

LA FILOLOGÍA CLÁSICA EN EL ESTUDIO DEL TEATRO JESUÍTICO: EL CASO PARTICULAR DE MANUEL LASSALA

SEBASTIÀ SÁEZ, María

Schola Valentina Linguis Biblicis et Orientalibus Ediscendis
sesama@alumni.uv.es

Fecha de recepción:

8 de octubre de 2012

Fecha de aceptación:

11 de noviembre de 2012

Resumen: El presente artículo muestra la estrecha relación entre el teatro jesuítico y la filología clásica, incluyendo asimismo el problema de la expurgación de los textos teatrales clásicos. Se centra especialmente en la figura de Manuel Lassala Sangermán, escritor jesuita español y su *Ifigenia in Áulide*, tragedia neoclásica escrita en el contexto del *settecento* italiano. Así pues, tratamos de dar a conocer la *Ifigenia* de Lassala y de comparar sus características generales con la *Ifigenia* de Eurípides y la versión de Racine, en las cuales se inspira la tragedia de Lassala.

Palabras clave: Teatro jesuítico – expurgación textual – Lassala – Ifigenia – Eurípides – Racine

Abstract: This paper shows the close relationship between the Jesuit drama and the classical Philology, it also includes the problem of the expurgation of classical dramatic texts. It focuses specially in Manuel Lassala Sangermán, a Spanish Jesuit writer and his *Ifigenia in Aulide*, a neoclassical tragedy written in the context of Italian *settecento*. Therefore, this paper tries to bring light to Lassala's *Ifigenia* and compare its general features with Euripides' *Iphigenia* and Racine's version, which inspire Lassala's tragedy.

Keywords: Jesuit drama – textual expurgation – Lassala – Iphigeneia – Euripides – Racine

Philologica Urcitana

Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología

Vol. 8 (Marzo 2013) 109–126

Departamento de Filología – Universidad de Almería (ISSN: 1989-6778)

1. INTRODUCCIÓN

El propósito del presente artículo es realizar una primera aproximación al estudio de la influencia de la filología clásica en el teatro jesuítico y dar a conocer el caso particular de Manuel Lassala Sangermán y su tragedia neoclásica *Ifigenia in Aulide*. Somos conscientes de los numerosos trabajos que han sido realizados teniendo como objeto principal el teatro jesuítico.¹ Es por ello que nuestra pequeña aportación se centra básicamente en cómo el estudio de la filología clásica, tanto a nivel lingüístico como literario pudo influir en el mismo. En ese sentido, nos parece relevante perfilar la figura de Lassala, por sus sólidos conocimientos clásicos e introducir en específico su *Ifigenia*, ya que ésta toma directamente como modelo a la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, además de la *Iphigénie* de Racine. Dichos temas serán tratados en mayor profundidad en trabajos posteriores.

2. EL TEATRO JESUÍTICO Y EL CONTEXTO ACADÉMICO DE LA COMPAÑÍA

El estudio de la labor docente de la Compañía de Jesús es de gran ayuda para comprender la historia intelectual del Renacimiento y cómo se rompió con el sistema de unificación de saberes propio de las universidades medievales para dar paso a una configuración académica moderna en la que se separan las ciencias de la filosofía.² La Compañía, fundada a mediados del siglo XVI por Ignacio de Loyola, pronto asume la labor docente gracias a sus generales el padre Laínez y San Francisco de Borja.³ Como indica J. Martínez Naranjo: «La mayoría de los municipios españoles de las grandes ciudades, desde 1547 hasta la segunda mitad del siglo XVII, fueron entregando como propietarios o simplemente como patrocinadores las escuelas de primeras letras a los jesuitas»;⁴ la consecuencia fue que desde el último tercio del siglo XVI en España los jesuitas monopolizaron las escuelas de Gramática. Así pues, hasta que se produjo la expulsión de los jesuitas de España en 1767, éstos acapararon la enseñanza secundaria; además, contaban con Facultades adscritas a muchos de sus colegios en las que se impartía Filosofía y Teología, pudiéndose convalidar estas materias *a posteriori* en las universidades.

La *Compañía de Jesús* en menos de un siglo consiguió implantar en todo el continente europeo⁵ una prolífera red de centros docentes –tanto colegios como universidades–, además de observatorios astronómicos, gabinetes de investigación,

¹ A modo de ejemplo cf. J. ALONSO ASENJO (2010); M. MOLINA SÁNCHEZ (2008); V. PICÓN GARCÍA (2005).

² L. GIARD (1995: XII).

³ Sobre la Compañía de Jesús y su influencia cf. J. L. BETRÁN (2010).

⁴ J. MARTÍNEZ NARANJO (2002: 228).

⁵ L. GIARD (1995: XXIII).

bibliotecas e imprentas y editoriales, con las que podían dar salida a sus propias publicaciones. Junto con el campo de la educación y de la religiosidad, los jesuitas alcanzaron notoriedad en muchos otros campos en toda Europa: además de educadores, fueron guías espirituales o confesores, políticos o arquitectos; alcanzaron presencia y relevancia en las cortes monárquicas y estuvieron en la vanguardia de las artes y las ciencias, la filosofía y la teología. En los centros de enseñanza jesuíticos se estudiaron tanto ciencias como humanidades, aunque destacaron sobre todo en los estudios humanísticos, que comprendían las materias de Filosofía, Humanidades, Teología, Gramática y Retórica. Dentro de los estudios de las ciencias humanas se integró con fuerza la enseñanza de la lengua latina a través del estudio de su gramática. Durante años los únicos estudios literarios que impartieron los jesuitas fueron grecolatinos: Poesía (Virgilio, Horacio y Ovidio), Historiografía (César, Cornelio Nepote, Tito Livio, Tácito y Salustio) y Oratoria (Cicerón y Quintiliano), que se estudiaron con la finalidad de profundizar en la composición de discursos y oraciones en lengua latina y aprender a dotar de belleza el lenguaje.

Dentro del marco educativo y docente de la Compañía de Jesús nace el teatro escolar jesuítico con tres finalidades principales: la didáctica, la moralizante y la propagandística.⁶ Las representaciones otorgaban prestigio a colegios y profesores, lo que servía para publicitar la labor docente jesuítica; por otro lado, como herramienta educativa ejercitaban tanto la memoria de los estudiantes como su destreza en el dominio de la lengua latina –pues estas obras en muchas ocasiones estaban escritas y se representaban en latín– y, en último lugar, para inculcarles valores moralizantes, puesto que el puntal fundamental de la educación jesuítica era la transmisión de dichos valores. La representación de obras dramáticas se completaba con otros géneros limítrofes tales como declamaciones, coloquios o debates; géneros que se encuentran insertos dentro de la retórica y la oratoria, disciplinas preminentemente de tradición clásica y que sirvieron como *progymnasmata* para el ulterior desarrollo de éstas.

