino. El espacio superior se empleaba para los descensos del ángel y para lanzar poemas alusivos sobre los comensales. Uno de los platos fue precedido por un águila dorada, otro por una serpiente que lanzaba fuego por la boca, seguida por hombres armados que simulaban querer matarla. Hubo música de trompetas y ministriles acompañando una *roca* o peña, en lo alto de la cual había una leona herida de la que a su vez salía un niño cantando y llevando una corona. De la misma roca salieron conejos, liebres, perdices y otros animales que gustaron mucho. Unos hombres vestidos de salvajes defendían a la leona de la acometida de otros hombres armados. Hubo también danzas. La ceremonia de la coronación tuvo lugar en la catedral y de allí salió una procesión con una roca alegórica, con sirenas y ángeles en torno a un castillo en el que había un rey con su hijo.

La coronación de Fernando de Antequera en 1414 fue descrita por un testigo de vista, Alvar García de Santa María. Recibió al rey la ciudad con un castillo sobre ruedas que tenía cinco torres con hachones encendidos que ardieron toda la noche dentro de la catedral donde se guardó el invento. Otra roca esperaba al rey tras las ceremonia de la coronación a la salida del templo; ésta representaba una ciudad con casas y torres. En otras, había dos castillos con hombres armados que parecían atacar la ciudad con maquinaria de guerra y fuegos de artificio. En otra roca, un castillo figuraba la coronación del rey con una especie de rueda de la fortuna que daba vueltas en la torre del centro. Cuatro damas alegorizando las cuatro virtudes cantaban versos al rey y portaban símbolos reales. El banquete en la Aljafería superó en su elaboración dramática al anterior. Cabe destacar la representación del cielo que con las tres ruedas de la fortuna y dos escaleras laterales se instaló en una puerta. Había ángeles y arcángeles que hacían girar las ruedas y tocaban instrumentos musicales. En las gradas, profetas y apóstoles así como personajes simbolizando los pecados capitales y las virtudes formaban un microcosmos celeste en torno al tema de la coronación de la Virgen María, pareja a la coronación que se celebraba. La comida fue amenizada con el descenso de un ángel sobre una nube recitando versos al rey, seguida de un diálogo antitético entre los personajes que representaban los vicios y las virtudes. Al final, los cielos se movieron y la muerte descendió rodeada de serpientes, como curioso ejemplo de la danza macabra. El diálogo escénico entre tan artificioso cielo y el lugar de los comensales se repite más tarde con la actuación de un ángel. Al final hay postres con suelta de pájaros y una escenificación en la que entran en liza unos moros atacando un castillo, con la participación de un águila y un grifo. Vencen las armas de Aragón y acaba el banquete con un *Te Deum*. En la coronación de la reina, se repitió el entretenimiento, pero con la variante cómica que impuso un tal Mosén Borra, arrebatado hacia los aires por la muerte y sobrevolando con algo más que miedo entre las piernas por encima de las cabezas de los divertidos comensales (si las crónicas no mienten).

La riqueza alegórica de los entremeses aragoneses supera la de piezas parecidas al otro lado de los Pirineos. Estos dejaron su huella en Castilla y parece que de Aragón proviene el llamar entremeses a las mojigangas y pantomimas, así como a los artefactos espectaculares que pasaron de las salas de palacio a las procesiones callejeras. Las relaciones entre teatro secular y religioso son a todas luces evidentes y, a juicio de Ronald E. Surtz, la concepción del espacio y del tiempo es litúrgica tanto en un caso como en otro, al acontecer todo en el momento y lugar de la representación. La mezcla de elementos cristianos y paganos está también presente, como vemos.

Por otra parte, cabe recordar, sobre todo tras los estudios de Rico y Cátedra, las «invenciones» de los Infantes de Aragón a que aludió Jorge Marique en sus *Coplas*, y que se refieren a la tradición teatral

aragonesa medieval trasladada a Castilla. Poca duda puede haber acerca de la conformación dramática de los ejercicios de armas y de otras ceremonias cortesanas de esa época. Contamos, además con la teorización (circa 1428) de don Enrique de Villena que emparentó el teatro antiguo con los *entremeses*, despojando al género del negativismo moral que le prestara la tradición isidoriana. Villena conoció de cerca los festejos de las coronaciones reales en la Corona de Aragón y es posible que preparase él mismo los entremeses de 1414 en la coronación de Fernando de Antequera, en Zaragoza. De allí sacaría su interpretación de los entremeses como «representación con gran festividad e aparejo solempne» con que quiso ilustrar a los lectores castellanos.

### LAS EGLOGAS DE GERALDINO

Para el historial de la égloga pastoril en el drama peninsular cabe aducir un dato curioso que nos proporcionan las *Eglogas* de Antonio Geraldino, humanista italiano que, como Pedro Mártir y Lucio Marineo, fue maestro de latinidad en España. Según Ronald E. Surtz, es un precedente curioso del teatro de Juan del Encina, al que serviría como modelo. Marcial José Bayo insiste, sin embargo, en el carácter eminentemente narrativo de estas *Eglogas* latinas, que muestran junto a huellas de las *Bucólicas* de Virgilio, rasgos de la *Eneida* y las *Geórgicas* así como de Ovidio. Su primera Egloga, *De Salvatoris Nostri Nativitate*, es un precedente de la aplicación del pseudo Virgilio a la égloga de Navidad. Los pastores Mopsus y Lícidas representan a don Alfonso, arzobispo de Zaragoza, y al propio Geraldino que se introduce como personaje en esta obra cargada de reminiscencias poéticas cancioneriles.

En el colofón de la edición romana de las *Eglogas* (*Carmen Bucólicum*, 1485), se especifica que fueron comenzadas en Zaragoza, el 1 de enero de 1484, y Geraldino confiesa que pueden ser útiles en las escuelas cristianas. Esta función escolar parece confirmarse en las ediciones posteriores de la obra. La dedicatoria de la obra al arzobispo de Zaragoza don Alfonso «regis Hispaniorum filius» confirma la vinculación del autor con el brote humanístico aragonés regentado por este hijo del rey Fernando. Se trata de una miscelánea latina de textos escolares de intención alegorizante, con temas religiosos y cortesanos. En las *Eglogas* hay diálogos diversos, algunos centrados en la vida de Cristo, nacimiento, pasión, resurrección, etc. Unas son diálogos pastoriles; otras presentan personajes de la historia sagrada. La égloga XII implica la glorificación de la monarquía de los Reyes Católicos en el diálogo entre Lynceus y Lycus, en la línea humanística del «laus Hispaniae». Cuando Juan del Encina dirija su *Translación de las Bucólicas* a los Reyes Católicos dará un paso adelante en la castellanización de la égloga que luego veremos continuará en Aragón Pedro Manuel de Urrea.

## EL TEATRO DEL SIGLO XVI. PEDRO MANUEL DE URREA

Carecemos de un estudio de conjunto sobre el teatro aragonés del siglo XVI y se hace urgente el editar las obras de sus autores, por el interés que ofrecen para la historia del drama y no sólo desde el punto de vista regional. En el teatro de Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente culmina el drama medieval hispano y se trazan los caminos del teatro Renacentista. De los tres toma elementos temáticos y formales el aragonés Pedro Manuel de Urrea (1486-¿1529?), de la casa de los Aranda, que al igual que hiciera Juan del Encina para los Alba, escribe sus églogas pastoriles para su propia familia. Es muy probable que su teatro se representase en su palacio de Epila, con pastores del Moncayo que hablaban paradójicamente en sayagués, como lo harían más de un siglo después los ya citados de Ana Abarca. Castilla sirve así de modelo al primer autor dramático de relieve que nace y escribe en tierras aragonesas, aunque su *Cancionero* ofrece formas alegóricas que parecen asentarse en la tradición autóctona.

La segunda edición del *Cancionero* en 1516 contiene cinco églogas pastoriles plenamente teatrales en las que, como ha estudiado Eugenio Asensio (a cuya amabilidad debo el haber podido utilizar el ejemplar del *Cancionero* conservado en la Biblioteca Nacional de Lisboa), se mezclan herencias cancioneriles con debates y pullas juglerescas. Las desesperaciones del amante mártir se yuxtaponen a disputas folklóricas, motejos y danzas de pastores. El amor termina en fiesta feliz, gracias a la intervención de las terceras. La *Egloga I* (1514 ó 1515), tras las huellas de la égloga de *Fileno* de Juan del Encina, muestra los amores no correspondidos de un pastor, Mingo, por una zagala Menga. Al final, ella curará de tal enfermedad, y un villancico terminará en festivo canto esa historia infeliz contada en octavas de arte mayor. La *Questión de amor* (Valencia, 1513) ha dejado también su impronta en esta obra que tiene una leve traza alegórica próxima a la de las *Barcas* de Gil Vicente. Esta égloga, como las otras, lleva al principio un resumen del argumento. Pastores desesperados de amores se lamentan en las Eglogas II, III y IV hasta que sus cuitas acaban en boda. Rivales y alcahuetas hacen progresar las acciones que muestran evidentes huellas de Lucas Fernández. Los villancicos, quintillas dobles de pie quebrado y las dobles redondillas aligeran el ritmo, junto con los motes, juegos y burlas que rompen la triste lamentación amorosa. En la II, aparece el disfrazado de ermitaño y en la IV, el soldado fanfarrón de las farsas de Fernández o Negueruela (pensemos en su *Argamisa*). La *Egloga V*, sin embargo, se escribió para la Navidad. Los cuatro Evangelistas, llevando carteles con sus símbolos pintados, anuncian en metros diferentes la venida de Cristo y forman una cruz, mientras San Pedro, que lleva las llaves del paraíso, explica sus emblemas. Juan del Encina había trazado en su *Egloga II* (1492-5) el diálogo entre unos campesinos-evangelistas que caminan a adorar al Niño Dios. Hay loo-

res marianos en la pieza de Urrea quien parece haberse introducido en la obra a través de ese San Pedro que sitúa la acción en un plano más noble que del Encina, prescindiendo de las gracias pastoriles. El tiempo y el espacio escénico están plenamente actualizados y ofrecen al respecto una ambigüedad próxima a la de la liturgia. Es posible que esta égloga, al revés de las anteriores, no se hubiese representado en 1516, cuando se publicó por segunda vez el *Cancionero*.

Atención aparte merece su traducción en verso del primer acto de la *Tragicomedia de Calixto y Malibea*, publicada en la primera edición del *Cancionero* (1513). Asensio la cree «semiteatral», pero Surtz, quien apunta la acotación: «ha de ser hecha en dos veces», demuestra que Urrea la concibió para ser representada. Y es posible que ocurriera otro tanto con la *Penitencia de amor* que mezcla huellas de *La Celestina* con otras de las novelas sentimentales, sobre todo de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y del desenlace de *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores. En el prólogo de la *Penitencia*, don Pedro se disculpa por dirigir a su madre una «obrezilla de amores», arte «ya muy usada en esta manera por cartas y por cenas que dice el Terencio». Confiesa además las dificultades de decir algo nuevo: «nadie puede trovar, sino por el estilo de otros: porque ya todo lo que es ha sido» y de ahí que intente apartarse lo más que puede de la tradición. El argumento cuenta los amores entre Darino y Sinoya. Se mandan cartas, ayudados por los criados de Darino. Enterado el padre de Sinoya, los encierra a cada uno en una torre y allí hacen penitencia hasta el cabo de sus días. Hay diálogos y monólogos, cartas cruzadas y luctuosos envíos. Darino regala a su amada una sepultura con una letra alusiva a su morir de amores y una vihuela sin cuerdas. Pero hay también regalos simbólicos de árboles y ruiseñores con delicados versos que contrastan con las pullas entre los criados. La pieza, tal como se imprimió, pudo haberse representado anteriormente, a juzgar por su estructura y las acotaciones que preceden en el final a la descripción de las letras y símbolos de los evangelistas que adornaban las cárceles de los enamorados. También las églogas cuentan en pretérito indefinido los argumentos de cada una de ellas en los inicios, al igual que hiciera Juan del Encina con su *Egloga I*. La *Penitencia de amores* fue traducida al francés en París, 1537, por René de Pentaut.

## JAIME DE HUETE

Pero la herencia de la *Celestina* por lo que al teatro se refiere, no dejó sólo sus huellas en Urrea, sino en la obra de otro dramaturgo, Jaime de Huete, aragonés de residencia y posiblemente de nacimiento, sobre el que además de los estudios parciales de Gillet, Ralph. E. House y otros, hay uno de María de los Angeles Errazu, publicado en fecha reciente, que es el más completo sobre las obras de este autor.

Aparte de una glosa a un romance troyano, Huete tiene dos comedias, la *Tesorina* y la *Vidriana*, impresas entre 1528 y 1535, antes de que el *Indice* inquisitorial de 1559 prohibiese muchas obras teatrales cortando las libertades de algunas obras de la primera mitad del siglo. *La Tesorina* sufrió también ese veto, Huete mostró además libertad y postura crítica frente a los temas eclesiásticos poco acordes con los gustos inquisitoriales. Sabido es que la Inquisición se instaló en Aragón en 1482, en un ambiente francamente hostil. De 1568 son las *Ordenanzas del Inquisidor General para Zaragoza*. Pero todo ello tuvo una fuerte oposición (sobre todo en Zaragoza y Teruel) que fomentaban los conversos.

Las huellas de Torres Naharro son evidentes en los títulos y en el grueso de las comedias. Como Sánchez de Badajoz, Gil Vicente y otros autores, Huete establece en los introitos una relación entre público y escenario, adaptándose el texto a la realidad del auditorio, captando su atención y provocando risa. No sabemos si se representaron o no estas obras que aparecen desconectadas de acontecimientos concretos. Los epílogos son una defensa y un ajuste de disculpas ante los espectadores. Son églogas largas, casi como las comedias que luego ofrecerá el teatro lopesco, y van divididas en cinco jornadas. La *Vidriana* muestra mayor grado de elaboración que la *Tesorina*, aunque goza de una menor complicación por lo que a la acción se refiere. Esta última anuncia la materia amorosa «de un penado por una señora», con las disculpas del autor «por ser su natural lengua aragonesa». Y en el introito arremete con gran sorna contra las mujeres y se chancia del público invitándolo a la vez al buen vivir. Los amores entre Tesorino, rico y al parecer judío, y la bella Lucina son terciados por la criada Citeria y la ayuda de fray Vegecio, el ermitaño ceceante y glotón a través del cual se critica al clero, con visos cómicos. Los pastores y criados tienen un lenguaje irreverente y suelto. Margarita, la criada del padre de Lucía, Tymbreo, utiliza el lenguaje convencional con que los negros divertían en los entremeses. La trama amorosa parece a ratos mero pretexto para ensartar pasos cómicos. Al final, el consentimiento paterno sirve de anuncio para el casamiento. El autor aprovecha además para decir que Aragón es la población más rica y la mejor «so el cielo».

En las dos comedias amos y criados alternan dos formas de vida, dos maneras de entender el amor y dos estilos de lenguaje opuestos, como en la *Celestina*, y se pone en acción el tema de la pasión frente al honor como móvil y freno de los personajes. En la *Vidriana* «se recitan los amores de un caballero y de una señora de Aragón, a cuya petición, por serles muy siervo, se ocupó en la obra presente» el autor, haciendo de mensajero como el anónimo del «auto de amores» en la novela sentimental catalana *Triste deleitación*. El introito detalla el argumento y hace una curiosa sátira de los hidalgos presumidos. Vidriano y Leriana son los enamorados. Lepidano y Modesta, los padres de

la dama. Hay criados y criadas, un hortelano vizcaíno y un pastor. Los criados median entre los amos y pelean entre sí, ofreciendo excusos entremeses o pasos de comedia. Los padres de Leriana obstaculizan su felicidad y pretenden meterla en un convento, por lo que Vidriano intentará suicidarse. Pero el final de comedia pedía vueltas felices que devolvieran el orden trastocado y los padres darán su consentimiento para que los enamorados se casen y la boda queda aplazada más allá de la obra. Errazu cree que la *Tesorina* muestra mayor equilibrio en su estructura.

Las dos comedias están escritas en coplas de pie quebrado y alternan diálogos muy rápidos con parlamentos largos, como aquél de Leriano en la IV jornada en que se lamenta de la brevedad de la vida. Hay alusiones mitológicas y lenguaje amoroso plagado de las acostumbradas metáforas: locura, prisión, infierno y muerte de amores. Las imágenes carnavalescas, los refranes, y el lenguaje religioso contrahecho se oponen a un elevado ideal ovidiano y platónico, plagado de acusas amorosas, jardines armónicos y canciones tradicionales, como el «llueve menudico» de la *Vidriana*. La cultura humanística de Huete es evidente y de entre los dramaturgos clásicos, sigue, sobre todo, a Plauto. Pero conoce también el romancero y las hablas populares, insertando materiales de ambos en el grueso de sus comedias, como ha señalado Ralph E. House. Los aragonesismos de Huete han sido destacados por Manuel Alvar que, además, señala los leonesismos, sobre todo en la *Vidriana*. La crítica social y la comicidad no están reñidas en estas obras de acción amorosa.

## BARTOLOME PALAU

Otro escritor que ofrece algunos dialectalismos aragoneses es Bartolomé Paláu en la *Historia de Santa Orosia* y en la *Farsa Salmantina*. Este autor, natural de Burbáguena, estudiado por Rouanet, Crawford y Francisco Ynduráin, entre otros, ofrece con el tema de Santa Orosia un curioso ejemplo de obra dramática inspirada en la historia nacional como más tarde haría un anónimo jesuita de la segunda mitad del XVI que escribió para el colegio que la Compañía tenía en Sevilla una *Tragedia de San Hemengildo*.

Su *Historia de Santa Librada*, de la que no conocemos el texto, sabemos que se representó en Burbáguena, en 1569, al llevarse allí desde Sigüenza algunas reliquias de la Santa. Y en este mismo pueblo, cercano a Daroca, se estrenaría a finales de noviembre de 1576, la *Historia de Santa Orosia*, patrona de Jaca. Con ello se conmemoraba el traslado de algunas reliquias de la cabeza de la Santa a la capilla de este lugar tan alejado del Pirineo. Paláu publicó en Zaragoza, en 1563, su *Victoria de Christo* y en su mocedad (1540-1547) escribió la

*Farsa llamada Custodia del hombre.* Parece que Lopé de Rueda satirizó al escritor aragonés en su paso *El invitado* a través del licenciado Jáquima.

