JESÚS CAÑAS MURILLO

BLAS NASARRE

DISERTACIÓN O PROLOGO SOBRE LAS COMEDIAS DE ESPAÑA

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
Cáceres, 1992

TRABAJOS DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

7

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

BLAS NASARRE

DISERTACIÓN O PRÓLOGO SOBRE LAS COMEDIAS DE ESPAÑA

© Jesús Cañas Murillo

Editorial: UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
Servicio de Publicaciones. CÁCERES

Printed in Spain.-Impreso en España
I.S.B.N.: 84-7723-128-1
I.S.S.N.: 0214-0675
Depósito Legal: S. 241-1992

Fotocomposición e impresión:
Gráficas VARONA
Rúa Mayor, 66. Teléf. (923) 26 33 88. Fax 27 15 12
37008 Salamanca

JESÚS CAÑAS MURILLO

BLAS NASARRE

DISERTACIÓN O PRÓLOGO

SOBRE LAS COMEDIAS DE ESPAÑA

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
CÁCERES
1992

ÍNDICE

PRESENTACIÓN A MODO DE PRÓLOGO 11

1. Don Blas Nasarre y sus obras 13
2. La *Disertación o Prólogo sobre las comedias de España* . 17
   - 2.1. El texto y su contexto: las contestaciones a Du Perron 17
   - 2.2. Contenido, fuentes y estructura 21
   - 2.3. Una polémica recepción 24
   - 2.4. Una aportación para la historia 29

NUESTRA EDICIÓN 33

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA 35

1. Repertorios bibliográficos 38
2. Ediciones 38
3. Estudios 39

SIGLAS Y ABREVIATURAS UTILIZADAS 41

DISERTACIÓN O PRÓLOGO SOBRE LAS COMEDIAS DE ESPAÑA 43

APENDICE:

Aprobación de Fray Juan de la Concepción 103

A Honesta Dobón
y Francisco Franco Jaramillo,
siempre en el recuerdo.

PRESENTACIÓN
A MODO DE PRÓLOGO

1. Don Blas Nasarre y sus obras

Don Blas Antonio de Nasarre y Férriz (Alquézar, Huesca, 4 de febrero de 1689-Madrid, 13 de abril de 1751).

> «Doctor en ambos Derechos, peritísimo en ellos, y diez y nueve años Profesor insigne del Canónico en la Universidad de Zaragoza; Académico de la Real Academia de la Lengua Española, ilustrador del lenguaje moderno y antiguo; Bibliotecario Mayor del Rey Nuestro Señor Don Felipe V, y recojedor inteligentísimo de preciosos y singulares libros, impresos y manuscritos; del Consejo de su Majestad en la Real Junta del Patronato de la Corona, y defensor acérrimo de sus antiguos derechos; Prelado consistorial del Real Monasterio de San Martín de Acoba, Dignidad de la Santa Iglesia de Lugo, diligente propagador de la disciplina eclesiástica».

tal y como afirma Gregorio Mayans y Siscar en su dedicatoria de su obra *Orígenes de la Lengua Española* [1], además de, según recoge Luis Mur Ventura [2],

> «Prior de la insigne colegiata de Alquézar, Racionero de Mensa de la Metropolitana de Zaragoza y Examinador sinodal y Visitador general de su Arzobispado; Abad del Real Monasterio de San Martín de Acoba, Dignidad de la Diócesis de Lugo [3] y Señor territorial y jurisdiccional de sus anejos Santa María de Marrube y San Lorenzo de Font»; «Doctor en ambos Derechos [4] por la Universidad de Zaragoza, Consultor de la Cancillería de Aragón»,

[1] Cf. *Orígenes de la lengua española,* compuestos por varios autores, recogidos por D. Gregorio Mayans y Siscar, Bibliotecario del Rey, publicados por primera vez en 1737, y reimpresos ahora por la sociedad «La Amistad Librera», con un prólogo de D. Juan Eugenio Hartzenbusch, y notas al Diálogo de las Lenguas y a los Orígenes de la lengua, de Mayans, por D. Eduardo de Mier. Madrid, Victoriano Suárez, 1873. Ed. facsímil, Valencia, Librerías «París-Valencia», 1980, p. XXIII.

[2] Luis Mur Ventura, «Blas Antonio de Nasarre y Férriz», en «Genealogía de los Nasarre» (*RABM,* XXXIII, enero-diciembre 1929, pp. 130-150 y 295-321), pp. 296-303. Las citas en p. 296.

[3] Mayans ya citaba estos dos títulos (cf. *supra*).

[4] *Ibidem.*

es especialmente mencionado por su *Disertación o Prólogo sobre las comedias de España,* que en este volumen editamos. No es esta, no obstante, la única obra suya que conocemos. El manuscrito y la imprenta nos han trasmitido su producción.

En manuscrito hemos conservado sus *Noticias de los Códices de Concilios que hay en la Real Librería del Escorial* (1729), *Índice y extracto metódico de los seis vols. de Concilios de la Biblioteca del Escorial, Expediente que la edición fraudulenta del «Quijote» de Avellaneda, con noticias de Nasarre* (1731), *Colección de Leyes de España con sus concordantes del Derecho canónico* (1735), *Registro de los libros comprados por la Biblioteca Real de 1716 a 1738, Disertación sobre la etimología, origen y uso de la Higa, De la colectación de los bienes de los eclesiásticos. Por Amadeo de Amadeis, Poesías* leídas en la Academia del Buen Gusto (1750), *Introducción a la Biblioteca polygráphyca universal, que compuso Don Christóval Rodríguez, Archivista Mayor del Excmo. Sr. Duque del Infantado, y publicó de orden de S.M. el Dr. Dn.* [5] ____ (1738), *Memorias sobre la Regalía, Disciplina Eclesiástica y Conciliar española,* el *Diccionario de las voces españolas antiguas, Advertencias sobre la Historia y la Genealogía* [6], cartas literarias en latín, griego, hebreo, francés e inglés [7].

La imprenta dio difusión a su *Funeral hecho a la gloriosa memoria de la Reyna Doña Maria Luisa Gabriela de Saboya por la Universidad y Estudio General de la ciudad de Zaragoza* (Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1714), *Instituciones del Derecho eclesiástico, compuestas por el señor abad Claudio Fleury. Y traducidas por D.* ____ (Madrid, Antonio Marín, 1730, 3 vols.), *Vida y hechos del Ingeniero Hidalgo D. Quijote de la Mancha, que contiene su quarta salida y es la quinta parte de sus aventuras... Nuevamente añadido y corregido en esta impresión por el Lic. D. Isidro Perales y Torres* (Madrid, Hermanos de Francisco Lasso, 1732), *Elogio histórico de Don Juan de Ferreras, Decano de la Real Academia Española, Bibliotecario Mayor del Rey, Theólogo de la Nunciatura, Calificador y Revisor de la Santa y General Inquisición, cura propio de San Andrés de Madrid* (Madrid, Imp. de la Real Academia Española, 1735), *Motivos que justifican los concordatos de el Smo. P. Benito Papa XIII con el rey de Cerdeña. Recopilación por Amadeo de Amadeis* (Turín, 1736; Madrid, 1736), *Elogio histórico del Excmo. Señor Don Mercurio Antonio López Pacheco, Marqués de Villena...* (en *Relación de las exequias...,* Madrid, Herederos de Francisco del

[5] Cf. Francisco Aguilar Piñal, «Nasarre y Férriz (Blas Antonio)», en *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII.* Tomo VI, N—Q. Madrid, CSIC, 1991, pp. 17-20.

[6] Citados estos tres últimos títulos por Mur Ventura, *op. cit.* (nota 4), p. 300.

[7] Mur Ventura, *ibidem.*

Hierro, 1738, pp. 27-38), *Bibliotheca universal de la polygraphia española... que de orden de S. M. publica D. ____* (Madrid, 1738), además de a su edición de las *Ocho comedias y ocho entremeses* de Cervantes que contiene su famoso *Prólogo* sobre la comedia española [8] (Madrid, Antonio Marín, 1749). Luis Mur Ventura [9] menciona también su traducción de la *Historia antigua de los egipcios, asirios, babilonios, griegos y cartagineses* de Mr. Rollin (13 tomos, 1730-1738), la *Vida de don Juan Bautista Valenzuela Velázquez,* escrita en latín, la recopilación, corrección y publicación de las obras de este autor y las de don Juan del Castillo y Sotomayor, y de don José Vela, y las *Adiciones ad Tractatum de rei alienae pignor, don Joanis Pugae.*

No siempre publicó sus obras con su propio nombre. A veces o no las firmó, como acontece con su edición del teatro cervantino, como veremos, o lo hizo con seudónimos tales como El Amuso, Amadeo de Amadeis, Isidro Perales y Torres, y Domingo Terruño Quexilloso.

Fue un verdadero intelectual, humanista, representante de la Ilustración. Hombre de gran cultura, conocedor de diversas lenguas antiguas y modernas, como indicábamos al referirnos a su epistolario, formó parte de los círculos intelectuales madrileños del momento, en los que impulsó activamente la renovación cultural que en su época se intentaba realizar [10]. Ilustre miembro de la Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751), en la que presentó diversas obras poéticas suyas que fueron, con el seudónimo de El Amuso, recogidas en sus actas [11], promotor de reuniones literarias en su propio domicilio [12], intervino, como miembro de la Real Academia Española, muy activamente en la confección del que sería llamado *Diccionario de Autoridades.*

Estuvo relacionado con los principales críticos, eruditos o intelectuales de la Ilustración. En su círculo se movían Porcel, Torrepalma, Luzán, Montiano [13], Velázquez, Mayans, José Villarroel, el Duque de Bejar, el Conde

[8] Aguilar Piñal, *op. cit.* en nota 5.

[9] *Vid.* nota 6.

[10] Ver su biografía en el artículo de Mur Ventura citado en la nota 4.

[11] Cf. Mª Dolores Tortosa Linde, *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751).* Granada, Universidad de Granada, 1988.

[12] Tortosa Linde, *ibidem,* p. 41.

[13] Fue Nasarre amigo de Montiano, aunque tuvo en una ocasión un cierto enfrentamiento con él que no llevó, no obstante, a romper sus relaciones, como recoge el Marqués de Laurencín (*Don Agustín Montiano y Luyando, primer director de la Real Academia de la Historia. Noticias y documentos.* Madrid, Tip. de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 1926, pp. 54-55. En las páginas 364-365, nota 8, Laurencín incluye un resumen de la biografía de Nasarre. En la página 65 se insertan datos con él relacionados.

de Sauceda, Tomás Crespo de Agüero, arzobispo de Zaragoza, Jorge Galván, Nicolás Gallo, Manuel de Roda, los portugueses Nuño Silva Téllez y Francisco de Almeyda... Tuvo enemigos intelectuales [14]. Pero gozó del respeto de buena parte de los estudiosos dieciochescos renovadores, quienes lo elogian y mencionan, y le dedican sus escritos. Luzán se refiere a él como «escritor sabio y elocuente» [15]. Mayans le hace una muy laudatoria dedicatoria de sus *Orígenes de la Lengua Española* [16]. José Rodrigo y Villalpando, en carta latina a Mayans, destaca su conocimiento de la literatura clásica greco-latina y sus aportaciones a su estudio [17]. Enrique Flórez, en su *España Sagrada* (Madrid, 1747-1879, 51 vols.), tomos IV y VI (Madrid, Manuel Francisco Rodríguez, 1748, y Madrid, Antonio Marín, 1751), agradece los documentos y noticias que, como bibliotecario, le proporcionó y que le ayudaron a confeccionar su magna obra [18]. Es igualmente ensalzado por Sempere y Guarinos [19], José Luis Velázquez [20], Andrés Merino [21]... Tras su fallecimiento, Agustín Montiano y Luyando [22] es encargado por la Academia de la Lengua de la redacción del *Elogio histórico del Doctor Don Blas Antonio Nasarre y Férriz* (...), *hecho de orden de la misma Real Academia y leído en su Junta de 4 de Agosto de 1751* (En Madrid, en la Imprenta del *Mercurio,* por Joseph de Orga, 1751).

[14] Cf. *infra*.

[15] Cf. Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (en *Obras selectas* editadas bajo la dirección de D. Rafael de Balbín), Madrid, CSIC, 1974, 4ª ed., 2 vols., vol. I, p. 1221. Mur Ventura (*op. cit.* en nota 4, p. 302) indica que Luzán, «en su *Epístola latina,* publicada con el nombre de Philalethes y dirigida a los padres del Colegio de Treboux, páginas 21 y 22 de la edición de Zaragoza de 1743», elogia a Nasarre.

[16] Cf. *supra* y nota 1.

[17] *Vid.* Mur Ventura, *op. cit.* (nota 4), p. 301.

[18] *Ibidem.*

[19] *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y artes* (Madrid, 1782, p. 250). Cf. Mur Ventura, *ibidem,* p. 302.

[20] *Orígenes de la poesía castellana* (Málaga, Francisco Martínez de Aguilar, 1754). Cfr. Mur, *ibidem.*

[21] *Escuela paleográfica de lectura y de las letras antiguas* (1780). Cf. Mur, *ibidem.*

[22] Le había dedicado a Nasarre unas «Lyras» que leyó en la academia del Buen Gusto de Madrid y que son publicadas por Laurencín en el «Apéndice I», pp. 158-160 de su obra citada en nota 13. Cf. Rosalía Fernández Cabezón, «Liras en honor de D. Blas Antonio Nasarre», en *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764),* Valladolid, Diputación Provincial, 1989, pp. 108-109.

2. La «*Disertación o Prólogo sobre las comedias de España*»

2.1. *El texto y su contexto: las contestaciones a Du Perron*

La *Disertación o Prólogo sobre las comedias de España* es la obra por la que Nasarre suele ser habitualmente citado por la crítica. Fue impresa como introducción a la edición de las *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor de Don Quixote, divididas en dos tomos,* publicada en Madrid, en la Imprenta de Antonio Marín, en 1749. Se inserta en cincuenta y dos páginas del tomo primero que no reciben ninguna numeración. Nunca, hasta la actualidad, fue reimpresa completa. Tan sólo en el siglo XIX Juan Eugenio Hartzenbusch, en el tomo primero de su selección de *Obras de Don Pedro Calderón de la Barca* incluida en la Biblioteca de Autores Españoles [23], recoge unos (dos) fragmentos de la misma, aquellos en los que se vierten los juicios de su creador sobre las comedias escritas por Calderón [24].

Los volúmenes de la edición del texto cervantino publicados en 1749 no recogen indicación alguna que permita identificar al preparador de la obra y autor del prólogo, la *Disertación,* que la encabeza. No obstante, en su propia época, los interesados, curiosos, eruditos, intelectuales identificaron a Blas Nasarre como el responsable total del trabajo impreso por Antonio Marín, incluida la introducción. Es cierto que la *Disertación* es mencionada sin desvelar directamente el nombre de su creador por autores como Montiano, en su *Discurso sobre las tragedias españolas* [25], o, sus detractores, José Carrillo, en *La sinrazón impugnada y beata de Lavapiés* [26], Tomás de Erauso y Zabaleta, en su *Discurso crítico sobre el origen, calidad, y estado de las comedias de España* [27], Juan Maruján, en un *Romance* sa-

[23] Madrid, Rivadeneyra (BAE, VII), 1848.

[24] *Ibidem,* pp. XLIV-XLVI. El texto se halla en el capítulo de los preliminares que encabezan la selección de comedias calderonianas, llamado «Artículos biográficos y críticos acerca de Don Pedro Calderón de la Barca y su teatro» (pp. XXIX-LXXVI). Realizamos la identificación de estos fragmentos en las notas 134 bis, 155 y 164 a nuestra edición de la *Disertación.*

[25] Agustín de Motiano y Luyando, *Discurso sobre las tragedias españolas.* Madrid, en la Imprenta del *Mercurio,* por Joseph de Orga, 1750, p. 4.

[26] José Carrillo, *La sinrazón impugnada y beata de Lavapiés. Coloquio crítico, apuntado al disparado prólogo que sirve de delantal (según nos dice su autor), a las comedias de Miguel de Cervantes.* Madrid, 1750.

[27] *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas, y en favor de sus más famosos escritores, el Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio, y Don Pedro Calderón de la Barca,* firmado por «Un ingenio de esta corte». Madrid, 1750.

tírico [28], Francisco Nieto de Molina, en su «Discurso 1°. En defensa de las comedias de Frey Lope Félix de Vega Carpio, y en contra del prólogo crítico que se lee en el primer tomo de las de Miguel de Cervantes Saavedra» [29]. Pero también lo es que otros escritores y eruditos no dudan en realizar tal identificación. No lo hizo la mano anónima que, en el ejemplar de las *Comedias y entremeses* de Cervantes, actualmente conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura R/32711), que hemos manejado, se siente, en la última página del texto de la *Disertación,* con letra que bien pudiera ser del siglo XVIII (aunque también algo posterior), obligada a anotar, para que constancia quede, el nombre de «Dn. Blas Nasarre». Otros autores, por otro lado, recorren también ese mismo sendero. Ya Carrillo y Maruján, en sus sátiras, mencionan a y se burlan de un tal licenciado «Arenas», clarísimo anagrama del apellido «Nasarre». El sacerdote escolapio manchego, profesor de historia literaria de los Reales Estudios madrileños, Pedro Estala, en un escrito publicado por Hartzenbusch, sin indicar su procedencia, en el tomo I de las *Obras de Don Pedro Calderón de la Barca* [30], afirma lo siguiente:

> «En la disertación del bibliotecario Nasarre se pretende elevar hasta el cielo a algunos cómicos nuestros desconocidos» [31].

Leandro Fernández de Moratín, en carta a Manuel García de la Prada, fechada en París, el 16 de mayo de 1828 [32], en la que incluye «una relación brevísima de lo que contiene la obra de los *Orígenes del teatro español* [33], dice, resumiendo esta última obra, que sus «*Notas*» contienen una indicación de las

[28] Leopoldo Augusto de Cueto, en su «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», prólogo a sus tres tomos de *Poetas líricos del siglo XVIII* (Madrid, Rivadeneyra —BAE LXI, LXIII, LXVII—, 1869, 1871 y 1875; vol. I, pp. V-CCXXXVII), inserta fragmentos de esta sátira contra Nasarre (pp. XCVI-XCIX), que en su época permaneció en manuscrito.

[29] En *Obras en prossa, escritas a varios assumptos, y divididas en cinco discursos.* Madrid, Pantaleón Aznar, 1768.

[30] *Op. cit.,* cf. notas 23 y 24, pp. LII-LIII. Se trata de un fragmento del «Discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna», que incluye Estala en su obra *El Pluto, comedia de Aristófanes, traducida del griego en verso castellano* (...), Madrid, Sancha, 1794.

[31] *Ibidem,* p. LII.

[32] Cf. *Epistolario.* Ed. René Andioc, Madrid, Castalia, 1973, pp. 701-703.

[33] *Ibidem,* p. 701.

«Equivocaciones de D. Blas Nasarre, en su prólogo a las Comedias de Cervantes» [34]

Y en la nota 65 a los *Orígenes del teatro español* [35] afirma:

«El prólogo que puso don Blas Nasarre a las comedias de Cervantes contiene escelentes doctrinas acerca del arte dramática».

En el «Discurso preliminar» a sus comedias [36] señala:

«Don Blas Nasarre en el año 1749 había recomendado, en el prólogo que puso á las Comedias de Cervantes, las mas conocidas reglas del arte dramático».

En el siglo XIX el nombre de Nasarre aparece indiscutiblemente unido a la *Disertación.* Así, Buenaventura Carlos Aribau, en nota a su edición de *Orígenes del teatro español,* del joven Moratín [37], apostilla:

«La noticia no tiene hasta ahora más autoridad que la de don Blas de Nasarre en su prólogo á las comedias de Cervantes».