Estas representaciones dramáticas estaban regidas por la *Ratio Studiorum*,⁷ obra que determinaba el sistema educativo de la Compañía, y que tenía una regla fundamental, la decimotercera, que aludía directamente al uso y desarrollo de la labor dramática: dictaminaba que las representaciones teatrales fueran representadas exclusivamente en ocasiones muy específicas, siempre en lengua latina, que versaran sobre temas sacros y piadosos y que no contuvieran papeles femeninos.⁸ Pero no siempre esta regla fue

⁶ Sobre la influencia literaria de la Compañía de Jesús cf. G. SERÉS (2010: 115-150); E. LEVY (2004); T. EGIDO (2004: 107-113).

⁷ La obra comenzó a redactarse aproximadamente en 1584 por una comisión formada por seis Padres, muchos de ellos españoles. Pronto circularon versiones manuscritas y pruebas de imprenta, pero hasta 1599 no se publicó la versión oficial en Nápoles.

⁸ «*Tragediarum et comediarum quas non nisi latinas, ac rarissimas, esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium*»; cf. G. SERÉS (2010: 123).

cumplida: las obras dramáticas comenzaron a escribirse también en lenguas vernáculas, a ser representadas cada vez con mayor asiduidad y a ampliar su temática, por las razones que indicaremos.

El teatro escolar jesuítico se inicia con la representación de espectáculos para-teatrales, sobre todo, declamaciones y *disputationes*; pero también con otros géneros como la *oratio* o el sermón. De hecho, el fin último de las representaciones dramáticas jesuíticas era el sermón, porque el teatro debía de ser una disciplina ancilar en favor de la pedagogía académica y, de acuerdo con las directrices jesuíticas a partir de las cuales la enseñanza debía estar al servicio de la moral; el escenario debía ser una suerte de púlpito en el que poder dar voz al dogmatismo cristiano y a las ideas morales contrarreformistas. La principal finalidad, pues, del teatro jesuítico es transmitir la propia moralidad de la Compañía, como vemos en algunos pasajes que reproducimos:

Vos seréis el argumento
y el tema de este sermón
disfrazado; Vos, divino sacramento.⁹

(Prólogo del padre Juan Bonifacio)

... mire cada cual
de todo lo que aquí representaren
qué es lo que le toca, y no imagine ser
fábulas de vana poesía,
ni ponga su atención en mirar
las peregrinas vestiduras y atavíos,
mas su estudio todo sea en conferir
la forma de su vida con la imagen
de aquesta acción.¹⁰

(Comedia *Charopus*, padre Acevedo)¹¹

Oiréis exhortaciones a la penitencia;
veréis sus lágrimas con que la triste suerte
de aquellos llora a quien la trina peste
–demonio, mundo y carne– oprime y vence.¹²

(Comedia *Metanea*, padre Acevedo)

⁹ G. SERÉS, (2010: 124); cf. P. JUAN BONIFACIO, *Códice de Villagarcía*, Biblioteca Real de la Historia, ms. 9/2565, f. 204v.

¹⁰ G. SERÉS (2010: 124); cf. P. ACEVEDO, «Argumento» del *Charopus*, Biblioteca Real de la Historia, ms. 9/2564, ff. 169v-170r.

¹¹ Considerado el primer dramaturgo jesuita español.

¹² G. SERÉS (2010: 124); cf. J. ALONSO ASENJO (1995: 115).

Tal como señalábamos, los límites que marcaba la *Ratio Studiorum* en lo referente a que las representaciones teatrales se ocupasen única y exclusivamente de temas sagrados y piadosos fueron pronto sobrepasados y lo que en un principio eran meros ejercicios de dicción se transformaron en verdaderas representaciones teatrales. Si bien es cierto que los padres jesuitas comenzaron por prohibir la asistencia de sus discípulos a comedias y todo tipo de representaciones profanas,¹³ sabemos, sin embargo, que también se cultivaron con cierto éxito este tipo de obras dentro del propio teatro que realizaban el profesorado y el alumnado de la Compañía. Es más, los cursos se iniciaban con la representación de una obra dramática que se complementaba con una *praefatio jocularis*, una *actio intercalaris*, un entretenimiento o entremés, una loa y la despedida, acompañada de música, canciones y danzas.¹⁴

En el sistema académico general de la Compañía de Jesús la ejercitación histriónica se convirtió en una herramienta fundamental que capacitaba a los alumnos para el correcto desarrollo de sus futuras profesiones. En una época en la que los libros eran escasos y caros, resultaba muy necesario ejercitar la memoria tanto aprendiéndose largos «parlamentos» en latín –lengua y disciplina fundamental en la formación académica jesuítica– como acontecimientos históricos, sentencias, apotegmas, definiciones, catálogos,¹⁵ y, por supuesto, obras dramáticas. Era importante, además, dominar la pronunciación, la recitación, la entonación y la modulación de la voz, elementos todos ellos tan ligados los básicos preceptos oratorios clásicos. Este aprendizaje en el dominio de la palabra y del discurso ayudaba a los alumnos a prepararse para el desempeño de actividades que exigieran un alto grado en el manejo de la oratoria tales como cortesano, escribano-letrado, magistrado, predicador, maestro, profesor o dirigente. A su vez, la práctica teatral contribuía a controlar el gesto y el movimiento corporal, lo que ayudaba con el protocolo y el trato social, tan importantes para conferir distinción y prestigio, algo que se trataba de transmitir a los alumnos desde el colegio. Por último, el tiempo que empleaban los jóvenes en aprenderse el papel y en ensayar las obras, era tiempo que no empleaban en actividades perniciosas u ociosas.¹⁶ Por todos estos motivos la actividad teatral era un excelente complemento para la docencia y que pretendía completar el éxito del sistema educativo jesuítico.

La actividad teatral ayudaba a conseguir que los alumnos asumiesen el ideal renacentista, que su vez recoge el ideal clásico, de ser «un hombre entre los hombres»,¹⁷ a que adquiriesen la *urbanitas* y que a través de la práctica de la retórica y la

¹³ G. SERÉS (2010: 126); cf. «Los padres de la Compañía castigan a los rapaces, sus discípulos, que van a ver las comedias y otras representaciones profanas» (PINEDA, *Diálogos familiares*, Madrid, 1589, f. 351). «Tampoco es permitido a ningún estudiante ver comedias en los corrales públicos ni entrar en las casas públicas de juegos ni en otras partes indecentes...» (*apud* J. SIMÓN DÍAZ (1992: 22).

¹⁴ *Ibidem*; cf. J. GARCÍA SORIANO (1927: 257)

¹⁵ Sobre la actividad teatral como ejercitación de la memoria cf. F. R. DE LA FLOR (1996).

¹⁶ G. SERÉS (2010: 126); cf. BONIFACIO, *Actio quae inscribitur Nepotiana Gometius*.