La obra de Paláu ha de situarse entre la de Torres Naharro y la de Lope de Rueda. La *Custodia del hombre* se traza según el esquema alegórico clásico de la *peregrinatio vitae*. Lo mismo que luego ocurrirá en algunos autos sacramentales de Calderón, el hombre tiene ante sí dos sendas que elegir: una estrecha y dificultosa que es camino de salvación y otra fácil y ancha que le llevará al infierno. El hombre es así espectador y actor a un tiempo, convirtiéndose en vehículo de un sermón moral dividido en cinco actos. La obra tiene 5.200 versos y ofrece coplas de arte mayor, como las farsas de Juan de París y Fernán López de Yanguas, junto con un cantarillo zejelesco. El alegorismo acompaña igualmente la *Victoria Christi*, editada varias veces durante el siglo XVI y que muestra, como la anterior, una fuerte influencia del teatro litúrgico. El prólogo predica la poética de esta obra que por su lenta andadura es posible que no llegase nunca a ser representada. El tiempo se ajusta al de toda la historia de la humanidad, desde Eva hasta el Juicio Final, incluyendo personajes del *Antiguo* y del *Nuevo Testamento*. Aparece en ella el personaje del bobo. Su alegorismo fue imitado por el valenciano Pedro Ferruz en el *Auto de Caín y Abel*.

Respecto a la *Historia de la Gloriosa Santa Orosia*, trata de la vida de esta princesa de Bohemia que vino a casarse con el rey de Aragón y que prefirió la muerte a ser violada por los moros. El entramado de esta historia apócrifa tiene su contrapunto en la obra con el recuento de la violación de la Cava y la venganza de don Julián. El tema romanceril de la pérdida de España se inserta así en esta comedia de santa en seis jornadas, sobre cuyo tema volverán otros autores del Siglo de Oro, entre ellos Tirso, como ha señalado Manuel Alvar, para quien la obra tiene evidentes valores desde el punto de vista métrico y temático, con notas de crítica social y ecos manriqueños en los que el autor se lamenta de la inversión de valores. Los espectadores se integran al final en la acción de la obra, cuando el obispo, al recibir el cuerpo de la Santa, les insta a que canten con él un himno, como si se tratase de un rito litúrgico.

De muy distinto corte es la *Farsa llamada Salamantina* (1552) que reproduce el ambiente estudiantil de la Universidad de Salamanca, con todas sus lacras, engaños y divertimentos. Al igual que los entremeses llamados «de figuras», la obra ofrece el desfile de personajes tipificados: un estudiante, un bobo, un pastor, y una doncella, que dan pie al chiste procaz, a la canción festiva, a la desmitificación amorosa y a los trabalenguas del vizcaíno.



## UNA COMEDIA Y UN AUTO EN LOS AMBIENTES MORISCOS ARAGONESES

Además de los autores citados, el siglo XVI cuenta con otras dos obras que fueron descubiertas gracias a la diligencia de Francisco Ynduráin, a cuyos estudios se remiten estas líneas: una *Comedia pastoril de Torcato* y un *Auto de la destrucción de Troya* de 1547. Obras que se encuentran entre las papeletas de un proceso inquisitorial de la Audiencia Territorial de Zaragoza. El interés que ofrecen no es meramente literario, por cuanto hay en ellas alusiones a los conversos. La segunda parece haber sido representada en Borja, patria de su desconocido autor, y con motivo de festejar los moriscos la pérdida de la Goleta, tomada por los turcos, en 1574. El acontecimiento vendría a ser para los moriscos un modo de olvidar otra derrota, como la de Lepanto, y tuvo su eco festivo entre los moriscos de Borja, Ambel y otros pueblos de la provincia de Zaragoza. En los documentos de archivo del Santo Oficio se especifica que la comedia pastoril se representó un sábado de noche, en el pueblo de Borja. Pero también se hace referencia a otros festejos que hubo por la cuenca del Jalón, somontano del Moncayo y hasta la provincia de Teruel.

Las dos obras citadas constituyen sendas pruebas de cargo contra moriscos y conversos aunque Francisco Ynduráin no ve señal alguna en el *Auto* que pueda dar indicios sobre la caída de la Goleta. La *Comedia pastoril* de Torcato muestra un enredo amoroso con ribetes trágicos entre refinados pastores que viven en un ambiente idílico muy alejado de la égloga del teatro castellano. La obra, de 1.414 versos, está dividida en cinco jornadas y muestra evidentes cualidades por lo que se refiere al desarrollo de la acción dramática. El amor aparece como factor generador de perfecciones, según lo admitía una compleja y rica tradición literaria, en la línea de las frecuentadas *cuestiones de amor* y de los resabios ovidianos y neoplatónicos que conforman el tópico del *amor-maestro*. El tono no hace concesiones a la burla fácil que el género pedía, pero el lenguaje tampoco alcanza altos vuelos. La métrica es variada y hay un final feliz de boda. La obra ofrece un elaborado tratamiento de los gitanos que aparecen hablando en caló. Pero así como en el autor —aragonés o riojano— Diego de Negueruela, las gitanillas sólo sirven como sustento de burlas en su *Farsa llamada Argamisa* (circa 1530), en esta *Comedia pastoril*, la gitana está perfectamente integrada en la acción dramática, sirviendo sus adivinanzas como adelanto de lo que vendrá. Aparecen en la obra algunos elementos mágicos, así como el uso del disfraz.

El *Auto* lleva la rúbrica con el nombre de su «autor», un tal Francisco de Arellano, natural de Agreda y residente en el pueblo de Ambel, que al parecer escribió más obras. En él se recoge una vieja tradición en prosa y verso sobre la materia troyana que se popularizó gracias al romancero. El Introito es didáctico y sin las chocarrerías habi-

tuales en las loas de la época. El autor presume de culto y muestra huellas evidentes de la obra de Jorge Manrique. A lo largo de cuatro jornadas, narra de forma condensada los desgraciados amores de Aquiles y Policena, situándose la acción en torno al féretro de Héctor. El auto tiene un interés evidente como tragedia que se mantiene al margen de la corriente seudoclásica de corte italiano, aunque no pueda decirse otro tanto de los valores estilísticos que lo conforman. Está escrito en estrofas de seis versos, iniciadas por uno de pie quebrado con algunas irregularidades. Esa forma es parecida a la que ofrece la *Tragedia de la castidad de Lucrecia*, de Juan Pastor, tal vez nacido en la tierra aragonesa de Morata. Encontramos en esta obra empleo de cartas, como era usual ya en los dramas de Torres Naharro y Gil Vicente. El tono caballeresco que tiñe la obra, así como los paralelismos que su luctuosidad ofrece en relación con las llamadas novelas sentimentales, añaden algún refinamiento a esta tragedia de amor y muerte que, como dice Ynduráin, «nos llena un vacío en el teatro anterior de Cueva y Lope, al margen de la línea que seguirá la tragedia seudoclásica, de carácter entre senequista e italiano». El lenguaje no ofrece apenas dialectalismos aragoneses, aunque sí los trazos de una lengua rústica, pobre estilísticamente y monótona en sus rimas.

Las dos piezas representan un tipo de teatro del que, sin duda, se han perdido obras afines, y que llenó esa etapa casi vacía de datos que prefigura la gran revolución del gran Lope. Curioso ejemplo de teatro rural (como el que prueban las representaciones en Sigüenza y Burbáguena de las obras de Bartolomé Paláu) y lo que es más curioso, representado por moriscos, cinco años antes de que en Zaragoza se estrenasen cinco obras de Juan de la Cueva. El Yntroito de Francisco de Arellano al *Auto*, tras la presentación de los *dramatis personae*, puede servir como muestra de los términos poéticos con los que envolvía su ocultamiento:

El alondrita aflixida  
biendo el águila caudal  
se pone, temiendo el mal,  
en los sulcos escondida;  
y el abecita polida  
de dulçor  
que se llama rui señor,  
siempre teme con letixos  
que le a de robar sus hijos  
de su nido el labrador,  
y ansí mismo nuestro autor,  
noble jente,  
se esconde aflixidamente  
delas lenguas maliçiosas  
del bulgo, que, benenosas,  
mormuran continuamente...»

## LAS TRAGEDIAS DE LUPERCIO LEONARDO DE ARGENSOLA

A la generación de los trágicos españoles del Renacimiento que siguió una tradición pseudoclásica, basada fundamentalmente en los senequistas italianos, pertenecen las obras dramáticas de Lupercio Leonardo de Argensola. Esas tragedias cristianas, alejadas de los gustos populares y restringidas a un público selecto, presentan, sin embargo, numerosas analogías con la preceptiva y la práctica teatral de la comedia nueva. Su temática, aunque basada en la historia y la leyenda del pasado, deja traslucir los problemas candentes de la España de Felipe II. La norma aristotélica es transgredida por sus autores, Artieda, Cueva y Lupercio Leonardo, más proclives a conducir la acción a un fin moral para el que multiplican peripecias y amasan horrores, dentro de un estilo épico-lírico que se ajusta a la sublimidad propia del género y sigue los dictados de dramaturgos italianos como Giraldi y Trissino.

Lupercio escribió tres tragedias hacia 1579, la *Isabela*, la *Alejandra* y la *Filís*, que fueron alabadas por Cervantes en el cap. XLVIII, del *Quijote*, pero la última de ellas se ha perdido. También elogiaron la musa trágica de Lupercio Agustín de Rojas y Vicente Espinel. Se le supone autor de un *Memorial contra el teatro* que formaba parte de una campaña orquestada por el rey en contra del teatro mismo. Cuesta creer que semejante diatriba fuese escrita por quien cultivó el género, y en todo caso debe entenderse en la órbita de un momento crítico en el que la comedia, como género separado tradicionalmente de la tragedia, es cuestionada desde el punto de vista ético, como posible escuela de inmoralidad pública y ocasión para que, como recuerda Lope en el *Arte Nuevo*, el rey saliese menoscabado en los escenarios.

Declarado defensor del género más sublime, incorporó a él cuantos elementos consideró necesarios de la tragedia griega, pero, como dice en la loa de la *Alejandra*, adaptando esas herencias al momento presente, lo mismo que Cervantes. Eurípides y Sófocles están siempre patentes en sus versos, pero tamizados por un profundo senequismo muy cercano al de los italianos Dolce y Cintio. Conoce a Aristóteles (y a los comentaristas del Renacimiento: Robortello, Maggi, Scaligero), «pero la edad se ha puesto de por medio / rompiendo los preceptos por él puestos» y se han suprimido los coros clásicos, las cinco jornadas de la tragedia se han quedado en cuatro y se han reordenado las correspondencias del decoro. Su teoría se acerca en varias ocasiones a la de López Pinciano en su *Philosophia Antigua Poética*. Para él, la tragedia tenía unas posibilidades infinitas y era capaz de mudar tiempos y espacios, pero sin que los espectadores perdiesen por ello la referencia directa o velada con los problemas éticos y políticos que se les ofrecían ante los ojos, como la crítica de la tiranía, los problemas de los validos y la trágica persecución de los que viven una religión distinta a la oficial.

La ilusión teatral tenía algo más que una función estética o de pasatiempo, sus valores iban encaminados al aprovechamiento por parte del público de la lección final. Allí donde el castigo sangriento, cruel, lleno de horrores exponía ante los ojos de los espectadores cómo acababan los vicios. Claro que los finales de Lupericio Leonardo arrastran a la muerte hasta a los inocentes, como si la culpa alcanzase a todo el género humano, rompiendo el código de la verosimilitud y provocando la catástrofe. La *Isabela* y la *Alejandra* son tragedias cristianas, aunque la temática de la segunda no lo sea.

La *Isabela* se sitúa en el siglo XI, y en Zaragoza, planteando, según Alfredo Hermenegildo, bajo una historia de mártires cristianos, entre los que se encuentran Lamberto y Engracia y sus compañeros perseguidos en tiempos de Daciano, el problema de los moriscos aragoneses y el enfrentamiento de castas que alcanzó su cénit entre 1570 y 1591 —como se sabe—. La persecución de los cristianos bajo el rey moro de Zaragoza, Alboacén, supondría una lección invertida de lo que podía ocurrir a los perseguidores de los conversos en la España de Felipe II. Lupericio, aquí como en la *Alejandra*, se convierte en personaje modélico y víctima de las circunstancias, probablemente como auto-defensa, ya que era converso, según demostrarán los trabajos de Inés Ayala Sender. Esta primera tragedia aragonesa —dejando al margen la citada de Santa Orosia—, de desigual factura por lo que a la acción se refiere, tiene, sin embargo, un evidente interés histórico y los valores literarios que se derivan de intentar nuevos rumbos en el género, al buscar el patetismo en una acumulación de desgracias que coloquen al hombre en una situación desesperada frente a su destino. Las referencias a Jaca, a la Virgen del Pilar, a Montearagón y a la ciudad de Zaragoza ya fueron señaladas por Otis Green. En éste, como en otros motivos, domina la relación y queda ahogada la movilidad escénica, aunque se nos ahorre, a cambio, la contemplación de algunas escenas tremendistas. Lupericio identificó la poesía con la filosofía moral en sus *Discursos* para la Academia de Zaragoza, pero no supo llevar a la práctica los preceptos dramáticos, plagados de contención y medida, que su hermano Bartolomé predicó en las epístolas. Claro que éste creía que las tragedias debían escribirse en la madurez, y Lupericio las escribió en sus años mozos.

En la *Alejandra*, las intrigas palaciegas, el amor y la honra conforman desiguales episodios en torno al juicio supremo del ejercicio de la tiranía. Como señaló Crawford, los temas de *Hamlet* y *Otelo* se entrecruzan, ajustándose al esquema de venganzas sangrientas de la *Marianna* de Ludovico Dolce. Que la acción se situase orillas del Nilo, en el antiguo Egipto, no debe, sin embargo, cegarnos (contra los dictados del prólogo), pues los paralelismos con el tiempo presente eran evidentes, y la lección, más que amarga para quienes contemplaban en escena a dónde podían llevar el tiranicidio, las intrigas, la envidia y los celos.

Las desmesura en los medios utilizados para el logro de la cátersis es aquí evidente. Y no sólo por las seriadadas muertes, sino porque la sangre, los envenenamientos y los miembros humanos cercenados aparecen a ojos vista. Creo que la moral de la obra se encierra más allá del decoro y de la lógica en estos dos versos finales en los que la Tragedia dice a los espectadores: «Mirad cuántos despojos me han redido / los vicios arraigados en los Príncipes», porque lo que Lupercio denuncia, aquí y en la *Isabela*, es que los pecados de los reyes no sólo conducen a su propia desgracia, sino a la de todos sus súbditos, incluidos los inocentes.

Son obras de cuidada polimetría en las que no faltan hallazgos líricos y frecuentes resonancias de épica culta a cuyos gustos sirven numerosas descripciones difícilmente adaptables a los gustos actuales.

Las tragedias de Lupercio Leonardo, según algunos críticos, se representaron en Madrid. Está fuera de toda duda que la *Isabela* se representó en Zaragoza y es posible que las otras también lo fuesen entre 1579 y 1581, y con gran éxito popular. Con Lupercio Leonardo se cierra un complejo período teatral que dio en Aragón frutos representativos de los distintos géneros y estilos con que el Renacimiento pobló escenarios y textos teatrales para ser leídos.

## LA CASA DE COMEDIAS Y LA VIDA TEATRAL

Los teatros zaragozanos han sido estudiados por Giménez Soler, Lasso de la Vega y Angel San Vicente. Una última aportación de Vicente González Hernández añade datos fundamentales para la vida teatral zaragozana, basados, sobre todo, en la documentación existente en el Archivo Histórico Provincial y en los Archivos del Ayuntamiento y del Colegio de Notarios de Zaragoza. Vicente González da por cierto que con anterioridad a 1584 hubo una Casa Pública de las Farsas, en la calle Alcober, junto al Corralón de Mosén Lamberto, cerca de la iglesia de San Andrés. La ciudad tuvo su primera casa de comedias en la Casa del León, en el Coso, donde se acondicionó un corral en 1584. Fue regentada por el «leonero» Melchor de Pasamar. Pero las malas condiciones de esa casa de comedias y el empuje del Hospital de Nuestra Señora de Gracia —fundado en 1425 por Alfonso V—, hicieron posible que el 7 de febrero de 1590 ya funcionase un corral nuevo en el patio del hospital, con las características que conformaban el corral de la Cruz o el del Príncipe en la capital madrileña. Las negociaciones para la regencia y habilitación del corral fueron iniciadas en 1588 por el Hospital, ante el Concejo Zaragozano. Hasta poco después de 1591 convivió con la antigua Casa de Comedias que pronto desaparecería. Desde 1598 queda constatada la asistencia de mujeres al corral. Este tenía cuatro puertas, dos con acceso al patio y las otras para llegar a las gradas. Hubo localidades de abono y el



LAMINA 1: Detalle del Plano de la ciudad castillo y contornos de Zaragoza capital del Reyno de Aragón, 1712. V.— Cruz del Coso. C. — Casa de Comedias, junto a la Iglesia del Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia, fundado por el rey Alfonso V de Aragón en 1425 y destruido en 1808, en los sitios de Zaragoza, como la Cruz del Coso, erigida en 1591, en memoria de los Innumerables Mártires de Zaragoza. El Hospital estaba situado entre el Coso y la actual Plaza de España. En el grabado puede observarse su cercanía con la Iglesia de San Francisco (F), situada en lo que hoy es Diputación Provincial.

Hospital controlaba los beneficios. No falta el clásico anecdótico de los que se colaban sin pagar nada, o de aquellos que, vestidos de mujeres, se infiltraban en la cazuela. Fue reedificado en 1693 y luego sufrió varias reformas en el siglo XVIII, como veremos más adelante, hasta que ardió en 1778, tal y como testimonió el pincel de Goya. Tenía cuatro pisos, con gradas, palcos y cazuela separada, como era costumbre, para las mujeres. Hubo arreglos en 1657, con reformas en el gallinero, la cazuela y el escenario. Parece que el patio estaba lleno de bancos, como el común de las mujeres y el Concejo tenía tres aposentos en 1659. Los acontecimientos políticos y la peste contribuyeron a cierres ocasionales. En 1697 las *Constituciones Sinodiales del Arzobispo de Zaragoza*, publicadas por Antonio Ibáñez de la Riva, prohíben que ni en las iglesias, ni ermitas, ni cementerios «se hagan Representaciones, ni pruebas, aunque sean con título de devoción, como Autos de Navidad y Corpus Christi, pena de dos Ducados al Cura, o Regente, que los permitiese». Ello nos llama la atención sobre la conocida insistencia con que la Iglesia procuraba frenos morales al teatro, pero también sobre el hecho de que se representasen obras en lugares escénicos que no eran el del corral del Hospital de Nuestra Señora de Gracia. También llevan indicaciones sobre impresión de libros y representación de comedias.