Hartzenbusch escabeza los fragmentos que selecciona del *Prólogo* con la siguiente aclaración:

«VI. De Don Blas Nasarre. Disertación sobre las comedias de España, que sirve de prólogo a la reimpresión de las Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, hecha en Madrid por el mismo Nasarre, año de 1749, en la imprenta de Antonio Marin».

Cueto, en su «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII» [39], hablando de Maruján, explica:

«*Nasarre* era uno de los más apasionados y vigorosos sostenedores de la escuela francesa». «Cuando en su prólogo, estampado en la edición hecha por él, en 1749, de las comedias de Cervántes...»

[34] *Ibidem,* p. 703.

[35] Ed. Buenaventura Carlos Aribau, en *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín,* Madrid, Rivadeneyra (BAE, II), 1846, pp. 150-305. La nota mencionada se halla en p. 177; y es reproducida por Hartzenbusch en la página LII del capítulo que citamos en la nota 24.

[36] Ed. cit. en la nota anterior, pp. 307-325. La cita, en pp. 315-316.

[37] *Ibidem,* p. 156.

[38] *Op. cit.* en nota 24, p. XLIV.

[39] Cit. en nota 28, p. XCVII.

Los estudios sobre estas materias que desde entonces hasta la actualidad se han dado a conocer no sólo no ponen en duda la paternidad de Nasarre sobre la *Disertación,* sino que incluso la dan sistemáticamente por sentada sin mencionar, en la inmensa mayoría de los casos, la existencia del problema que en estos momentos nos planteamos, la ausencia de identificación del nombre de su creador en la impresión *princeps.* La cuestión así se da absolutamente por zanjada.

El contexto en el que en principio se redacta la *Disertación* ha sido perfectamente descrito por John A. Cook [40]. En París en 1738 el francés Du Perron de Castrera publica, en tres volúmenes, una antología de comedias barrocas españolas titulada *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol; avec des réflexions, et la traduction des endroits le plus remarquables.* Al frente sitúa un prólogo en el que, junto a una justificación de su trabajo por el intento de proporcionar a los dramaturgos de su país argumentos aptos para construir nuevos textos de calidad, inserta una serie de consideraciones críticas sobre el teatro español, juzgado un monstruo, hecho al margen de toda preceptiva clásica, de toda normativa racional:

> «ne peut manquer de former un spectacle assez monstrueux en comparaison du nôtre» [41]

Sobre la tragedia señala que los españoles no habían sido capaces de escribir piezas de reglada composición:

> «les Espagnols n'en font point» [42]

Durante diez años nadie en España quiso replicar publicamente y por escrito a Du Perron. La primera obra que se plantea críticamente el prólogo del francés fue la *Disertación* de Nasarre. En ella se intenta demostrar como su propio autor se encarga de declarar, que los españoles

> «Tenemos ciertamente muchas piezas de teatro escritas con todo el arte».

En ella se incluye una relación de comedias hechas con respeto a las preceptiva,

[40] John A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice,* Dallas, Southern Methodist University Press, 1959. Reimpresion en Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1974. Ver el apartado «Du Perron's Criticism» (pp. 80-83), y el capítulo «Defenders of Spanish Culture» (pp. 86-147). *Vid.* también, I. L. McClelland, *The Origins of the Romantic Movement in Spain. A Survey of Aestetic Uncertainties in the Age of Reason,* Liverpool, Liverpool University Press, 1975, 2.ª ed., pp. 10-11.

[41] *Op. cit.,* vol. I, p. 2. Citado por McClelland, *op. cit.* en nota 40, p. 10.

[42] *Ibidem,* p. 4. Cit. por McClelland, *ibidem.*

«con caracteres naturales y propios, con buena moral, con maraña y enredo verosímil, con las unidades tan apetecidas y decantadas, con dicción hermosa y correspondiente, y que agradan y divierten al vulgo y a los cortesanos, y que quitan el sobrecejo a los Catones, purgando con gracia y risa los vicios de todos».

Con ella se iniciaba una serie que posteriores escritos de Montiano (*Discurso sobre las tragedias españolas* —Madrid, 1750—; *Discurso II sobre las tragedias españolas* —Madrid, 1753—) y Nicolás Fernández de Moratín («Disertación» que introduce su comedia *La Petimetra*[43] —Madrid, 1762—) iban también a engrosar.

2.2. *Contenido, fuentes y estructura*

Tres ingredientes principales utiliza Nasarre para componer su *Disertación*. En sus páginas encontramos una historia de la comedia española; una serie de diatribas contra las comedias españolas del barroco y, en especial, contra las dos principales personas que se encargaron de redactarlas, Lope de Vega y Calderón; un conjunto de ideas sobre el arte, la literatura y la forma de construir buenos textos, una preceptiva dramática.

Las fuentes a las que acude nuestro erudito para obtener ideas, datos y noticias son variadas. La historia de la comedia la elabora a base de información que obtiene en escritos de otros autores (Cervantes...) o en la propia Biblioteca Real, de la que era, como indicábamos, bibliotecario mayor. En esta institución se conservaban ediciones que contenían algunos de los textos citados por el polígrafo aragonés.

Las críticas contra el teatro barroco proceden de su propia ideología. De su interpretación de la realidad literaria surge esa consideración de Lope como primer corruptor de la comedia española, antes de él pura y perfecta, y de Calderón como segundo corruptor, consideración que tanto le criticaron muchos autores, Leandro Fernández de Moratín[44] entre otros, y que tanto molestó a Menéndez Pelayo[45]. De su forma de concebir la literatura se derivan sus ataques contra las comedias del siglo XVII, ataques algunos que ya habían sido realizados por Luzán en su *Poética,* en el Capítulo XV (ed. 1737), «De los defectos más comunes de nuestras comedias», del libro tercero[46], y que fueron compartidos por otros defensores de la es-

[43] Cf. ed. de Jesús Cañas Murillo, Badajoz, UNEX (Textos UNEX), 1989. La «Disertación», en pp. 57-76. *Vid.,* en p. 57, nota 13.

[44] Cf. *Orígenes del teatro español,* cit. en nota 35, p. 177, nota 65.

[45] *Op. cit.* en nota 15, pp. 1224 y, especialmente, 1268.

[46] Cf. ed. Russell P. Sebold, Barcelona, Labor (THM), 1977, pp. 537-546.

tética neoclásica (Nicolás Fernández de Moratín...). Los escritos de ciertos literatos, críticos y eruditos del siglo XVII (Cervantes, Cascales, Villegas, Cristóbal de Mesa, Rey de Artieda, Antonio López de Vega, el Pinciano...) le sirven, también, de apoyo para arremeter contra las piezas dramáticas de ese período juzgadas imperfectas.

Las consideraciones teóricas sobre la literatura y el arte de escribir buenas obras, las afirmaciones sobre preceptiva, tienen varias fuentes de procedencia. Existen ideas puntuales que son extraídas de escritos concretos de determinados eruditos que el propio autor se ocupa de identificar (Porée, el P. Rapin, el Pinciano, González de Salas [47]...). Existe una base general que es la preceptiva clásica greco latina (Aristóteles y sus comentaristas —Castelvetro...—, Horacio). Existe toda una serie de concomitancias con *La Poética* de Luzán, a veces motivadas por coincidencia de fuente, pero otras, también, casi con seguridad, por recuerdo directo de ideas vertidas en este último texto que, sin duda, sería conocido por Nasarre, aunque nunca sea directamente citado por él en la *Disertación* [48] (recordemos que Luzán pertenecía al círculo de la Academia del Buen Gusto madrileña, como nuestro bibliotecario). Pero la verdadera fuente fundamental y básica son las *Tablas Poéticas* de Francisco Cascales, texto que es aprovechado constantemente por Nasarre y del que llega a reproducir textualmente fragmentos completos, tal y como en nuestras anotaciones al *Prólogo* hemos podido demostrar [49].

Fijándonos en el contenido concreto, en cada caso, podemos distinguir la existencia de varias partes en la *Disertación* [50]:

[47] Cf. más adelante, notas 170, 183, 185 de nuestra edición del *Prólogo*.

[48] Cf., *infra,* notas 169, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 186, 187, 188, 189, 190. Es tópico afirmar que las ideas de Nasarre sobre preceptiva proceden de *La Poética* de Luzán. Manuel de Montoliu, por ejemplo, en su *Manual de Historia de la literatura castellana* (Barcelona, Cervantes, 1947, pp. 812-813), indica: «Blas Antonio Nasarre (1683-1751) y Agustín de Montiano (1697-1764) (...) no hicieron más que desarrollar y exagerar los puntos de vista sustentados por Luzán». Juan Luis Alborg, en su tomo tres, *Siglo XVIII,* de su *Historia de la literatura española* (Madrid, Gredos —BRH—, 1972, p. 246), señala: «En el *Prólogo sobre las comedias de España,* antepuesto a su edición de las comedias y entremeses de Cervantes, Nasarre repite sustancialmente las ideas de Luzán, haciendo suyo su concepto de la comedia, insistiendo particularmente en la *ilusión de realidad* que ésta debe producir, y aprobando específicamente las *comedias de figurón* por su carácter esencialmente cómico, según la teoría expuesta en la *Poética*». No obstante, sólo un estudio concreto de este punto podría confirmar la existencia de una relación directa tan exacta como se pretende. La verdadera naturaleza de las relaciones entre *La Poética* y la *Disertación* está aún por determinar.

[49] Cf. notas 184, 191, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203 en nuestra edición de la obra.

[50] En los estudios de Menéndez Pelayo (*op. cit.* en nota 15, pp. 1222-1225), Cook (*op. cit.* en nota 40, pp. 87-101), McClelland (*op. cit.* en nota 40, pp. 23-26), y Paul

1. Se inicia con una *introducción* en la que, tras una digresión erudita sobre los orígenes del prólogo, se justifica la composición de la propia *Disertación* y el contenido que se le otorga.

2. *Cervantes y su teatro* se convierten después en el objeto de interés del autor. Se exponen las razones que hacen necesaria una nueva edición de las comedias y entremeses cervantinos. Se propone una nueva interpretación global de este teatro. Se resumen las ideas de Cervantes sobre la comedia, las críticas contra el teatro de su época que en sus escritos quiso deslizar.

3. Recuerda, en siguiente término, a *los críticos extranjeros* que denostaron la comedia española, y, en especial, hace mención de la antología del francés *Du Perron*.

4. Una *historia de la comedia española* aparece a continuación. En ella, tras abandonar conscientemente los orígenes de la comedia en Grecia, se alude, a modo de pequeña introducción, a los precedentes antiguos del teatro peninsular (griegos, romanos, bárbaros y árabes). Se abordan los problemas de los orígenes del drama románico en general y del español en concreto, rastreando noticias de representaciones y textos surgidos en la Edad Media y acumulando datos sobre obras, preceptivas y dramaturgos del Renacimiento y del Barroco, de los siglos XVI y XVII.

5. La situación en la que se encontraba por aquel entonces la dramaturgia española es puesta a examen en un estadio posterior. Consideraciones sobre *textos corruptos y buenos textos* son ofrecidas al lector. Se juzga a Lope primer corruptor de nuestra comedia, y a Calderón, el segundo. Se presentan noticias sobre el aprovechamiento del teatro español hecho por comediógrafos franceses (Tomás y Pedro Corneille). Se citan buenas comedias españolas y se recopilan alegatos contra las malas redactados por otros autores y por preceptistas defensores del arte y detractores de las piezas impuras.

6. Una *defensa de la preceptiva,* expuesta en forma de pugna dialéctica con las personas que quisieron denostarla, y un conjunto de *ataques contra los textos de defectuosa composición* se incluye tras lo anterior.

7. El teatro de Lope y Calderón centra la atención de Nasarre después. Un fuerte *alegato contra las comedias calderonianas,* una enumeración de los que se consideran sus defectos más palpables son ahora insertados.

Mérimee, *L'Art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle* (Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983, 2.ª ed.-1.ª ed., 1955—, pp. 374-380), pueden hallarse resúmenes, a veces glosados o comentados, del contenido de la *Disertación*. José Checa Beltrán, en su artículo «Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII» (*Cuadernos de teatro clásico,* 5, *Clásicos después de los clásicos,* Madrid, Ministerio de Cultura-Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1990, pp. 13-31. Sobre Nasarre, pp. 21-22), extracta las críticas contra Lope y Calderón que figuran en el *Prólogo*.

8. Las siguientes páginas se dedican a ofrecer un resumen de los principios básicos de la *preceptiva clásica,* una doctrina positiva que en las *Tablas Poéticas* de Cascales va a tener su principal fuente de inspiración, como veíamos.

9. Tras todo, el autor se despide con una conclusión en la que defiende de nuevo las buenas comedias españolas y retorna una vez más al tema de Cervantes y su teatro. Se va así a poner, con unas líneas que funcionan como *epílogo,* colofón a la obra.

Son, pues, siete partes, precedidas de una introducción y cerradas con un epílogo que sirve de despedida, las que integran, estructuralmente, la *Disertación.* Siete los grandes bloques que pueden ser identificados en su contenido global.

2.3. *Una polémica recepción*

La acogida que se dispensó a la *Disertación* en los momentos en que fue publicada no fue absolutamente favorable. Los defensores de Nasarre, sin mencionar el nombre del autor en la mayoría de los casos, hacen referencia a ella señalando sus logros positivos. Montiano, por ejemplo, afirma, en la justificación de motivos que incluye al frente de su *Discurso sobre las tragedias españolas* [51], lo siguiente:

> «Logrò el Theatro Comico Español, que le vindicasse de la nota general de poco arreglado aquella ofrecida demonstracion, para tantos oculta por repetidos años, y solo hallada por quien no es dudable, que la publicará presto; «de que tenèmos mayor numero de Comedias, perfectas, y segun arte, que los Franceses, Italianos, è Ingleses»».

Y, un poco más adelante [52], asevera:

> «Y aunque me miro con mucho menor caudal, y destreza; me resuelvo à emplearle en este trabajo: en fe de que las eruditas reflexiones, y especiales noticias de aquel estudioso Critico, suplirán lo que omitiese mi escasèz, ò mi ignorancia, por la relación que media entre los dos assuntos».

La alabanza al erudito bibliotecario, tras seleccionar una frase textual de su *Prólogo,* es aquí evidente.

Pero los intelectuales y eruditos defensores de la Ilustración que en la segunda mitad del siglo XVIII se ocupan de Nasarre, no dudan en resaltar los defectos más palpables de su *Disertación.* Así, Pedro Estala arremete

[51] Ed. cit. en nota 25, p. 4.

[52] *Ibidem,* p. 5.

contra la interpretación que de los respectivos papeles jugados por Lope y Calderón en la historia de nuestro teatro se hace en esa obra [53]:

> «Nasarre los llama [a Lope y Calderón] corruptores del teatro; pero la corrupción (...) supone un estado anterior de perfección; ¿y dónde están esas comedias perfectas anteriores a Lope? Todos los extranjeros imparciales confiesan que Lope y sus secuaces dieron un realce al teatro español, que fue el origen de los grandes progresos que hizo, principalmente en Francia; y Nasarre emplea toda su erudición e ingenio en desacreditar á estos grandes hombres, para sustituir en su lugar no sé qué comediógrafos que nadie ha visto, y que no deben salir del olvido en que yacen sepultados».

Leandro Fernández de Moratín, en la nota 65 de su *Discurso histórico sobre los Orígenes del teatro español* [54], manifiesta una postura idéntica a la de Estala en relación con el tema de las comedias de Lope y Calderón, y presenta una lista de las afirmaciones y los datos ofrecidos por Nasarre que él juzga totalmente («todo es falso», escribe) incorrectos.

No obstante, las críticas más mordaces procedieron de los tradicionalistas contemporáneos del bibliotecario aragonés, que se convirtieron en sus más acérrimos detractores [55]. José Carrillo le dedica *La sinrazón impugnada y beata de Lavapiés* [56] (1750), obra en la que hace intervenir a un tal Licenciado Arenas, nombre bajo el cual, como indicamos, se oculta Nasarre en la que se hace una gran defensa de Lope y Calderón, y en cuya «Aprobación», hecha por Fr. Julián Vázquez, se indica

> «al señor Don Joseph Carrillo: parece cosa superflua haber empeñado sus talentos en responder al disparatado Prólogo, cuando para su dueño la respuesta más lacónica era no hacer de lo que escribe caso» [57]

Tomás de Erauso y Zabaleta (seudónimo de Ignacio de Loyola Oyanguren) publica su *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España; contra el dictamen que las supone corrompidas, y en favor de sus más famosos escritores el Doctor Frey Lope Félix de Vega Car-*

[53] Pedro Estala, *op. cit.* en nota 30, p. LII. Cf. Menéndez Pelayo, *op. cit.* en nota 15, pp. 1361-1370.

[54] Cit. en nota 35. En las notas 3, 60, 68, 112, 120, 126, 128, 138, 144 y 162 a nuestra edición del *Prólogo* comentamos el contenido de este escrito moratiniano.

[55] Sobre la historia de la polémica y las personas que en ella participaron, *vid.* Menéndez Pelayo, *op. cit.* en nota 15, pp. 1225-1232; Montoliu, *op. cit.* en nota 48, pp. 746-747; Cook, *op. cit.* en nota 40, pp. 101-107; McClelland, *op. cit.* en nota 40, pp. 26-42; René Andioc, en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (Madrid, Fundación Juan March-Castalia, 1976), p. 309; Checa Beltrán, *op. cit.* en nota 50, pp. 22-23.

[56] Cf. nota 26.

[57] *Apud* McClelland, *op. cit.* en nota 40, p. 26, nota 1.

pio y D. Pedro Calderón de la Barca [58] que afirma «Escrito por un Ingenio de esta corte» (1750). En él rechaza las ideas sobre preceptiva defendidas por Nasarre y ensalza el teatro de Lope y Calderón frente al aragonés [59]. Fray Agustín Sánchez, el P. Eusebio Quintana, Fray José de Jesús María, el P. Manuel de Castro y Coloma, y Alejandro Aguado, en los respectivos dictámenes y aprobaciones que acompañan la obra, comparten las opiniones y corroboran las ideas de Erauso. Juan Maruján escribe un *Romance* satírico en el cual, igualmente, un tal Licenciado Arenas (anagrama de Nasarre, como vimos) queda denostado [60]. Francisco Nieto y Molina arremete contra nuestro erudito en el «Discurso en defensa de las Comedias de Frey Lope Félix de Vega Carpio y en contra del Prólogo crítico que se lee en el primer tomo de las de Miguel de Cervantes Saavedra» [61].

Los críticos del siglo XIX, más serenos ya y alejados del apasionamiento propio de la polémica dieciochesca sobre el teatro (aunque inmersos en las suyas), no iban a ser menos rigurosos con la *Disertación*. Buenaventura Carlos Aribau, en nota a los *Orígenes del teatro español* de Leandro Fernández de Moratín, pone en duda una noticia transmitida por el propio Moratín pero tomada de Nasarre, con las siguientes palabras:

> «La noticia no tiene hasta ahora más autoridad que la de don Blas de Nasarre», «y bien pudo ser una equivocación de las muchas que padeció este escritor así en hechos como en juicios».

Y en la nota nueve a su edición del «Discurso preliminar» moratiniano [63], indica:

> «En 1749 cuando el bibliotecario don Blas de Nasarre, con motivo de publicar las comedias de Cervantes según la edición de 1615, las acompañó con un prólogo en que, segun dice el autor, recomendó las mas conocidas reglas del arte dramático; pero a vuelta de sus eruditas reflexiones amontonó tantos errores, que el mismo Moratin tuvo que articularlos en un larga enumeración».