¹⁷ G. SERÉS (2010: 127).

ejercitación de la memoria lograsen ser hábiles y elegantes en la *elocutio*, la *pronuntiatio* y la *actio*. En estos propósitos y finalidades convergían el teatro jesuítico y el teatro escolar universitario. En oposición, lo que los distinguía primordialmente era la función específicamente pedagógica del primero frente al segundo. En efecto, el teatro jesuítico destacaba por su marcado carácter pedagógico; por un lado, en sus inicios las piezas teatrales presentaban fragmentos, sentencias, frases hechas, giros, modismos de las producciones literarias de la Antigüedad; por otro lado, las anécdotas e historias clásicas y la mención de autoridades intelectuales en la selección de nombres para los personajes –que contribuían a conferirles un aire de erudición–, terminaron por abrirse paso los sucesos de actualidad a través de la alegoría y otros géneros: pasos, diálogos, comedias pastoriles y sobre todo entremeses.¹⁸ Muy frecuentemente el prólogo de las obras estaba escrito en latín y en ocasiones aparecían en él dos personajes: uno hablaba en latín (faraute o *interpres primus*) y otro que lo traducía para que el público lo comprendiera mejor (*interpres secundus*). Aunque comenzaran a aparecer las comedias dentro del teatro escolar, éstas seguían conservando el carácter religioso y se inspiraban en temas bíblicos o hagiográficos;¹⁹ de este modo, aparecían en las obras personajes tomados de las Sagradas Escrituras. Así pues, las obras teatrales aunaban los ideales pedagógicos y religiosos jesuíticos y eran apropiados para difundirlos, pues asistían como público tanto los integrantes del colegio como los ciudadanos.

El Concilio de Trento favoreció el florecimiento de las artes escénicas dentro de la Compañía de Jesús, pues las conclusiones tridentinas exhortaban a que los Obispos y Rectores de la Iglesia hicieran uso de las artes literarias y plásticas en la instrucción de los fieles en cuanto a doctrina hagiográfica se refería.²⁰ El teatro jesuítico suponía «una manifestación más del arte al servicio de la propaganda ideológica generada por la Contrarreforma».²¹ Además, los dramaturgos educados en la Compañía de Jesús –como Lassala– fueron herederos del humanismo que impregnó la Universidad renacentista, regidos por el lema erasmiano *litterae et pietas*.²² De facto, las primeras obras que fueron escenificadas en los colegios de jesuitas pertenecían a aquellos humanistas.

Como ya hemos indicado, en tanto que disciplina auxiliar del método pedagógico en el teatro jesuítico primaba la dimensión espiritual; al igual que las tragedias historicistas paganas de fuente humanística, pretendían hacer compatible el cristianismo y la cultura

¹⁸ G. SERÉS (2010: 128); *cf.* “Los entremeses propiamente dichos del teatro jesuítico suelen ser piezas breves en romance, generalmente en prosa, aunque hay algunas redactadas totalmente en verso y otras que mezclan ambas modalidades, que tratan temas tanto alejados de la vida escolar como otros que censuran algunos aspectos de ésta. Pocas veces carecen de conexión con el tema o los personajes del Diálogo en que se intercalan, más frecuente es que continúen burlescamente el mismo asunto y que tengan personajes comunes, con lo cual se permiten tener un juego de perspectivas deformador e irónico de la representación “seria” que le sirve de marco” (A. MADROÑAL, M. RUBIO y D. VALERA (1996: 33).

¹⁹ *Cf.* J. MENÉNDEZ PELÁEZ (2008: 435-499.)

²⁰ G. SERÉS (2010: 129)

²¹ Acerca de la propaganda ideológica en el teatro jesuítico *cf.* J. MENÉNDEZ PELÁEZ (2006: 97-126).

²² G. SERÉS (2010: 129).

«humana»; pretensión que compartía San Ignacio, habiéndola aprehendido de Santo Tomás de Aquino, a quien eligió como guía teológico de la Compañía. Dicha concepción se fundamentaba principalmente, al modo de las loas a los grandes héroes de la Antigüedad, en la búsqueda del bien común; sirvan como ejemplo las obras *Creso*, *Pompeyo*, *El castigo de Ciro*, *La tradición de Darío* o *Los cartagineses*.²³ Una cita ciceroniana que los jesuitas solían mencionar con frecuencia, «*non nobis solum nati sumus*» («no hemos nacido sólo para nosotros mismos») resume esta convergencia entre el ideal educativo jesuítico y la moral clásica,²⁴ pues el objetivo de la docencia no era la búsqueda de una verdad abstracta o especulativa como sucedía en la Universidad, sino la formación del carácter de los estudiantes en la *pietas*, para poder ejercer su deber como ciudadanos para con la *societas*.

Así pues, el teatro jesuítico materializa a través de la representación teatral el *miles christianus* que propugnaba la compañía ignaciana.²⁵ Por ello se recalcó tan intensamente la función propagandística del mismo y como consecuencia influyó notablemente en la lengua vehicular de las representaciones teatrales, haciendo que paulatinamente prevaleciera en ellas las lenguas romances frente al latín, que ya no entendía la mayoría del auditorio, pues lo más importante era que el mensaje moralizante y espiritual llegara a la comprensión del mayor número de público posible. La dramaturgia jesuítica resulta peculiar porque su finalidad intrínseca es la búsqueda del bien y la verdad y no la creación de belleza artística. Con todo, los dramaturgos de la Compañía de Jesús se inspiraron frecuentemente en las obras de los autores clásicos latinos Plauto y Terencio; sirviendo su producción dramática como eslabón entre la generación de Lope de Rueda y la de Calderón, quienes, tanto el primero como el segundo, fueron además educados por los jesuitas.²⁶

Como hemos visto, los temas de las obras dramáticas muchas veces estaban relacionados con la Historia Sagrada, los ciclos litúrgicos y las hagiografías, pero también con la Antigüedad clásica, especialmente la latina, si bien evitando la paganización y un excesivo entusiasmo por la cultura grecorromana a pesar de su marcado carácter humanista. Así pues, se leyeron con avidez los ya mencionados textos de los comediógrafos Plauto y Terencio por su fórmula dramática; siendo éstos, empero, irreconciliables con la moral cristiana, se optó –como trataremos posteriormente– por expurgarlos y cristianizarlos. Si se prefirió cristianizarlos a simplemente obviarlos fue porque sus textos servían como ejemplos idóneos tanto para la realización dramática como para el aprendizaje del latín, ya que el método pedagógico jesuítico se basaba en

²³ G. SERÉS (2010: 131).

²⁴ Cicerón, *De officiis* I, VII, 22.

²⁵ G. SERÉS (2010: 131).