El Hospital de Nuestra Señora de Gracia contó además con una buena imprenta. La importancia de este Hospital para la promoción del teatro fue grande. Casiano Pallicer cuenta que fueron los hospitales de Zaragoza y Valencia los que presionaron ante el rey para que levantase la prohibición de representar comedias en 1646. En 1650 y 1651 se volvieron a abrir los teatros de Madrid, Zaragoza, Valencia y algunas ciudades castellanas. La cartelera zaragozana entre 1579 y 1619 ofrece referencias a representaciones de autos y obras de Juan de la Cueva, comedias de Vargas Manrique, tragedias de Lupercio Leonardo y comedias de Lope de Vega —el más estimado—, Vergara, Tárraga y otros. A finales del siglo XVI se ve claramente cómo se alternan obras de Lope con otras de la escuela valenciana, aunque es evidente la importancia que alcanza el Fénix sobre cualquier otro autor. De Lope, consta que se representaron *El príncipe despeñado*, *El bastardo Mudarra* y *Sin secreto, no hay amor*; las dos primeras, varias veces, entre 1603 y 1626. La temporada alta era la comprendida entre octubre y febrero, descendiendo la presencia de la farándula con la primavera. Durante la cuaresma y en otras fechas religiosas, el teatro cerraba sus puertas. Los actores solían hacer la muestra de las comedias en las casas de la ciudad para obtener el permiso gubernativo.

En 1581 tenemos constatada la presencia de una mujer actriz en Zaragoza, Beatriz Osorio, y a ella le siguieron otras más. También pasó una *autora* de comedias, Isabel de Castro, en 1695. Entre las actrices en tránsito por Zaragoza, tenemos a María de Alvarez y Fabiana de Laura. La nómina de éstas, como la de los actores, es extensísima y

sobre ella puede verse catalogación reciente de Vicente González. En la ciudad actuaron compañías de andaluces y castellanos que iban de paso hacia Cataluña y Levante. Cambaleos, garnachas y compañías de todo tipo configuraron una rica tradición teatral que, más allá de los corrales, tuvo también su vida en otros lugares, como consta ocurrió en 1599, en palacio. Y lo mismo en 1630, cuando llegó a la ciudad Felipe IV y se estrenaron ante el monarca obras de Tirso y Lope. También hubo «particulares» (1628) en las casas de la nobleza y sabemos de una comedia representada en 1690 en la plaza del Pilar, para festejar las bodas de Carlos II con Doña Mariana de Nieburg. A este respecto, Juan de Moncayo ofrece en su *Poema trágico de Atalante e Hipomenes* (Zaragoza, 1654) numerosos datos teatrales relativos a actrices y representaciones de su tiempo. Los Villahermosa también tomaron parte activa como actores en las comedias mitológicas de la corte. Y cabe recordar que el hospital de locos de Nuestra Señora de Gracia proveyó a la corte de bufones durante la época de los Austrias, como han indicado Moreno Villa y Julián Gállego. Vicente González ha enriquecido con nuevos datos la larga nómina de *autores* de comedias que pasaron por Zaragoza, entre 1609-1619, como Alonso Riquelme o Pedro Vallés. Estas compañías llevan músicos y bailadores, pues tales efectos lúdicos y festivos ganaban cada vez más el aplauso del público. Consta que se representaron bastantes zarzuelas. Es interesante constatar que las compañías de paso (de cuyos conciertos económicos, detalles de vestuario y guardarropía, medios de transporte, etc., contamos con abundante documentación) se engrosaban a veces con actores zaragozanos que pretendían triunfar en la corte. Hay compañías de comedias que intervienen en las representaciones del Corpus Christi.

Consta estuvo en Zaragoza en 1646 Cosme Pérez, el famoso «Juan Rana» que se hizo con el liderazgo de la fiesta estremesil en España. La compañía de Manuel García Sevillano (1673) muestra en elenco típico de comedia nueva de la segunda mitad del XVII, propio para unos *dramatis personae* que habían triplicado los galanes y damas, con los *barbas*, el gracioso, el vejete, el arpista, etc. También nos consta estuvo, en 1649 y otras veces, la compañía de Pedro de la Rosa. Alcanzó bastante éxito la actriz María de Prado en 1659. La fama del ambiente teatral zaragozano se explica, en parte, por ser lugar de paso en los itinerarios de los comediantes camino de Valencia, Barcelona o La Rioja, o a su vuelta a la Corte. Los escritos de la transhumancia teatral están cargados de anécdotas y datos relativos a provisiones y garantías de riesgos en ruta o pago de estados. En general, el Hospital procuraba no dejar nada al albedrío de comediantes y autores, pero velaba porque los comediantes no tuvieran problemas a su paso por la ciudad. A su vez, los procuradores intervenían por poderes en las transacciones, ocupando el papel del *autor* de comedias en las cuestiones económicas. Hay que contar también con la propia can-



tera zaragozana de compañías de comedias. La de Félix Pascual tenía residencia aragonesa, aunque consta actuó en Lisboa en 1674.

De la riqueza y variedad del teatro en Aragón desde finales del siglo XVI hasta finales del XVII dan fe las *Noticias sobre el origen de las Farsas, y diferentes deliberaciones, sobre diferencias, que han ocurrido con la Sitiada del Santo Hospital de Nuestra Señora de Gracia, y Comediantes desde el año de 1588* (Documento del Archivo del Ayuntamiento de Zaragoza recogido por Vicente González), con detalles sobre licencias de arriendo y acondicionamiento del corral zaragozano. Allí se detallan la presencia de la autoridad real en los negociados, así como la del Virrey, Conde de Lemos, la suspensión de licencias para representar en 1650 a causa de la guerra, el aumento de entrada a las puertas para los cómicos (1672), el pago en cada puerta del Hospital (1675), la suspensión de las representaciones «para ganar un Jubileo concedido por su Santidad» (1681), el que en 1682 se pagase un real «por cada puerta, para ver una Comedia de Tramoyas» (1682) o el aumento de aposentillos para los Señores de la ciudad y familiares.

## FESTEJOS CIUDADANOS

Por otro lado, las relaciones constantes con Italia favorecían, sin duda, los contactos teatrales. Como dato curioso, sabemos que Bartolomé Leonardo hizo de Proserpina en una parodia del mito de Orfeo en una comedia en la Academia napolitana de los Ociosos. Tal vez llegasen de Italia otras costumbres, como la temprana naumaquia que tuvo lugar en 1547 en el Ebro para festejar la entrada del príncipe Felipe. Otros muchos festejos conformarían la vida cotidiana: corridas de toros (Zurita las data ya en 1328), juegos de cañas, mojigangas y justas de a caballo en el coso zaragozano, como las que Cervantes recuerda en el *Quijote*; porque no todo era literatura y la nobleza entretuvo sus ocios tratando de remedar las novelas de caballerías con desafíos constantes, como los que recoge un cartel de 1581 del Caballero del Cisne y el Caballero de la Venganza, guardas del Sepulcro del verdadero Amor, que prometían combates singulares en el Coso, con premios ante jurado. Hay también una descripción del estafermo que se corrió en Zaragoza en 1661 para festejar el nacimiento del príncipe de Austria y están por estudiar las numerosas fiestas que de todo Aragón recogen Alenda y Mira, o Canellas en su *Historiografía*, con otros muchos documentos que guardan relación directa o parcial con el teatro en bibliotecas y archivos. La ostentación y el lujo asiático presidieron, por ejemplo, en 1585 las bodas de Catalina, hija de Felipe II, con el duque de Saboya. Hubo saraos, fiestas, banquetes y torneos.

En el siglo XVII, las comedias se integran en los programas de festejos como eslabones de una cadena de los más variados actos religiosos y civiles, con motivo de entradas reales, beatificaciones y otras

efemérides. La emblemática de Alciato, conocida en Aragón muy tempranamente, sirvió para el adorno de iglesias, palacios y calles, junto al uso común de la poesía pintada y los carteles de las convocatorias a justas o en los que anunciaban comedias. El arte efímero de las exequias reales ofrecía también visualizaciones poéticas. Los datos teatrales y parateatrales que podemos encontrar en las relaciones de justas poéticas, son abundantísimos aunque desbordan por completo las dimensiones de este trabajo. A ellos hemos dedicado algunas investigaciones, centradas en el ámbito escolar zaragozano o en el de las academias de Aragón en general. Por otro lado, la buena memoria ya aludida que los infantes de Aragón dejaron en las coplas manriqueñas con el asombro de sus invenciones y que continuó en las tramoyas de Brujas en 1515, cuando fue allí Carlos V, y en sus pompas fúnebres en Bruselas en 1558, cuando el Duque de Villahermosa desfiló portando la espada imperial, tendría una prolongada actividad en los festejos ciudadanos que la aristocracia zaragozana perpetuaría durante los siglos XVII y XVIII en las justas de a caballo en el Coso zaragozano y en los fastos de numerosas efemérides ciudadanas. Cabe recordar también en la presencia de titiriteros con muñecos de guante o de hilo, tutilimundis o mundinuevos, retablillos mecánicos y otras diversiones similares, a cargo de las mismas compañías de comedias o de las italianas que transitaban por España desde 1574. El reino de Aragón, según Varey, fue el lugar más visitado durante la Edad Media por juglares que traían «bavastels», títeres de guante simulando batallas y otras historias.

## AUTORES Y OBRAS DEL DRAMA BARROCO

Pero volvemos al escenario de los corrales. El cambio sustancial que la *comedia nueva* supuso, gracias al impulso de los valencianos y del gran Lope, tuvo su eco en el teatro aragonés que, olvidándose de la preceptiva clásica, siguió los dictados del *Arte Nuevo* en todo lo referido a la ruptura de las tres unidades, la verosimilitud y otras licencias que se siguieron de haberle perdido (como señaló José Manuel Blecua) el respeto a Aristóteles. Cervantes sitúa en el episodio quijotesco aragonés de los Duques una discusión sobre este tema en la que se muestra más estricto que en la práctica de sus entremeses, comedias y tragedias. Pero la batalla ya estaba ganada en los corrales y aunque Aragón no diese ningún dramaturgo de gran talla, contribuyó al asentamiento del nuevo teatro favoreciendo, como decimos, representaciones y ediciones. Por otro lado, la polémica en Madrid del aragonés Pellicer con Lope de Vega, es una muestra más del interés suscitado. Son varios los autores aragoneses de comedias a lo largo del siglo XVII, pero ni sus obras han sido estudiadas ni menos reeditadas, a pesar de que algunos fueron elogiados por Cervantes, Lope y Agustín de Rojas como es el caso de Jerónimo de Mora —autor de *El honrado en*

la ocasión, *Tragedia de Pilades y Orestes* y *La constante aragonesa*— y de Pedro Liñán de Riaza, que escribió, entre otras comedias, *La Cruz de Oviedo* y *La Escolástica*; éste era de Calatayud, como el dramaturgo Diego Felipe Vizcaino que, en 1614, escribió una comedia para la beatificación de San Francisco Javier en el Colegio de Jesuitas de Madrid.

Pero cabe recordar a otros poetas, algunos residentes fuera de la región, como Jerónimo de Cáncer y Velasco que triunfó en la Corte con sus loas, entremeses, bailes, autos sacramentales y con sus comedias en colaboración con Calderón, Moreto, y otros; algunas de tipo burlesco, como *La muerte de Baldovinos*, *Las mocedades del Cid* y *Los siete Infantes de Lara*, donde pone a los héroes del romancero en la picota de la risa. Andrés de Uztarroz alaba en el *Aganipe de los cisnes aragoneses en el clarín de la fama* las cualidades dramáticas de Francisco Díez de Aux, de Martín Peyrón y Queralt, así como la epopeya trágica de *Los amantes de Teruel* de Juan Yagüe de Salas. Algunos alternaban las comedias con la poesía y los vejámenes y versos académicos, como Cristóbal del Cerro, que pertenecía a la Academia Pitima contra la Ociosidad. Y el mismo Juan Francisco Andrés de Uztarroz, académico «anhelante», tentó el teatro con un *Auto del nacimiento de Christo Nuestro Señor* (1652) que muestra un gran primitivismo en su forma, como demostró su editor E. D. Roberts. Matias de Aguirre Sebastián incluyó en sus *Navidades de Zaragoza* (1634) cuatro comedias que fueron alabadas en la Academia zaragozana del Conde de Lemos: *El engaño en el vestido*, *La industria contra el peligro*, *Cómo se engaña el demonio* y *El príncipe de su estrella*. Esta última obtuvo, al parecer, el aplauso popular en el corral de comedias. El gongorino Juan Bautista Felices de Cáceres también escribió una comedia, *El ingrato por amor*, luego impresa, según La Barreda, con el título de *Hacer bien nunca se pierde*. También cabe recordar al poeta don Juan de Funes y Villalpando, Marqués de Ossera, autor de varias comedias: *Más pueden celos que amor* (publicada en Zaragoza en 1647, se presentó en su teatro), *El Mártir antes de nacer*, *San Mamés*, *También sin envidia hay celos* y *El vencedor de sí mismo*, y al religioso Juan Cabeza que publicó en 1662, en Zaragoza, varias comedias; entre ellas, *Matar por celos su dama* y *Engañar para casarse*.

Mención aparte merece la obra —recordada un siglo después por Luzán en su *Poética*— del citado turolense Juan Yagüe de Salas, *Los amantes de Teruel* (Valencia, 1616) que cuenta la trágica historia de esos desgraciados enamorados sobre los que pesaba una tradición anterior puntualmente descrita por los estudiosos Jaime Caruana y José Luis Sotoca. Yagüe contaba con un documento notarial, una relación anónima y poemas, en castellano o en latín, de Pedro de Alventosa, Antonio Serón, Bartolomé de Villalba, Pedro Laynez y otros. En algo más de veinte mil endecasílabos, divididos en veintiséis cantos, glosa la tragedia, ajustándose a las convenciones que el género pedía.

Ya Rey de Artieda, perteneciente a la Academia valenciana de los Nocturnos, en 1581, había escrito una tragedia acerca del tema y sobre ello volvería Tirso de Molina que, como se sabe, aprovechó su estancia en el Monasterio del Olivar, en Estercuel (Teruel), para escribir obras teatrales de inspiración aragonesa, como *La dama del Olivar* (circa, 1614) que, en la línea lopesca de *Fuenteovejuna*, ofrece un rico drama rural sobre un milagro mariano. También Pérez de Montalbán siguió, como Tirso, el libre tratamiento del tema de *Los amantes* que gozó de una gran popularidad pronto corroborada por la *Comedia burlesca* que le dedicara Vicente Suárez de Deza y una mojiganga de 1700. El siglo XVIII fue rico en parodias burlescas teatrales de los amantes y otras difundidas en pliegos de cordel. El romanticismo, en cambio, retomaría el tema con nuevos tintes, acrisolando la tradición barroca en el conocido drama de Hartzenbusch.

De la factura de estas comedias aragonesas del Barroco podemos hacernos una idea a través de las publicadas por Ambrosio de Bondía en su *Cýtara de Apolo i Parnaso de Aragón* (Zaragoza, 1650) que en el entramado de la prosa cortesana inserta dos piezas, la *Comedia trágica del amor en la nobleza i en la muerte la fineza* y *La discreta aragonesa*. En la primera, siete personajes viven un enredo amoroso en Italia, con todos los clichés propios del género. Lope está siempre presente, no sólo por las referencias a *La dama duende* —aquí escondida en Altea—, sino por el barro con el que se construye el personaje del gracioso, un Turín avisado que es desengañado contrapunto de las veleidades amorosas y el neoplatonismo de su amo. Domina el galanteo, y la monotonía no sólo ensombrece el desarrollo de la acción, sino la misma métrica. El amor y la guerra ofrecen la antítesis tópica, propia de las comedias mitológicas. El lenguaje elevado sirve a solilíquios y diálogos plagados de huellas calderorianas. Algunos sonetos líricos refrescan esta comedia, cuya moralidad es la de servir de «vivo desengaño del verdadero amor, que se cría, i alimenta con la generosa sangre». Las descripciones de cómo se pudo representar la obra son interesantes y nos acercan al modo de celebrarse las funciones «particulares». La música de ministriles acompaña inicios y entreactos, con cantos amorosos conectados con el tema de la comedia. En el entreacto segundo hay además bailes entremesados. Y lo mismo ocurre con *La discreta aragonesa*, de ambiente local y festivo, con concesiones a la gustada honra. El primer entreacto lleva dance entremesado y música, y el segundo música de cuerdas, canto de tenor y tiple, mudanzas de baile, etc. El travestismo de Aurora como Amazona y los recortes graciosos del lacayo Farol entretendrían al público zaragozano que escucharía con deleite las referencias a su ciudad y aplaudiría un final de triunfos y bodas amenizado por la música.

El vestuario de los actores, remozado y enriquecido continuamente, era como las tramoyas, un foco de atención para los espectadores. Un documento de 1687, publicado por Vicente González, recoge la hi-

poteca del vestuario de la compañía de Cristóbal Caballero y de su mujer Mariana de Borja detallando sus pertenencias:

«un bestido de raso color de oja de oliva, calzón, ropilla, capa y mangas con encajes de plata y un talái de lo mesmo; otro vestido de toletón amusco bordado de plata, cassaca y calzón [...]; un espadín con guarnición, contera y puño de plata [...]; quatro vassos de plata grandes; un reloj francés; Unas arracadas de oro y perlas con nueve pendientes cada una...; un capote y calzón de escarlata bordado de plata a los hazes, con galones de plata el capote...».

El corral de Nuestra Señora de Gracia ofrecía a los espectadores comedias entreveradas con piezas menores que romperían el esquema que de los dramas barrocos puede tener un lector no avisado del siglo XX: una loa inicial, entremeses y bailes que abrían la fiesta en los dos paréntesis de las tres jornadas, más las jácaras y mojigangas usuales. Hay al respecto un prolífico entremesista, Alonso de Olmedo, que en 1675 publica varias piezas *menores*.