Cueto, en su «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII» [64], señala:

[58] Cit. en nota 28.

[59] Ver los resúmenes de este *Discurso* hechos por McClelland (*op. cit.* en nota 40, pp. 28-37; *vid.*, especialmente, pp. 32-37) y Checa Beltrán (*op. cit.* en nota 50, pp. 22-23).

[60] Ed. cit. en nota 28.

[61] En *op. cit.* en nota 29.

[62] Ed. cit. en nota 35, p. 156.

[63] Ed. cit. en nota 36, p. 315.

[64] Cit. en nota 28, p. XCVII.

> «Nasarre era uno de los más apasionados y vigorosos sostenedores de la escuela francesa (...); y como su sentido crítico era pobre (...), el docto bibliotecario hablaba en sus obras del teatro antiguo español con aquella intolerancia de que suelen estar poseidos los propagadores de todo nuevo dogma. Cuando en su prólogo (...) de las comedias de Cervantes, intentó probar (...) la extravagante é insostenible tésis de que aquel grande hombre las había escrito con el fin de burlarse de las obras dramáticas de Lope de Vega, el buen sentido nacional (...) levantó contra el osado crítico de la flamante escuela una cruzada de impugnadores»

Ticknor, en su *Historia de la literatura española*[65], ataca la interpretación dada al teatro de Cervantes:

> «esta idea era tan poco fundada, que ninguna aceptación tuvo en su tiempo».

En la nota nueve a esa misma obra se alude a los detractores contemporáneos de nuestro autor en los siguientes términos:

> «Nada de eso se necesita; la teoría de Nasarre era tan absurda, que mal podía adquirir secuaces».

No es Menéndez Pelayo[66] mucho más generoso ni con nuestro erudito:

> «Los pocos escritos suyos que conocemos están afeados casi todos, o por una erudición indigesta y trasnochada, o por una extravagancia que raya en lo ridículo»,

ni con su *Disertación,* de la cual destaca

> «lo absurdo y descaminado de su crítica literaria, en la cual apenas se percibe el más remoto vislumbre de un pensamiento filosófico, e impera y campea a sus anchas el más increíble mal gusto»,

y contra cuya interpretación de las comedias de Cervantes arremete:

> «La especie es tan estrambótica, que parece imposible que haya cabido en cerebro de hombre sano»,

al igual que contra su defensa de la preceptiva, sus ataques dirigidos a Lope y Calderón..., para terminar tachándola de

[65] Jorge Ticknor, *Historia de la literatura española.* Edición y prólogo de D. José A. Oría, de la versión castellana, adiciones y notas críticas por D. Pascual de Gayangos y D. Enrique de Vedia, con un «Apéndice sobre la literatura española del siglo XIX» por Marcelino Menéndez y Pelayo. Buenos Aires, Bajel, 1948, 3 vols.; vol. III, p. 228 y 229, nota 9.

[66] *Op. cit.*, en nota 15, pp. 1221, 1222, 1225.

«impertinente alegato, tan henchido de satisfacción propia y de pedantería».

No cesaron en la primera mitad del siglo XX las hostilidades y los juicios negativos. Ernest Mérimée, en su *Resumen de Historia de la literatura española*[67], por su interpretación del teatro de Cervantes y sus ataques contra la comedia barroca, llama a Nasarre «espíritu estrecho». Juan Hurtado y Ángel González Palencia, en su *Historia de la literatura española*[68], se refieren a él de la siguiente forma:

> «se distinguió por sus extravagantes opiniones en materias literarias, consignadas en los prólogos que escribió al reimprimir el *Quijote* de Avellaneda (...), y las *Comedias* de» «Cervantes», «que Nasarre consideró como parodias intencionadas de las de Lope de Vega».

Jaime Fitzmaurice-Kelly, en su *Historia de la literatura española desde los orígenes hasta el año 1900*[69], destaca un dato erróneo insertado por el bibliotecario aragonés en su texto y comenta:

> «Basta tal equivocación para poner en duda los informes del editor».

Montoliu, en su *Literatura castellana*[70], afirma sobre la *Disertación*:

> «Estos discursos (...) son una lamentable muestra de los absurdos extremos a que lleva el apasionamiento y el proselitismo en materia de gusto literario».

Paul Mérimée, en *L'Art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle*[71], enjuicia así el *Prólogo*:

> «il a par ses contradictions fait de son prologue après le contre-sens initial sur les intentions de Cervantes un tel tissu d'incohérences qu'on se demande comment un homme instruit a pu en accumuler tant. Pas la moindre élévation de pensée, nulle hauteur de vues». «C'est, en vérité, lui-même qui a décidé de sa propre condamnation».

Más suave se muestra Cook, sin dejar por ello de ser crítico, en las palabras finales que dedica a la obra[72]:

67 Traducción de Williams. Montevideo, Monteverde y Cía, 1929, p. 300.

68 Madrid, Tipografía de Archivos, 1932, 3.ª ed., p. 758.

69 Traducida del inglés y anotada por Adolfo Bonilla y San Martín, con un estudio preliminar de Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid, La España Moderna, s.f., p. 472, nota 1.

70 Cit. en nota 48, pp. 758-759.

71 Cit. en nota 50, p. 380.

72 Cit. en nota 50, p. 101.

«Nasarre's prologue, with its bitter and unreasonable denuncitions of Lope and Calderón, probably contributed as much as the satires of the *Diario de los literatos* to widen the breach between the neo-classicists and the champions of the national drama».

El paso del tiempo, vemos, no ha hecho amainar el temporal, eliminar el cúmulo de acusaciones que se han vertido sobre la creación de Nasarre. El tono censorio para alguna de sus opiniones e interpretaciones se ha mantenido inalterado a lo largo de la historia, convirtiéndose en una clara constante que nos muestra el estudio de su recepción.

2.4. *Una aportación para la historia*

Pese a todos los ataques, pese a todos sus defectos y carencias, pese a todos sus errores, interpretaciones inaceptables, datos equivocados..., la *Disertación* de Nasarre tiene una importancia fundamental. Ella se convirtió en la base que permitió construir obras posteriores consideradas, generalmente, más sólidas.

José Luis Velázquez la utilizó como fuente de noticias para redactar sus *Orígenes de la poesía castellana*[73], tal y como ciertos críticos ya se encargaron de señalar y, especialmente Philip Deacon, de estudiar.

Nicolás Fernández de Moratín tal vez la tuviera en cuenta, por haberla leído, en el momento de componer la «Disertación» preliminar a *La Petimetra*[74].

Leandro Fernández de Moratín acude a ella para obtener datos que inserta en sus *Orígenes del teatro español,* obra cuya estructura general se ve tremendamente influida por la parte histórica del *Prólogo*[75].

[73] Cit. en nota 20. Sobre la relación entre la *Disertación* y la obra de Velázquez, cf. Montoliu, *op. cit.* en nota 48, p. 759; Emilio Palacios Fernández, «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)» (en *Historia del teatro en España.* Dirigida por José Mª Díez Borque. Tomo II. *Siglo XVIII. Siglo XIX.* Madrid, Taurus, 1988, pp. 57-376; —*vid.* Jesús Cañas Murillo, «Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII», en *Anuario de Estudios Filológicos,* XIII, 1990, Cáceres, UNEX, 1991, pp. 53-63—), pp. 102-103, y Philip Deacon, «La historia de los «Orígenes de la poesía castellana» de Luis Joseph Velázquez», en *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII,* 6, 1978, pp. 65-82.

[74] Cf. mi edición citada en nota 43. Existen ciertas similitudes de contenido entre las dos piezas. Por ejemplo, la afirmación de que al público más le gustará una obra perfecta, hecha según la preceptiva, que una obra imperfecta, no ajustada al arte. Pero la auténtica relación entre ambas está sin estudiar.

[75] Las etapas que recorre (árabes, visigodos, provenzales, cristianismo medieval, siglo XVI, siglo XVII) son las mismas, y muchas noticias, incluso alguna errónea (la relativa a las fiestas organizadas por el conde de Ureña en honor de Fernando el Católico, como ya señaló Aribau en su edición de la BAE citada en nota 35), son transvasadas

La *Poética* de Luzán en su versión de 1789 hace también uso del escrito del bibliotecario. En concreto, en el capítulo primero del libro tercero, llamado «De la poesía dramática española, su principio, progresos y estado actual» [76]. En él se observan noticias coincidentes en ambos textos en repetidas ocasiones. Pero en especial una es digna de mención. Se trata de la cita del actor Navarro, natural de Toledo, recordado por Cervantes en el «Prólogo» a sus *Ocho comedias y ocho entremeses,* cuyo nombre es equivocado por Nasarre y confundido con el apellido Naharro, con lo cual se ve obligado a aclarar que Torres Naharro y él no son una misma persona. Pues bien, en el Luzán de 1789 volvemos a detectar la misma identificación, con la consiguiente explicación aclaratoria [77]:

«Naharro, natural de Toledo, diferente de Torres Naharro».

La relación, ante ello, parece evidente.

Todo lo expuesto ya justificaría que dirigiésemos nuestra atención sobre las páginas de la *Disertación.* Pero algo más declara su importancia, avala el interés que suscita su lectura. El *Prólogo* de Nasarre nace con lacras, contiene equivocaciones, incorrecciones de interpretación, juicios desmesurados sobre la historia de nuestro teatro y sobre la ubicación diacrónica de las figuras de Lope y Calderón en concreto. Todo es en parte explicable por el contexo en el que surge, un contexto de apasionamiento, de polémica, de intento de modificar el modelo dramático español del momento, de lograr una comedia de calidad, adecuada a la época específica en la que vivía el autor, como bien explicó Cook [78]. Pero, pese a todo, ocupa un lugar en la historia de primera magnitud. Constituye el primer intento serio que se realiza en el siglo XVIII y, casi, en todos los tiempos [79], de ofrecer una historia real, con la mayor acumulación posible de datos, de las comedias españolas, anterior a otras que después se ofrecerán (entre ellas, las de Velázquez, Leandro Fernández de Moratín y el Luzán de 1789, ya men-

de Nasarre al escrito moratiniano. Cf. *infra* las anotaciones correspondientes al texto de nuestra edición.

[76] Ed. cit. en nota 46, pp. 391-412. *Vid.* las notas correspondientes en nuestra edición del texto.

[77] *Ibidem,* p. 396. Cf. nota 96 al texto de nuestra edición.

[78] Cook, *op. cit.* en nota 40, pp. 106-107.

[79] A finales del siglo XVII Bances Candamo había incluido en su *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* páginas dedicadas a exponer aspectos de la historia del teatro español (cf. ed. de Duncan W. Moir, Londres, Tamesis books, 1970). Pero recordemos que esta obra no fue publicada en su momento, permaneció en manuscrito hasta nuestro siglo, con lo cual el trabajo no llegó a trascender. Además, el proyecto de Bances era realizar una historia general del teatro, el español incluido, y no específica de la dramaturgia peninsular.

cionados) y que sabrán aprovechar sus resultados, la parte positiva de sus resultados. Tuvo sus errores, evidentemente. Cualquier proyecto pionero halla más dificultades para librarse de ellos que otros que se convierten en continuadores de un trabajo anterior, previo. No obstante, su circunstancia de iniciador hace perdonarlos, hace que podamos olvidarnos de ellos, permitir que sobre todo prevalezca una posición histórica, convertida en gloria que, desde ese punto de vista, nadie puede arrebatarle.

JESÚS CAÑAS MURILLO
Universidad de Extremadura,
octubre de 1991

NUESTRA EDICIÓN

De la *Disertación o Prólogo sobre las comedias de España,* del erudito y bibliotecario mayor de su majestad Blas Antonio Nasarre, no se ha realizado históricamente más que una sola impresión completa. Apareció en Madrid, en la Imprenta de Antonio Marín, en 1749, encabezando la edición de *Comedias y entremeses* de Miguel de Cervantes Saavedra hecha por el mismo autor aragonés. Nuestra edición se va a basar en esa única publicación íntegra, en la *Princeps,* según el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura R/32711. Hemos cotejado la edición fragmentaria hecha por Hartzenbusch en el tomo primero de las Obras de Calderón publicadas en la BAE [1], con la nuestra, y no hemos hallado diferencias dignas de mención especial, de ser registradas. Ofrecemos la grafía y puntuación modernizadas según las normas ortográficas vigentes de la Academia.

La edición que presentamos es anotada. Las anotaciones que incluimos no son exclusivamente eruditas, sino que también podrán hallarse algunas de carácter explicativo. El motivo es que no hemos querido ofrecer un texto específicamente preparado sólo para especialistas. Hemos procurado que estudiantes y lectores curiosos puedan también acercarse a él con unos instrumentos, mínimos, puestos en sus manos que faciliten la tarea de comprender la obra en su práctica totalidad.

Con este último fin también hemos confeccionado una introducción que pretende situar en su contexto la *Disertación* y dar cuenta del carácter de su contenido.

Una recopilación de la bibiografía existente sobre el autor y su producción, bibliografía que ofrecemos comentada; una relación de siglas y abre-

[1] Cf. las correspondientes fichas bibliográficas en el apartado dedicado a las ediciones en nuestra «Bibliografía comentada».

viaturas utilizadas; y un apéndice en el que insertamos la interesante «Aprobación» que Fray Juan de la Concepción hizo para el trabajo de Nasarre («Aprobación» que editamos respetando la grafía y puntuación originales), completan el volumen.

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

No ha sido Blas Antonio Nasarre uno de los autores dieciochescos más mimados por la historia. Hasta 1991 no hemos podido contar con un repertorio bibliográfico que pretendiera ser exhaustivo y recogiese su producción y los estudios que han abordado aspectos de ella o giraron en torno a la biografía y personalidad de su autor. Aguilar Piñal [1] ha proporcionado el catálogo de sus textos, impresos o conservados manuscritos, y la relación incompleta y en parte discutible [2], aunque útil siempre, de los escasos trabajos que los críticos le quisieron dedicar. Antes tan sólo Mur Ventura había ofrecido una enumeración, aunque no exhaustiva, de sus escritos y había mencionado a algunos estudiosos que se habían ocupado de él y de su obra [3].

Su producción nos ha llegado en buena medida en manuscrito. Así, su *Disertación sobre la etimología, origen y uso de la Higa,* o las *Poesías* que, con el seudónimo de «El Amuso», leyó en la Academia del Buen Gusto de Madrid y se incluyeron en sus actas [4]. Otras obras suyas sí llegaron

[1] Cf. *infra.*

[2] Tan sólo incluye dos trabajos: su biografía realizada por Mur Ventura en su artículo sobre la «Genealogía de los Nasarre» (*vid. infra*); y el libro de M.ª Dolores Tortosa Linde, *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)* (Granada, Universidad de Granada, Departamento de Filología Española, 1988), estudio de carácter general sobre las actas de la Academia del Buen Gusto, que únicamente menciona, en repetidas ocasiones, cierto es, a Nasarre como miembro de dicha institución, sin realizar ningún tipo de estudio específico, ni siquiera parcial, sobre su figura y su obra (debido a ello no lo insertamos nosotros en nuestra «Bibliografía» posterior). En cambio no cita otras obras generales que dedican apartados específicos, o una parte de sus páginas digna de consideración, a nuestro escritor y crítico, obras que nosotros sí hemos juzgado justo recoger y destacar (cf. *infra*).

[3] Cf. artículo citado *infra,* pp. 299-303.

[4] *Vid.* Aguilar Piñal, *op. cit. infra.*

a ser difundidas por medio de la imprenta, pero nunca fueron objeto de ninguna reimpresión o edición segunda [5]. Es esta la situación en la que se halla la *Disertación* que en este volumen editamos, de la cual únicamente un breve fragmento fue reimpreso por Juan Eugenio Hartzenbusch en el tomo primero de las *Obras de Don Pedro Calderón de la Barca* [6] publicadas en la BAE.

Estudios sobre sus escritos apenas existen. En las historias de la literatura española de uso más frecuente su nombre no figura, como acontece en *El siglo XVIII* de N. Glendinning [7], o, en el mejor de los casos, es citado casi de pasada, casi siempre con la excusa de hacer referencia a su prólogo al teatro de Cervantes. En este último caso se hallan la *Historia de la literatura española* de Jorge Ticknor [8], el *Resumen de Historia de la literatura española* de Ernest Mérimée [9], el *Manual de Historia de la literatura castellana* de Manuel de Montoliu [10], la *Historia de la literatura española desde los orígenes hasta el año 1900* de Jaime Fitzmaurice-Kelly [11], la *Historia de la literatura española* de Juan Hurtado y J. de la Serna y Ángel González Palencia [12], la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat [13], el capítulo «El teatro en el siglo XVIII» de René Andioc, inserto en la *Historia de la literatura española.* Planeada y coordinada por José M.ª Díez Borque [14], la parte «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)» de Emilio Palacios Fernández, incluido en el tomo dos, *Siglo XVIII-Siglo XIX, de la Historia del teatro en España.* Dirigida por José M.ª Díez Borque [15]... Incluso un trabajo tan poco convencional, con pretensiones de exhaustivi-

[5] Aguilar Piñal, *ibidem.*

[6] Cf. *infra* y, *supra,* «Nuestra edición».

[7] Tomo cuarto de la *Historia de la literatura española.* Dirigida por R. O. Jones. Barcelona, Ariel, 1973.

[8] Edición y prólogo de D. José A. Oría, de la versión castellana, adiciones y notas críticas por D. Pascual de Gayangos y D. Enrique de Vedia, con un Apéndice sobre la literatura española del siglo XIX por Marcelino Menéndez y Pelayo. Buenos Aires, Bajel, 1948, 3 vols. Vol. III, p. 228.

[9] Traducción de Williams (Edición completa y definitiva). Montevideo, Monteverde y Cía, 1929, p. 300.

[10] Barcelona, Cervantes, 1947, 5.ª Ed., pp. 746-747, 758-759, 812-813.

[11] Traducida del inglés y anotada por Adolfo Bonilla y San Martín, con un estudio preliminar por Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid, La España Moderna, s.a. [1901], p. 472.

[12] Madrid, Tipografía de Archivos, 1932, 3.ª ed. corregida y aumentada. *Vid.,* especialmente, p. 758.

[13] Tomo IV. *Siglo XVIII. Romanticismo,* 9.ª edición ampliada y puesta al día por Antonio Prieto. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

[14] Tomo III. *Siglos XVIII/XIX.* Madrid, Taurus, 1980, pp. 199-290.

[15] Madrid, Taurus, 1988, pp. 57-376.

dad, y con un enfoque diferente como es la *Historia y crítica de la literatura española,* al cuidado de Francisco Rico, en su tomo cuarto sobre *Ilustración y Neoclasicismo,* hecho por José Miguel Caso González [16], no recoge a nuestro crítico, bibliotecario e investigador. Únicamente en el tomo tercero, *Siglo XVIII,* de su *Historia de la literatura española,* Juan Luis Alborg dedica todo un apartado a Blas Nasarre [17].

Monografías, ni parciales ni generales, no han sido dedicadas a nuestro autor. En trabajos que versan sobre temas de carácter más amplio se incluyen a veces páginas destinadas a tratar asuntos con él relacionados o a abordar aspectos de su persona o de su producción. No son, no obstante, muy abundantes [18]. La inmensa mayoría forman parte de investigaciones sobre temas del siglo XVIII español. Sin embargo, en alguna rara ocasión es posible ver citado su nombre en estudios de otra índole. Tal es el caso de la *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* de Bruce W. Wardropper, que, al aludir a la campaña contra el auto sacramental desatada por los intelectuales neoclásicos españoles, menciona las ideas de Nasarre y recoge alguna frase textual de su *Disertación* [19].