²⁶ Destacan, entre otros, varios autores quienes se ejercitaron en el arte dramático con los jesuitas –al igual que sucediera en el caso de Lassala–, lo que, por otro lado, no es de extrañar, ya que éstos detentaban en monopolio casi la totalidad del sistema educativo en España: Lope de Vega, Cervantes, Calderón, Luís de Góngora y Quevedo.

el *modus parisiensis*, a saber: «*praecepta pauca, exempla multa, exercitatio plurima*» («pocas reglas, muchos ejemplos, muchísimos ejercicios»)²⁷ Los estudiosos de la época, pues, opinaban que debía desaparecer la exclusividad del *ciceronianismo* y crear un aperturismo hacia nuevas formas más vivas y coloquiales de la lengua latina; para la consecución de este objetivo resultaba muy útil la lengua dialogada de Plauto y Terencio.

Pronto el teatro jesuítico comenzó a ocuparse también de temas de actualidad que llegaron a ser más abundantes que los de la tragedia clásica; se trataron temas contemporáneos como canonizaciones, conmemoraciones, llegadas de personalidades importantes u otros eventos destacados. Estos acontecimientos se escenificaban mediante alegorías, triunfos o emblemas tomados de la historia, la fábula y sobre todo la mitología, pues en muchas comedias intervenían seres alegóricos o personajes abstractos, personificados en seres o entidades mitológicas.

En cuanto a la estructura de la obra, ésta era realmente compleja, ya que debía conseguir armonizar elementos bíblicos, teológicos, morales, clásicos, alegóricos y populares a través de personajes simbólicos. Así, en estas obras se personificaban los sentimientos y pasiones –las cuatro principales: temor, alegría, tristeza y esperanza, y las secundarias–, los afectos y demás turbaciones del alma, las personificaciones de los vicios y virtudes (incluyendo las teologales y ascéticas), las cualidades y abstracciones, los entes colectivos, los fenómenos naturales, prosopopeyas, las artes y las ciencias (Gramática, Retórica, Filosofía, Música...); intervenían espíritus, santos y otras potencias sobrenaturales, además de dioses y héroes de la mitología clásica (las tres Gracias, las Parcas, Palas, las Musas, Hércules, etc.).

El eclecticismo era otra de las características consustanciales al teatro jesuítico y a la multiplicidad de sus manifestaciones. En él convivían elementos tanto eruditos como populares. Siguiendo la vía erudita se intentaba imitar el teatro clásico grecolatino o humanístico –especialmente el de Plauto, Terencio y Séneca–, pero imbricándolo con la tradición medieval de las representaciones alegóricas y religiosas, la dramaturgia popular que contenía representaciones como entretenimientos, villancicos, danzas o tipos populares e incluso los espectáculos de la corte. De este modo, una misma obra podía albergar la inspiración clásica del drama humanístico, la tradición medieval y las manifestaciones de la dramaturgia popular, conformando así un subtipo escénico.

Pese a que las representaciones fuesen preminentemente de carácter solemne también aparecían elementos cómicos, incluso burlescos y carnalescos como el personaje del *gracioso*, cuadros satíricos o escenas picarescas. De hecho, los elementos de entretenimiento no dejaban de ser frecuentes con la finalidad de atraer público al espectáculo, mantener la atención del mismo despierta y edulcorar el adoctrinamiento moralizante. Con todo, la herencia medieval seguía teniendo una

²⁷ G. SERÉS (2010: 133).

importancia remarcable dentro de las obras en las que imprimía un fuerte carácter religioso mediante la recreación de temas bíblicos y hagiográficos que buscaban el *rudes erudire*. Asimismo, el teatro jesuítico también tomaba como fuente el teatro neolatino (humanístico-universitario) en las Academias y Universidades desde finales del s. XV emulando el teatro clásico grecorromano, normalmente más al latino que al griego.

La orientación moralizante por la que se caracteriza el teatro jesuítico fue precisamente lo que provocó que cada vez se admitieran públicos más diversos y numerosos, pues su mensaje debía de extenderse al mayor número de gentes posible. Desde el comienzo las representaciones jesuíticas tuvieron un público distinto del estudiantil, se trataba de un público que ya asistía a representaciones religiosas con motivos dramáticos similares; gracias a ello podían salvar la barrera idiomática del latín, ya que conocían de los oficios litúrgicos los giros más importantes y los tópicos más comunes. Este público heterogéneo estaba compuesto además de por los alumnos y profesores, por los padres y parientes de los primeros, por los frailes y el resto de religiosos del lugar, los fieles piadosos y toda la población que concurriese en las fiestas señaladas. Lo más importante, por consiguiente, es que nos encontramos con un teatro de orientación fundamentalmente catequética. Por este motivo, se encontraba abierto a un público urbano, de todos los estratos, sociales y culturales, pero que no en todos los casos domina el latín. Por ello el uso de las lenguas romances se hizo cada vez más frecuente en muchas partes de la representación: en los coros y entreactos, en los prólogos bilingües y en algunas escenas completas.

2. EL PROBLEMA DE LA EXPURGACIÓN DE LOS TEXTOS CLÁSICOS: TEXTOS TEATRALES

A partir de la segunda mitad del siglo XVI se comenzó a practicar la expurgación de los textos de los autores latinos²⁸ que se encontraban inscritos a los programas de estudios jesuíticos. Dicha tarea de expurgación comienza cuando Ignacio de Loyola se la encarga en su carta del 22 de junio de 1549 a Andrea Lippomani, prior de Santa Trinidad en Venecia y benefactor de los Colegios de Padua y Venecia. Ignacio de Loyola advierte a Lippomani que la juventud está predispuesta a recibir y retener las primeras impresiones que se le ofrecen ya sean buenas o perniciosas y que éstas cobran una importancia capital que perdurará el resto de sus vidas. En esa misma carta el fundador de la Compañía expresaba que en los libros y sobre todo en los clásicos –como los de Terencio, Virgilio y otros– se podían encontrar elementos ejemplares para el espíritu y útiles para la vida; pero también pasajes de un marcado carácter profano y deshonesto. Así pues, Ignacio le comunica a Lippomani que se debía obviar de los libros clásicos aquellas cosas que resultaban deshonestas y perniciosas y que debían

²⁸ Para completar la información acerca del problema de la expurgación de los textos clásicos por parte de los jesuitas, cf. M. A. CORONEL RAMOS (1996: 103-123).

ponerse en su lugar otras más edificantes o que, sin añadir nada, se dejaran las cosas positivas y se eliminaran el resto.

Este proceso de expurgación se convierte en un proyecto personal de Ignacio de Loyola, que lleva madurando largo tiempo.²⁹ El 29 de junio Lippomani le escribe a Ignacio para comunicarle sus reticencias acerca de expurgar los textos, pero esto no afecta en absoluto la determinación de Ignacio. Sabemos, empero, a través de las crónicas de Juan de Polanco –secretario de Ignacio– y Pedro de Ribadeneira –su futuro biógrafo– que entre 1551 y 1552³⁰ Ignacio cambia de opinión acerca de la expurgación de los textos terencianos por las dificultades que presentaba. Después de esta fecha, Ignacio prohíbe que Terencio sea leído o explicado en el Colegio Romano.³¹

En 1566, Diego de Ledesma, por aquel entonces rector del Colegio Romano, declara en su *Ordo et ratio studiorum septem clasium* que los poetas indecentes son Terencio, Juvenal, Persio, Catulo y Tibulo, y que la lectura de los mismos no debe serle autorizada a nadie, ni a los alumnos ni a los profesores.³² Pese a la prohibición, tenemos constancia de que muy pronto el control de los libros estudiados en los colegios se transforma en actividad expurgadora y, así, la propia expurgación de los libros se convierte en una tarea que debe ser controlada.