Zaragoza debió tener momentos estelares por lo que al teatro se refiere. En 1635 presumía de ello Don Gaspar Galcerán de Castro, Conde de Guimerá, que en una carta a Lastanosa decía que, para curarse de las cuartanas nada mejor que ir a ver a Zaragoza «buenas comedias». La compañía de Alvarez Vallejo puso en escena, a partir del 1 de noviembre de 1660, cuarenta comedias; de cada una de las cuales se hicieron dos representaciones. Vicente González, en su estudio sobre la vida teatral zaragozana, hace referencia a que Calatayud tuvo también corral de comedias. Muchas compañías que actuaron en Zaragoza, actuaron en esa ciudad, tan prolífica en poetas, dramaturgos y prosistas en el Barroco. El movimiento de las compañías y la certidumbre de otros lugares de representación, como Huesca, Borja, etc., confirman que si Zaragoza fue el centro teatral más importante en Aragón, no fue, desde luego, el único. Zaragoza acogió en su corral y en sus imprentas la producción dramática más representativa. Lope fue muy aplaudido y frecuentado, pero también las obras de Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Vélez de Guevara y tantos otros que poblaron sus escenarios.

En el campo de la paraliturgia barroca, cabe destacar la presencia continuada de villancicos cantados y dialogados en el Pilar y otros templos zaragozanos, como confirman los abundantes impresiones de los mismos en Florilegios o en pliegos sueltos, sobre todo a partir de 1644, como confirma Durán Gudiol, y que implicaban en muchos casos movimiento escénico y dramatización, a cargo de los personajes alegóricos que en variada gama —cercana al auto sacramental y al entremés— formaba el elenco. El calendario navideño era particularmente proclive a bailes y cantos en las adoraciones, con música y canto. Pero también los hubo en la Seo zaragozana, en la catedral de

Huesca, en la Colegiata de Alquézar y otros lugares, en ocasiones diversos. Los pasionarios y misales, retratan también en este siglo la historia de músicas y ceremonias en los templos.

## EL TEATRO, LA IMPRENTA Y LAS AULAS

Para la génesis del teatro tiene interés también la impresión en Zaragoza de numerosos ramilletes y vergeles de loas, jácaras, mojigangas y bailes, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVII, así como de numerosas comedias. De Lope se hacen abundantes reimpresiones de partes de comedias y de algunos autos entre 1604 y 1647. Aragón se encontró en una situación privilegiada por lo que a la imprenta se refiere. Sin embargo, como ha señalado Jaime Moll, no hay que fiarse de las obras con pie de imprenta en los reinos de la Corona de Aragón durante los años 1625-1634, pues la prohibición que hubo en esas fechas de publicar comedias y novelas en Castilla hizo que se falsearan las indicaciones tipográficas simulando que se habían impreso las obras fuera de Castilla o contra-haciendo las ediciones nuevas de otros reinos. Así sucedió con la edición contrahecha del *Buscón* publicada en Zaragoza en 1626. Y otro tanto ocurrió con muchas comedias con falsos pies de imprenta aragoneses. Pero no faltan ediciones de comedias de Montalbán, Vélez de Guevara, Cubillo, Tirso, Rojas, Zorrilla, Moreto, Calderón y otros muchos, como los aragoneses Martín Peyrón, Francisco de Funes Villalpando y Matías Aguirre Sebastián, autores de comedias, o el fragmento de una zarzuela de Vicente Sánchez, titulada *Fábula de Apolo y Dafne*, que imprimió en su *Lyra poética* (Zaragoza, 1688) junto con un baile entremesado y una loa en la que se parodia el lenguaje culterano y se alude a *El caballero de Olmedo*, de Lope (comedia para la que tal vez escribió Sánchez esta loa en una representación zaragozana). Este fue autor de numerosísimos villancicos para ser cantados en el Pilar. Muchos de ellos se publicaron sueltos y constituyen parte de una riquísima tradición que continuó en el siglo XVIII y que merecería un estudio monográfico.

Del teatro universitario y de colegio en Aragón hasta 1700 sabemos muy poco. La Universidad de Zaragoza tuvo su primer graduado en 1588. Con tal motivo, hubo desfile de carros ricamente adornados con músicos, escuderos y pajes, como en Alcalá y Salamanca. Los carros eran alegóricos y llevaban numerosos jeroglíficos, motes y poesía pintada. También hubo un dragón con un salvaje. El ceremonial se repitió con variantes en 1599, cuando entraron en Zaragoza Felipe III y su esposa doña Margarita. Y aparte de los certámenes poéticos, a los que hemos hecho referencia en otras publicaciones, se utilizó el parainfo para vejámenes y ceremonias serias, contribuyendo el claustro al boato callejero de las entradas reales y otros festejos públicos. Es muy conocida la justa por la beatificación de Santa Teresa en 1614 que,

entre otras mascaradas, ya presentes en la tradición lúdica de la Universidad, ofreció la de don Quijote y Sancho, representados por dos estudiantes que repartían a los viandantes unos papelillos con «La verdadera y segunda parte del ingenioso don Quixote...». Los gallos académicos eran una continuada ceremonia en el grado universitario que, alternando el latín y el castellano, celebraban con sal gorda la vida del doctorando y la de los profesores y cargos, incluido el rector. Las entradas reales eran buena ocasión para el desfile académico, como cuando vino a Zaragoza Carlos II en 1677 y hubo una encamisada por la noche a orillas del Ebro a cargo de los estudiantes que se vistieron con disfraces de mojiganga carnavalesca. Acto que tuvo su contrapunto, ese mismo año, con el tûmulo que la Universidad erigió a la muerte de su rector. Las encamisadas a la aragonesa fueron célebres en la corte de los Austrias. Tenemos noticia de algunas celebradas en el Palacio del Buen Retiro de Madrid en tiempos de Olivares.

Pero lo que realmente interesa, más allá de estos regocijos parateatrales, es la probable representación de tragedias y comedias clásicas en la Universidad, y sobre todo en el Estudio de Arte, anterior a la fundación universitaria y que albergó a humanistas de reconocida talla internacional, como Pedro Simón Abril. Sabido es que el latín era la lengua convencional en las universidades y que en algunas se escribían comedias que luego se representaban como complemento de las clases. Pero también había representaciones de teatro clásico, sobre todo de obras de Plauto y Terencio, como parece deducirse del prólogo de Lupericio Leonardo de Argensola a su tragedia *Alejandra* y de la estancia de Palmireno en la Universidad de Zaragoza. Pedro Simón Abril recomendaba, entre otras cosas, la lectura de las obras de Terencio y de la *Medea* de Eurípides para completar el programa docente. Él mismo tradujo esta última obra clásica, según apunta Díez Regañón, aunque se ha perdido la edición hecha en Barcelona en 1599. Felipe II le encargó un programa de estudios que estuviese en consonancia con las necesidades de los tiempos y de esa postura «antibárbara» surgió, entre otras cosas, *La gramática griega en lengua castellana* (Zaragoza, 1586), de Simón Abril. Como catedrático de retórica en el Estudio General en 1574, y más tarde en la ya Universidad de Zaragoza (1583-7), es muy probable que su interés se extendiese más allá de la lectura del teatro clásico, favoreciendo su representación ante el claustro. De cualquier modo, cabe destacar su aportación como traductor al castellano de *Las seis comedias de Terencio* (Zaragoza, 1577). La tradición clásica aragonesa tiene en él uno de sus principales apoyos, y no sólo por lo que al teatro se refiere. El caso de Argensola no es un fenómeno aislado y hay que buscar en las relaciones de los humanistas aragoneses con Italia las razones de esos gustos clásicos. Zurita tenía en su biblioteca obras de Séneca y Terencio, y en el *Epistolario* de Antonio Agustín hay constancia de sus lecturas de tragedias, comedias de Sófocles (1537) y Eurípides (1539), y otro tanto

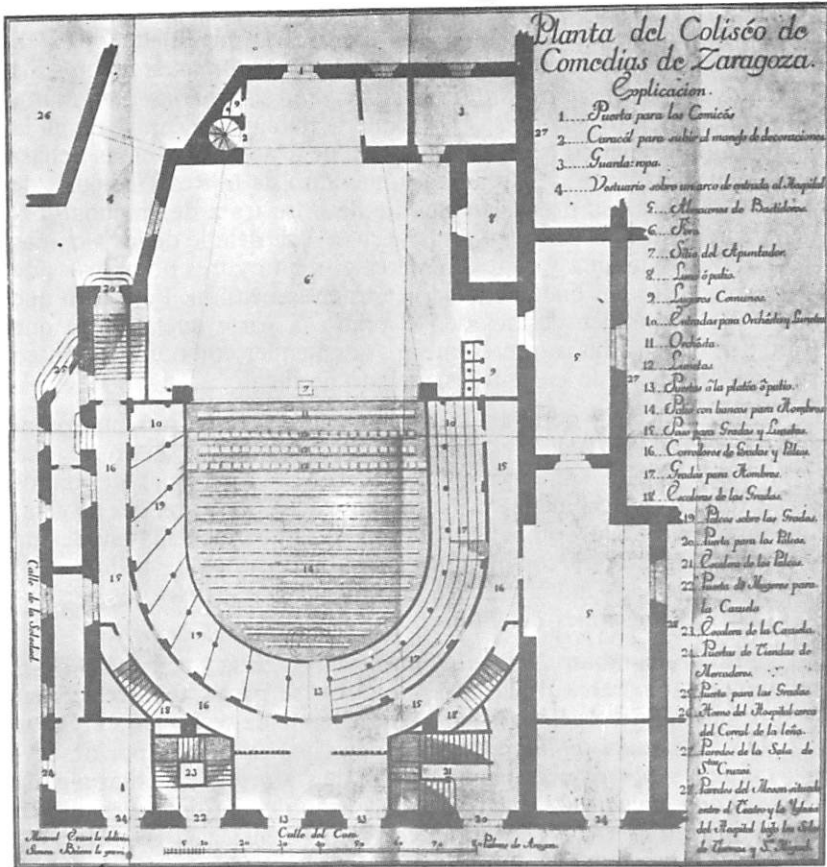
ocurre en sus *Diálogos de las medallas*. En la Biblioteca de El Escorial se guarda un códice con las tragedias de los autores citados procedentes de su biblioteca. Su estancia en Italia favorecería esa educación en el teatro clásico y humanista de la que dio cuenta en sus cartas. Y es posible —como apunta Jorge Lladonosa— que se debiese a su impulso como obispo de Lérida el hecho constatado de que se leyese a Terencio en el Estudio General de esa ciudad. El licenciado Burgués se quejaba en 1582 de que los estudiantes leridanos corrompiesen sus castas costumbres «con oyr los amores de Pamphilo y el tocar de las ropas de las enamoradas», proponiendo, a cambio, la lectura de las epístolas de Cicerón. La tradición escolar de los jesuitas impuso durante siglos el uso de la lengua latina en los dramas escolares y en esa línea siguieron otras órdenes religiosas, aunque esta dramaturgia neolatina conviviría con el teatro en romance, como consta ocurre en el drama practicado en Aragón por los escolapios en el siglo XVIII.

El caso más curioso de utilización del teatro para la educación de los alumnos, como ha indicado Andrés Gallego Barnés es el del humanista alcañicense Juan Lorenzo Palmireno. Éste, profesor en los estudios de Valencia, Alcañiz y Zaragoza, utilizó el teatro para mejorar la *actio* y hacer que los alumnos se desprendiesen del *rusticanus pudor*, ejercitando además la memoria y aprendiendo latín. Escribió con tales fines pedagógicos varias comedias, prolongación de las clases de retórica, según una costumbre que ya había fijado la Universidad de Salamanca desde 1538. La producción dramática de Palmireno la confirmaron varjas comedias escritas entre 1562 y 1574: *Diálogos*, *Comedia Sigonia*, *Comedia Thalassina*, *Comedia Octavia*, *Comedia Lobernia*, *Comedia Trebiana* y *Fabella Henaria*; con ellas cumplía parte de su programa pedagógico, consistente en la triple finalidad de *devoción*, *buena crianza* y *pulido latín*, para el cual desplegó todo un sistema de atracción a las aulas del que el teatro fue piedra angular.

## EL TEATRO EN EL SIGLO XVIII

El siglo XVIII prolongó, ya lo dijimos, en Zaragoza las representaciones dramáticas en el Hospital de Nuestra Señora de Gracia. Como ocurrió con los corrales madrileños de la Cruz y el Príncipe, se hicieron diversas obras para ampliar espacios y enriquecer su decoración. Así, en 1757, el Ayuntamiento comisionó al marqués de Camporreal para que dirigiese la renovación de la fachada. Este teatro estuvo cerrado entre 1751 y 1759, año en el que Carlos III, a su vuelta de Nápoles, propició su reedificación. No obstante, la estrechura del viejo teatro no satisfizo a los ciudadanos, a pesar de los arreglos, y así, en 1770, fue derribado éste y construido otro de nueva planta que se abrió en 1771, con capacidad para 1.300 personas, según vemos confirman los testimonios de la época. Tenía cuatro pisos y gozaba de





Planta del Coliseo de Comedias de Zaragoza (1778).

LAMINA II. — Planta del Coliseo de Comedias de Zaragoza, publicada en la *Relación histórica de los hechos ocurridos en Zaragoza con motivo del incendio del Coliseo* (Zaragoza, 1779), por Tomás Sebastián y Latre. Delineada y grabada por Manuel Eraso y Simón Brieva, respectivamente, muestra su situación, por un lado, a la calle del Coso, donde estaba la entrada principal y, por otra, a la calle de la Soledad. Lleva esta explicación: 1. — Puerta para los cómicos. 2. — Caracol para subir al manejo de decoraciones. 3. — Guardarropa. 4. — Vestuario sobre un arco de entrada al Hospital. 5. — Almacenes de bastidores. 6. — Foro. 7. — Sitio del apuntador. 8. — Luna o patio. 9. — Lugares comunes. 10. — Entradas para orquesta y lunetas. 11. — Orquesta. 12. — Lunetas. 13. — Puertas a la platea o patio. 14. — Patio con bancos para hombres. 15. — Paso para gradas y lunetas. 16. — Corredores de gradas y palcos. 17. — Gradas para hombres. 18. — Escaleras de las gradas. 19. — Palcos sobre las gradas. 20. — Puerta para los palcos. 21. — Escaleras de los palcos. 22. — Puerta de mujeres para la Cazuela. 23. — Escalera de la Cazuela. 24. — Puertas de tiendas de mercaderes. 25. — Puerta para las gradas. 26. — Horno del Hospital, cerca del corral de la leña. 27. — Paredes de la sala de Santos Cruces. 28. — Paredes del mesón situado sobre el teatro y la Iglesia del Hospital, bajo las salas de Tiermas y San Miguel.

cazuela para mujeres. El destino deparó escasa vida al nuevo edificio, devorado por las llamas el 12 de noviembre de 1778, pero en sus pocos años de actividad albergó diversas compañías de ópera y de comedias.

Un documento de gran interés, al que habría que añadir otros en torno al incendio, es el que recoge la *Relación histórica de los sucesos ocurridos en Zaragoza con motivo del incendio de su coliseo en la noche del doce de noviembre de 1778* y que se publicó en Zaragoza, en la imprenta de Francisco Moreno, en 1779. El relator fue Tomás Sebastián y Latre, cronista de la ciudad y miembro de la Real Sociedad de Amigos del País. Su prosa, no carente de brío, trata de dar una pormenorizada muestra de los trágicos hechos, con detalle de las víctimas (77, en total; cuarenta y cuatro mujeres y treinta y tres hombres) y de los auxilios oficiales que la ciudad prestó en la ocasión. Pero creo que vale la pena también destacar en el relato la parte inicial en la que afloran no pocos datos interesantes para entender cómo era el coliseo zaragozano destruido en tan desgraciado accidente:

«En la tarde del día 12. de Noviembre del año próximo pasado, añadía gravedad y lucimiento al magnífico Coliseo de esta Ciudad (1) un número muy considerable de personas de ambos sexos, en especial de las primeras clases, así por ser el día de gala, como porque la Compañía de Operistas Italianos tenía anunciada una pieza célebre con iluminación e intermedios de bello gusto; cuya ejecución había grangeado otras veces a los Actores particulares satisfacciones del Público.

Representábase *La Real Jura de Artaxerxes*, y concluido el segundo Acto cerca de las seis y cuarto, se preparaba aceleradamente una decoración de Jardín, que había de servir para el Bayle de *Las estatuas animadas*, quando por imprudencia o por descuido de los Mozos que manejaban los bastidores, se inclinó alguna vela acia una fuente que estaba en medio del Jardín, y prendió en ella fuego con la rapidez que era consiguiente a la gran disposición de las materias de que constaban los cuerpos.

Un accidente de esta naturaleza puso a todos los Actores y asistentes en aquel cuydado y movimiento que era regular. Pero como estaba echado el primer telón, según costumbre, ninguno de los Espectadores tuvo noticia del suceso; pues aunque se percibía algún estrépito y gritería, se creyó todo efecto de los altercados que ordinariamente ocurren entre los que disponen las mutaciones, hasta que saliendo precipitadamente por el lado izquierdo del tablado una Baylarina gritó, *foco* [...]. El aire había elevado las llamas a las bambalinas y telar en que estaban colgados los bastidores. Consiguientemente ardía ya la parte superior del foso, y comunicándose de allí el fuego a lo restante (lo que se veía con bastante claridad sin embargo de estar caído el telón) empezaron las gentes a ponerse en fuga [...].

En pocos instantes, y sin grave daño se despoblaron Lunetas Gradas y Patio a beneficio de las muchas salidas que tenían próximas a la calle. No las hallaron tan prontas y fáciles las personas que había en los Palcos, así por la mayor distancia, como porque el cariño, el respeto y otras obligaciones aumentaban las dificultades de salvarse. Pero aún llegaron éstas a ser mayores para las Mugerres que se hallaban en el Gallinero o Cazuela, que era el sitio más alto de la Casa; pues las que, o no percibieron o por menos temerosas no aprovecharon los primeros avisos, se detuvieron más de lo que convenía a su delicadeza y situación.