El contenido de tales páginas no es muy variado. En algunas hallamos datos sobre su biografía o noticias sobre su producción general. Tal acontece con las líneas que el Marqués de Laurencín le dedica en sus *Noticias y documentos* de Don Agustín de Montiano y Luyando [20], o en el trabajo de Luis Mur Ventura sobre la «Genealogía de los Nasarre» [21]. En otros casos es citado como uno de los miembros de la Academia del Buen Gusto de Madrid (Tortosa Linde [22]). En los más se comenta y estudia su *Disertación o Prólogo sobre las comedias de España.* Es ésta a veces situada en el contexto en el que surge, tratada como texto de contestación a Du Perron, explicada en su conjunto, como hace Cook y, de otro modo (más resume su contenido), Paul Mérimée. En otras ocasiones interesan sus ataques al teatro barroco español en general y a Lope y Calderón en concreto

16 Barcelona, Crítica, 1983.

17 Cf. *infra.*

18 Más abajo insertamos las fichas bibliográficas de todos ellos.

19 Madrid, Anaya, 1967, p. 17.

20 Agustín de Montiano y Luyando, Noticias y documentos, seleccinados por el Marqués de Laurencín. Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1926. Sobre Nasarre, pp. 54-55, 65, y 364-365 nota 8.

21 Cf. *infra.*

22 *Vid.* M.ª Dolores Tortosa Linde, *op. cit.* en nota 2.

23 Cf. *infra.*

(Menéndez Pelayo, McClelland [24], Andioc [25]), o su polémica historia de la comedia española (Menéndez Pelayo [26]...). En otros casos se resaltan los errores que en ella se lograron deslizar (Leandro Fernández de Moratín [27], Fitmaurice-kelly [28]...). En las páginas siguientes recogemos, convenientemente clasificados, todos los trabajos estos que en apartados de cierta entidad estudian la vida o la producción, general o parcial, del erudito bibliotecario aragonés. Otros que menos específica, intensa o detenidamente, o más de pasada, se ocupan de Nasarre o aspectos concretos de su obra, son citados en las notas a la introducción o a nuestra edición del *Prólogo,* o a esta historia bibliográfica que ahora finalizamos.

1. Repertorios bibliográficos

AGUILAR PIÑAL, Francisco: «Nasarre y Férriz (Blas Antonio)», en *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII,* tomo VI, N-Q. Madrid, CSIC, 1991, pp. 17-20 [29].

2. Ediciones

NASARRE, Blas: «Dissertación, o Prólogo sobre las Comedias de España», en *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor del Don Quixote, divididas en dos tomos.* Madrid, en la Imprenta de Antonio Marín, 1749, tomo I (sin paginar) [30].

NASARRE, Blas: «Disertación sobre las comedias de España, que sirve de Prólogo a la reimpresión de las Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, hecha en Madrid por el mismo Nasarre, año de 1749, en la imprenta de Antonio Marin», en *Obras de Don Pedro Calderón de la Barca.* Tomo primero. «Colección más completa que todas las anteriores», «hecha e ilustrada por

[24] Cf. *infra.*

[25] René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín,* Tarbes, Imprimerie Saint-Joseph, 1970; *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII,* Madrid, Fundación Juan March-Castalia, 1976 (2.ª ed., Madrid, Castalia, 1988).

[26] Cf. *infra.*

[27] *Vid. Discurso histórico sobre los Orígenes del teatro español,* en *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín.* Madrid, Rivadeneyra (BAE, II), 1846, pp. 150-303. Sobre Nasarre, p. 177, nota 65.

[28] *Op. cit.* (nota 11), p. 472, nota 1.

[29] Comentada *supra,* y en nota 2.

[30] *Vid., supra,* «Nuestra edición».

Don Juan Eugenio Hartzenbusch». Madrid, Rivadeneyra (BAE, VII), 1848, pp. XLIV-XLVI.

Reproduce Hartzenbusch, dentro de un apartado de sus preliminares que titula «Artículos biográficos y críticos acerca de Don Pedro Calderón de la Barca y su teatro», dos fragmentos de la *Disertación* en los que se recogen los duros juicios que Nasarre dedica a las comedias calderonianas.

3. ESTUDIOS

ALBORG, Juan Luis: «Nasarre», en *Historia de la literatura española.* Tomo III. *Siglo XVIII.* Madrid, Gredos, 1972, pp. 560-563.

Siguiendo a Cook, Pellisier y Menéndez Pelayo, comenta la *Disertación* de Nasarre dentro del capítulo siete, dedicado a «El teatro».

COOK, John A.: «Nasarre», en «III. Defenders of Spanish Culture», capítulo de *Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice.* Dallas, Southern Methodist University Press, 1959. Reprint in Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1974, pp. 86-107 [31].

MCCLELLAND, I. L.: *The Origins of the Romantic Movement in Spain.* Liverpool, Liverpool University Press, 1975, 2ª ed. (1ª ed., 1937).

Nasarre es mencionado en diversas ocasiones a lo largo de esta obra. A la *Disertación,* y a sus detractores, se dedica el capítulo segundo, «1749-1760», páginas 23-51, en concreto.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España.* Madrid, CSIC (Obras selectas de Marcelino Menéndez Pelayo, editadas bajo la dirección de D. Rafael de Balbín), 1974, 4ª ed., 2 vols.

Dedica a Nasarre, a su *Disertación* y a sus detractores, entre los cuales él mismo se cuenta, las páginas 1221-1232 del tomo primero.

MÉRIMÉE, Paul: «Nasarre et son Prologue au *Théâtre* de Cervantes: condamnation de la comedia», en *L'Art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle.* Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983, 2ª ed. (1ª ed., Toulouse, 1955), pp. 373-380.

Comenta, tras una breve reseña bio-bibliográfica de su autor, la *Disertación* y resume su contenido. Entre las páginas 380 y 389 se ocupa de los textos publicados por los detractores de Nasarre contemporáneos suyos.

MUR VENTURA, Luis: «Blas Antonio de Nasarre y Férriz», en «Genealogía de Los Nasarre», publicado en *RABM,* tercera época, año XXXIII, enero-diciembre de 1929, Madrid, Tip. de la «Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1929, pp. 296-303 (el artículo se halla en pp. 130-150 y 295-321).

[31] *Vid. supra.*

Bio-bibliografía de Blas Nasarre, incluida como parte integrante de un trabajo general sobre todos los miembros de su familia.

PELLISSIER, Robert E.: *The Neo-Classic Movement in Spain during the XVIII Century.* California, Stanford University, 1918.

Dedica Pellissier páginas de su estudio general sobre el siglo XVIII español a comentar la *Disertación* de Nasarre.

SIGLAS Y ABREVIATURAS UTILIZADAS

BAE. Biblioteca de Autores Españoles.

La Barrera, *Catálogo.* Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII.* Madrid, Rivadeneyra, 1860. Ed. facsímil, Madrid, Gredos (BRH), 1969.

BRH. Biblioteca Románica Hispánica.

Cov.,Covarrubias. Sebastián de Covarrubias: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española.* Madrid, Turner, 1977.

Dicc. Aut. Real Academia Española: *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua.* Madrid, RAE, 1726-1739, 6 tomos. Es el conocido *Diccionario de Autoridades,* cuya edición facsímil se publicó en Madrid, Gredos (BRH), 1969, 3 vols.

DRAE. Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española.* Madrid, Espasa Calpe, 1984, 20 ed., 2 vols.

RABM. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

RAE. Real Academia Española de la Lengua.

THM. Textos Hispánicos Modernos.

Disertación o Prólogo sobre las comedias de España

✠

COMEDIAS,

Y

ENTREMESES

DE MIGUEL DE CERVANTES
Saavedra,

EL AUTOR DEL DON QUIXOTE,

DIVIDIDAS EN DOS TOMOS,

CON UNA DISSERTACION, O PROLOGO
ſobre las Comedias de Eſpaña.

TOMO I.

Año 1749.

CON LICENCIA.

En Madrid, en la Imprenta de Antonio Marin.

Se hallaràn en la Libreria de Manuel Ignacio de Pinto, Calle de Atocha, junto à la Aduana.

Portada de la edición *princeps*.

PRÓLOGO

DEL QUE HACE IMPRIMIR ESTE LIBRO

La figura, o persona, que salía primero al teatro antiguo para informar a los oyentes de lo que se iba a representar, llamada Prólogo, pasó a ser principio y delantal de casi todos los libros, los cuales rara vez dejan de tener su Prólogo, en el cual, imitando al cómico, se dicen cosas impertinentes y extravagantes, se da razón de la obra, se promete lo que no se cumple y se capta la benevolencia de los lectores, y se usa de lo que llaman exordio [1] los retóricos.

En esta reimpresión de algunas comedias y entremeses del famoso Cervantes parece que no podía faltar prólogo, así por ser de comedias como por ser de libro que se puede llamar nuevo, según es rarísimo y poco conocido, siendo digno de investigarse el motivo del olvido de esta obra, cuando todas las demás de su incomparable autor han ocupado y ocupan a los impresores de todas las naciones cultas y son las delicias de todas las personas de buen gusto [2].

[1] *exordio.* «Term. de Rhetórica. Principio de algun libro, escrito, oracion, etc.» (*Dic. Aut.*). «Principio, introducción, preámbulo de una obra literaria; especialmente la primera parte del discurso oratorio, la cual tiene por objeto excitar la atención y preparar el ánimo de los oyentes» *(DRAE).*

[2] Es absolutamente cierta esta afirmación. Las comedias y entremeses de Cervantes únicamente fueron impresas, antes de la presente edición de Nasarre en 1749, en una sola ocasión. Nunca se hicieron reimpresiones, antes de 1749, insistimos, de la edición príncipe, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados,* realizada en Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, en 1615. En ello esta parcela de la producción cervantina contrasta con el resto. Baste recordar, por citar algunos ejemplos, que José Simón Díaz, en su *Bibliografía de la literatura hispánica* (tomo VIII, Madrid, CSIC, 1970, pp. 23-25), registra, anteriores a 1749, seis impresiones (ninguna del siglo XVIII)

Por eso me ha parecido que un prólogo en esta edición no sería muy fuera de propósito, y que en él se podría decir algo de lo mucho que hay que prevenir respecto del teatro de España que Cervantes vio, con dolor e indignación, que precipitadamente iba a corromperse y a perder toda su gracia, y quiso, por medio de estas ocho comedias y entremeses, como por otros tantos Don Quijotes y Sanchos que desterraron los portentosos y desatinados libros de caballerías que trastornaban el juicio de muchos hombres, quiso, digo, con comedias enmendar los errores de la comedia, y purgar el mal gusto y mala moral el teatro, volviéndolo a la razón y a la autoridad de que se había descartado por complacer al ínfimo vulgo, sin tener respeto a lo restante y más sano del pueblo [3].

No era útil este desengaño a los autores [4] ni actores de comedias, bien hallados con la ganancia de sus trovas [5], y así suprimieron este libro y no se dignaron de representar pieza alguna de él, y ésta parece la causa de haberse hecho tan raro y de que no se lograse en las comedias el desengaño que se consiguió en las caballerías.

Es posible que, leídas las comedias, como el *Don Quijote,* no se hubiese llegado al fin útil que tuvo Cervantes, porque en ellas está más escondido que en aquél lo ridículo y vicioso que se pinta y se hace ver como vicioso y ridículo para que ni se siga ni se imite.

También es digna de notar esta diferencia con que Cervantes procedió en estas obras, que entrambas tenían una misma mira. El *Don Quijote* es tan ridículo y imaginario que sólo un fanático, u otro Don Quijote, podrá creerlo historia, ni basta para esto el ser Sancho; pero las comedias las creerán comedias más de dos que están muy asegurados de su propio juicio y que se creen con bastante capacidad y derecho de juzgar de las cosas: tan parecidas son las comedias a las que son tenidas por buenas y agradables, y están tan bien puestos los desaciertos y tan perfectamente imitados los desbarros [6], que pasan por primores, que se creerá que es comedia lo que no es otra cosa que burla de la comedia mala con otra comedia que la imi-

de *La Galatea* (la primera es de 1585); once, desde 1605, de la primera parte de *El Quijote* (*ibidem,* pp. 27-31); tres, desde 1615, de la segunda (*ibidem,* pp. 31-32), y, desde 1617, veintiséis (catorce hechas en el siglo XVIII) de la obra completa (*ibidem,* pp. 32-37); veintiocho (seis del siglo XVIII), desde 1613, de las *Novelas ejemplares* (*ibidem,* pp. 84-88); tres (ninguna del XVIII) del *Viaje del Parnaso,* desde 1614 (*ibidem,* pp. 124-125); quince (cuatro dieciochescas), desde 1617, del *Persiles* (*ibidem,* pp. 126-128).

[3] Cf. nota 112.

[4] *autores.* Dramaturgos, comediógrafos; no directores de compañía.

[5] *trovas.* «Lo mismo que Verso. Assi se llamaba en lo antiguo; pero ya tiene poco uso». «Se llama ahora la composicion métrica formada à imitacion de otra, siguiendo el méthodo, estilo, ù consonancia, ò parificando alguna historia, ò fábula» (*Dicc. Aut.*).

[6] *desbarros.* «Metaphoricamente se toma por desatíno, ù disparáte» (*Dicc. Aut.*).

ta, que es lo mismo que haber hecho las ocho comedias artificiosamente malas para motejar y castigar las comedias malas que se introducían como buenas. En ellas están censurados los disparates, desordenes y necedades de las comedias aplaudidas; y con las mismas necedades representadas mostró agradablemente, como hacen los pintores en las cosas feas y espantosas, el desorden, lo ridículo y lo falto de arte, de invención, de verisimilitud [7], de buena moral, que el pueblo engañado tenía por cosas admirables.

Parece no pudo explicarse Cervantes con la claridad que le era tan natural porque se lo impedían la tiranía que se había apoderado del teatro y los autores afamadísimos que la fomentaban. Algo de esto se infiere de su prólogo [8], y hay más que algo de ello en la comedia del *Rufián dichoso,* cuya escena primera de la segunda jornada es digna de repetirse aquí [9]:

Salen dos figuras de Ninfas vestidas bizarramente, cada una con su tarjeta en el brazo: en la una viene escrito «Curiosidad», en la otra «Comedia».

Cur. Comedia.
Com. Curiosidad,
¿qué me quieres?
Cur. Informarme
qué es la causa por que dejas
de usar tus antiguos trajes,
del coturno en las tragedias,
del zueco en las manuales
comedias, y de la toga
en las que son principales;
cómo has reducido a tres
los cinco actos que sabes
que un tiempo te componían
ilustre, risueña y grave;
ahora aquí representas,
y al mismo momento en Flandes;
truecas sin discurso alguno

[7] *verisimilitud.* «La apariencia de verdad en las cosas, aunque en la realidad no la tengan: bastante para formar un juicio prudente. Dicese tambien Verosimilitud» (*Dicc. Aut.*).

[8] Se refiere al «Prólogo al lector» incluido por Cervantes en su volumen *Ocho comedias y ocho entremeses. Vid.* la edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, en Miguel de Cervantes Saavedra, *Teatro completo,* Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta), 1987, pp. 7-12.

[9] Cf. edición de Florencio Sevilla y Antonio Rey (cit. en nota 8), pp. 325-328. Consúltense allí sus magníficas anotaciones.

tiempos, teatros, lugares.
Véote, y no te conozco;
dame de ti nuevas tales,
que te vuelva a conocer,
pues que soy tu amiga grande.

Com. Los tiempos mudan las cosas,
y perficionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable.
Buena fui pasados tiempos,
y en estos, si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que me dieron y dejaron
en sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto,
y otros griegos que tu sabes.
He dejado parte de ellos,
y he también guardado parte,
porque lo quiere así el uso,
que no se sujeta al arte.
Ya represento mil cosas,
no en relación, como de antes,
sino en hecho, y así es fuerza
que haya de mudar lugares;
que como acontecen ellas
en muy diferentes partes,
voime allí donde acontecen
disculpa del disparate.
Ya la comedia es un mapa
donde no un dedo distante
verás a Londres y a Roma,
a Valladolid y a Gante.
Muy poco importa al oyente
que yo en un punto me pase
desde Alemania a Guinea
sin del teatro mudarme.
El pensamiento es ligero;
bien pueden acompañarme
con él doquiera que fuere,
sin perderme ni cansarse.
Yo estaba ahora en Sevilla,
representando con arte
la vida de un joven loco,
apasionado de Marte,
rufián en manos y lengua,
pero no que se enfrascase
en admitir de perdidas
el trato y ganancia infame.

Fue estudiante y rezador
de salmos penitenciales,
y el rosario ningún día
se le pasó sin rezalle.
Su conversión fue en Toledo,
y no será bien te enfade,
que, contando la verdad,
en Sevilla se relate.
En Toledo se hizo clérigo,
y aquí en México fue fraile,
a donde el discurso ahora
nos trujo aquí por el aire.
El sobrenombre de Lugo
mudo en Cruz, y es bien se llame
fray Cristóbal de la Cruz
desde este punto adelante.
A Méjico y a Sevilla
he juntado en un instante,
surciendo con la primera
esta y la tercera parte:
una, de su vida libre;
otra, de su vida grave;
otra, de su santa muerte
y de sus milagros grandes.
Mal pudiera yo traer,
a estar atenida al arte,
tanto oyente por las ventas
y por tanto mar sin naves.
Da lugar, Curiosidad,
que el bendito fraile sale
con Fray Antonio, un corista
bueno, pero con donaires.
Fue en el siglo Lagartija,
y en la religión es Sacre,
de cuyo vuelo se espera
que ha de dar al Cielo alcance.

Cur. Aunque no lo quedo en todo,
quedo satisfecha en parte,
amiga; por esto quiero,
sin replicarte, escucharte.

No siendo menos digno de este lugar lo que se dice en el fin de la comedia de *Pedro de Urdemalas* [10]:

y verán que no acaba en casamiento,
cosa común y vista cien mil veces,

[10] *Ibidem,* p. 719.

ni que parió la dama esta jornada,
y en otra tiene el niño ya sus barbas,
y venga de sus padres cierta injuria,
y al fin viene a ser rey de cierto reino
que no hay cosmografía que le muestre.
De estas impertinencias y otras tales
ofreció la comedia libre y suelta.

Estaba Cervantes viejo y pobre; le habían malquistado [11] con sus protectores; se conjuraron para desacreditarle con los que le admiraban y favorecían; estaba en Italia (*y no Presidente de Italia*) su mecenas [12]; y, por otra parte, los nuevos poetas cómicos eran aplaudidos y pagados de la multitud y del vulgo superior [13], consideraciones que le hicieron cauto y detenido, y no le dejaron usar de la vehemencia y claridad que podía y que merecía la materia, y se contentó con el método socrático y con la ironía finísima que da a entender sus dictámenes y sentimientos, evitando la contención y pelea con la multitud, y dejando a la posteridad un testimonio de sus justos deseos de oponerse al desorden.

Pero ¿qué necesidad hay de conjeturas que puden hacerse dudosas con la superficial lectura del prólogo [14] que Cervantes hizo para la impresión

[11] *malquistando.* «Influir ò persuadir para que una persóna quiera mal à otra, ù dexe de quererla, la aparte de su cariño y familiaridád». «Hacerse insufrible, molesto o malvisto à los otros por su mal genio y ridiculéces; à veces por su verdad y realidad» (*Dicc. Aut.*).