Tras varios intentos y ensayos de expurgación de los textos de Terencio durante la segunda mitad del siglo XVI por parte de André des Freux, Jerónimo Nadal y Luis de la Cruz, por fin sale a la luz el primer texto expurgado consultable de las *Comedias* de Terencio en el siglo XVII y especialmente la versión publicada por Jouvancy –profesor en el colegio de Clermon– en 1684 de las *Adelphoe* de Terencio. Jouvancy tuvo que recomponer prácticamente el texto terenciano, ya que su expurgación fue llevada a cabo en profundidad y en varios niveles: el dramático, el dramático, el poético y el lingüístico.

Luis Gil Fernández asevera que en la tarea de expurgación de los autores clásicos, quitando aquello que no consideraban moralmente aceptable, se vulneraba el sentido de los textos clásicos.³³ Estos mismos reproches ya les fueron hechos a los jesuitas en los tiempos de Juan Bonifacio, quien los combatió alegando que los alumnos debían supeditar su condición de buenos cristianos al conocimiento certero de las obras de los clásicos griegos y latinos.³⁴

La expurgación textual, pues, es la consecuencia y la materialización del rechazo hacia un autor; desplazando y sustituyendo ésta la exclusión total de los textos de un autor y su prohibición. Para los jesuitas la tarea de la expurgación de los textos clásicos

²⁹ P.-A. FABRE (1995: 55-57).

³⁰ P.-A. FABRE (1995: 61); cf. Pol. Chron., II, p. 214; Fontes narr., II p.498.

³¹ P.-A. FABRE (1995: 63); cf. Mon. Paed., IV, p. 262.

³² P.-A. FABRE (1995: 63); cf. Mon. Paed., II, pp. 741-742.

³³ Sobre humanismo y tradición clásica cf. L. GIL FERNÁNDEZ (1984).

³⁴ J. BURRIERA SÁNCHEZ, (2010: 217).

supuso un trabajo purificador que conllevaba la voluntad de un saneamiento moral de las ediciones de las obras de la Antigüedad clásica; para que no resultasen excluidas y así –aunque mutiladas– poder difundirlas. Las obras de los humanistas contemporáneos que estaban autorizados entre los jesuitas y que asimismo querían dar entidad en sus propios textos a los autores *humanísticos* clásicos debían llevar a cabo ellos mismos estas tareas expurgadoras si no querían ser ellos censurados; pues Ignacio de Loyola resulta tajante en estas afirmaciones: «La teología debería bastarnos, sin tanto Cicerón ni tanto Demóstenes».³⁵ De este modo, los textos clásicos, tras pasar por el estilete censor de la expurgación, se acomodaron a la moral y al latín eclesiásticos.

3. EL CASO PARTICULAR DE MANUEL LASSALA

Nos interesa en particular la producción dramática del valenciano Manuel Lassala Sangermán, jesuita expulso en Italia, que tras haberse educado en el ámbito de la Compañía y, por ende, del teatro jesuítico, escribió algunas obras dramáticas de corte neoclásico dentro del contexto del *Settecento* italiano, entre otras temáticas.³⁶

Manuel Lassala nace en Valencia el 25 de diciembre de 1738. Sus padres fueron don Bernardo Lassala Vergés y doña Inés Sangermán, natural de Segorbe, Castellón, que contrajeron matrimonio en 1736. Lassala tuvo cuatro hermanos: Bernardo, Joaquín, Josefa y Francisca. Su padre fue Señor de Prechac (Bearne) y abad laico con asiento en Cortes; en 1751 el rey Fernando VI le concedió la hidalguía.³⁷ No tenemos información de M. Lassala hasta que en el año 1750 gana un certamen poético en el Seminario de nobles de San Pablo.³⁸ Para ello tuvo que realizar *ad hoc* tres composiciones en griego, latín y castellano sobre tres temas distintos y de distinto metro. Posteriormente, estudia tres años Filosofía en la Universidad con el Dr. D. Sebastián Sales.³⁹ Defendió dos públicas Conclusiones; una de Súlulas y la otra de Lógica y Metafísica. Obtiene, después, el grado de Bachiller. En el Colegio de Tarragona, perteneciente a la Compañía de Jesús, realiza su Noviciado; tras ello se traslada a Manresa y estudia en su Seminario. Vuelve a su ciudad natal, Valencia, para estudiar cuatro años de Teología y

³⁵ Carta del 30 de marzo de 1555 dirigida a Diego Laynez, P.-A. FABRE (1995: 74) *cf. Ep. Ign.*, 5893, X, p. 110.

³⁶ Son pocos los datos biográficos que conocemos de Manuel Lassala, literato valenciano del siglo XVIII, y todos ellos nos han llegado compendiados, estructurados y sistematizados a través los estudios de Joaquín Espinosa Carbonell. Asimismo, las circunstancias biográficas de Lassala vienen ya recogidas tanto en tratados bibliográficos del siglo XIX como en estudios y publicaciones posteriores. Destaca entre estos tratados la obra canónica de Uriarte-Lecina, *cf. J. E. URIARTE- M. LECINA* (1925). Por motivos lógicos de cronología, no puede aparecer referencia a Lassala en tratado de Nicolás Antonio, puesto que éste únicamente abarca hasta 1684, *cf. NICOLÁS ANTONIO* (1783).

³⁷ J. ESPINOSA CARBONELL (1990: 9).

³⁸ Perteneciente a las escuelas de la Compañía de Jesús. Dicho edificio alberga actualmente el Instituto de Enseñanza Secundaria *Luis Vives*.

³⁹ Pavorde de la Iglesia Metropolitana.

en el Acto General defendió todas las partes de S^o Tomás centrándose en las cuestiones de Disciplina Eclesiástica y Derecho Canónico. En marzo de 1767 debe irse al destierro a Italia, cuando el rey Carlos III expulsa a los jesuitas de España. Una vez allí, estudia Álgebra en Bolonia durante dos años con el P. Vicente Riccati, jesuita boloñés, así como Astronomía con el Dr. Eustachio Zanotti, presidente perpetuo del Instituto de las Ciencias boloñés.⁴⁰ Al finalizar dichos estudios acudió a los Experimentos físicos en la Escuela de la Sra. Doctora Laura Bassi.⁴¹ Culmina su formación con el estudio de la Poesía y de diversas lenguas como la árabe, hebrea, latina, griega, inglesa, francesa, italiana, castellana, portuguesa y limosina. En 1771 hace, al fin, la Profesión de la Compañía. Antes del destierro impartió clases de Gramática durante dos años en Calatayud y regentó en el Seminario de Nobles de Valencia durante cinco años la Cátedra de Retórica y durante un año la de Lengua Griega.