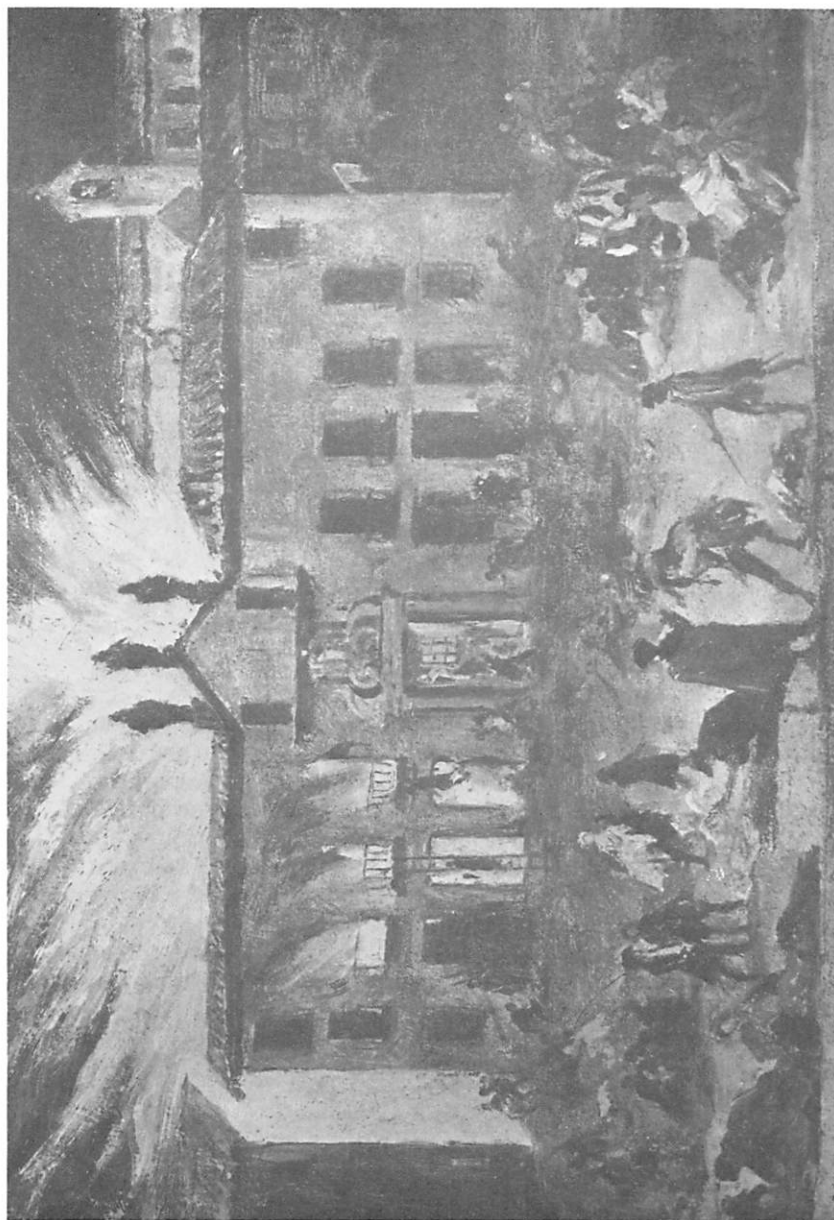
Crecía por instantes la confusión y el riesgo. Mútuamente se atropellaban y se impedían la fuga las gentes que baxaban de los Aposentos; y los Actores, que habiendo podido escaparse del bolcán en que se abrasaba el Vestuario, corrían por los tránsitos buscando la escalera principal. Todo era suspiros ayes y gritos, pidiendo socorro a los hombres y a Dios misericordia. Todo era susto y horror.

Llegó éste a lo sumo, quando las arañas de cristal, cortadas las cuerdas por las llamas, cayeron con un estrépito y crugido espantoso...»

El cronista amplía información sobre el evento y añade una nota (1) que reproducimos (alterando únicamente la acentuación, que modernizamos). Queda en ella retratado el Coliseo zaragozano antes de ser pasto de las llamas:

«Era reputado por uno de los mejores de España, por su situación, comodidad de entradas y salidas, capacidad para 1300. personas, y buena distribución como demuestra su Planta, a que se juntaba su adorno interior de columnas y pintura que lo hacían sumamente vistoso. Esta fábrica se construyó en el mismo sitio en que estaba la antigua Casa de Comedias que había levantado el Santo Hospital General el año 1589 con permiso que pidió para ello a la Ilustríssima Ciudad; habiéndose aplicado desde entonces a beneficio de los pobres enfermos todo su producto como de fundo propio. La Real Sitiada comisionó para la dirección de la obra a su Regidor el Escelentíssimo Señor Conde de Sástago, a cuyo zelo y actividad se debió que empezándose a trabajar el día 26. de Mayo de 1769., se representasse ya en el nuevo Teatro a 7. de Octubre del mismo».

La *Representación del juicio a ocasión de haberse incendiado el teatro de Zaragoza* del Padre Bruno de Zaragoza, supone la otra cara del desastre, pues es un alegato contra las comedias. El historial del corral del XVII, que cuenta ya con una monografía valiosa, debería completarse con el del Coliseo dieciochesco, cuya bibliografía de época es bastante amplia y plagada de datos curiosos. Los edictos y ban-



LAMINA III: Oleo de Francisco de Goya. El Coliseo de Comedias de Zaragoza en llamas, 1778. Fachada principal al Coso.

dos impresos en ese siglo traen noticias de prohibiciones que remiten a evidentes costumbres. Pongo por caso el *Edicto que los señores de el Real Acuerdo de la Audiencia de el presente Reyno de Aragón, dixeron*, firmado por mandato a 12 de agosto de 1760, por José Sebastián y Ortiz, en el que se prohíbe que salgan al Coso con músicas gentes «disfrazadas, y de embozo, ocupando las avenidas o bocas Calles inmediatas» sin permiso; o los bandos de José de Vargas Maldonado, Corregidor de Zaragoza. En uno de 17 de enero de 1760, dice que hay que evitar «los excesos, desórdenes y alborotos que ordinariamente se cometen en el Patio de Comedias de esta Ciudad por las personas, que concurren a ellas, profiriendo varias expresiones, ofensivas al decoro», razones que llevan a la supresión del sombrero de ala ancha y de la capa, ordenando entrar descubiertos al teatro y con sombrero de tres picos, además de prohibir fumar en pipa o cigarros, so pena de destierro o condena a servir en las tropas reales, según la categoría del acusado. Otro bando del mismo Sebastián y Ortiz en nombre del Capitán General de Aragón, a 26 de enero de 1767, prohíbe que se ande por la ciudad o por las casas particulares con máscara o disfraz durante los carnavales. Los datos, en fin, son muchos y remiten a festejos o representaciones teatrales, a lugares escénicos o a comedias y esperan un estudio sistemático y ordenado del que aquí sólo presentamos algunos indicios.

El Ayuntamiento y la Junta del Hospital de Nuestra Señora de Gracia reflejaron la consternación por el citado suceso solicitando del rey Carlos III que no se permitiera la reedificación del Coliseo. Pero en 1784 el Marqués de Ayerbe pidió al Ayuntamiento zaragozano permiso para construir un nuevo teatro con toda clase de garantías arquitectónicas que evitasen la repetición del incendio. No es este el lugar de exponer los avatares de semejante propuesta. Lo cierto es que la presión del Arzobispo de Zaragoza —entre otras— ayudó a que el Rey comunicase, por medio de Floridablanca, una orden real en 1778 en la que se mantenía la prohibición de erigir un teatro en la ciudad. Sin embargo, en 1790 se reanudaron las conversaciones para la creación de un nuevo teatro. Provisionalmente se habilitó la Lonja como lugar teatral, no sin ciertos recelos por parte del estamento eclesiástico. Por fin, en 1793, los concejales zaragozanos solicitaron la construcción de un gran teatro. En 1798 ya estaba prácticamente terminado y en 1799 un académico de la de San Luis, Ramón Urquizu, y un pintor de la compañía que aquel año actuaba en La Lonja, Francisco Mascañi, se prestaron a pintar los telares y bastidores de la decoración. Por fin, el 25 de agosto de 1799 se llevó a cabo la primera representación que fue anunciada en el *Diario de Zaragoza*. Hubo loa, bailes, tonadillas y un sainete, y se puso en escena la tragedia en cuatro actos titulada *Gomnela y Suri-Ada (Historia de Ceilán)*.

La historia del teatro zaragozano del siglo XVIII se ajustó a los vaivenes de apoyo y crítica que conformaron el ambiente teatral del

resto de España. Hay censuras y prohibiciones de índole moral y anécdotas festivas, como la de un regidor que se infiltró en 1751 con su criado, vestidos los dos de mujeres, en la cazuela del teatro, con el consiguientes escándalo. Tampoco faltaron los anatemas contra el arte dramático por parte de los predicadores. Y hubo cierre del teatro en 1747, a causa de una sequía pertinaz que asoló los campos. Cabe recordar también cómo los escenarios reflejaban situaciones sociales e históricas. Así en 1748 se prohibió una representación por contener alusiones al Duque de Lécerca y al Marqués de Rafal.

Sabemos de diversas compañías que pasaron por Zaragoza, como la de Palomino, en 1730, que llevaba un repertorio de 25 comedias o la de Diego Gómez, en 1731 y 1732, que estrenó más de un centenar. En 1770 pasó con cierto revuelo y fue encarcelada por insolencias contra la autoridad la actriz Paca Ladvenant y en 1776 logró gran fama «La Caramba», María Antonia Fernández, popular tonadillera. No deja de ser curiosa, por otra parte, la permanencia de Calderón a finales del XVIII en las carteleras zaragozanas. Así consta que se representó *El mayor monstruo, los celos* en la última década. Aunque también existen noticias de representaciones de obras de Leandro Fernández de Moratín. Todavía son muchos los datos que nos faltan para reconstruir debidamente las carteleras zaragozanas y otros pormenores de la escena dieciochesca en todo Aragón.

## LA PRODUCCION DRAMATICA Y LA FIESTA

La imprenta zaragozana del XVIII, descrita por Jiménez Catalán, ofrece variadas muestras de obras teatrales, aunque su número desciende considerablemente en relación con la pasada centuria. En 1702 se publicó una colección de sainetes de Francisco de Castro, *Alegoría cómica*, buen comienzo para este género menor del que la tipografía zaragozana recoge algunas muestras que reflejan la amplia y abundante vida escénica del entremés y la mojiganga teatrales. Hubo también impresión de zarzuelas, como *Hacer cuento sin la huésped* y *La vida es sueño*, ambas publicadas en 1704. Juan Francisco Escuder publicó en 1712 una comedia titulada *Las desgracias de Troya*, obra alegórica en tres jornadas, con acompañamiento musical del maestro de capilla Joaquín Martínez de la Roca. Llevaba intermedios cómicos y constituyó una fiesta, para celebrar el nacimiento del infante don Felipe, en la casa del Conde de Montemar, gobernador de Zaragoza. Es ésta una pieza de las llamañas particulares que se representaron en los palacios de la nobleza. Las efemérides con ocasión de nacimientos o bodas reales daban lugar a festejos populares en los que no faltaba la pieza teatral. Al margen de las justas poéticas, podemos recordar aquí los numerosos festejos que hubo en Huesca, Zaragoza, Calatayud y otros lugares al subir al trono Fernando VI. Las relacio-

✠  
**D. JOSEPH DE VARGAS MALDONADO,**  
**MARQUES DE LA FRESNEDA, VIZCONDE DEL FRESNO, CAVALLERO DEL**  
**Habito de San-Tiago, del Consejo de S. M. en el de Guerra, Intendente General del Exército, y Rey-**  
**no de Aragon, del de Navarra, Provincias de Guipuzcoa, y Guadaluara, Superintendente General de**  
**todas Rentas Reales, y Corregidor de la Ciudad de Zaragoza, y su Jurisdiccion, &c.**



**A**VIENDO entendido el Rey nuestro Señor con sumo desagrado los excessos, desordenes, y alborotos, que ordinariamente se cometen en el Patio de Comedias de esta Ciudad por las Personas, que concurren à ellas, profiriendo varias expresiones, ofensivas al decoro, y estimacion de las demás, que de todas classes asisten à esta diversion, valiendose del disimulo; que les facilita el fingimiento de la voz, y la ocultacion de la cara, con el embozo de la Capa, y caída de las alas de los Sombreros redondos; se ha servido S. M. mandar por Reales Ordenes de 25. y 27. de Noviembre proximo pasado, que me comunicò el Excelentísimo Señor Marqués de Squilace, que en lo sucesivo se Representen las Comedias, baxo las reglas, y resguardo, que antes; pero sin permitir, que entren à ellas, personas algunas disimuladas, con el embozo de la Capa, ni que promuevan voces, expresiones, ni especies perjudiciales, ni descompuestas, que puedan causar la menor nota, ni interrumpir el curso de la Representacion; y conuinido, que la resta, piadosa intencion de S. M. tenga el efecto, que le corresponde: **ORDENO, Y MANDO**, que todas las Personas, sin distincion de grados, ni clases, que concurren con Capa al Theatro de Comedias, han de entrar, y mantenerse todo el tiempo de la Representacion à cara descubierta, sin embozo, y con Sombrero de tres picos; de modo, que nunca puedan cubrirse la cara, ni usar de otro medio, que disimule su conocimiento, observando la mayor compostura, modestia, y atencion, sin levantar la voz natural, ni fingida, ni fusticar especies ofensivas, indecorosas, ni otras, que puedan alterar la diversion publica, absteniendose igualmente del uso de la Pipa, y Cigarros, por el daño que suele causar esta intruduccion; con apercibimiento, que al que se excediere, ò faltare à la menor circunstancia de las ya explicadas, se le arrestará, è impondrá la multa de diez Escudos, por la primera vez, y por la segunda se le condenará en pena de destierro, ò à que sirva à S. M. en sus Tropas, ò Reales Arsenales, segun las clases de las Personas, sin excepcion de estado, ni grado, desde el dia de la publicacion de esta Real Orden, y Providencia; en inteligencia de que al que fuere aprehendido en otra forma, con solo el hecho de la aprehension, se le impondrán las penas, que quedan expresadas, y especialmente la de servir à S. M. en sus Reales Tropas, ò Arsenales. Todo lo qual se manda publicar, y fixar en los puestos acostumbrados, à fin de que por ninguno se alegue ignorancia. En Zaragoza à diez y siete de Enero de mil setecientos y setenta.

LAMINA IV: El Corregidor de Zaragoza, don José de Vargas Maldonado, pone freno en este bando, de 17 de enero de 1760, a los excessos cometidos en el Patio de Comedias. Como consecuencia del conocido mandado del Marqués de Squilache, se prohíbe el uso de embozo de la capa y el sombrero de ala ancha. La cara descubierta, el sombrero de tres picos y otras reglas del decoro y cortesía se ordenan para usos futuros, así como la abstención de fumar cigarros o en pipa. Ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, Caj. 93-2497 Ar.

nes dan cuenta de su aparato, sin que falten las comedias en sus programas. Hubo tarascas, gigantes, danzantes, paseos de oficios, volatineros y compañías italianas de saltimbanquis. No faltan datos sobre representaciones en diversos pueblos de Aragón. Sabemos, por ejemplo, de una tragedia escrita por José Ibáñez y Gassia que se representó en Epila en 1769, con ocasión de la visita a sus tierras del Conde de Aranda.

La devoción pilarista suscitó numerosos regocijos ciudadanos, como los que tuvieron lugar en Zaragoza, en 1724, recogidos por Francisco Escuder en una *Relación histórica* con motivo del decreto de Inocencio XIII sobre la aparición de Nuestra Señora del Pilar. La ciudad se llenó de arcos triunfales y teatros en perspectiva. En uno de sus altares hubo la usual muestra de poesía pintada con jeroglíficos y empresas en latín y en castellano. También hubo un certamen poético en el teatro de la Universidad con gran concurrencia de público. Hubo también festejos en 1766 para celebrar la erección del nuevo tabernáculo del Pilar. Este templo fue escenario, como apuntamos, de numerosísimos villancicos cantados a lo largo de todo el siglo.

Angel San Vicente da cuenta de numerosas piezas para cantar en la Seo, en el Pilar, en San Pablo o en los conventos zaragozanos, así como en las Iglesias de Calatayud, según demuestran los numerosos pliegos sueltos salidos de la tipografía zaragozana a lo largo del siglo. El aire festivo y popular ronda estos diálogos cantados que corren a cargo de personajes folklóricos.

La proliferación de funciones cantadas en los templos zaragozanos es asombrosa, y tampoco faltó en los ceremoniales aúlicos de la Universidad de Zaragoza que divertía sus ocios con los *gallos* correspondientes al ceremonial de grados y con la presencia de la música y el canto en los actos protocolarios como en el siglo anterior. Los jesuitas, por su parte, contribuyeron en sus oratorios a estos ceremoniales en los templos que se plasmarían en diversas impresiones de pliegos sueltos. También los dominicos y escolapios practicaron idénticos actos en sus escuelas.

La catedral de Huesca ofrece abundante muestras de villancicos. Estos sirvieron de parada lírica en las procesiones del Corpus oscense, según documentos del XVII y del XVIII. En el interior del templo se cantaron sobre todo en Nochebuena. Algunos se imprimieron, como los que en 1761 publicó Diego de Larumbre, impresor de la Universidad de Huesca. La letra es del racionero de la catedral Francisco Salas y contienen subidas críticas contra el alcalde de la ciudad, ejemplo del grado de profanación a que los restos del viejo teatro litúrgico había llegado.

Otras muestras de alegría ciudadana pueden citarse. En 1772 se interpretó por una compañía cómica, en Zaragoza, la obra en octavas



*Amor es arte de amar*, que se publicó poco después y sirvió para celebrar el cumpleaños de Carlos III. En 1784, hubo numerosas diversiones populares, con cabalgatas de gremios, para celebrar la paz con Inglaterra y el nacimiento de los infantes gemelos Carlos y Felipe. Acontecimientos que también se reflejaron en impresiones locales. Otro libro que ofrece abundante documentación sobre mojigangas, encamisadas, luminarias y festejos de variado signo es el de Manuel Vicente Aramburu de la Cruz, *Zaragoza festiva* (1760), que recoge las celebraciones ciudadanas con motivo de la subida al trono de Carlos III y su paso por Zaragoza con la reina, el príncipe y los infantes. Uno de los rasgos dignos de destacarse en esta ocasión fue la elaboración de 226 composiciones poéticas en diversas lenguas, incluidas el hebreo y el árabe, con las que se adornó la fachada del Colegio de la Compañía de Jesús. Entre ellas, hay un laberinto latino en acróstico, en figura solar, con el nombre del rey, y un epigrama elíptico. También hubo abundancia de poesía mural en el Convento de Jesús, de los padres franciscanos. Y, lo más curioso, se adornó con cartelones pintados de poesía efímera un castillo de fuegos artificiales que se colocó en el Coso. «Este de incendios Promontorio altivo», como reza uno de sus versos, llevaba, en sonetos elogiosos, referencias a la familia real. Aunque tales demostraciones pertenecen a la historia de la poesía en particular y de la cultura en general, cabe también considerarlas como parte de una más amplia concepción parateatral del espacio escénico.