[12] Se trata de Pedro Fernández Ruiz de Castro y Osorio (Galicia, 1576-Madrid, 1622), séptimo, conde de Lemos, «de Andrade, de Villalba; Marqués de Sarriá, gentilhombre de la cámara de su majestad (Felipe III), presidente del consejo supremo de Italia, comendador de la encomienda de la Zarza, de la orden de Alcántara», como se afirma en la dedicatoria del *Persiles;* sobrino y yerno del duque de Lerma; protector de Cervantes, quien le dedica varios de sus libros (además del mencionado *Persiles,* las *Novelas ejemplares, Ocho comedias y ocho entremeses, Quijote II*), y de diversos escritores, como los Argensola, Barrionuevo, Espinel, Góngora, Villegas, Mira de Amescua, Lope de Vega (quien se convirtió, en 1598, dos años después de finalizado su exilio, en su secretario); autor de algunas obras literarias, como la comedia, hoy perdida, *La casa confusa,* representada, ante el rey y la corte, el 16 de octubre de 1618, en las fiestas de Lerma; y que ocupó el cargo de virrey y capitán general de Nápoles entre 1610 y 1616, circunstancia esta a la que hace referencia Nasarre. Cf. Cayetano Alberto de la Barrera; «Lemos (Conde de)», en *Catálogo bibliográfico y biográfico de teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII,* Madrid, Rivadeneyra, 1860, pp. 203-211 (ed. facsímil, Madrid, Gredos —BRH—, 1969); y Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Madrid de Cervantes,* Madrid, Reus, 1948-1958, 7 vols.; vol. VI, pp. 362-377, y vol. VII, pp. 722-729.

[13] Se refiere a Lope de Vega y a los escritores que consolidaron la comedia nueva como género (Guillén de Castro, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán...).

[14] *Vid.* nota 8.

de sus ocho comedias? Si tenemos al mismo Cervantes por interprete de sí mismo en su *Quijote,* escrito cuando con más abertura pudo explicar sus sentimientos. Es tan al intento lo que Cervantes escribió entonces que, aunque prolijo, lo repito con gusto (*Part. I, cap. 48*) [15]:

«Si estas comedias [16] (dice Cervantes) que ahora se usan, así las ima-»ginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y »cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo ello, el vulgo las oye con gus-»to, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los »autores que las componen y los actores que las representa dicen que así »han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las »que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para »cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de »entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los »muchos que no opinión con los pocos, de este modo vendría a ser mi li-»bro [17], al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos »referidos, y vendría [18] yo a ser el sastre del Campillo [19]. Y aunque algunas »veces he procurado persuadir a los actores que se engañan en tener la opi-»nión que tienen, y que más gente atraerán y más fama cobrarán represetan-»do comedias que haga [20] el arte que no con las disparatadas, están [21] tan »asidos e incorporados [22] en su parecer que no hay razón ni evidencia que »de él [23] los saque. Acuérdome que un día dije a uno de estos [24] pertinaces: »"Decidme, ¿No os acordáis que ha pocos años que se representaron es Es-

[15] En la primera edición (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605), pp. 291r-293v (ed. facsímil, Madrid, RAE, 1976, 2 vols., tomo I). Cf. ed. Martín de Riquer —Barcelona, Planeta (Clásicos Planeta), 1967, 2ª ed., pp. 521-526—, cuyas correctas y sabias anotaciones, que recomendamos consultar, ayudan considerablemente a comprender este fragmento en su totalidad.

[16] *comedias* es añadido de Nasarre para facilitar la comprensión del fragmento. *Vid. princeps,* p. 291r; Riquer, p. 521.

[17] *vendría a ser mi libro.* En *princeps* (p. 291r) y Riquer (p. 522), vendrá a ser un libro.

[18] *vendría. Princeps* y Riquer *(ibidem),* vendré.

[19] *Campillo. Princeps* y Riquer *(ibidem),* cantillo. Pero recoge Covarrubias, s.v. «sastre», «Proverbio: «'El sastre del Campillo, o del Cantillo, que ponía de su casa el hilo'». Es lógica, pues, la variante de Nasarre, que tal vez procede de la edición, no la primera, que se encuentra manejando.

[20] *haga. Princeps* y Riquer *(ibidem),* hagan.

[21] *están. Princeps* y Riquer *(ibidem),* y están.

[22] *e incorporados. Princeps* y Riquer *(ibidem),* y incorporados.

[23] *de él. Princeps* y Riquer *(ibidem),* dél.

[24] *de estos. Princeps* (p. 291v) y Riquer (p. 522), destos.

»paña tres tragedias que compuso un famoso poeta de estos [25] reinos, las »cuales fueron tales que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuan- »tos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los es- »cogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que trein- »te de las mejores que después aca se han hecho?" "Sin duda", respondió »el actor [26] que digo, "que debe V. m. [27] por *La Isabela, La Filis y la Ale- »jandra*" "Por ésas digo", le repliqué yo, "y mirad si guardaban bien los pre- »ceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agra- »dar a todo el mundo. Así que no está la falta en el vulgo, que pide dispara- »tes, sino en aquellos que no saben representar otra cola. Sí, que no fue dis- »parate *La Ingratitud vengada,* ni le tuvo *La Numancia,* ni se le halló en la »del *Mercader amante,* ni menos en *La Enemiga favorable,* ni en otras algu- »nas que de algunos entendidos poetas han sido compuestas para fama y re- »nombre suyo y para ganancia de los que las han representado". Y otras co- »sas añadí a éstas con que, a mi parecer, le dejé algo confuso, pero no satisfe- »cho, ni convencido, para sacarle de su errado pensamiento.

»En materia ha tocado V. m. [28] señor canónigo (dijo a esta sazón el »cura), que ha dispertado [29] en mí un antiguo rencor [30] que tengo con las »comedias que ahora se usan, tal que iguala al que tengo con los libros de »caballerías; porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, »espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen [31] de la ver- »dad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de »necedades e imagenes de lascivia. Porque ¿qué mayor disparate puede ser, »en el sujeto que tratamos, que salir un niño en mantillas en la primera esce- »na [32] del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? Y »¿qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo »retórico [33], un paje consejero, un rey ganapán y un princesa fregona? ¿Qué »diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden »o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia »que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera »se acabó en Africa y aun si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acabara en

[25] *de estos. Princeps* y Riquer *(ibidem).* destos.

[26] *actor. Princeps* y Riquer *(ibidem),* autor.

[27] *debe decir V. m. Princeps* y Riquer *(ibidem),* debe de decir vuestra merced.

[28] En Nasarre y en *princeps* no existe punto y aparte en esta zona del fragmento. Riquer (p. 523) lo introduce, y nosotros con él, para proporcionar más claridad al texto. *V. m. Princeps* y Riquer *(ibidem),* vuestra merced.

[29] *dispertado. Princeps* y Riquer *(ibidem),* despertado.

[30] *rencor. Princeps* y Riquer *(ibidem),* rancor.

[31] *e imagen. Princeps* y Riquer *(ibidem),* y imagen.

[32] *escena. Princeps* (p. 292r) y Riquer (p. 523), cena.

[33] *retórico. Princeps* y Riquer (*ibidem*), rectórico.

»América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo? Y si »es que la imitación es lo principal que ha de tener la comedia, ¿cómo es posi- »ble que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, fingiendo una acción »que.pasó [34] en tiempo del rey Pepino y Carlomagno, al mismo [35] que en »ella hace la persona principal le atribuyen [36] que fue el emperador Hera- »clio, que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como »Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de lo uno a lo otro? ¿Y fundán- »dose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclar- »se pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto no con »trazas verisímiles, sino con patentes errores de todo punto inexcusables? Y »es lo malo que hay ignorantes que dicen [37] que esto es lo perfecto, y que »lo demás es buscar gullurías. Pues ¿qué si venimos a las comedias divinas? »¿Qué de milagros falsos fingen en ellas? ¿Qué de cosas apócrifas y mal en- »tendidas atribuyendo a un santo los milagros de otro? Y aun en las humanas »se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecer- »les que allí estará bien el tal milagro y apariencia, como ellos llaman para »que la gente ignorante se admire y venga a la comedia; que todo esto es »en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en opro- »brio de los ingenios españoles; porque los extranjeros, que con mucha pun- »tualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e igno- »rantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos. Y no sería »bastante disculpa de esto decir que el principal intento que las repúblicas »bien ordenadas tienen, permitiendo que se hagan públicas comedias, es para »entretener la comunidad con alguna honesta recreación y divertirla a veces »de los malos humores que suele engendrar la ociosidad; y que, pues éste se »consigue con cualquier comedia buena o mala, no hay para qué poner leyes »ni estrechar a los que las componen y representan a que las hagan como »debían hacerse, pues, como he dicho, con cualquiera se consigue lo que con »ellas se pretende; a lo cual respondería yo que este fin te conseguiría mucho »mejor, sin comparación alguna, con las comedias buenas, que con las no »tales [39]. Porque de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada, sal- »dría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de »los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con

[34] *pasó. Princeps* y Riquer *(ibidem),* pasa.

[35] *al mismo. Princeps* y Riquer *(ibidem),* el mismo.

[36] *atribuyen. Princeps* (p. 292r), atribuían. Riquer (p. 523), atribuyan.

[37] *dicen. Princeps* (p. 292r) y Riquer (p. 524), digan.

[38] *de esto. Princeps* (p. 292v.) y Riquer (p. 524), desto.

[39] En este momento introduce Nasarre un punto y aparte. Siguiendo la *Princeps* y a Riquer, lo suprimimos por considerarlo inadecuado.

»los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud; que todos »estos afectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la escu- »chare, por rústico y torpe que sea. Y de toda imposibilidad es imposible »dejar que alegrar y entretener, satisfacer y contentar la comedia que todas »estas partes tuviere, mucho más que aquella que careciere de ellas [40], como »por la mayor parte carecen estas que de ordinario ahora se representan; »y no tienen la culpa de esto [41] los poetas que las componen, porque algu- »nos hay de ellos [42] que conocen muy bien en lo que yerran y saben extre- »madamente lo que deben hacer. Pero como las comedias se han hecho mer- »caduría vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las »comprarán [43] si no fuesen de aquel jaez; y así el poeta procura acomodar- »se con lo que el representante, que le ha de pagar su obra, le pide. Y que »esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto »un felicísimo ingenio de estos [44] reinos, con tanta gala, con tanto donaire, »con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias »y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo que tiene lleno el »mundo de su fama; y, por querer acomodarse al gusto de los representan- »tes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfec- »ción que requieren. Otros las componen tan sin mirar lo que hacen que, »después de representadas, tienen necesidad los recitantes de huirse y ausen- »tarse, temorosos de ser castigados, como lo han sido muchas veces por ha- »ber representado cosas en perjuicio de algunos reyes y en deshonra del al- »gunos linajes. Y todos estos inconvenientes [45] cesarían, y aun otros mu- »chos más que no digo, con que hubiese en la corte una persona inteligente »y discreta que examinase todas las comedias antes que se representasen; »no sólo aquellas que se hiciesen en la corte, sino todas las que se quisiesen »representar en España; sin la cual aprobación, sello y firma, ninguna jus- »ticia en su lugar dejase representar comedia alguna; y de esta [46] manera »los comediantes tendrían cuidado de enviar las comedias a la corte, y con »seguridad podrían representallas; y aquellos que las componen, mirarían »con más cuidado y estudio lo que hacían temerosos [47] de haber de pasar »sus obras por el riguroso examen de quien lo entiende; y de esta manera se

[40] *de ellas. Princeps* (p. 293r) y Riquer (p. 525), dellas.

[41] *de esto. Princeps* y Riquer *(ibidem),* desto.

[42] *de ellos. Princeps* y Riquer *(ibidem),* dellos.

[43] *compraran. Princeps* y Riquer *(ibidem),* comprarían.

[44] *de estos. Princeps* y Riquer *(ibidem),* destos.

[45] *inconvenientes. Princeps* y Riquer *(ibidem),* inconvinientes.

[46] *de esta. Princeps* (p. 293v) y Riquer *(ibidem),* desta.

[47] *temerosos. Princeps* (p. 293v) y Riquer (p. 526), temorosos.

»harían buenas comedias y se conseguiría felicísimamente lo que en ellas se »pretende, así el entretenimiento del pueblo como la opinión de los inge- »nios de España, el interés y seguridad de los recitantes y el ahorro del cui- »dado de castigallos. Y si se diese cargo a otro, o a este mismo, que examinase »los libros de caballerías que de nuevo se compusiesen, fin duda podrían »salir algunos con la perfección que V. m. [48] ha dicho».

Hasta aquí Cervantes, a quien imitaron, aunque con más desembarazo y abertura [49], los escritores de mejor juicio de su siglo, pero con el mismo efecto, porque prevaleció el error mal grado [50] de la razón.

Creció el número de las comedias, y el furor de escribirlas fue el único Apolo de sus autores [51]: ni los silbos del patio, ni la risa de los serios, ni el ejemplo de famosos poetas que escribieron con arte y buen gusto, pudieron detener la avenida y marea [52] de las piezas teatrales, infelices producciones de la ignorancia, de la vana presunción y de corazones corrompidos o preocupados, y, lo que es peor, de una moral seductiva y perversa.

De aquí salieron las vehementes impugnaciones de las comedias en general, comprehendiendo, debajo de estas justas invectivas contra las malas, a todas las diversiones del teatro; de aquí las cuestiones que se han renovado en estos días, y no podrán jamás terminarse sin separar las comedias pervertidas de las que no lo están.

Los españoles, imitando a Cervantes, hicieron fuertes y vehementes invectivas contra los autores de comedias desatinadas y apartadísimas del fin y reglas de este poema; hicieron comedias perfectas y contrapuestas a las aplaudidas, de las cuales aun hoy se representan algunas que parecen bien a doctos y a ignorantes, a la plebe y a la nobleza.

48 *V. m. Princeps* y Riquer *(ibidem),* vuestra merced.

49 *desembarazo.* «Despejó, desenfádo, libertad en el decir ò hacer» (*Dicc. Aut.*).
abertura. «Hablar con abertúra. Lo mismo que hablar con lisúra, claridád, y sin embozo» (*Dicc. Aut.*).

50 *grado.* «Vale tambien voluntád y gusto: y assi hacer una cosa de grado, es hacerla de buena gana, ù de voluntád; y al contrário hacerla de mal grado, ò mal de su grado, es hacerla contra su voluntád y de mala gana» (*Dicc. Aut.*).

51 Apolo, como dios de la poesía, de la música y de las artes, era la divinidad protectora de los escritores y a la que estos adoraban en al antigüedad. De ahí el sentido de la frase.

52 *avenida.* «impetuosa y súbita creciente del río, ù arróyo, por el concurso de muchas aguas, que los hacen salir de madre, y correr con fúria y precipitadamente» (*Dicc. Aut.*).
marea. «El viento blando, benigno y suave que sopla de la mar, de cuyo nombre se formó esta voz». «Se llama tambien el movimiento de las aguas del mar, especialmente en el fluxo y refluxo». «Se llama en Madrid el conjunto de la inmundicia y bascosidad, que se barre y limpia de las calles, y se lleva por ellas, facilitandolo con agua» (*Dicc. Aut.*).

Los extranjeros, examinando nuestras piezas de teatro, no se dignaron hablar de otras que de las malas, y pasaron a sus lenguas y costumbres las buenas, unos con evidente plagio, y otros con ingenua y agradecida confesión, digna de alabanza particular en Tomás Cornelle [53].

Hablaron de nuestras comedias o sin conocimiento de ellas o fundándolse sólo en las de algunos autores, ciertamente famosos, pero que no tenían poder de la nación para representarla y para hacer creer que sus comedias eran las que España tenía por buenas; y debieron, antes de precipitar su crítica, haber leído lo que nuestros poetas declamaron contra el abuso, y lo que nuestros paisanos escribieron de la poética, y, en especial, de este poema.

Debieron antes de erigirse en jueces de nuestro teatro, y antes de imputarle monstruosidades y de atribuir al suyo todos los primores, debieron instruirse de lo que ciertamente no supieron y les era necesario para no precipitar y torcer el juicio.

El año de 1738 se comenzó a publicar en París el *Teatro Español,* en el cual se hacen extractos y críticas de nuestras comedias [54]. Las comedias

[53] Thomas Corneille (Ruán, 20 de agosto de 1625-Les Andelys, 8 de diciembre de 1709), menos famoso que su hermano Pierre, fue gran conocedor de la literatura española del Siglo de Oro. Utilizó en repetidas ocasiones, como él mismo reconoce en sus escritos, textos dramáticos españoles del siglo XVII como fuente para la confección de sus propias piezas de teatro. Tomó como base obras de Calderón (en *Les engagements du hasard* —1647—; *Feint Astrologue*), Rojas Zorrilla (en *Don Bertrand del Cigarral* —1650—), Solís (en *Legéolier de soi méme* —1655—; *L'amour à la mode* —1653—), Moreto (en *Le charme de la voix* —1655—); Tirso de Molina (en *Festín de Pierre* —1677—). No obstante, también compuso tragedias, comedias y operas originales, como *Timocrate* (1656), *Comodo* (1659), *Darío* (1660), *Stilicon* (1660), *Galant doublé* (1661), *Camma* (1661), *Pyrrhus* (1661), *La mort d'Annibal* (1669), *L'inconnu* (1675), *Bellérophon* (1679)... El conjunto de sus textos dramáticos está formado por más de cuarenta obras. Fue también autor de un *Dictionnaire des termes d'arts et de sciences,* publicado en el año 1694, y de un *Dictionnaire géographique et historique,* editado en 1708.

[54] Se refiere a la obra de Du Perron de Castera *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol avec des reflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables,* que se publicó en París, Pissot, 1938, 3 vols. Se trata de una antología de fragmentos de comedias barrocas españolas precedida de un prólogo en el que su autor, Du Perron, declara su intención de facilitar argumentos a los escritores franceses para que puedan renovar, con obras de buena inventiva, el alicaído teatro de su país, y en el que se incluyen unas observaciones críticas sobre el teatro español que molestaron bastante a diversos intelectuales hispanos del momento. Du Perron llegaba a afirmar allí que en España nunca existió un teatro clásico, reglado, ajustado a la normativa, sino sólo obras imperfectas, que mostraban la incapacidad de los españoles para componer comedias y tragedias clasicistas. (Cf. John A. Cook. *Neo-Classic Drama in Spain. Theory and Practice.* Dallas, Southern Methodist University Press, 1959 —reimpresion en Westport, Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1974—, pp. 80-83).

extractadas son de las reprehendidas por nuestros buenos autores. No negaremos que son justas las notas y reprehensiones que se ponen a estas comedias, pero negaremos que estas comedias, por más aplaudidas que hayan sido del vulgo, sean la que la nación tenga por buenas.

Para explicar con alguna distinción y claridad esta materia, parece útil y oportuno, imitando a Cervantes, hacer aquí presente el origen, progreso, estado y decadencia del teatro español, advirtiendo al autor francés, por si continúa la crítica y extracto de nuestras comedias [55], de las cosas que le son necesarias y le faltan para juzgar sin parcialidad.

Dejo gustoso el principo de las comedias griegas y latinas en infinitos libros y en los diccionarios que son el socorro pronto de los que afectan y ostentan lo que llaman erudición, y me atrevo a afirmar que, siendo naturalísima la propensión de imitar, contrahacer y remedar, debe tomarse el origen de la comedia de esta misma propensión y instinto [56], y no aplicarla a nación alguna griega o bárbara, antigua o moderna [57], ni creer que Homero, fuente de la doctrina, fue también el primero que en su *Iliada* y *Odisea* dejó la traza de las piezas de teatro [58].

Todos los hombres, y aun las bestias, se alegran remedando o viendo remedar; y cuando más acercan la ficción a lo verosímil, y el retrato al original, más gusto dan y reciben; y así no es mucho que todas las naciones hayan tenido sus representanciones y las hayan practicado como fáciles producciones de la inclinación natural y del gusto [59].