Lassala permaneció treinta y dos años en el exilio; sabemos a través de un completo epistolario⁴² que durante ese periodo consiguió adaptarse perfectamente a la vida social italiana y especialmente a la boloñesa. Pese a los avatares sufridos por los jesuitas en España, Lassala regresa a Valencia en junio de 1798 y vive con su madre hasta la muerte de ésta en 1803. Lassala muere el 22 de marzo de 1806. Sus restos son enterrados en la capilla de San Bernardo del Convento de San Francisco el Grande.⁴³

La producción literaria de Lassala abarcó tragedia, comedia, sátira, escena lírica, fábula, discurso, parábola y letanía –casi todo ello en verso–.⁴⁴ De sus tragedias conservamos diez completas y parte de otra,⁴⁵ de las que nos interesa en especial su *Ifigenia in Aulide*, que es un claro ejemplo de la relación de la cultura clásica dentro del marco educativo y literario jesuítico, un exponente del neoclasicismo dieciochesco concebido y escrito por un miembro de la Compañía de Jesús educado en el sistema docente de la misma.

⁴⁰ Su padre fue un famoso científico y filósofo: Francesco Maria, a la muerte del cual –en 1777– Zanotti le dedicó una elegía que se halla entre sus obras impresas.

⁴¹ Miembro de distintas academias, entre ellas las de Arcadia, fue, además de poetisa, catedrática de Filosofía Universal y de Física Experimental en Bolonia. Fue discípula de Luigi Galvani y se casó con el médico Guiuseppe Veratti. Impartía sus cursos desde el laboratorio que tenía ubicado en su propia casa. Cf. J. ESPINOSA CARBONELL (1990: 11).

⁴² J. ESPINOSA CARBONELL (1990: 12); IDEM (1988: 105-114).

⁴³ Hoy desaparecido a causa de un gran incendio.

⁴⁴ También conservamos algunos centenares de poemas, la mayoría de ellos sonetos, canciones y odas; gran parte de éstos son simples ejercicios academicistas realizados con ocasión de acontecimientos sociales o por encargo de amigos o parientes.

⁴⁵ Probablemente no escribió ninguna tragedia más, aunque cabe esa posibilidad; de hecho, se conserva entre los manuscritos (M-573/17) un folio plegado con la siguiente leyenda: *Zalira. Tragedia. Actores. D. Rodrigo Rey de España. La Scena es en Toledo en una Sala del Palacio Real. Acto 1.º Scena 1.ª*. Pudo ser la portada del manuscrito de otra tragedia. Cf. J. ESPINOSA CARBONELL (1982: 567).

A continuación enumeraremos las obras dramáticas de Lassala,⁴⁶ comenzando por el listado de las obras dramáticas impresas:

- *Josef descubierto a sus hermanos* (Valencia, Benito Monfort, 1762). Tragedia incluida en un certamen literario del Seminario de Nobles de la Compañía de Jesús.
- *Joseph* (Valencia, Benito Monfort, 1764). Tragedia con ocasión semejante a la de 1762.
- *Don Sancho Abarca* (Valencia, Benito Monfort, 1765). Tragedia.
- *Ifigenia in Aulide* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1779). Tragedia dedicada a la condesa Ippolita Caprara.
- *Ifigenia en Aulide* (Valencia, José y Tomás de Orga, 1781). Traducida al castellano por Julian Cano y Pau (pseudónimo de Juan Bautista Palavicino).
- *Ormisanda Tragedia con alcune Scene Liriche: Il Pimmalione, la Partenza d'Enea, Didone Abbandonata, Il Misanthropo, Andromaca* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1783). La tragedia está dedicada a la marquesa Giustina Sagredo Tanare con motivo de la boda de su hija Paola Zane con el conde Enea Caprara.
- *Lucia Miranda* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1784). Tragedia dedicada a la marquesa Marianna Pepoli con motivo de su boda con el caballero Gaetano Mezzacapo.
- *Giovanni Blancas* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1793). Tragedia dedicada a la marquesa Giustina Sagredo Tanari con motivo de la boda de su hijo el marqués Sebastiano Tanari con la condesa Giulia Malvasia.

En lo que hace a los manuscritos de sus obras dramáticas, ciertamente importantes, como señala Espinosa, se encuentran en la Biblioteca Universitaria de Valencia. Los manuscritos están enumerados respetando el orden en el que los encontró el Espinosa, hallándose divididos en dos legajos (M-573 y M-574), Entre paréntesis, se halla el número del catálogo de Gutiérrez del Caño.⁴⁷ Las obras dramáticas lassalianas manuscritas son las siguientes:

21. *Ifigenia in Aulide. Tragedia* (1256)
23. *Berenice. Tragedia. Acto 1º* (1255)
24. *Il Filosofo Moderno. Commedia* (1274)

⁴⁶ Dichas obras están seleccionadas del listado que hace Espinosa de las obras completas de D. Manuel Lassala, tanto de su obra impresa como de sus manuscritos; reproducimos las citas al literal. Espinosa sólo cita la obra impresa que ha podido ver personalmente, y deja al margen algunas obras de menor entidad que han coincidido en citar algunos de los biógrafos de Lassala como las separatas de las actas académicas que sí pudo consultar Espinosa en la *Biblioteca Angelica* de Roma, en la que se conservan los fondos de la Arcadia.

⁴⁷ J. ESPINOSA CARBONELL (1990: 7); cf. M. GUTIÉRREZ DEL CAÑO (1913).

De estas obras nos interesa especialmente *Ifigenia in Aulide*, que no ha sido reeditada desde su edición original en Bolonia en 1779, razón por la que carece de estudios específicos sobre ella hasta la fecha –y en la cual esperamos poder profundizar en trabajos posteriores–. De todas las tragedias de Lassala, *Ifigenia in Aulide* es la única impresa en italiano de la que conservamos una redacción manuscrita también en italiano.⁴⁸ La tragedia, además, fue editada en castellano, traducida por Juan Bautista Esplugues Palavicino bajo el pseudónimo de Julián Cano y Pau e impresa en Valencia por José y Tomás de Orga en 1781.