Otro ejemplo lo constituyó, aunque por motivos muy diferentes, el aparato fúnebre a la muerte de Felipe V que con el nombre de *Minerva llorosa* relató en 1747 el mismo Aramburu. La Universidad colaboró en las exequias adornando su teatro y patio con una gran muestra de epigramas acrósticos, jeroglíficos castellanos y pinturas alusivas muy curiosas, como un laberinto cúbico en forma de fuente de lágrimas, con veinticinco ojos. Hubo otras de extremada complejidad, como una en forma de calavera o los llamados versos mudos. El mundo laberíntico, caramuélico, invadió los festejos dieciochescos continuando pompas y convirtiendo la poesía en juegos malabares visuales. El poeta Aramburu fue además autor cómico, según Latassa; dejó manuscrita una *Comedia de Nuestra Señora de Cogullada* y escribió varias zarzuelas que se representaron en casa del Duque de Montemar.

Por otro lado, hemos de tener en cuenta que el repertorio teatral que las publicaciones zaragozanas muestran se ajusta a diversas tendencias. Citamos, por ejemplo, el *Acto Sacramental alegórico a Nuestra Señora del Pilar intitulado «La columna de la Fe»* (en Zaragoza, sin data), de Tomás Genón y Pozo, obra que mantiene el consiguiente armazón alegórico, lleno de aparato escenográfico. Aparecen en él la Fe, la Culpa, Aragón, España, el Mundo y otros personajes simbólicos, cuyo movimiento escénico llevaba acompañamiento musical. La huella de Calderón es evidéntísima y también en el estilo, plagado de cultismos, enumeraciones, fórmulas gongorinas y los inevitables cua-

tro elementos. Los efectos escénicos requieren carros que sostengan las naves y otras mutaciones. Apenas si hay acción. Todo sigue los trillados caminos de la *psicomachia* alegórica, con el topificado triunfo de las fuerzas del bien, es decir, de la Fe y la Constancia en España y en Aragón. También, sin fecha de impresión, salió a la luz una obra de Francisco Latorre y Antolín titulada *Comedia nueva. La Fuente de la Gracia. Aparición y Milagros de Nuestra Señora de la Fuente de Peñarroya*. Tiene todos los trazos de la comedia religiosa barroca, en tres jornadas y no falta en ella el inevitable gracioso. Llevaba acompañamiento musical y efectos escénicos de los llamados «de apariencias», como los de la aparición de la Virgen tras una cortina. Un tinte de fervorosa ingenuidad recorre esta comedia cuyo autor, nacido en el pueblo turolense en el que aconteció la aparición mariana, debía conocer bien la tradición de la historia que relataba.

Otra autora apenas conocida y cuya obra quedó manuscrita, según testimonio de Latassa, fue la Madre Sor Luisa del Espíritu Santo (Caldana, 1711) de la orden de San Francisco. Junto a muchas poesías de tipo religioso, laberintos, diálogos, novenarios, letrillas, glosas, etc., escribió varios dramas y dances a lo divino para los pueblos de Valdealgorfa, Codoñera y Albalate. Dejó un *Acto Sacramental* con el lema: «Florido Jardín Mariano» que se representó en el Monasterio de Valdealgorfa y cinco pasos que se representaron en la profesión de unas religiosas. Testimonio de un teatro apenas conocido y estudiado, el conventual, pero de cuya práctica hay abundantísimos testimonios en toda España a partir del siglo XVI.

Y junto a este teatro alegórico y religioso, surgen impresiones de obras pastoriles, como las *Eglogas intituladas el Tyrsis*, del Padre Basilio Boggiero (Zaragoza, 1780) o *El Melibeo*, obra del Padre Isidoro de San Joaquín, publicada también en 1780, drama sacro de tipo bíblico con una oda anacreóntica. Se representó en la Iglesia de las Escuelas Pías. También consta que escribió églogas dialogadas el dramaturgo Jacobo Soriano Giménez, nacido en 1749, en Orihuela de Albaracín, y que estudió en la Universidad de Valencia. En esa ciudad vivió bastantes años e hizo relación poética de algunas de sus fiestas. Poeta prolífico, escribió loas y sainetes, discursos y sátiras de costumbres. Latassa cita varias obras de teatro que dejó manuscritas, como la tragedia *El Agamenón* y las comedias *Hernán Cortés victorioso y paz con los Hascaltecas*, *La tertulia entretenida* y los dos diálogos en verso *Fileno y Silvio* y *Aminta y Clori*.

Las fiestas populares del siglo XVIII dan abundantes muestras de bailes, boleros, guarachas, minués y cantos y otras manifestaciones folklóricas por plazas, coros y calles, como ha detallado Eliseo Serrano. El teatro fue rico en zarzuelas y la música acompañó loas, comedias y sainetes como era costumbre.

✠

# LOS SEÑORES DE EL REAL ACUERDO

## DE LA AUDIENCIA DE EL PRESENTE REYNO DE ARAGON,

*Edicto.*



**D**IXERON : Que por quanto se han hecho presentes por los Fiscales de S. M. Civil , y Criminal de la misma los excessos , que se experimentan en esta Ciudad de algun tiempo à esta parte, por haverse oïdo , y dexadose ver en diferentes noches à deshora , no solo en el Coso, sino en otras Calles, y puestos de ella varias Musicas, con diversidad de Instrumentos, y concurso de Gentes, algunas de ellas disfrazadas, y de embozo, ocupando las avenidas , ò bocas Calles inmediatas, sin que conste , que para dichas Musicas hayan obtenido el permiso necessario : Y siendo estas diversiones , y concurrencias expuestas , y ocasionadas à un desafosiego , que turbe la pública tranquilidad, à no practicarsen con todas aquellas precauciones , que dicta la prudencia , y sean bastantes à contener toda inquietud ; no debiendo exceder aquellas de los limites de una inocente diversion : Por tanto, MANDARON se prohíba, como en virtud del presente se prohíbe , à todas las Personas de qualesquier estado , classe , ò condicion , que sean el que puedan salir de noche con Musicas por la Calle del Coso , y demás de esta Ciudad , y sus Arrabales, à menos , que no obtengan primero especial permiso , y licencia del Excelentísimo Señor Presidente de esta Real Audiencia, en su defecto, del Señor Regente , y en falta , ò ausencia de ambos , del Señor Oydor Decano ; ò la obtengan del Cavallero Corregidor , ò sus Alcaldes Mayores ; y en el caso de que por alguna causa , ò motivo concedieffen dichas licencias , sea , y se entienda con las precauciones correspondientes , y auxilio de la Justicia , y sus Ministros. Y para que llegue á noticia de todos , acordaron se fixe el presente Edicto en los Puertos públicos , y acostumbrados. Dado en Zaragoza à catorce de Agosto de mil setecientos y setenta.

Don Joseph Sebastian y Ortiz.

Bosquejo para una Historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII

En el panorama editorial, cabe anotar la traducción de la tragedia *Británico*, de Racine, surgida tras la llegada al trono de Carlos III y cuya versión en prosa hizo Saturio Iguen, siendo autor de la versificación el citado escritor aragonés Tomás Sebastián y Latre. La obra lleva un prólogo con curiosas observaciones para la historia del drama dieciochesco.

## LA CRITICA TEATRAL

La prensa zaragozana del XVIII da abundantes noticias sobre la vida teatral y otros muchos documentos de archivo esperan la necesaria consulta y el consiguiente estudio para trazar la historia del género en ese tiempo. José Mor de Fuentes intervino en la polémica nacional sobre el teatro en el *Semanario de Zaragoza* (1799), atacando la estética del teatro calderoniano, como señaló Ildefonso Manuel Gil. Mor también expuso su ideario dramático en el prólogo a *La mujer varonil* y en su *Elogio de Miguel de Cervantes*, apoyado en la estética neoclásica, aunque no se identificase con la comedia moratiniana. Su novela *Serafina* (Madrid, 1797) es un documento interesante para la historia del teatro zaragozano, por sus alusiones a hechos coetáneos. Así vemos cómo en una de las cartas alude a una representación en la Lonja (pues «aquí se carece de teatro»), hecha por aficionados, de «*El Mayor monstruo los celos* (linda concordancia) o *Tetrarca de Jerusalén*». Plagado de «inconexiones y barbaridades» a juicio del protagonista. Ocasión que aprovecha para arremeter contra tonadillas y coplas añadidas así como para alabar un sainete de Ramón de la Cruz. En la obra se alude varias veces a Metastasio y el final depara un sueño alegórico en el que no falta el *Zurcidor* de la comedia-sainete. El lance calderoniano impone una perspectiva sombría en la idílica aventura del cuadro de primavera de Thomson que el protagonista de *La Serafina* dibuja a su amigo Eugenio en una de sus cartas. La obra esboza sutilmente un contraste muy de su tiempo: el choque de una mente ilustrada con la realidad de un teatro que se alimentaba de resortes periclitados. Las formas teatrales conforman algunas actitudes de los personajes de la novela y nos presentan el testimonio vivo de Mor frente al drama de su tiempo. Él mismo recogió algunas observaciones sobre teatro en el *Bosquejillo de su vida*.

Pero es en sus comedias donde pone en práctica su teoría dramática, fiel a la estética francesa y a la de Alfieri, con respeto a las tres unidades neorristóticas y a la uniformidad métrica. *El Egoísmo o El mal patriota*, *El Calavera*, *La mujer varonil* y *La fonda de París*, son comedias de regular factura en las que Mor no acaba por encontrar un modelo que oponer al, tan denostado por él, drama barroco español.

*La fonda de París*, trasunto auto-biográfico como sus obras en prosa, nos muestra sus andanzas en la capital francesa, en concordancia con el *Bosquejillo*.

Fácil versificador, sus comedias adolecen de algunos defectos por éste y otros extremos, como ha notificado Ildefonso Manuel Gil, para quien Mor, situado en el quicio entre dos siglos, barrunta en muchos aspectos los nuevos aires románticos.

Desde el punto de vista de la preceptiva teatral, dos hechos merecen ser destacados en el panorama literario aragonés: la publicación en 1737 de la *Poética* de Luzán y la aparición, en la prensa zaragozana de 1772, del *Ensayo sobre el Teatro Español* de Tomás Sebastián y Latre, obra ésta que fue costeada por el Conde de Aranda y que se reimprimió en Madrid en 1773. Téngase en cuenta que el Ministro de Carlos III, el aragonés Conde de Aranda, impulsó desde su puesto en la Corte la política preconizada por Luzán de apoyo y control estatal del teatro. El periodista Nipho fue un precursor en tal sentido, aunque la reforma que se le encomendó en 1763 no se llevó a cabo. Aranda puso en marcha un ambicioso programa de traducciones, ediciones y adaptaciones de dramas barrocos a los nuevos gustos. Y, por otra parte, ayudó con fuertes sumas a la reconstrucción de los teatros. Dentro del programa luzanesco de apoyar las refundiciones del teatro barroco, hay que considerar el citado *Ensayo* de Sebastián y Latre que incluyó en él dos comedias: *El parecido en la Corte*, de Moreto, y *Progne y Filomena*, de Rojas. En el prólogo, arremete contra la estética teatral del siglo anterior, viéndola como expresión de un gusto excesivamente consentido en el aplauso del vulgo. También ataca los géneros menores que poblaban los intermedios, porque rompían la ilusión dramática.

Cabe recordar la importancia de estos aragoneses en el plan de reforma llevado a cabo por los ilustrados desde Madrid. Los periódicos, como el *Diario de los literatos*, contribuyeron a la difusión de los ideales teóricos de la *Poética* de Luzán, auténtico punto de arranque de la reforma del teatro en la España del siglo de las luces. Russel P. Sebold ha mostrado la difusión de esta obra tras su primera edición, contra lo que Moratín, Quintana y otros muchos críticos habían afirmado. En 1738, el *Diario de los literatos* la recibió como esa poética «entera y cabal» que España necesitaba. Y por ahí fueron las alabanzas de Montiano, Velázquez y tantos más que comulgaron con su ideario o que tuvieron noticia indirecta del mismo. Quienes discutieron la obra de Luzán contribuyeron a afirmarla como un documento imprescindible para cualquier asunto de preceptiva en su tiempo, aún así, como recuerda José Caso, no podemos hablar de una difusión amplia. Los tiempos no estaban maduros para ello. Ya lo dijo Menén-

dez y Pelayo. El ambiente de autoridad contra el que Feijoo llevaba años reaccionando difícilmente podía asentir a una poética neoaristotélica contraria a muchos usos adquiridos. En 1789, en cambio, la recepción fue más amplia. No en vano había pasado medio siglo y los cambios estéticos favorecían su lectura. José Caso, dentro de su particular concepto de la cronología dieciochesca, considera que la primera edición de la *Poética* de Luzán pertenece al clasicismo de gusto rococó y la segunda, al neoclasicismo.

## LA POETICA DE LUZAN Y LA PRECEPTIVA DRAMATICA

El hecho relevante que a escala nacional puede ofrecer el teatro aragonés del XVIII es la publicación de la *Poética* de Luzán. Auténtico acontecimiento editorial, surgido en un desierto de panegíricos y sermones, supuso una avanzadilla en la preceptiva dramática española, pues los resultados prácticos de su nueva estética tardaron en verse reflejados. Aunque la crítica romántica fue muy negativa por lo que a este preceptista aragonés se refiere, hoy su obra ha sido convenientemente situada, analizada y editada, gracias, entre otros, a los trabajos de Gabriela Makowiecka, Fernando Lázaro Carreter y Russell P. Sebold.

Luzán aportó al panorama teatral de su tiempo una fundamentada universal teoría del arte, llena de contención y equilibrio, dando muestras de una evidente flexibilidad no reñida con la razón. Independientemente de su postura frente al arte dramático, es evidente que su obra fue la mejor preceptiva española del XVIII, siendo admirada y comentada en varios países europeos. Su obra sirvió de punto de partida para la renovación del teatro y no deja de ser curioso que fuesen otros aragoneses, como Nipho primero y el Conde de Aranda después, quienes intentasen llevar a la práctica de la política de espectáculos sus postulados teóricos. En ese sentido, cabe también recordar la figura de otro aragonés, Blas Nasarre, natural de Alquézar, que fue catedrático de Derecho en la Universidad de Zaragoza y que trabajó como director en la Biblioteca de Palacio. Menos liberal que Luzán con los dramaturgos del Barroco, los atacó sin piedad, a la vez que trató de buscar en el teatro antiguo español pruebas de la existencia de una dramaturgia respetuosa con las leyes clásicas. Su ideario puede verse en la *Disertación sobre la comedia española* (Madrid, 1794). Buen conocedor de la preceptiva española del Siglo de Oro, la utiliza en apoyo de sus teorías vindicatorias frente a las críticas de Du Parrou sobre el teatro español. A costa de ello, denostó a Lope y a Calderón sin reparo, mientras que, por la causa clásica, Nasarre alabó las obras de Moreto o Solís que se ajustaban más a los preceptos del arte. Inter-

pretó el teatro de Cervantes como una parodia del teatro de su tiempo opinión que curiosamente comparten, respecto a algunas comedias cervantistas, críticos como S. Zimic. Su aragonesismo, tal vez, y una óptica deformada, le llevaron a sobreestimar el *Quijote* de Avellaneda por encima del de Cervantes, reeditando aquél en 1732. Nasarre fue poeta *de repente* en metros latinos en un certamen zaragozano de 1705 y Luzán lo alabó en su epístola latina de 1743 dirigida a los Padres de Trévoux. Realizó además abundantes trabajos de lexicografía y de bibliografía.

Pero volvamos a la consideración de la obra de Luzán. La *Poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies* apareció en la imprenta zaragozana de Francisco Revilla en 1737. Se reimprimió en 1786, en Madrid, con numerosas adiciones, y correcciones. Eugenio de Llaguno llevó a término esta segunda impresión notablemente aumentada, como decimos, y diferente en diversos aspectos de la primera, pero para nuestros propósitos, creemos de mayor interés acercarnos al texto de la edición zaragozana. En ella late ya ese espíritu francés ordenado y clarificador que Lázaro Carreter destacó como uno de sus mejores rasgos. Luzán hacía así posible una poética española que recogía la vieja tradición neoplatónica italiana, pero sistematizándola al modo francés. Luzán vino de este modo a poner orden en el desbaratado mundo de la preceptiva barroca clarificando con sus sensatas opiniones el sombrío panorama teatral de su tiempo. Su huella se hará evidente en la teoría y práctica dramáticas hasta bien entrado el siglo XIX. La *Poética* no se gestó plenamente en Aragón. Fue obra de toda una vida. La edición zaragozana tiene su fundamento en los discursos inspirados por Muratori que Luzán escribió en Palermo, en la tertulia de don Agustín de Pantó. Después Luzán continuaría revisando el texto y la segunda edición, ya póstuma, significaría un gran cambio respecto a los primeros trazos.