Si en los griegos y en los romanos hallamos los Aristófanes, los Plautos y los Terencios, y se quieren sacar de ellos modelos y reglas con que medir y forjar las comedias, no es porque inventasen estos juegos, ni porque se erigiesen en legisladores de ellos, sino porque habiendo escrito en tiempos y países cultos y filósofos, se aplicaron con cuidado a imitar la naturaleza y las costumbres, sin apartarse de lo verosímil y racional; y aun hoy, después de tantos siglos y mudanzas de todo, dan gusto y se leen con admiración, porque en el fondo imitan la naturaleza y las costumbres de sus tiem-

[55] De la antología de Du Perron tan sólo se publicaron los tres tomos de que consta la edición parisina de 1738.

[56] Cf. Ignacio de Luzán, «Del origen, progresos y definición de la tragedia» y «De la comedia», en *La Poética o Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Ed. Russell P. Sebold. Barcelona, Labor (THM), 1977, pp. 429-430 y 527-528, respectivamente.

[57] Cf. Aristóteles, *Poética*. Ed. trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos (BRH), 1974, p. 134.

[58] Cf. Aristóteles, *op. cit.* (en nota 57), p. 138.

[59] En Aristóteles ya está establecido el concepto de imitación (*op. cit.* —nota 57—, pp. 126-137) que tratadistas posteriores, Luzán entre ellos (vid. nota 56), se encargarán de repetir.

pos, supliendo nosotros estas como actuales, aunque ya abolidas, y siendo una siempre la naturaleza más o menos culta.

Las naciones bárbaras que inundaron y destruyeron el imperio romano, recibieron la cultura de los vencidos y tuvieron sus representaciones. Los árabes y moros fueron en las representaciones con hechos, gestos y palabras muy excelentes, ayudados del genio poético y elegante lengua de su nación, como se hará ver cuando se publiquen las reliquias de su literatura que, por felicidad grande, se han hallado poco ha en la famosa librería del Escorial [60]; y, aun sin ellas, se puede probar con nuestras historias.

Los españoles en la miseria y aflicción que padecían con los árabes conquistadores, no pensaron en diversiones hasta que aseguraron, con la división y guerras civiles de sus enemigos, el refugio que les hizo elegir la necesidad. Por medio del trato con los mismos árabes aprendieron la poesía de consonantes y asonantes, y lo que se llama romance [61] para recitar y can-

[60] Todo este fragmento sobre los árabes (desde «los árabes y moros» hasta «nuestras historias») es reproducido por Leandro Fernández de Moratín en su *Discurso histórico sobre los Orígenes del teatro español* (Ed. Buenaventura Carlos Aribau, en *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*. Madrid, Rivadeyra —BAE, II—, 1846, pp. 150-305. La cita se incluye en p. 166, nota 5). Sobre él afirma Moratín *(ibidem)* lo siguiente: «Lo cierto es que en nuestras historias nada se halla que autorice tal opinión. En El Escorial no existe ninguna composición de teatro escrita por árabes. Casiri, que publicó la Biblioteca arábiga escurialense, ni vio ninguna, ni adquirió siquiera la noticia de que entre los árabes se cultivase este género de poesía». «El erudito don José Antonio Conde, á quien merecí la mas cordial amistad y confianza, me aseguró repetidas veces que entre los muchos manuscritos que había leido y estractado, para la formacion de su *Historia de los árabes en España,* no había encontrado el menor indicio de que en aquella nacion se hubiese conocido nunca la poesía teatral». Pascual de Gayangos, no obstante, en nota a los *Orígenes* (ed. cit., p. 151 nota *(a)*) proporciona datos que justifican, pese a Moratín, en parte la afirmación de Nasarre: «los árabes, aun en España, donde sus hábitos adquirieron cierta libertad, no conocieron la comedia, á no ser que demos este nombre a los diálogos en prosa ó verso en que entran mas de dos interlocutores. En la biblioteca del Escorial se conservan dos obras de este género, escritas ambas por moros andaluces. La una», «es un diálogo entre un juez y un abogado». «La otra», «es un diálogo en que intervienen mas de cincuenta personas de diferentes profesiones». «La circunstancia de estar la primera de esta *(sic)* dos obras dividida en tres partes hizo creer á aquel distinguido orientalista» [se refiere a Casiri, que acaba de ser mencionado por él] «que era una comedia, y como tal la describe en el tomo I, p. 136 de su *Biblioteca Arabigo-Hispana Escurialensis*». «De todas maneras es un hecho averiguado que entre los árabes son de todo punto desconocidas las representaciones teatrales».

librería. Biblioteca. «Se llama assimismo la Bibliotheca que, privadamente y para su uso, tienen las Religiones, Colegios, Professores de las ciencias, y persónas eruditas» (*Dicc. Aut.*).

[61] *poesía de consonantes y asonantes.* Poesía rimada.

romance. «Composición de la Poesía Española, en la que se observan alternativamente los mismos assonantes, en todos los segundos y quartos versos de cada copla de

tar en este metro las acciones de los valientes guerreros y para esforzar así los corazones de los príncipes y capitanes.

Eran los árabes grandes versificadores, y usaron de diálogos y disfraces para sus fiestas de religión y para los regocijos públicos y particulares.

Los cristianos los imitaron, y tenemos canciones y versos para recitar muy antiguos, y memorias ciertas de los juglares que asistían en los banquetes como los que pinta Homero.

Hízose parte de culto eclesiástico la representación y canto de las vidas de los santos y de la historia sagrada, y aun permanecen en Galicia y en algunos monasterios usos y prácticas que lo prueban. Los peregrinos en cuadrillas, el bordón de la mano, con sus esclavinas y sombreros cubiertos de conchas y bordoncillos [62], cantaban y representaban por los lugares en las plazas y los templos misterios [63] y maravillas que decían haber visto; y representaban al vivo los misterios de la religión y las historias sagradas, de cuya costumbre quedaron las oraciones de ciegos y los autos que llaman sacramentales, o, por mejor decir, la interpretación cómica de las Sagradas Escrituras, llena de alegorías y metáforas violentas, de anacronismos horribles, y, lo peor es, mezclando y confundiendo lo sagrado con lo profano [64].

Si se hace reflexión de lo bien admitidos y admirados que son estos autos en estos tiempos cultos y esclarecidos, no se extrañará que en los antiguos,

las que le componen. El que consta de versos de ocho sylabas se llama Romance llano, ù Romance absolutamente, y el que consta de versos de once sylabas Romance heróico, real ò endecasylabo» (*Dicc. Aut.*).

[62] *cuadrilla.* «La junta de muchas persónas, para algun intento ù fin determinado. Díxose assi, porque à lo menos ha de ser de quatro» (*Dicc. Aut.*).

bordón. «Báculo ò palo, que suele ser mas alto que la estatúra de un hombre, con un recatón de hierro à la punta, y en el medio y la cabeza unos botónes que le adornan. Usan de él los peregrínos y los Religiosos Franciscános» (*Dicc. Aut.*).

esclavinas. «Vestidúra larga y tosca, que usan los que ván en romería ò peregrinación. Pudo tomarse del nombre Esclavo, ù porque fuesse vestidúra própia para ellos, ò por la obligacion y esclavitúd que uno contraxo por razón del voto ù promessa de cumplir la tal peregrinación» (*Dicc. Aut.*).

bordoncillos. «dimin. de Bordón» (*Dicc. Aut.*).

[63] *misterios.* «Secréto incomprehensible de las verdades Divinas, reveladas à los Christianos en la Ley de Gracia» (*Dicc. Aut.*) «Cada uno de los pasos de la sagrada vida, pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo, cuando se consideran con separación». «Cualquier paso de estos o de la Sagrada Escritura, cuando se representan con imágenes» (*DRAE*).

[64] Estas ideas eran comunes en la época de los detractores del auto sacramental. Cf. Cook, «Comedies of Saints and Sacramental Plays», en *op. cit.* (nota 54), pp. 152-158; Ramón Esquer Torres, «Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765», en *Segismundo,* 2, 1965, pp. 187-226; Mario Hernández, «La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la ilustración frente al barroco», en *Revista de Literatura,* XLII, 84, 1980, pp. 185-220.

más sencillos y rudos, hubiesen tenido tanto aplauso las representaciones de los misterios.

Los que escriben del teatro de Francia, le dan origen en los cofrades de la pasión que representaban la vida y muerte de nuestro señor Jesucristo, la de los santos, y todas las historias del testamento viejo y del nuevo; y este origen no fue en los tiempos antiguos de que hablamos, sino en el siglo XVI, cuando en España teníamos diálogos, farsas [65] y comedias formadas de tres y cuatro siglos anteriores.

En las obras poéticas del emperador don Alonso el Sabio [66], en las de Gonzalo de Berceo [67] y en romances antiguos se conservan testimonios auténticos anteriores muchos siglos a las piadosas farsas del primer teatro francés y italiano [68].

Si lo que en una disertación académica anda escrito tuviese la solidez que desea su autor en todas sus cosas, copiaríamos aquí lo que dice y quiere probar que los cómicos griegos sacaron de Homero sus comedias, que los romanos copiaron en su lengua las comedias de los griegos, que los proenzales las tomaron de los romanos, que los italianos tradujeron a los pro-

[65] *diálogos.* «Conferencia escrita ò representada entre dos ò mas personas, que alternativamente discurren, preguntandose y respondiendose» (*Dicc. Aut.*).

farsas. «Representacion de algun sucesso, fabula ò invención, que viene a ser lo mismo que oy entendemos por Comédia» (*Dicc. Aut.*).

[66] Alfonso X el Sabio aspiró al imperio y fue elegido, en 1257, candidato al trono alemán, junto con Ricardo de Cornualles, hermano del monarca inglés, por los electores que habían de nombrar al sucesor de Federico II. Intentó por todos los medios ser nombrado emperador y, para ello, buscó las alianzas exteriores oportunas. No obstante, los obstáculos que halló en el camino (oposición del papa, de las cortes castellanas que no deseaban entregarle dinero que facilitase alcanzar sus propósitos...), le llevaron a renunciar, en 1275, a la corona imperial. En *Las Partidas* alfonsíes se recogen noticias sobre el teatro medieval castellano, como se recuerda en el capítulo primero del libro tercero, «De la poesía dramática española, su principio, progresos y estado actual», de *La Poética* de Luzán, en su segunda versión de 1789 (ed. cit. en nota 56, pp. 391-412. la mención de *Las partidas,* en p. 392).

[67] Los textos de Gonzalo de Berceo eran sólo conocidos a través de manuscritos que los conservaron. Tan sólo en 1780 Tomás Antonio Sánchez los incluye en el tomo II de su *Colección de Poesías castellanas anteriores al siglo XV* (Madrid, Antonio de Sancha, 1779-1790, 4 vols.), si bien antes, en 1736, Fray Sebastián de Vergara había dado a la imprenta la *Vida de Santo Domingo de Silos (Vida y milagros de el thaumaturgo español (...) Sto. Domingo Manso.* Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, 1736).

[68] Estas afirmaciones, al igual que las referentes a los peregrinos del camino de Santiago que acabamos de leer, y las que aluden a los trovadores provenzales (presentados como primeros creadores de comedias en lengua vulgar) que unas líneas más adelante van a ser incluidas, son insertadas por L. F. Moratín, en la nota 65 de sus *Orígenes del teatro español,* antes citado (*vid.* nuestra nota 60 —La nota 65, en p. 177—), en la lista de errores del *Prólogo* de Nasarre que tuvo a bien elaborar.

enzales, y a ellos y a estos los españoles, y a las tres naciones y a las cinco lenguas los franceses, como nuevamente lo confiesan, con ingenuidad digna de su sabiduría, algunos de sus mejores autores, y son convencimiento de esta verdad sus mismas piezas de teatro [69].

Descubriríase así otro origen, no supersticioso ni bárbaro, sino culto y palaciano, de nuestras comedias y representaciones.

Y no deja de tener mucho fundamento este discurso, porque se sabe que los trovadores fueron los primeros que compusieron comedias en lengua vulgar, y que la lengua lemosina fue en la que hablaron todas las musas después de perdida o confundida la lengua latina con la mezcla de las teutónicas y septentrionales [70].

Y ya hoy no se ignora que la poesía vulgar italiana fue tomada y copiada de la lemosina. Débese este descubrimiento, o la prueba de la verdad de él, después de hecho el cotejo de las obras de los primeros poetas italianos con las anteriores de muchos años de los poetas lemosines, y después

[69] No estaba muy generalizada la costumbre de declarar las fuentes utilizadas. Algunos escritores, franceses entre otros, no obstante, especificaban ya (recordemos a Thomas Corneille —*vid.* nota 53—) los textos o autores que tomaban como base para redactar sus propias creaciones.

[70] Se sitúa en la Provenza el renacimiento de la cultura occidental, perdida tras la caída del imperio romano en manos de los pueblos llamados bárbaros. Obsérvese la curiosa teoría que hace derivar las lenguas románicas de una mezcla del latín con las lenguas germánicas habladas por los invasores bárbaros. Es una muestra más del interés por el origen de las lenguas románicas, y, en concreto, del castellano, que desde siglos anteriores venían mostrando intelectuales y eruditos españoles (López Madera, Aldrete...) y que en el siglo XVIII iba a continuar. Prueba de ello, aparte de estas afirmaciones de Nasarre, son, por citar algún ejemplo, el «Discurso proemial sobre el origen de la lengua Castellana», incluido entre los preliminares del tomo I del *Diccionario de Autoridades* (pp. XLII-XLVII), y el libro de Gregorio Mayans y Siscar *Orígenes de la Lengua Española (vid.* la edición de 1873, en cuya portada, tras el título, puede leerse: «compuestos por varios autores, recogidos por D. ____, bibliotecario del rey, publicados por primera vez en 1737, y reimpresos ahora por la sociedad «La Amistad Librera», con un prólogo de D. Juan Eugenio Hartzenbusch, y notas al Diálogo de las lenguas y á los Orígenes de la lengua, de Mayans, por D. Eduardo de Mier» —Madrid, Victoriano Suárez, 1873; ed. facsímil, Valencia, Librerías París-Valencia (Biblioteca Valenciana), 1980—). Para el tratamiento de este problema de orígenes en los siglos XVI y XVII, cf. Werner Bahner, *La lingüística española del Siglo de Oro,* Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

lemosina. «Natural de Limoges o de la antigua provincia de Francia de que era capital esta población». «Lengua provenzal, lengua de oc» (*DRAE*).

teutónicas. «Perteneciente o relativo a los teutones». «Lengua de los teutones (Dícese del individuo de un pueblo de raza germánica que habitó antiguamente cerca de la desembocadura del Elba, en el territorio del moderno Holstein» (*DRAE*).

de registradas las bibliotecas de Roma y Florencia para este fin, a don Antonio Bastero en su *Crusca Provenzale*[71].

Los trovadores inventaron la *Gaya Ciencia*[72], compusieron y representaron los diálogos que llamaron *Serventesias, Tensiones, Juegos medio partidos, Corte de Amor, Juegos espirituales, Villanescas*[73]. Estos trovadores, que casi todos eran de la primera nobleza, componían una academia que se juntó al principio en Tolosa, después en Barcelona y Tortosa[74], y fue tan-

[71] Antonio de Bastero, canónigo gerundense, que entre los arcades de Roma utilizaba el seudónimo de «Iperide Bacchico», publicó en italiano su obra *La Crusca Provenzale, ovvero, le voci, frasi, formi, e maniere di dire, che la gentilissima e celebre Lingua Toscana ha presso dalla Provenzale; arricchite e illustrate e difese con motivi, con autorità e con esempi. Aggiuntevi alcuna memorie e notizie istoriche intorno agli antichi Poeti Provenzali, padri della poesia volgare, particolarmente circa alcuni di quelli, tra gli altri molti, che furono di Nazione Catalana, cavate da Mss. Vaticani, Laurenziani e altronde. Opera di D. _____, Nobile Barcellonense, Dottor in Filosofia, e n'ell una e altre Legge, Canonico, e Sagrestano Maggiore della Catedrale di Girona, ed Esaminatora Sinodale della medesima Diocesi, detto fra gli Arcadi Iperide Bacchico.* Roma, Antonio de Rossi, 1724.

[72] *Gaya Ciencia.* «Arte de la poesía» (*DRAE*). Conjunto de normas y recursos para buen versificar y componer poemas, según los cánones propios de la lírica provenzal.

[73] *Serventensias.* Serventesio. «Género de composición de la poética provenzal, de asunto generalmente moral o político y a veces de tendencia satírica» (*DRAE*).

Tensiones. «tensón». «Composición poética de los provenzales, que consiste en una controversia entre dos o más poetas sobre un tema determinado, por lo común de amores» (*DRAE*).

Juegos medio partidos. El *joc partit* o *partiment,* composición en la cual, como explica Martín de Riquer (*Los trovadores. Historia literaria y textos.* Barcelona, Planeta, 1975, 3 vols. Vol. I, p. 67), «el trovador que toma la palabra plantea a su adversario un problema que puede tener dos soluciones y se compromete a defender la alternativa contraria a la que escoja su interlocutor».

Corte de amor. Tribunal en el que participaban damas y caballeros y que se encargaba de emitir dictámenes sobre disputas de amor y asuntos de galantería. Los problemas sobre los que había de pronunciarse el jurado se exponían incluidos en poemas que eran leídos o declamados ante él. En los *juegos florales* que se celebraron en Tolosa a partir de 1323 se llamaba *corte de amor* al tribunal formado por damas nobles de la ciudad que tenía la misión de juzgar las composiciones líricas presentadas a concurso y otorgar, tras emitir los fallos llamados *decretos de amor* o *arrestos,* los premios (flores simbólicas —el primero era la violeta de oro—, de ahí el calificativo, *florales,* de los juegos) correspondientes.

Juegos espirituales. Composiciones de carácter religioso.

Villanescas. «Cancioncilla rústica antigua» (*DRAE*). Poema en el que se incluía un texto lírico popular, tradicional (una canción, generalmente), que se veía convertido en estribillo y cuyo contenido era desarrollado, glosado, por el poeta culto en una serie limitada de versos.

[74] Se trata de los juegos florales que se celebraron, con la denominación de *Consistori del gay saber* y *Academia de los Juegos Florales de Toulouse,* desde 1323 en Tolo-

to el furor con que crecieron estas diversiones que ocasionaron escándalos de los que no se libró el palacio ni la reina doña Sibila de Forciá [75]. Es verdad que ya entonces se habían entrometido entre las diversiones cortesanas los *Contadores,* los *Cantores,* los *Juglares,* los *Truhanes,* y los *Bufones* [76], con lo cual se justifica de algún modo la amarga providencia de un reino fiel y circunspecto.

sa, con la finalidad de extender el conocimiento y cultivo de la poesía provenzal, que, además, se deseaba revitalizar, pues se juzgaba en franca decadencia. Su creación se atribuyó al trovador catalán Ramón Vidal de Besalú, si bien otros hablaron de Clemencia Isaura, dama de la familia de los condes de Tolosa, y siete trovadores (Bernardo de Panassac, Guillermo de Lobra, Berenguer de Saint-Plancart, Pedro de Mejanaserra, Guillermo de Gontaut, Pedro Camo y Bernando Oth) como iniciadores de tal reunión. Los siete trovadores decidieron llamarse *Consistori dels set mantenedors dels jochs florals,* crearon los cargos de canciller y bedel, otorgaron grados de bachiller y doctor en *gay saber,* y encargaron una recopilación de normas poéticas y gramaticales que se titularon *Leys d'Amor* (1356). En 1393 fueron introducidos en Barcelona por el rey Juan I de Aragón, hijo de Pedro IV el Ceremonioso y llamado *Amador de la gentilesa.* Se celebraron en el mes de mayo. Fueron protegidos por los sucesivos reyes aragoneses. En 1398 Martín I el Humano concedió cuarenta y cinco florines de oro anuales para la compra de joyas que habían de ser entregadas como premio a los poetas ganadores, dote que su sucesor Fernando de Antequera confirmó en 1413.