Lassala toma como modelos *no serviles* la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides y la *Iphigénie* de Racine, como él mismo afirma en el prólogo a su propia *Ifigenia*: «*senza obbliare però gl'insegnamenti dell'Arte, e la non servile imitazione dell'altro Euripide della Francia l'inmortale Racine*»⁴⁹ («pero sin olvidar las enseñanzas del Arte, y la imitación no servil del griego Eurípides y del otro Eurípides de Francia, el inmortal Racine»). Racine, a su vez, se inspira en Eurípides, alejándose de éste principalmente en la estructuración de la obra y en la versión del mito; pero, a su vez, admite reconocer que lo sigue fielmente en lo que al tratamiento de las pasiones se refiere: «*Voilà, les principales choses en quoi je me suis un peu éloigné de l'economie et de la fable d'Euripide. Pour ce qui regarde les passions, je me suis attaché à le suivre plus exactement*»⁵⁰ («He aquí las principales cosas en las que me he alejado un poco del orden y el mito de Eurípides. En lo que respecta a las pasiones me he atendido al él con más exactitud.»). El argumento de la tragedia de Racine es el mismo que el de la de Eurípides, aunque existe una diferencia sustancial en el momento del sacrificio: Racine sustituye la cierva de los antiguos por una muchacha, Erifila, una joven esclava acompañante de Ifigenia, quien resulta ser hija de Helena de Troya y llamarse también Ifigenia.⁵¹ Dicho personaje fue añadido por éste en la tragedia, al parecerle –como él mismo afirma en el prólogo de su obra– poco verosímil la versión clásica. Erifila está enamorada de Aquiles, quien a su vez profesa un amor correspondido por Ifigenia; con el objetivo de conseguir el amor de Aquiles, Erifila traiciona a Ifigenia, intentando llevarla al sacrificio, pero finalmente es ella la que muere sacrificada en lugar de Ifigenia. Parece ser que Racine no conoció la *Iphigénie* de Sibilet (1549), pero sí, sin embargo, muy probablemente la de Rotrou (1640),⁵² de la que toma el personaje de Ulises⁵³ y el motivo del enamoramiento

⁴⁸ El manuscrito que conservamos no es el único que hubo de ella y sin duda no es el que manejó el impresor para hacer la edición. Ello se desprende de las variantes entre la obra manuscrita y de la obra impresa, así como de la presencia en la obra impresa de tiradas de versos que no figuran en el manuscrito conservado. Cf. J. ESPINOSA CARBONELL (1990: 7).

⁴⁹ M. LASSALA (1779: 6).

⁵⁰ J. RACINE (1935: 10).

⁵¹ Todos estos datos se conocen a través de un oráculo, del mismo modo que se sabrá a través de éste que debe ser Erifila la sacrificada.

⁵² J. RACINE (1935: 7).

⁵³ No obstante, ya tenemos constancia de la aparición del personaje en la Antigüedad, aunque no aparezca en ninguna *Ifigenia* de Eurípides. Cf. APOLODORO, *Epit.* III, 21; HIGINO, *Fábulas*, XCVIII.

entre Aquiles e Ifigenia.⁵⁴ Lassala, así pues, tomando como modelos dos versiones distintas del mito –con estructuras, personajes y finales distintos–, se encuentra con la dificultad de intentar combinar ambas en su *Ifigenia*.

No nos parece casual el hecho de que tanto Racine como Lassala decidieran tratar el motivo del sacrificio de Ifigenia, por el trasfondo teológico del mismo, dado que ambos autores habían recibido una fuerte formación religiosa y, por ello, cristianizan de uno u otro modo el mito clásico. Asimismo, es relevante destacar que la resolución del sacrificio es distinta en cada autor: en la tragedia de Racine se acaba produciendo el sacrificio –pese a que no sea el de Ifigenia–, mientras que en la de Lassala, por el contrario, no. Racine era afín a la corriente jansenista que se contraponía a la de la Compañía,⁵⁵ y esto a nuestro juicio resulta relevante en la resolución del sacrificio. El jansenismo se opone al catolicismo ortodoxo, entre otras cuestiones, en la creencia del primero predestinación del ser humano por voluntad divina, frente al segundo, que sostiene la creencia del libre albedrío del individuo para decidir sus acciones. De este modo, el tratamiento del sacrificio se ve condicionado por las distintas creencias teológicas de ambos autores: para Racine el designio de la divinidad debe cumplirse y todo está prefijado de antemano, como se refleja en las predicciones oraculares; para Lassala, en cambio, el hecho de que se produzca el sacrificio no es algo inalterable. Lassala lo evita, no se produce ninguna muerte, ni humana ni animal, no se lleva a cabo ningún sacrificio y en esto difiere tanto de Eurípides como de Racine. Por su parte, Racine, aunque elude el sacrificio de Ifigenia en sí, acaba sacrificando a una doncella en aras de la victoria militar, que al fin y al cabo parece sustituir a la perfección, como objeto del sacrificio, a la Ifigenia originaria; se cumplen así finalmente los designios, como si no hubiese otra opción posible.⁵⁶

El argumento de Lassala parte del mismo punto que el de Eurípides y se desarrolla en similares circunstancias. En lo referente a los personajes, Lassala no introduce cambios consustanciales frente a los personajes de la tragedia de Eurípides: Agamenón, Menelao, Clitmnestra, Aquiles e Ifigenia. En cuanto a los personajes secundarios, Lassala suprime a los dos mensajeros y al personaje del Anciano, a quien sustituye por Timante. Asimismo, la tragedia de Lassala carece de Coro, siguiendo como modelo para ello la *Ifigenia* de Racine. En el tratamiento de los personajes, pese a que su configuración se basa esencialmente en la de Eurípides, observamos ciertos rasgos de cristianización. Dicha influencia del cristianismo es patente a lo largo de toda la tragedia tanto en el vocabulario como en el tratamiento del mito. En el desenlace de la tragedia también comprobamos como Lassala se aleja de Eurípides y de una concepción de mito más tradicional; destierra la solución del *deus ex machina*, en lo que sigue a Racine, pero a su

⁵⁴ J. RACINE (1935: 10).

⁵⁵ M. BATLLORI (1998: 67).

⁵⁶ Nos gustaría seguir profundizando en estas cuestiones en posteriores trabajos debido al interés que nos suscita, ya que la extensión del presente artículo no nos lo permite.

vez le da un cariz cristiano al evitar el sacrificio, en lo que se diferencia de ambos autores, de modo que cierra la obra con un *lieto fine*.⁵⁷

Así pues, vemos como la *Ifigenia in Aulide* de Manuel Lassala se inscribe dentro de la tradición dramática neoclásica del *Settecento* italiano, en la que no se trata de reproducir a los clásicos sino de reversionarlos adaptándolos al contexto, en muchas ocasiones –y siendo este el caso de Lassala– atendiendo a la moral cristiana. Con todo, en Italia existían dos actitudes contrapuestas frente al teatro francés: una de aceptación y acogida y otra de oposición, en la que se solían situar los jesuitas españoles expulsos que residían allí.⁵⁸ Por su lado y en particular, alejándose de esta manera de la corriente antifrancesa jesuítica, la *Ifigenia* de Lassala, al tomar como uno de sus modelos a Racine también posee rasgos del llamado *Grand Siècle* francés,⁵⁹ en el que se trata sobre todo de plasmar en la literatura –tanto novela como teatro– las emociones y pasiones humanas, acercándose así al sentimiento trágico clásico y, por ende, a la esencia de la tragedia griega.