Aprobó la primera edición el padre Miguel Navarro, teólogo de la Universidad de Zaragoza, quien elogia, entre otros dones del libro, la inclusión en él de escritores aragoneses. Con certeza apunta la fidelidad de Luzán a la *Poética* de Aristóteles, cuyas reglas —dice— siempre han sido «la norma más practicada de todos los buenos poetas». Por otro lado, esta aprobación pretende atajar los recelos que la obra produciría en los apasionados de Lope, Calderón y Solís que los iban a ver criticados en los inicios de la obra, aduciendo que Luzán sabe también elogiarlos cuando *no se desvían del Arte*. El Padre Navarro aprovecha además la ocasión para trazar las raíces aragonesas del clasicismo, partiendo de Marcial y Prudencio y pasando por los Argensola. Al aconsejar al autor que no diese crédito a los «ossados rumorcillos», parecía querer advertir de los obstáculos de recepción con que iba a encontrarse esta obra de Luzán al ofrecerse en un panorama teatral que se cimentaba en todos los resortes de la comedia barroca. No deja de ser curioso, sin embargo, que tanto la aprobación citada,

como la censura del Padre Manuel Gallinero, de la Orden de Predicadores, no se limitasen a la gestión meramente burocrática, sino que se explayasen en el tema de la obra, apoyando en buena parte la vuelta a un teatro neoaristotélico, en perfecta consonancia con sus reglas y preceptos. El Padre Gallinero, que cita a Robortello, a Escaligero, a Molière, a Aristóteles y a Boileau, celebra la contención de Luzán al saber encontrar en las obras de los grandes escritores del barroco algunos «lunares» contra los preceptos clásicos. Es posible que estas dos opiniones de los preliminares de la *Poética* fueran compartidas por otros zaragozanos coetáneos que defendiesen el cambio que Luzán introducía. Aunque éste, en el prólogo, ya advertía a los lectores de que sus propuestas tenían dos mil años y que después de Aristóteles y Horacio habían sido asunto de numerosísimas obras y comentarios. No faltó tampoco Luzán a la precaución de advertir que sus críticas a Calderón y a Solís no iban en detrimento de la consideración de sus muchos méritos.

En el libro tercero se dedica a lo largo de más de ciento cincuenta páginas al análisis de la tragedia y de la comedia, particularmente de la primera. También se ocupa ampliamente del aparato escenográfico y de la música y no falta una consideración final sobre la tragicomedia, las églogas, los dramas pastoriles y los autos sacramentales, aunque sobre éstos, al estar fuera de toda poética conocida, se limita a poco más que un discreto enunciado del género, no falto de elogios para Calderón de la Barca. Arropado por una erudición amplísima que busca siempre la eficacia de los ejemplos, *La Poética*, tan universal en sus planteamientos, no olvida acercarse a lo aragonés. Así cuando habla de cómo debe ser la unidad de lugar, Luzán dice: «Supongamos, que en una Comedia el Theatro al principio se finge ser una calle de Zaragoza; digo que el Theatro ha de ser la misma calle por toda la Comedia».

Luzán, partiendo de Aristóteles y de los comentaristas del Siglo de Oro, mantiene fidelidad a la doctrina del estagirita, pero como se ve en la propia definición de la tragedia, procura aportar puntos de vista propios adaptados «a los Dramas modernos».

Sigue la teoría de la poesía fundada en la imitación y con una clara distinción genérica. Su cartesianismo es evidente en la aproximación ecléctica con que analiza la preceptiva aristotélica poniéndola a la prueba de la verdad. Pues a pesar de su respeto a los antiguos, introduce ideas nuevas, adaptadas a las costumbres de su tiempo. Sus fuentes fueron amplísimas. Desde los clásicos grecolatinos a los italianos, franceses y españoles. Su clasicismo se deduce de la concepción universal y eterna del arte que él profesaba. Aunque sabía compaginar esa idea con un cierto determinismo geográfico que predicaba la singularidad del arte según las naciones.



Luzán se manifestó defensor de la teoría de la verosimilitud y de la proporción así como de la distinción tajante entre tragedia y comedia. Arremete contra numerosos aspectos del teatro barroco, descartando la figura del *gracioso* convencional. Su función del drama es para él eminentemente didáctica, edificadora. No descarta el papel que éste pueda tener de entretenimiento, pero todo debe supeditarse a un fin moral. Con algunas matizaciones, se sujeta a las unidades dramáticas y predica, en fin, un teatro alejado de los postulados de aquellos herederos del Barroco que en su siglo producían complicadas intrigas en las que el arte salía menoscabado al andar libre de preceptos.

Luzán hace numerosísimas observaciones sobre aspectos relacionados con la fábula, así como otros en los que tiene en cuenta la puesta en escena de la obra. Particularmente rico es su análisis de las pasiones trágicas, así como el de las partes de la tragedia o el estilo propio de la misma. La comedia recibe una atención menor, haciéndola heredera de muchos de los principios trágicos, pero distinguiéndola claramente de la tragedia. Añade a ello el controvertido capítulo acusatorio de los defectos de las comedias barrocas. Casi todas ellas llevan, a su juicio, pérdida del decoro, desproporción e inadecuaciones de diverso cuño. Taras que Luzán quería ver desterradas del teatro de su tiempo a cuyos poetas avisa se dejen llevar con mayor miramiento de las reglas.

Luzán fue también autor teatral. En 1742 escribió una obra titulada *La virtud coronada* (¿tal vez inspirada en el título de *La virtud coronada de las plantas*, de Calderón?), de particular interés, pues fue representada en Monzón, ciudad en la que pasaba largas temporadas con su familia. Esta pieza dramática, alejada en buena parte de los supuestos teóricos de su *Poética*, fue representada por gentes de la localidad. Es posible que el medio en que surgió pesase en lo rezagado de sus planteamientos, ya que en ella no practica el respeto a las reglas que preconizó en 1737. Es obra manuscrita que no ha sido nunca editada y que se guarda en la Real Academia de la Historia. I. L. Mac Clelland sospecha que se trata de una traducción de alguna comedia italiana. Lo cierto es que muestra ciertas perspectivas nuevas mezcladas con elementos de la comedia barroca.

Obra polimétrica, en tres jornadas, presenta una complicada acción entre medos y persas en la que, junto a los avatares de la guerra, aparecen los asuntos amorosos. No falta el gracioso Bretón para contrapesar situaciones y destaca también en ella la presencia del filósofo Philodemo. Se trata de un melodrama heroico, en la línea de Metastasio, que predica la moderación como lección final. Al final triunfa la integridad y la justicia. Cobran gran importancia en ella la música y la decoración escénica. Numerosas acotaciones hacen referencia a cómo debía ser representada la obra. Se trata de una pieza ambiciosa, tal vez excesivamente complicada, por lo que a la intriga se refiere,

encaminada a ofrecer al espectador una pieza con abundante carga didáctica.

Por otra parte, cabe recordar las abundantes observaciones que Luzán hizo sobre el teatro francés en las *Memorias literarias de París* (1751), así como sus traducciones. En 1747 tradujo *La clemencia de Tito*, ópera que se representó en la corte real. Luzán retocó bastante el original italiano, adaptándolo a los gustos de la España de su tiempo. La edición es bilingüe, con el original y la versión luzanesca. La obra llevaba acompañamiento musical de factura italiana. En 1751 tradujo *Lé Préjugé à la mode*, comedia sentimental burguesa de Nivelles de La Chaussée con el título de *La razón contra la moda*, que se leyó en Madrid, en el salón de la marquesa de Sarriá, dama que acogió en su casa la Academia del Buen Gusto, a la que, pertenecía Luzán. En ella se exponen a nueva luz los problemas del matrimonio, pero Luzán españolizó nombres y situaciones y cambió la versificación. Fue obra muy lograda.

También escribió entremeses, según consta por el testimonio de su hijo Juan Ignacio de Luzán (como el *Entremés del Suizo del Hotel Maisson* y el entremés *La Tertulia*) quien cita también una traducción del francés de la comedia *Las ceremonias de Aurelia*, así como otra del *Artagerges* de Metastasio en romance. Una loa a la Virgen para el baile anual que se hacía en Monzón el día de la Resurrección nos confirma ese otro lado local y popular del autor de la *Poética*.

## EL TEATRO ESCOLAR

A Miguel Figueras debemos el estudio del teatro en las Escuelas Pías de Aragón, así como la edición de algunas de las piezas que se representaron en el siglo XVIII. En los centros de esta Orden se siguió la pauta teatral pedagógica marcada por los jesuitas en los siglos anteriores. Sin visos de originalidad, el teatro escolar asienta sus bases en el teatro universitario y en las técnicas de la comedia religiosa y del auto sacramental. Su función docente impulsó el uso de las alegorías. Fomentó la utilización de diálogos y églogas, aunque no faltaron piezas mayores cuando la ocasión lo requería, siguiendo la tradición del teatro escolar jesusítico zaragozano en el que cabe destacar dos obras que se pusieron en escena: *El Epanimondas* del Padre Espinello (1759) y el *Philoctetes de Sófocles* del Padre José Arnal (1764) al que nos referimos en otro momento. Los Escolapios abundaron en traducciones de dramas clásicos y tentaron la tragedia bíblica, hagiográfica o teológica. Dos piezas mayores de la producción calasanziana merecen destacarse: *El Job de la Ley de Gracia* y *El Narciso de Milán*. La primera, del Padre José Villarroya, se escenificó en 1751, es una comedia religiosa precedida de una loa alegórica, y describe la vida en Italia de San José de Calasanz hasta su muerte. Antineoclásica en su estructu-

ra, se aparta del respeto a las unidades, siguiendo las técnicas de la comedia hagiográfica barroca. En cuanto a *El Narciso de Milán*, como señala M. Figueras, a quien seguimos en estos apuntes del teatro escolapio, es obra manuscrita que cuenta cómo un abad vanidoso es captado a la vida religiosa. Esta obra contiene elementos cómicos y aparece en ella la música, pero se diferencia de la anterior por su poética neoclásica.

Los fines propagandísticos y didácticos justificaban la inclusión de todo tipo de géneros y la merma de originalidad. Las discusiones sobre la moralidad y licitud del teatro no impidieron la proliferación de representaciones en los centros religiosos, como es obvio.

Curiosamente fue la *Poética* de Luzán elemento indispensable en las clases de preceptiva de las Escuelas Pías. La formación dada a los alumnos era eminentemente horaciana y clasicista, fundamentada en Plauto, Terencio y Séneca y no faltaron escolapios que teorizasen sobre la poética, como el Padre Joaquín Ibáñez y el Padre Joaquín Traggia. El teatro de corte neoclásico fue fomentado en las aulas, particularmente el de Moratín y García de la Huerta.

Celebraron *academias* públicas en los templos en las que, junto a las de carácter teológico o misceláneo, no faltan otras de corte literario. Conservamos algunos ejemplos de éstas en Zaragoza, Alcañiz y Barbastro. Consistían en sermones o diálogos recitados por alumnos caracterizados alegóricamente. Algunos llevan el sello pastoril. Otro subgénero formaban las *victorias*, batallas verbales en las que los bandos contrarios simulaban combates de sabiduría en los que siempre aparecía la diosa Minerva.

Pero las piezas teatrales más interesantes son los diálogos que servían de intermedio en las academias, entre otros ejercicios de composición, o traducción. De carácter pedagógico y ejemplar, siguen la tradición jesuítica, y se sujetan a una temática muy amplia, íntimamente relacionada con las materias de enseñanza de la orden. Hay algunos de tipo histórico, como el *Diálogo de la América*, entre Colón y Américo Vespucio; otros son de tipo religioso, como el *Catón cristiano* y los hay alegórico-morales, como el *Desengaño del Albedrío* (1747) de Tomás Rubí.

También abundaron en loas y entremeses, algunos con alusiones zaragozanas. Privaba en ellos el paso cómico, con personajes grotescos que sostienen burlas ensartadas, como el *Entremés de la Zurra* o el *Coloquio con honores de entremeses*. Pusieron además en escena dramas músicos, como el *Drama sagrado o paráfrasis del Salmo 117*, publicado en 1780 por Francisco Moreno. El teatro de los escolapios no debe circunscribirse, como indicamos, a Zaragoza exclusivamente, pues también hubo colegios en los otros lugares como en Alcañiz y Teruel, en los que seguían las pautas escenográficas que la orden impuso a todas sus provincias.

Cabría estudiar también toda la documentación existente sobre el teatro escolar de los jesuitas. De la Compañía de Jesús fue el Padre José Arnal (Teruel, 1729) que murió en Italia, donde volvió tras la expulsión de la orden. Aparte de su citada versión de Sófocles, sacó a la luz, en 1764, *Jael, drama músico*. Fue autor de numerosas traducciones de Horacio, Virgilio y Cicerón y dejó varias muestras de poesía religiosa y bucólica. Respecto a la actividad literaria de los jesuitas en este siglo, hay que señalar que fue particularmente relevante en el campo poético de los certámenes públicos. Su polémica con los escolapios fomentó rivalidades literarias y teatrales. Su historia, tras la expulsión en 1767, ha sido estudiada por el padre Batllori. Los jesuitas que provenían de Aragón se concentraron en Ferrara. Allí destacaron José Pignatelli, el pedagogo Millás y Gregorio Garcés, natural de Hecho, apologista de la lengua española en su obra *Fundamentos de vigor y elegancia de la lengua castellana* (Madrid, 1791); publicada, a expensas de la Real Academia, llevaba un prólogo de Antonio de Capmany.

\* \* \*

Los trazos que aquí hemos dibujado de la vida teatral aragonesa del siglo XVIII apenas si son un leve esbozo de un capítulo de historia literaria que —insistimos— está prácticamente por hacer y que ofrece además abundantes datos de interés para la historia de la música en la región. Es el caso de la pieza *Opera laudatoria* del escolapio fray José de la Purificación, con ocasión de la llegada a Zaragoza, en 1750, de la infanta María Antonia Fernández de Borbón, recientemente editada en facsimil por San Vicente, con abundantes referencias al aparato escenográfico. Seis personajes alegóricos poblarían un escenario plagado de tarjetones y emblemas alusivos al evento, mientras los coros y la música teatral cantaban entre bastidores «por no haver cantoras para todos los papeles». El movimiento escénico es mínimo, y el canto y el instrumento van dirigidos al realce de la ilustre persona, con variada polimetría y estilo muy anclado a los resortes barrocos de la comedia de corte calderoniano. A cargo del personaje que alegoriza a la ciudad de Zaragoza corren largas tiradas de laudos a la «Cabeza de este Cathólico Reyno». El impreso añade restos de poesía efímera para adorno de calles y plazas o sirviendo de pie a los retratos de las personas reales, con *jardines* de quintillas y décimas para los arcos o para adornar «los gigantes de la Puerta de Palacio», en clara alusión a los *maceros* del actual pórtico de la Audicencia Territorial:

Alto allá; y háganse a un lado,  
que soy mozo muy rollizo,  
y estoy guardando un Hechizo  
sin ser gigante encantado...  
La puerta está a mi cuidado,  
y no han de poner la planta:  
Maş si alguno se adelanta  
cuidado no se desmande,  
porque es menester ser *Grande*  
para llegar a la Infanta.

Mientras que la décima adjunta al otro *macero* rezaba:

Afuera que no ay entrada  
para quien no dé salida,  
y basta, que lo despida  
un Gigante de Mazada:  
La Princesa celebrada,  
que yo guardo a Cielo raso,  
sólo se ve por acaso;  
y si habla quien yo sé  
ha de ser poco, y en pie  
porque se encuentra de passo.

Vestigios de unas celebraciones antiquísimas que aún tenían cabida en Aragón, pese a la letra y el espíritu de la *Poética* de Luzán y de los nuevos gustos.

La historia del teatro zaragozano —siempre en torno a su Coso y cercano, ya desde la época romana al actual emplazamiento del Teatro Principal— corrió con variada fortuna a partir del incendio mencionado de su Coliseo en 1778. En 1790 se habilitó otro en la casa de don Manuel Oña, en la calle Zaporta, según Angel Lasso de la Vega. También se habilitó otro en la Lonja de las Casas Consistoriales. Ambos espacios fueron provisional acomodo de comedias hasta que en 1799 se construyó de nueva planta el Teatro Principal. Su inauguración, en el Coso, y en los terrenos ocupados por depósitos de paja para el Ejército, tuvo lugar el 25 de agosto de 1799. A lo largo del siglo XIX se hicieron en él abundantes reformas, como la de la fachada, en 1858, o la de la sala que decoró Ricardo Magdalena Tabuena en 1891. La techumbre fue pintada por Joaquín Pallarés, Dionisio Lasuén, Emilio Fortún, Angel Gracia y Mariano Oliver. Ulteriores reformas en 1938 y 1940 transformaron de nuevo la fachada y otras partes del edificio. Su aforo en esas fechas era de 1.153 espectadores. Ahora, en 1986, el teatro reforma y mejora sus espacios, siguiendo esa continuada línea de renovación connatural a la historia del espacio teatral.

Pero cuanto albergó ese teatro del XIX y del XX es capítulo que merecería una dedicación que desborda nuestros modestos propósitos. Lo que decimos del teatro zaragozano habría que ampliarlo con más noticias de las aquí aportadas sobre el espacio escénico en el resto de Aragón. Mención final quiero hacer del teatro Variedades, que funcionó desde 1853, o del Teatro Lope de Vega, desde 1869. El Noveidades, La Infantil, El Goya, el Pignatelli, el Teatro Circo, el teatro de la Exposición, el Teatro Parisiana, el Teatro del Saturno Parque, etcétera, dieron vida a la historia teatral zaragozana del XIX y principios del XX con diversos fines y en algunos casos en alternancia con el cine o el circo, como es el caso de los últimos. Pero esa es otra historia. Si hemos aludido a ella es para consignar que al margen del teatro



# ANDA EL REY NUESTRO SEÑOR,

Y EN SU REAL NOMBRE DON LUCAS FERNANDO PATIÑO, MARQUES DEL CASTELAR, GOVERNADOR, y Capitan General de este Reyno de Aragon, y Presidente de su Real Audiencia, &c. Y los Regente, y Oydores de la misma: Que en conformidad de lo prevenido en los Vandos, que por el tiempo del Carnavál se han publicado, y de lo que ultimamente se ha resuelto por su Magestad, ninguna Persona de qualquier calidad, estado, y sexo, ande, ni use en esta Ciudad, ni en las Casas particulares de ella, en el tiempo del Carnavál, con el disfráz de Mascara, pena al que fuese Noble de quatro años de Presidio, y al Plebeyo de otros tantos al Astillero del Ferròl, y à unos, y otros de treinta dias de Carcel: Y ademàs de estas penas, incurra en multa de mil Ducados de vellon qualquiera Persona, de qualquier caracter, que se le justifique haver danzado, ò estado en alguna Casa con Mascara, ò disfráz. Y que la misma cantidad se saque al dueño inquilino de la Casa donde se huviesse baylado, en la forma expressada; para lo qual no será necesaria la aprehension, y bastará la informacion que se haga para poder exigir la multa, y proceder à lo demàs que haya lugar contra los no exemptos, y que se dé cuenta à su Magestad por lo tocante à estos despues de exigida la multa, para cuya execucion contra sus bienes no tengan, ni gocen de Fuero alguno. Que siendo Mugerès las que usen de la referida Mascara, y disfráz, se saquen de sus bienes los mil Ducados de multa, y no teniendolos, de los de sus Maridos: Y Que si ambos fueren complicados en la inobediencia à esta justa prohibicion, y Resolucion de su Magestad, se entienda la multa con cada uno por su respectivo delito. Que la misma multa se entienda con qualquier Persona, que alquilarè Casa, ò Quarto en que haya los expressados Bayles, aunque alegue, y proponga no haver sabido era para este fin. Que no obstante lo expressado puedan los Ministros del Crimen allanar qualquier Casa de Persona exempta para reconocer las que estèn con las Mascaras, y disfraces; y apremiar como convenga à los Criados, y Familia para que depongau la verdad. Que si se encontràre algun Coche con las referidas Mascaras, ò disfrazados en otro traje mas que el regular, tenga la propia pena, aplicadas todas à la Camara de S.M. y gastos de Justicia por mitad, en conformidad de la ultima Real Ordenanza; llevandose todo lo expressado à debida observancia, sin que en su assumpto se pueda admitir otro recurso, que el que se pueda hacer à su Magestad. Y para que todo lo referido se observe, con la debida puntualidad, MANDARON se publique por Vando, y que el Cavallero Corregidor, sus Alcaldes Mayores, y demàs Ministros de Justicia, zelen; y cuiden de que en todo se cumpla esta determinacion, à cuyo fin se encarga à los Alcaldes de Barrio, contribuyan por su parte à su mas exacta observancia, dando cuenta reservadamente à quien correspondà en caso de que notaren alguna contravencion, para proceder à su debido remedio. Dado en Zaragoza à veinte y seis de Enero de 1767.