[75] *Sibila de Forciá.* Sibila, Sibilla o Sibilia, de Fortiá fue la cuarta mujer del rey aragonés Pedro IV el Ceremonioso, vista por poetas e historiadores de forma negativa, como dama dura, cruel, ambiciosa, ducha en hechicerías que supo utilizar para imponer su propia voluntad a la del rey. Casó con Pedro IV, con quien ya tenía una hija, Isabel, el 11 de octubre de 1376. En 1378 le nació un hijo que falleció el 11 de abril de 1379. Fue protectora de su familia, especialmente de su madre, Francisca, y de su hermano, Bernat, a quien consiguió que nombrasen cardenal, hecho que, junto con el ascenso de nobles ampurdaneses a determinados cargos de la cancillería real, provocó conflictos en la corte y enfrentamientos entre el rey y sus hijos (hijastros de Sibila), que lucharon contra su madrastra. Muerto Pedro IV fue combatida por los herederos del monarca, que lograron apresarla, si bien terminaron por protegerla y otorgarle rentas. Ingresó en el convento barcelonés de San Francisco, en el cual, tras profesar como monja, falleció el 25 de noviembre de 1406.

[76] *Contadores.* «el que cuenta nuevas y es hablador» (Cov.). «Novelero, hablador» (*DRAE*).

Cantores. «El que canta con reglas de arte, o sin ellas, y el que tiene este oficio en las Capillas» (*Dicc. Aut.*).

Juglares. «El que entretiene con burlas y donaires, que mas comunmente se llama truhan ò bufon» (*Dicc. Aut.*). «El que por dinero y ante el pueblo cantaba, bailaba o hacía juegos y truhanerías». «El que por estipendio o dádivas recitaba o cantaba poesías de los trovadores, para recreo de los reyes y de los magnates» (*DRAE*). Cf. R. Menéndez Pidal, «Los juglares en general», en *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas,* Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, pp. 1-99.

Truhanes. «El que con acciones, y palabras placenteras, y burlescas entiende en divertir, y causar risa en los circunstantes» (*Dicc. Aut.*). Cf. Menéndez Pidal, «Cazurros. Bufones. Truhanes», *ibidem,* pp. 23-24.

Los reyes de Aragón don Juan el I, don Martín y don Fernando el Honesto [77] reformaron los consistorios poéticos y los colegios de la *Gaya Ciencia,* y la pusieron en una alta estimación y precio, asistiendo los mismos reyes a las funciones públicas de la academia en que se jugaban y representaban los *Ditados, Trovas y Diálogos* [78], y se premiaban con mucho ruido, aparato y aplauso, y, lo que es más de nuestro intento, se daba licencia y facultad por escrito para que se representasen o cantasen aquellas obras juzgadas y laureadas y no otras, que es lo que deseó tanto después Cervantes.

Bufones. «El truhán, juglar o gracioso, que con sus palabras, acciones y chocarrerías tiene por oficio el hacer reir: y se llama assi, porque entre otras muchas indecéncias y moléstias que sufre esta baxissima suerte de gente, es una el henchir la boca de viento, y recibir en los carrillos hinchados à mano abierta un golpe que les hace arrojar el viento, el qual al salir forma un sonido como de bufido» (*Dicc. Aut.*). Cf. Menéndez Pidal, *ibidem.*

[77] *Juan I* el Cazador o el Amador de toda gentileza (1351-1395), fue hijo y sucesor de Pedro IV el Ceremonioso. Fue el primer duque de Gerona, título que su padre creó con el fin de otorgarlo sistemáticamente desde entonces a los herederos de la corona aragonesa. Transcurrió su reinado entre 1387 y el año de su muerte, 1395. En el cisma de occidente tomó partido por el papa de Aviñón. Protector de las artes, de la música, de la poesía, amante de la caza (falleció, intentando capturar a una loba, al caer de su caballo), dejó a doña Violante, su esposa, el gobierno de sus estados. Fue el introductor de los juegos florales en Barcelona.

Martín I el Humano, hermano y sucesor en el trono de Juan I, de quien fue lugarteniente en Sicilia, reinó en Aragón entre 1395 y 1410. Intentó contribuir a la conclusión del cisma de occidente. Se entrevistó en Aviñón con Benedicto XIII. Pero la postura del monarca francés hizo fracasar todos los esfuerzos. Se casó con María López de Luna (con quien tuvo un hijo, Martín, llamado el Joven, que murió en 1409 dejando un hijo ilegítimo, Fadrique), y, en segundas nupcias, con Margarita de Prades, de la que no tuvo descendencia, por lo que, a su muerte, en 1410, el reino quedó sumido en enfrentamientos entre diferentes facciones que se disputaban la corona. Fue el último monarca de la casa de Barcelona.

Fernando I (1373-1416), llamado el de Antequera y el Honesto, segundo hijo de Juan I de Castilla y Leonor de Aragón (hermana de los monarcas aragoneses Juan I y Martín I), reinó entre 1412 y 1416 en Aragón y Sicilia. Fue regente de Castilla durante la minoría de edad de Juan II, su sobrino, hijo de Enrique III el Doliente. Luchó contra los árabes de Granada y obtuvo una gran victoria en Antequera (que explica el apodo, el de Antequera, que se le otorgó) el 24 de septiembre de 1410. Tras la muerte de Martín I y después de más de un año de interregno, los compromisarios de Aragón, Valencia y Cataluña, reunidos en Caspe (Huesca), lo eligen, el 24 de junio de 1412, rey de los pueblos integrados en la corona de Aragón. Con él se pone la casa de Castilla, y la familia Trastamara, a la cabeza de esos reinos.

[78] *Ditados.* Dictados. «Composición en verso» (*DRAE*).

Trovas. «Se llama ahora la composición métrica formada à imitación de otra, siguiendo el méthodo, estilo, ù consonancia, ò parificando alguna historia, ò fábula (*Dicc. Aut.*). «Canción amorosa compuesta o cantada por trovadores» (*DRAE*).

Diálogos. Cf. nota 65.

El año 1328, en las fiestas de la coronación del rey Don Alonso el IV de Aragón [79], se representaron cantaron y bailaron por el infante Don Pedro, conde de Ribagorza, hermano del Rey, y por los ricos hombres, muchos diálogos y canciones [80] que el mismo infante había compuesto [81].

El juglar Ramaset cantó una villanesca de la composición del mismo infante, y otro juglar, llamado Novellet [82], recitó y representó en voz y sin cantar más de seiscientos versos que hizo el infante en el metro que llamaban *Rima vulgar* [83]. En la familia real de este príncipe se vinculó la gracia y estudio de la poesía hasta el famoso don Enrique de Aragón, marqués de Villena, maestre de Calatrava, su biznieto, que compuso arte de la *Gaya Ciencia* y muchas poesías y diálogos que se representaron y celebraron [84].

[79] Alfonso IV el Benigno (1299-1336), hijo de Jaime II el Justo, a quien sucedió, el 2 de noviembre de 1327, en la corona de Aragón. La noticia de las celebraciones organizadas con motivo de la coronación de este monarca es recogida posteriormente en la segunda edición (1789), libro tercero, capítulo primero, de *La Poética* de Luzán (cf. ed. cit. en nota 56, pp. 392-393).

[80] *canciones.* «Espécie de Poesia compuesta de una, ò muchas estáncias iguales, y en proporcionadas cadéncias, excepto la última, en que hablando con la misma canción suele despedirse de ella el Poéta. Apropióse à esta espécie el nombre principál, por ser la mas excelente composición de los Provenzales y Toscanos, imitada con felicidad por los Españoles» (*Dicc. Aut.*).

[81] Esta noticia es tomada casi literalmente de la *Disertación* por Leandro Fernández de Moratín, quien en sus *Orígenes del teatro español* (cit. en nota 60, pp. 154-155) afirma lo siguiente: «En la coronación de Alfonso IV, año de 1328, se representaron, cantaron y bailaron por el infante don Pedro, conde de Ribargorza, hermano del rey, y por los ricoshombres, acompañados de algunos juglares, varias composiciones poéticas escritas por el mismo infante». Obsérvese la gran similitud existente entre los dos textos, el de Nasarre y el de Moratín.

[82] *villanesca de la composición del mismo infante.* Una glosa.

Ramaset. Novellet. Las noticias sobre las fiestas de la coronación del rey Alfonso IV de Aragón, y la intervención de los juglares Ramaset y Novellet, son transmitidas por la *Chronica dels Reys de Arago, feta per Ramon Montaner, autor de vista, que fonch stampada en la insigne ciutat de Barcelona per Jaume Cortey, impressor en l'any MDLXII,* tal y como Leandro Fernández de Moratín indica en sus *Orígenes del teatro español,* en cuya nota 19 (ed. cit. en nota 60, p. 171) reproduce el fragmento de Montaner que inserta la descripción de dichos festejos (en él el nombre del juglar primero figura como *Romaset,* no *Ramaset* como recoge Nasarre). De ahí las tomaría nuestro erudito bibliotecario.

[83] *Rima vulgar. Rima.* «Conjunto de consonantes de una lengua, y así se dice *Diccionario de la* RIMA, o el de los consonantes o asonantes empleados en una composición o en todas las de un poeta, y en este sentido se califica la rima de fácil, rica, pobre, vulgar, etcétera» (*DRAE*).

[84] Enrique de Villena (¿1384?-1434), hijo de Pedro de Aragón y Juana de Castilla (bastarda de Enrique II y Elvira Íñiguez de Vera), que, con el apoyo del rey Enrique III y tras superar diversos obstáculos, llegó a ser elegido maestre de la orden de Calatra-

De Gonzalo García de Santa María [85], cronista del rey don Fernando el Honesto, consta que una comedia compuesta por el marqués se representó en Zaragoza a los reyes, en la cual hacían su papel personalizadas la Justicia, la Verdad, la Paz y la Misericordia, de que se infiere la vanidad de los que se atribuyeron dos siglos y más después la invención de poner en el teatro las cosas espirituales figuradas en apariencias [86].

Pasó a Castilla el estudio de esta *Gaya Ciencia;* y don Iñigo López de Mendoza, Señor de Hita [87], y otros, de quienes se registran algunas obras en los cancioneros antiguos, son prueba del progreso que hizo en estas partes.

Vinieron a Castilla con los Infantes de Aragón [88] algunos trovadores, y lo eran los mismos Infantes. Se representaban comúnmente diálogos amatorios y pastoriles. Y en los inhumanos juegos de torneos y justas había una especie de farsa, con disfraces y figuras del todo cómicas [89].

El rey católico [90], cuando por medio de su casamiento vino a formar esta monarquía, halló en el hospedaje del conde de Ureña, entre otras diver-

va. Con fama de nigromante, fue uno de los grandes humanistas de su época, autor de numerosas obras (*Los doce trabajos de Hércules, Tratado de la lepra, Arte cisoria, Tratado de la consolación, Tratado de la fascinación* una traducción de *La Eneida*...), entre las cuales se encuentra el *Arte de trovar* al que se refiere Nasarre y que contiene una interesante descripción de los juegos florales que en su época se celebraban en Barcelona. Cf. Enrique de Villena, *Arte de trovar,* ed. F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Victoriano Suárez, 1923.

[85] Gonzalo García de Santa María (1447-1521) compuso una obra, basada en Salustio, que pasa por ser la primera biografía española humanística: *Serenissimi principis Joannis secundi Aragonum regis vita.*

[86] Se refiere, por supuesto, a los autos sacramentales.

[87] Se trata, evidentemente, del famosísimo primer Marqués de Santillana, conde del Real de Manzanares y señor de Hita, título este con el que es mencionado por Enrique de Villena al principio de su *Arte de trovar* (ed. cit. en nota 84, p. 43).

[88] Son los famosísimos hijos de Fernando I de Aragón, el de Antequera, primos de Juan II de Castilla, con quien se enfrentaron con la esperanza de evitar que se dedicase a actividades políticas y memar considerablemente su poder. Se convirtieron en unos de los dirigentes de la alta nobleza castellana, defensora de sus privilegios y su poder y autonomía frente al monarca. Fueron perseguidos por Álvaro de Luna, el valido del rey, quien logró deshacerse de ellos, tras la firma de las treguas de Majano con el soberano aragonés. El mayor de ellos, Enrique, falleció tras participar en la batalla de Olmedo.

[89] *torneos.* «Combate de acaballo entre varias personas, puestas en quadrillas, y vandos de una parte, y otra, en que batallan, y se hieren sangrientamente, dando vueltas en torno, para perseguir cada qual à su contrario». «Es mui parecida à las Justas, y solo se diferencia, en que en estas es el combate singular, y en el torneo aquadrillados» (*Dicc. Aut.*).

justas. «Batalla de acaballo con lanzas» (*Dicc. Aut.*).

[90] Fernando II de Aragón y V de Castilla, que inició, junto a su prima Isabel I de Castilla, al celebrar ambos matrimonios, la unidad de los reinos peninsulares.

siones, la representación de una pieza cómica de la composición de Juan de la Encina [91].

En los reinados de don Enrique IV y Don Juan el II la poesía fue habilidad de la moda, y tuvo muchos profesores de los cuales se conservan composiciones no despreciables [92].

Pero los farsantes juglares, bufones y salta en bancos [93] se apoderaron de la diversión del pueblo, mientras que los hombres de juicio, que leían y observaban la naturaleza y los primores de los autores griegos y romanos, conocieron cuán apartados estaban del buen gusto y de la cordura, y detestaron del abuso que se hacía del diálogo para corromper el corazón y el jui-

[91] Este fragmento es reproducido literalmente por Fitzmaurice-Kelly, en su *Historia de la literatura española (desde los orígenes hasta el año 1900* (Traducida del inglés y anotada por Adolfo Bonilla y San Martín, con un estudio preliminar por Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid, La España Moderna, s.a. —según José Simón Díaz (*Bibliografía de la literatura hispánica,* I, Madrid, CSIC, 1960, 2ª ed., p. 29-30), 1901—, p. 472, nota 1), como ejemplo de error típico de Nasarre que es comentado de la siguiente forma: «Las nupcias de los Reyes Católicos se celebraron en 1469, cuando Encina tenía un año de edad. Basta tal equivocación para poner en duda los informes del editor». Leandro Fernández de Moratín, en sus *Orígenes* (ed. cit. en nota 60, p. 156), reproduce esa noticia sin poner en duda su autenticidad.

Juan de la Encina. Se trata, evidentemente, de Juan del Encina, el llamado «padre del teatro español». Luzán (*Poética* de 1789, ed. cit. en nota 56, p. 393) recoge posteriormente esta noticia.

[92] *Enrique IV* de Castilla, el Impotente (1425-1474), sucesor de Juan II, su padre, reinó entre 1454 y 1474. Estuvo casado con Blanca de Navarra, que fue repudiada por él, y, después, con Juan de Portugal, con quien tuvo una hija, Juana, apodada la Beltraneja por juzgarla fruto de las relaciones mantenidas por la reina con el privado Beltrán de la Cueva. Su reinado estuvo dominado por la inestabilidad política, por las luchas entre distintas facciones de la nobleza, por intrigas y problemas sucesorios, que finalizaron cuando a su muerte su hermanastra Isabel fue proclamada reina e hizo prevalecer, tras sus victorias con las armas en Toro y Albuera, sus derechos sobre los partidarios de la princesa Juana la Beltraneja, apoyada por el rey de Portugal.

Juan II de Aragón y I de Navarra, segundo hijo de Fernando I el de Antequera y sucesor, en 1458, de su hermano Alfonso V, estuvo casado con Blanca de Navarra, hija de Carlos III, con quien tuvo un hijo, Carlos, príncipe de Viana, y a la muerte de ésta, con Juana Enríquez, hija del almirante de Castilla, que le dio un hijo, Fernando (llamado el Católico después), su heredero, por haber muerto antes el príncipe de Viana, en la corona aragonesa y rey de Castilla por su matrimonio con su prima Isabel.

[93] *juglares. Vid.* nota 76.

bufones. Ibidem.

salta en bancos. Saltabancos. Saltimbancos. Saltimbanquis. «El que blasonando de chimico, puesto sobre un banco, ò mesa, junta el Pueblo, y relata las virtudes de algunas hierbas, confecciónes y quinta essencias, que trahe y vende, como remedios singulares à no muy subido precio. Llámase tambien Saltimbanco. Díxose assi, porque suben y baxan del banco saltando» (*Dicc. Aut.*). «Jugador de manos, titiritero» (*DRAE*).

cio. Por eso escribieron diálogos que llamaron comedias, pero muy largos e incapaces de representarse. Los portugueses se aplicaron mucho a esta composición, pero no nos faltan comedias de este jaez, de las cuales se pueden sacar pinturas y retratos al natural, caracteres y pasiones, puestas a todas luces para reprehender agradablemente lo vicioso y ridículo de los hombres y apartarlos así del mal camino, enseñando la moral buena e introduciéndola suavemente, avergonzado al vicio que se pinta en otros y tal vez es el mismo retrato de quien lo ríe.

Las comedias *Florinea, La Selvagia, La Celestina, La Eufrosina*[94] son admirables en esta clase, y pudieran tener buen uso si se enmendasen algunos pasajes de ellas demasiadamente lascivos y malignos, en los cuales se muestra la deshonestidad del todo desnuda con el pretexto de azotarla.

El famoso Lope de Rueda imitó de algún modo a Terencio y a Plauto, y sus comedias y farsa tienen una nativa gracia y arte que deleita y no se descubre fácilmente. Bien puede colocarse a este representante y escritor de comedias en el número de los restauradores del buen busto del teatro, sin quitar a Castillejo[95] la alabanza que en esto se le debe, porque escribió algunas comedias que, a no ser demasiadamente fatíricas y algo lascivas, pudieran pasar por muy buenas.

Pero Bartolomé de Torres Naharro, que floreció por el mismo tiempo debajo del pontificado de León X, debe ser tenido por el primero que dio forma a las comedias vulgares; las suyas se representaron en Roma y en

[94] *Florinea.* Comedia de Juan Rodríguez Florián, imitadora de *La Celestina.*

La Selvagia. Compuesta por Alonso de Villegas, que imita la *Himenea* de Torres Naharro.

La Celestina. Evidentemente, la *Tragicomedia de Calixto y Melibea,* de Fernando de Rojas.

La Eufrosina, escrita en portugués por Ferreira de Vasconcelos, publicada en 1560, se tradujo al castellano en el siglo XVII.

[95] *Castillejo.* Cristóbal de Castillejo, famoso poeta renacentista, defensor de los metros tradicionales españoles frente a los garcilasistas, compuso diversas comedias en su juventud que no han llegado hasta nosotros. Conocemos el título de una, *Farsa de la Constanza,* cuyo manuscrito original, que se contaba entre los fondos de la biblioteca de El Escorial, fue entregado a Bartolomé José Gallardo y perdido junto a los papeles del erudito extraviados en 1823 (cf. Antonio Rodríguez Moñino, *Historia de una infamia bibliográfica (La de San Antonio de 1823). Realidad y leyenda de lo sucedido con los libros y papeles de don Bartolomé José Gallardo;* Valencia, Castalia, 1965, pp. 139-141). Parte de su texto se ha llegado a conservar gracias a que Leandro Fernández de Moratín lo extractó con el fin de incluirlo en sus *Orígenes del teatro español,* si bien la censura no permitió que se editase entonces, aunque quedó incluido en el original de *Orígenes* que se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid y ha podido ser modernamente publicado por Domínguez Bordona en el tomo IV de sus *Obras* de Castillejo (*Obras morales y de devoción. Fragmento de la Constanza. Carta dedicatoria.* Madrid, Espasa-Calpe —Clásicos Castellanos—, 1958, p. 237-250).