4. CONCLUSIONES

Como indicábamos en nuestra introducción, el presente artículo en primer lugar ha tratado de mostrar, en un primer acercamiento al tema, cómo la filología clásica influyó de facto en la concepción y realización del teatro jesuítico. Esto lo podemos observar tanto en la lengua vehicular empleada para dicho teatro: en muchos casos el latín, como en el estilo literario y la selección de temas y referentes clásicos.

Por otro lado, hemos querido apuntar el modo en el que esta tendencia a recibir la influencia clásica por parte de las obras teatrales jesuíticas se ve subvertida con el proceso de expurgación de los textos clásicos –hemos querido hacer especial hincapié en los dramáticos– por parte de los jesuitas al modificar su contenido y estructura originales.

Como caso particular hemos expuesto el de Manuel Lassala Sangermán, literato jesuita, en la obra del cual la influencia de la filología clásica sobre un autor educado y formado en la Compañía llega a su grado máximo a través de la escritura de su *Ifigenia in Aulide*. Para reelaborar el mito de Ifigenia, toma como fuente principal –además de la *Iphigénie* de Racine– la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, prueba de sus amplios y sólidos conocimientos clásicos adquiridos en sus años de formación en la Compañía, además de su formación complementaria en Boloña.

⁵⁷ En relación al *lieto fine* cf. E. MATTIODA (1994: 199-248).

⁵⁸ V. GONZÁLEZ MARTÍN (1998: 281-294).

⁵⁹ M. T. MUÑOZ ZIELINSKI (2009).

Referencias bibliográficas

- ALONSO ASENJO, J. (2010) «Bases y despegue del teatro como instrumento educativo en la Edad Moderna», *TeatrEsco* 4: 29-62.
- (1995), *Comedia Metanea*, en la Tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio, Sevilla-Valencia: UNED.
- BATLLORI, M. (1998), *Els catalans en la cultura hispanoitaliana*, vol. X, València: Biblioteca d'estudis i investigacions, Tres i Quatre.
- BETRÁN, J. L. (ed.) (2010), *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*, Madrid: Silex Universidad.
- CORONEL RAMOS, M. A. (1996), «Los autores clásicos y la enseñanza, dos modelos: los jesuitas y Manuel Martí», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* 11: 103-123.
- DE LA FLOR, F. R. (1996), *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- EGIDO, T. (ed.) (2004), *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid: Marcial Pons.
- ESPINOSA CARBONELL, J. (1982), «Aproximación al estudio de los manuscritos en lengua italiana de Manuel Lassala», tirada aparte de *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*, València: Universidad de Valencia.
- (1988), «El epistolario de Manuel Lassala de la Biblioteca Universitaria de Valencia», *Quaderns de Filologia. Homenatge a José Belloch Zimmermann*: 105-114.
- (ed.) (1990), *El filósofo moderno*, Valencia: Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana.
- FABRE, P.-A. (1995), «Dépouilles d'Égypte. L'expurgation des auteurs latins dans les collèges jésuites», en GIARD, L (ed.), *Les jésuites à la Renaissance. Système éducatif et production du savoir*, Paris: Presses Universitaires de France, pp. 55-76.
- GARCÍA SORIANO, J. (1927), «El teatro de colegio en España; noticia y examen de alguna de sus obras», *Boletín de la Real Academia Española* 14: 235-277.
- GIARD, L. (1995), «Le devoir d'intelligence ou l'insertion des jésuites dans le monde du savoir» en GIARD, L (ed.), *op.cit.*, pp. XI-LXXIX.
- GIL FERNÁNDEZ, L. (1984), *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid: Universidad Complutense.
- GONZÁLEZ MARTÍN V. (1998), «El teatro español e italiano en el siglo XVIII», en J. ESPINOSA CARBONELL (ed.), *El teatro italiano. Actas del VII congreso nacional de italianistas*, València, Universitat de València, pp. 281-294.
- GUTIÉRREZ DEL CAÑO, M. (1913), *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, Valencia: Maragat.
- HIGINO (2009), *Fábulas*, Madrid: Gredos.

- LASSALA, M. (1779), *Ifigenia in Aulide*, Bologna: S. Tomaso d'Aquino.
- LEVY, E. (2004), *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley: University of California Press.
- MADROÑAL, A., RUBIO M., Y D. VALERA, (1996), «El coloquio de las oposiciones, una pieza de teatro jesuítico de carácter cómico», *Criticón* 68: 31-100.
- MARTÍNEZ NARANJO, J. (2002) , «Aproximación al estudio de las congregaciones de estudiantes en los colegios de la Compañía de Jesús durante la Edad Moderna», en *Enseñanza y vida académica en la España moderna* 20: 227-250.
- MATTIODA, E. (1994,) *Teorie della tragedia nel settecento*, Modena: Mucchi Editore.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (2006), «Propaganda ideológica en el teatro neolatino y romance de los colegios de jesuitas en el Siglo de Oro español», en S. TAVARES DE PINHO (dir.), *Teatro neolatino em Portugal no contexto de Europa*, Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 97-126.
- (2008), «La hagiografía en el teatro jesuítico: los dos santos Juanes», *Archivum* 57: 435-499.
- MOLINA SÁNCHEZ, M. (2008), «La edición de los textos dramáticos jesuíticos: peculiaridades y problemas», *Florentia illiberritana: revista de estudios de antigüedad clásica* 19: 221-240.
- MUÑOZ ZIELINSKI, M. T. (2009), «Gesto y emoción en los personajes femeninos en la obra de Racine», *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, (Murcia, 19-21 de Noviembre de 2008), Murcia: Universidad de Murcia.
- NICOLÁS ANTONIO (1783), *Bibliotheca Hispana nova sive Hispanorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV. floruerunt notitia*, Madrid: Joaquín de Ibarra.
- PICÓN GARCÍA, V. (2005), «Teatro escolar y teología: el *Dialogus Divi Petri Maryris* de Guillem Barçalo (Barceló)», *Criticón* 94-95: 183-208.
- RACINE, J (1935), *Iphigénie*, Paris: Classiques illustrés Vaubordolle, Librairie Hachette.
- SERÉS G. (2010), «El mundo literario de la Compañía», en J. L. Betrán (ed.), *op. cit.*, pp. 115-150.
- SIMÓN DÍAZ, J. (1992), *Historia del colegio Imperial de Madrid: del estudio de la villa al Instituto de San Isidro: años 1346-1955 [1952]*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- URIARTE, J. E. Y LECINA, M. (1925), *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la Antigua Asistencia de España desde sus orígenes hasta el año 1773*, Madrid: Imprenta de la Viuda de López del Horno.