Don Joseph Sebastian y Ortiz.

municipal, surgen en el XIX y en el XX otros lugares de representación. También en el historial del teatro medieval, renacentista, barroco o dieciochesco, la Aljafería, las iglesias, las plazas y mercados, las orillas del Ebro, la calle, la Lonja, los conventos y colegios, la Universidad, los palacios y casas particulares o los patios palaciegos albergaron comediantes, voces, música y festejos.

En la trayectoria histórica de los dramaturgos aragoneses no surgen nombres de relieve que destaquen al lado de un Lope de Vega o de un Calderón, pero eso no descarta una rica historia de vida teatral y de escritura dramática con jalones interesantes que merecen mayor atención que la que han recibido. Tampoco faltaron los improvisadores que creyeron más en la fiesta que en la necesidad de elevarla al rango artístico deseable, como es el coro del *Entremés de Antruejo y Miércoles Corvillo* de Juan Francisco Andrés de Uztarroz que «Escribióse en Huesca a 29 de enero de 1653, antes de las 24 horas que se pidió al autor».

Entre la tradición y la originalidad, el teatro aragonés ha recorrido un largo camino en el que no faltan, desde luego, señas de identidad propia, al margen de la creatividad y la preceptiva dramáticas, como aquéllas de la estrofa manriqueña con las que el poeta castellano apelaba a las famosas *invenciones* que llevaron los Infantes de Aragón para asombro de extraños.

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV.: *Aragón y el Conde de Aranda. Aportación Bibliográfica de la Biblioteca Universitaria*. Catálogo, Zaragoza, 1986.
- Jenaro ALENDA Y MIRA: *Solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1903.
- E. ALFARO LAPUERTA: *El teatro en Zaragoza durante el Siglo XVIII. El P. Antonio Garcés. Antonia Vallejo Fernández «la Caramba», fray Diego José de Cádiz*, Zaragoza, Librería General, 1951.
- Manuel ALVAR: *Aragón, literatura y ser histórico*, Zaragoza, Pórtico, 1979.
- Manuel ALVAR y AA. VV.: *La Literatura en Aragón*, estudios coordinados por Aurora Egido, Zaragoza, CAZAR, 1984.
- Juan Francisco ANDRES DE UZTARROZ: *Aganipe de los cisnes aragoneses en el clarín de la fama*, Amsterdam, 1781.
- Ricardo DEL ARCO: *La imprenta en Huesca. Apuntes para su historia*, Madrid, 1911 (reimp. en Huesca, 1984).
- Ricardo DEL ARCO: «Misterios, autos sacramentales y otras fiestas en la catedral de Huesca», *RABM*, XLI, 1920, págs. 263-274.
- Ricardo DEL ARCO: *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934.
- Ricardo DEL ARCO: *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, Madrid, 1950, 2 vols.
- Ricardo DEL ARCO: «El humanista Pedro Simón Abril en Aragón», Huesca, 1950, separata de *Argensola*, III trimestre, n.º 3.
- Eugenio ASENSIO: Ed. de Pedro Manuel de Urrea, *Eglogas dramáticas y poesías*, Madrid, Col. Joyas Bibliográficas, V, 1950.
- Charles V. AUBRUN: «Sur les débuts du Théâtre en Espagne», *Melanges Martinenche*, París, 1938, págs. 293-314.
- VÍCTOR AZAGRA MURILLO: «Un incendio destruyó el Coliseo de Comedias de Zaragoza, el día 12 de noviembre de 1778», *Heraldo de Aragón*, 29 de noviembre de 1981.
- Marcial José BAYO: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos, 1970.
- Gerónimo DE BLANCAS: *Coronaciones de los serenísimos Reyes de Aragón*, Zaragoza, 1641, VI.
- Ambrosio DE BONDIA: *Cýtara de Apolo i Parnaso en Aragón*, Zaragoza, 1650.
- Pedro CALAHORRA: *Historia de la Música en Aragón: Siglos I-XVIII*, Zaragoza, Librería General, 1977.
- Ángel CANELLAS: *Historiografía de Zaragoza*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1977.
- José María CASTRO Y CALVO: *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, 1937.



- Pedro M. CATEDRA: «Escolios teatrales de Enrique de Villena», *Serta Philologica in Honorem F. Lázaro*, II, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 127-146.
- J. P. W. CRAWFORD: «Notes on the tragedies of Lupercio Leonardo de Argensola», *RRQ*, V, 1914, págs. 31-44.
- J. P. W. CRAWFORD: *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, Universidad de Pensylvania, 1937 (ed. revisada).
- Juan DELGADO: «Fuentes bibliográficas para el estudio del arte efímero zaragozano», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXII, 1985, págs. 27-38.
- José María DIEZ REGAÑON: «Los trágicos griegos en España», Valencia, *Anales de la Universidad de Valencia*, XXIX, 1955-6.
- Richard B. DONOVAN: *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.
- Diego DORMER: *Progressos de la historia en el reyno de Aragón y elogios de Zurita su primer cronista*, Zaragoza, 1680.
- A. DURAN GUDIOL: «Los maestros de capilla de la catedral de Huesca», *Argensola*, 38 (x,2), 1959, págs. 107-131.
- Aurora EGIDO: *La poesía aragonesa del siglo XVII y el culteranismo*, Universidad de Barcelona, 1972, vol. II, inédito (tesis doctoral). Resumen pub. en 1974.
- Aurora EGIDO, Juan Antonio FRAGO, Andrés GALLEGO BARNES, Leonardo ROMERO TOBAR y Angel SAN VICENTE: *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su Centenario IV*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983.
- Aurora EGIDO: *Introducción a la literatura en Aragón hasta 1800: Poesía y Prosa, Enciclopedia Temática Aragonesa*, Zaragoza, Ed. Oroel (en prensa).
- Aurora EGIDO: «Las cofradías zaragozanas del siglo XVII y su proyección literaria (con un esolio al *Quijote*)», en *Les parentés fictives en Espagne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)* (La Sorbona, mayo de 1986), estudios dirigidos por Agustín Redondo, París PUF (en prensa).
- María de los Angeles ERRAZU COLAS: *El teatro de Jaime de Huete (introducción a su estudio)*, Zaragoza, CAZAR, 1984.
- Isabel FALCON: «La festividad del Corpus Christi en los pueblos de Aragón en la Edad Media», *V Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón (Zaragoza, 15-18 de dic. 1982)*, Zaragoza, 1984, págs. 625-632.
- Isabel FALCON: «La procesión del Corpus en Zaragoza en el siglo XV», *Ibid.*, págs. 633-8.
- Eloy FERNANDEZ CLEMENTE: *La ilustración aragonesa (una obsesión pedagógica)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1983.
- A. FERNÁNDEZ GUERRA: «Primer drama histórico español, de asunto nacional, representado en 1524, hoy completamente desconocido», *RHA*, IV, 1882, págs. 321-40; 498-521; VI, págs. 5-25, 32-337; VI, págs. 172-91, 481-500; VIII, págs. 321-40; IX, págs. 339-564, 613-24 (Cf. para *La historia de Santa Orosia*, de Bartolomé Palau).
- Miguel A. FIGUERAS MARTI: *Teatro escolar Zaragozano: Las Escuelas Pías en el siglo XVIII*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1981.

- Miguel A. FIGUERAS MARTI: «Textos y contextos de un teatro escolar: los Escolapios zaragozanos del siglo XVIII», *Analecta Calasancia*, XLVI y XLVII, Salamanca, julio-diciembre de 1981 y enero-julio de 1982.
- Juan Antonio FRAGO GARCIA: «Literatura navarro-aragonesa», en José María Díez Borque, *Historia de las Literaturas Hispánicas no castellanas*, Madrid, Taurus, 1980, págs. 221-276.
- Andrés GALLEGU BARNES: *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista en el Studi General de Valencia*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1982.
- Víctor GARCIA DE LA CONCHA: «Dramatizaciones litúrgicas pascuales en Aragón y Castilla en la Edad Media», *Homenaje a Don José María Lacarra en su Jubilación del Profesorado, Estudios Medievales*, V, Zaragoza, 1982, págs. 153-175.
- Víctor GARCIA DE LA CONCHA: «Teatro medieval en Aragón», *La Literatura en Aragón*, estudios coordinados por Aurora Egido, Zaragoza, Cazar, 1984, págs. 33-50.
- Anselmo GASCON DE GOTOR: *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*, Barcelona, 1916.
- E. J. GATES: «An unpublished "Entremés" by Andrés de Ustarroz», *HWLF*, 1971, págs. 229-39.
- Pierre GENESTE: *Le capitaine-poète aragonais Jerónimo de Urrea. Sa vie et son oeuvre ou chevalerie et Renaissance dans l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ed. Hispanoamericanas, 1978.
- Ildefonso Manuel GIL: «Polémica sobre teatro», *AFA*, IV, 1952, págs. 113-128.
- Ildefonso Manuel GIL: «El teatro de Mor de Fuentes», *Miscelánea ofrecida al Ilmo. Sr. D. José María Lacarra*, Zaragoza, 1968, págs. 279-89.
- A. GIMENEZ SOLER: «El teatro en Zaragoza antes del siglo XIX», *Universidad*, V, Zaragoza, 1928, págs. 541-596.
- Vicente GONZALEZ HERNANDEZ: *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986.
- Alfredo HERMENEGILDO: *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.
- Ralph E. HOUSE: «Some verse of Jaime de Güete», *Philological Quarterly*, X, Iowa, 1931, págs. 1-9.
- Manuel JIMENEZ CATALAN y José SINUES Y URBIOLA: *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, 1923.
- Manuel JIMENEZ CATALAN: *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*, Zaragoza, Tipografía La Académica, 1925.
- Manuel JIMENEZ CATALAN: *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVIII*, Zaragoza, Tipografía La Académica, 1929.
- C. A. DE LA BARRERA y LEIRADO: *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860. Reproduc. facsímil en Madrid, Gredos, 1969.
- Angel LASSO DE LA VEGA: *Autores Aragoneses del Teatro Antiguo Español*, Zaragoza, Librería General, Publicaciones de La Cadiera, 1951.

- Félix LATASSA y ORTIN: *Biblioteca antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa, aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por M. Gómez Uriel*, Zaragoza, 1884-6, 3 vols.
- F. LAZARO CARRETER: «Ignacio de Luzán y el Neoclasicismo», XXXVII, *Universidad*, Zaragoza, 1960, págs. 48-70.
- F. LAZARO CARRETER: *Teatro medieval*, Madrid, Ed. Castalia, 1965.
- Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA: *Obras*, Ed. del Conde de la Viñaza, Madrid, CEC. 69, 1889.
- Antonio LOZANO: *La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza desde el siglo XVI hasta nuestros días*, Zaragoza, 1895.
- Ignacio de LUZAN: *Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, Francisco Revilla, 1737.
- Josep LLADONOSA: «Teatre erudit i teatre popular en la Lleida del Barroc (1600-1640)», *In memoriam Carles Riba (1959-1969)*, Barcelona, Institut d'Estudis Hel·lenics, Ed. Ariel, 1973, págs. 205-211.
- Gabriel LLOMPART: «La fiesta del Corpus y representaciones religiosas en Zaragoza y Mallorca (Siglos XIV-XVI)», *Analecta Sacra Tarranconensia*, XLII, Barcelona, 1969, págs. 181-209.
- G. MACKOWIECKA: *Luzán y su poética*, Barcelona, Planeta, 1973.
- Jaime MOLL: «Problemas bibliográficos del libro en el Siglo de Oro», *BRAE*, LIX, 1979, págs. 49-107.
- José MOR DE FUENTES: *La Serafina*, Ed., prólogo y notas de Ildefonso Manuel Gil, Zaragoza, Cátedra «Zaragoza», 1959, XXVIII.
- MOR DE FUENTES: *Bosquejillo de la vida y escritos de Don José Mor de Fuentes delineada por él mismo*, Ed. de Manuel Alvar, Granada, 1952 (reed. en Zaragoza, 1981).
- Margherita MORREALE: *Pedro Simón Abril*, Madrid, Anejo RFE, 1949.
- A. MOREL-FATIO: «*La Farsa llamada Salamantina*, de Bartolomé Paláu», BHI, II, 1900, págs. 237-304.
- F. J. NORTON: *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal: 1501-1520*, Cambridge, University Press, 1978.
- Ordenanzas del Inquisidor General para Zaragoza*, Zaragoza, 1568.
- Bartolomé PALAU: *Farsa llamada custodia del hombre* (Astorga, 1547), Ed. de L. Rouanet, Madrid, Archivo de Investigaciones Históricas, 1911.
- Juan Antonio PELLICER: *Ensayo de una Biblioteca de traductores españoles*, Madrid, 1778, págs. 59 y 63.
- Casiano PELLICER: *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Barcelona, Labor, 1975.
- Josefina ROMA RIU: *Aragón y el carnaval*, Zaragoza, Guara, 1980.
- Leo ROUANET: «Bartolomé Paláu y sus obras», *Archivo de Investigaciones Históricas*, I, III, 1921, págs. 267 ss.

- Angel SAN VICENTE: «Sobre algunos calígrafos del Bajo Renacimiento en Zaragoza», *Suma de estudios en homenaje al Ilmo. Dr. Angel Canellas López*, Zaragoza, 1962, págs. 909-951.
- Angel SAN VICENTE: «El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega», *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Universidad de Zaragoza, Librería General, 1972, págs. 267-361.
- Angel SAN VICENTE: «Impromptu para una Historia de la Música en la Universidad de Zaragoza», en la revista *Nasarre* (Zaragoza, 1985), I, I, págs. 111-126.
- Angel SAN VICENTE: «Acto sacramental y dichos de un dance del siglo XVIII en la paraliturgia de Nuestra Señora de la Sierra del lugar de Herrera», *Cuadernos de Aragón*, 18-19, 1985, págs. 305-353.
- Angel SAN VICENTE: «Algunos documentos más para la historia del teatro en Zaragoza en el siglo XVII», *Criticón* (Toulouse), 34, 1986, págs. 27-50.
- Angel SAN VICENTE: *Tiento sobre la música en el espacio tipográfico de Zaragoza anterior al siglo XX*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986.
- Juan Manuel SANCHEZ: *Bibliografía Zaragozana del siglo XV*, Madrid, Imprenta Alemana, 1908.
- Juan Manuel SANCHEZ: *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, Madrid, 1914.
- Esteban SARASA SANCHEZ: «Fernando I y Zaragoza (La Coronación de 1414)», *Cuadernos de Zaragoza*, núm. 10, Zaragoza, 1977.
- Tomás SEBASTIAN Y LATRE: *Relación histórica de los sucesos ocurridos en Zaragoza con motivo del incendio de su coliseo en la noche del doce de noviembre de 1778*, Zaragoza, Francisco Moreno, 1779.
- Russel P. SELBOLD: «Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán: Sus orígenes y su naturaleza», en *El rapto de la mente*, Madrid, 1970, págs. 57-97.
- K. L. SELIG: *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa Patron of Gracián*, Genève, 1960.
- Eliseo SERRANO: *Tradiciones festivas zaragozanas. Historia de los festejos populares en Zaragoza*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento, 1981.
- N. D. SHERGOLD: *A History of the Spanish Stage. From Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*, Londres, At the Clarendon Press, Oxford Univ. Press, 1967.
- José Luis SOTOCÁ GARCÍA: *Los amantes de Teruel. La tradición y la Historia*, Zaragoza, 1979.
- Ronald E. SURTZ: *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Madrid, Princeton University Press y Castalia, 1979.
- Lucas de TORRE: «Adiciones y correcciones a la Bibliografía Aragonesa del siglo XVI», *RHI*, XLVI, 1919, págs. 400-515 (para F. de Basurto).

*Bosquejo para una Historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*

- Pedro Manuel de URREA: *Cancionero de todas las obras*, Toledo, Juan de Villquirán, 1516.
- J. E. VAREY: *Historia de los títeres en España*, Madrid, R. de Oc, 1957.
- Tomás XIMENEZ DE EMBUN: *Descripción histórica de la antigua Zaragoza y de sus términos municipales*, Zaragoza, G. Gasca, 1901.
- Juan YAGUE DE SALAS: *Los amantes de Teruel*, Ed. de Carmona y José Luis Sotoca, Teruel, 1959.
- Francisco YNDURAIN: «Para la cronología de la *Historia de Santa Orosia*, de Bartolomé Paláu», *AFA*, V, 1953, págs. 167-9.
- Francisco YNDURAIN: *Los moriscos y el teatro en Aragón. Auto de la destrucción de Troya y Comedia pastoril de Torcato*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986.
- Carl YOUNG: «*Officium Pastorum: A Study of the Dramatic Developments within the Liturgy of Christmas*», *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters*, XVII, part I (1912), págs. 299-396.
- Gerónimo ZURITA: *Anales de la Corona de Aragón*, 6 vols. (1.<sup>a</sup> col. 1562-8), Zaragoza, Lorenzo de Robles, 1610-21.