Nápoles con indecible aplauso; y podemos decir que enseñaron a los italianos a escribir comedias, y que se aprovecharon poco de su enseñanza.

Naharro, no el comediante que hace Cervantes sucesor de Lope de Rueda y natural de Toledo, y a quien atribuye los progresos y la decoración del teatro en el prólogo de estas comedias [96], sino Bartolomé de Torres Naharro, sacerdote, natural de Torre [97], junto a Badajoz, hombre docto, que entendía y hablaba las lenguas sabias y las vulgares, y la lengua española le debe mucho pulimento y gracia, como lo confiesa Juan López de Velasco [98], que para mi es el juez más hábil y competente de esta materia exceptuando, como se debe, al supremo tribunal la Academia Española.

Dejónos este Naharro unas advertencias para el arte de hacer comedias [99], y Juan de la Encina ya había escrito en su *Arte Poética* [100] lo bastante para su tiempo y para que no se apartasen del buen camino los que vinieron después a hacer grangería y trato de las composiciones dramáticas.

Repitió y mejoró las leyes de la comedia y de los demás poemas el Pinciano, en su *Filosofía antigua* [101]. *La Poética* de Aristóteles era muy cono-

[96] *Naharro.* Cervantes, en el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses,* menciona a Nabarro (Navarro), no Naharro, como sucesor de Lope de Rueda. El error de Nasarre en la transcripción del nombre es trasladado, casi con toda seguridad, a la segunda edición (1789) de *La Poética* Luzán, que en estos momentos parece estar siguiendo a nuestro autor y que contiene no sólo la errata sino una afirmación similar a la que hallamos en la *Disertación:* «A Lope de Rueda —prosigue el mismo Cervantes— sucedió Naharro, natural de Toledo, diferente de Torres Naharro, de quien se ha hecho mención» (ed. cit. en nota 56, p. 396). Desconocemos la auténtica identidad de ese comediante. Tal vez, como explican Schevill y Bonilla en su edición de *Comedias y entremeses* de Cervantes (Madrid, Bernardo Rodríguez, 1915-1922, 6 vols.; vol. I, p. 354), se trate del Navarro citado por Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido,* Lope en el *Arte Nuevo* y Juan de la Cueva en su *Exemplar poético.*

[97] *Torre.* Torre de Miguel Sexmero, Badajoz.

[98] Juan López de Velasco. Erudito, cronista mayor de Indias, murió en 1598 en Madrid, autor, entre otros, de una *Ortographia y Pronunciación castellana,* unas *Advertencias sobre el remedio que se podría poner para que los maestros descuela saquen con brevedad los muchachos que andan en ellas buenos lectores y escribanos y contadores,* una *Instruction y advertimientos para la observación de los eclypses de la luna...,* unas *Relaciones geográficas de Indias,* escribió la epístola «Al lector» que figura entre los preliminares de su edición de la *Propaladia, y el Lazarillo de Tormes,* impresa en Madrid, en 1573.

[99] Se refiere al prólogo, o «Prohemio», de la *Propaladia.*

[100] *Arte de poesía castellana,* compuesto por Juan del Encina y dedicado al príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos. Cf. ed. Ana María Rambaldo, en *Obras Completas,* Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos), 1978-1983, 4 vols., vol. I, pp. 6-29.

[101] Alonso López Pinciano, médico, polígrafo, traductor de Hipócrates y Tucídides, poeta (escribió el *Pelayo,* poema épico publicado en 1605), famoso por su *Philosophía Antigua Poética,* que menciona Nasarre, impresa en Madrid en 1596 (cf. ed. Alfredo

cida y estudiada en España, y el doctísimo Juan Páez de Castro, cronista de Carlos V, varón de los más doctos de su siglo, y que en éste apenas se halla alguno con quien compararle, vio y comunicó muchos manuscritos de Aristóteles, y colacionó su *Poética,* que tradujo [102] y la hizo vulgar a sus paisanos antes que el Castelvetro a los italianos [103].

Cervantes desde muy niño se aplicó a la lectura y observación de estos y de otros libros antiguos; tuvo por maestro de humanidad y buenas letras en Madrid a Juan López, catedrático del Estudio [104] de esta Villa, y compuso en latín y en vulgar los versos que se leen en la *Historia y relación del tránsito y exequias de la reina doña Isabel de Valois* [105], imprensa en Madrid el año de 1569.

Carballo Picazo, Madrid, CSIC —Biblioteca de antiguos libros hispánicos—, 1973, 3 vols.), y que contiene un comentario, muy ampliado con nuevas aportaciones, a la *Poética* de Aristóteles, expuesto por medio de trece apístolas en las que conversan tres personas (el Pinciano y Fadrique y Hugo, médicos vecinos de éste) y dirigidas a un personaje, don Gabriel, inventado amigo del autor. Es la *Philosophía* texto fundamental, uno de los más importantes, sin no el que más, de todo el Siglo de Oro español en su materia, sobre retórica y poética.

[102] *colacionó.* Cotejó. De *colación,* cotejo.

En el Siglo de Oro español circularon diversas ediciones de la *Poética* de Aristóteles, pero traducciones no se publicaron hasta 1626, año en el que se imprime la versión de Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar, Señor de San Payo, aunque había sido concluida en 1625. Se habló de la existencia de traductores anteriores y entre ellos fue citado el cronista y secretario del rey Felipe II Juan Páez de Castro, natural de la provincia de Guadalajara, pero tal texto es absolutamente desconocido. Cf. Valentín García Yebra, «Traducciones castellanas de la *Poética*», en «Introducción» a su edición trilingüe de la *Poética* de Aristóteles, Madrid, Gredos (BRH), 1974, pp. 49-124.

[103] Ludovico Castelvetro (1505-1571) publicó su *Poética d'Aristotele Vulgarizzara et Sposta* en Vienna d'Austria, en 1570. Tras ello apareció una segunda versión, *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata et Sposta. Riveduta et ammendata secondo l'originale et la mente dell'autore, aggiuntovi nella fine un racconto delle cose piu notabili, che nella sposizione si contegono,* en Basilea, en 1576. No es esta, no obstante, la primera traducción italiana de la *Poética* que se publicó. Anteriormente, en 1549, en Firenze, Bernardo Segni había editado su *Rettorica Et Poetica d'Aristotile Tradotte di Greco In Lingua Vulgare Fiorentina da B.S.* (sucesivamente reimpresa en 1551 —Vinegia— y 1643).

[104] *Estudio.* En el texto *Estustio,* error de imprenta que es corregido en la correspondiente Fe de «Erratas de este primer tomo» que figura al frente del volumen de Nasarre, y firmada en Madrid, el 19 de agosto de 1749, por el Lincenciado D. Manuel Licardo de Rivera, «Corrector General por S.M.».

[105] Juan López de Hoyos, madrileño, sacerdote, en 1568 regente del Estudio de la Villa y, entre 1580 y 1583, párroco de la Iglesia de San Andrés, fue autor, entre otras obras, de la *Relación de la muerte y honras funebres de SS. Principe D. Carlos, hijo de la Mag. del Catholico Rey D. Philippe el segundo nuestro Señor* (Madrid, Pierres Cosin, 1568), y la *Historia y relacion verdadera de la enfermedad, felicíssimo transito, y sumptuosas exequias funebres de la Serenissima Reyna de España doña Isabel de Valoys nuestra Señora. Con los sermones, letras y epitaphios a su tumulo, dilatado con*

Cascales en sus *Tablas Poéticas* [106], obra de maduro juicio, dio reglas sacadas de esta *Poética,* y de la de Horacio que es su copia; y hizo invectivas muy justas contra los que en su tiempo escribían comedias deplorables y desatinadas. Ya se ha visto lo que Cervantes trabajó y escribió para detener el desordenado y caliente genio del corruptor del teatro, corruptor acompañado del río suave y blando de su dicción, de su fecundidad lozana y viciosa, pero fecundidad portentosa e increíble y sin comparación en ningún siglo, nación ni idioma. Este *Monstruo de la naturaleza* [107], como le llama Cervantes, se alzó con la *Monarquía cómica,* avasallando y poniendo debajo de su jurisdicción a todos los farsantes, y llenando el mundo de comedias. Mucho antes había compuesto Cervantes veinte o treinta comedias que podían servir de modelos y se espera de los curiosos la colección de ellas, y en especial de las que el mismo Cervantes tuvo por buenas, como son: *La Gran Turquesca, La Batalla Naval, La Jerusalén, La Amaranta o la del Mayo, El Bosque amoroso, La Arsinda* [108]. «Mas la que yo más estimo» (dice Cervantes en la *Adjunta al Parnaso*) «y de la que mas me precio, fue, y es, de una llamada *La Confusa,* la cual, con paz sea dicho, de cuantas co-

costumbres, y cerimonias varias de differentes nasciones en enterrar sus diffunctos, como paresce por la tabla deste libro. En el qual se comprehende el nascimiento y muerte de su Magestad (Madrid, Pierres Cosin, 1569), que es el texto mencionado por Nasarre.

[106] Francisco Cascales (Fortuna, 1546-Murcia, 30 de noviembre de 1642), erudito, historiador, preceptista, autor, entre otros, de un *Discurso de la ciudad de Cartagena* (Valencia, Garriz, 1598), unos *Discursos históricos de la (...) ciudad de Murcia* (Murcia, Berós, 1621), *Epistola Horatii Flacci de Arte Poetica in methodum redacta versibus Horatianis stantibus, ex diversis tamen locis ad diversa loca translatis* (Valencia, Sparsa, 1639), y, por lo que es más conocido, de unas *Cartas philológicas. Es a saber, de letras humanas, Varia erudición, Explicaciones de lugares, Lecciones curiosas, Documentos poéticos, Observaciones, ritos, i costumbres, i muchas sentencias exquisitas* (Murcia, Berós, 1634) y unas *Tablas Poéticas* (Murcia, Berós, 1617), uno de los principales tratados áureos españoles de preceptiva y poética, expuesto en forma de diálogo entre dos interlocutores, Pierio y Castalio, y dividido en cinco grandes partes llamadas tablas, cada una de las cuales se dedica a un asunto (epopeya, épicas menores, tragedia, comedia, poesía lírica) diferente (cf. ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe —Clásicos Castellanos—, 1975).

[107] Se refiere, por supuesto, a Lope de Vega, mencionado con este apelativo por Cervantes en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (cf. ed. cit. en nota 8, p. 10), cuyas palabras son prácticamente reproducidas aquí de forma textual por Nasarre, aunque cambiando su sentido, convirtiendo lo que en Cervantes no es sino una descripción en parte elogiosa, en un ataque contra el Fénix.

[108] Menciona todas estas comedias, más *La única,* hoy perdidas, y *Los tratos de Argel* y *La Numancia,* perdidas también en la época de Nasarre pero recuperadas después en el mismo siglo XVIII (las publicó, en Cervantes en la *Adjunta al Parnaso* (*vid. Poesías completas,* I, *Viaje del Parnaso,* ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia —Clásicos Castalia—, 1974, pp. 182-183).

medias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores [109]. En la *Batalla Naval* se comenzó a ver en nuestro teatro la comedia en tres jornadas [110], nombre que dio a los actos Torres Naharro, reducida a ellas por Cervantes, aunque el autor de quien hablamos diga en su *Arte* [111].

> El Capitán Virués, insigne ingenio,
> puso en tres actos la comedia, que antes
> andaba en cuatro, como pies de niño,
> que eran entonces niñas las comedias.

Y en entrambas cosas se engañó grandemente, porque las comedias eran ya adultas y perfectas, y él las volvió a las mantillas [112]. Su *Arte* es la más evidente prueba de su desorden; es verdad que quiso en él hacer la apología y defensa de sus comedias, fundándolo todo en el mal gusto de los oyentes y de los representantes [113]:

> Y escribo (dice) por el arte que inventaron
> los que el vulgar aplauso pretendieron;
> porque, como las paga el vulgo, es justo
> hablarle en necio, para darle gusto, &c.
> Mas ninguno de todos llamar puedo
> más bárbaro que yo, pues contra el arte
> me atrevo a dar preceptos, y me dejo
> llevar de la vulgar corriente, adonde
> me llamen ignorante Italia y Francia.
> Porque a veces lo que es contra lo justo
> por la misma razón deleita el gusto.

A poca reflexión que se haga sobre estas palabras se verá, sin duda, la razón que Cervantes tuvo para defender la patria y para reprehender a quien por su propia confesión era tan digno de castigo.

[109] *Adjunta al Parnaso,* ed. cit., p. 183.

[110] Cervantes, «Prólogo al lector» (cit. en nota 8), p. 9.

[111] Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo,* en *Obras poéticas,* I, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta (Clásicos Planeta), 1974, pp. 256-268. La cita incluida a continuación corresponde a los versos 215-216, pp. 262-263.

[112] Esta afirmación, junto con la interpretación del teatro de Cervantes como parodia de las comedias de Lope y la consideración de Calderón como segundo corruptor de nuestras comedias, es recogida por Leandro Fernández de Moratín en la relación de errores insertos en la *Disertación,* incluida en la nota 65 de *Orígenes del teatro español* (*vid.* nuestras notas 3, 60 y 68).

[113] Ed. cit., vv. 45-48, p. 257, y vv. 362-376, p. 267, respetivamente.

Quien quiera salir a la defensa con Caramuel [114], y pretenda persuadir que la comedia no tuvo arte ni pulimento hasta que llegó al desorden que notamos, será un mal abogado de una peor causa, y verificará el adagio de que no hay disparate sin patrón [115].

Es verdad que tuvieron séquito las comedias malas, pero esto mismo encendió la bilis [116] a Cervantes, que dice [117]:

Adios, teatros públicos, honrados	(*) *Viage*
por la ignorancia, que ensalzada veo	*del Parnaso*
en cien mil disparates recitados.(*)	Cap. I.
Por las rucias que peino, que me corro	
de ver que las comedias endiabladas	
por divinas se pongan en el corro.	
Y, a pesar de las limpias y atildadas	
del cómico mejor de nuestra Hesperia,	
quieren ser conocidas y pagadas.	
Mas no ganaron mucho en esta feria,	(*) *Viage*
porque es discreto el vulgo de la corte,	*del Parnaso*
aunque le toca la común miseria.(*)	Cap. 7.

Nada perdería España en que llamasen ignorante Italia y Francia al corruptor de nuestro teatro, ni en que pusiesen en el mismo número a los que

[114] *Caramuel.* Juan Caramuel de Lobkowitz (Madrid, 1606-Milán, 1682), polígrafo, matemático, teólogo cuyos sermones se hicieron famosísimos, designado obispo de Vigevano por el papa Alejandro VII, nombrado por Felipe IV abad y conde de Melrose, en Brabante, fue vicario general de la orden del Cister en Inglaterra, Irlanda y Escocia. Entre sus escritos destacan *Theologia moralis, Grammatica audax* (1654) —citada como antecedente de la *Grammaire générale et raisonnée* de Port-Royal—, *Primus Calamus* (Roma, 1663) —tratado de poética—, *Mathesis Biceps* (1670, obra en la que presenta un innovador sistema de logaritmos que preludia los cologaritmos), *Arquitectura civil recta y oblicua* (1667-1668). Hombre cultísimo, conocedor también de la física, metereología, astronomía..., sus contemporáneos afirmaban que si él vivía, no importaba que desaparecieran las ciencias en todas las universidades del mundo, pues él solo sería capaz de restutuirlas. Cf. María Dolores Martínez Gavilán, «La gramática castellana de Caramuel (1663)», en *Estudios humanísticos. Filología,* 11, 1989, León, Universidad de León, 1990, pp. 95-116 (en sus pp. 96-97 se incluye una breve reseña bio-bibliográfica del autor).

[115] Luis Martínez Kleiser, en su *Refranero general ideológico español* (Prólogo de Joaquín Calvo Sotelo. Madrid, Hernando, 1989, ed. facsímil, tercera reimpresión, p. 211, n.º 19.231), recoge un dicho de contenido similar: «No hay disparate que antes no lo haya dicho algún orate».

[116] *encendió la bilis.* «exaltársele a uno la bilis. fr. fig. conmoverse, irritarse» (*DRAE*).

[117] *Viaje del Parnaso.* Ed. cit. en nota 108, vv. 124-126, p. 58, y 313-321, p. 159, respectivamente.

lo imitaron, y en especial al que llaman sin título alguno príncipe de los poetas cómicos [118]. Quedaba esta nota en algunos particulares, estando libre de ella la nación; pero ha sucedido al revés, que de estos pocos ha inferido Italia y Francia que son todos los españoles merecedores del mismo desaprecio, en lo cual nos hacen una evidente injuria.

Del primer corrompedor [119] del teatro no hay que hablar, y basta creer lo que él mismo dice de sí. Del segundo, que meree tenerse por peor, sólo hay que prevenir lo perjudiciales que son sus comedias, y esto no es particular a las suyas, ni a las españolas, porque son del mismo daño las extranjeras sus semejantes.

El artificio y afeite [121] con que hermosea los vicios es capaz sin duda de corromper los corazones de la juventud. A más de que la ingeniosidad de la maraña [122] es casi siempre inverosímil y la dicción elegante y fluida no corresponde por sus elevados conceptos y afectadas erudiciones a este poema: serían para lo lírico y trágico aún dignos de corrección. Los anacronismos, la falta de geografía, de mitología, de historia se dejan ver a cada paso; y, cuando quiere hablar de las artes, ¡qué impropiedades y desvarios no se le notan! Muchas escenas y episodios [123] son del todo impertinentes, y nada interesan a la acción ni a los oyentes. Lo que llaman relaciones [124], substituidas a los prólogos, y que algunas veces son necesarias para que los oyentes entiendan la comedia y se pongan en la expectación y pendientes del enredo, son casi siempre en este poeta fuera del propósito, pero muy hinchadas y altas y con pinturas impertinentísimas, ensartadas en metáforas enormemente atrevidas [125].

[118] Pedro Calderón de la Barca.

[119] Lope de Vega.

[120] Calderón. Cf. nota 112.

[121] *afeite.* «El aderézo o adóbo que se pone à alguna cosa, para que parezca bien, y particularmente el que se ponen las mugéres para desmentir sus defectos, y parecer hermósas. Viene del verbo Afectar, por el cuidado que se pone en parecer bien» (*Dicc. Aut.*).

[122] *maraña.* «Se llaman en Comedias y fábulas, el lance enredóso è intrincado, de que parece mui dificultoso poder salir» (*Dicc. Aut.*).

[123] *episodios.* «Lo mismo que Digressión». «Vicio de la Eloqüencia, que alguna vez puede ser artificio ù necessidád, y se comete quando un Orádor ò Historiador sale ò se aparta de su principál assunto, para tratar otro» (*Dicc. Aut.*).

[124] *relaciones.* «En las Comedias es la narración que sirve de episódio ò explicacion del thema de la comedia» (*Dicc, Aut.*).

[125] Estas acusaciones contra el teatro calderoniano son frecuentemente detectables en los escritos de los intelectuales neoclásicos españoles que combaten las comedias barrocas peninsulares. Véase, por ejemplo, y es de los textos más moderados, el capítulo «De los defectos más comunes de nuestras comedias», del libro tercero de *La Poética*

Estos y otros defectos que sería largo acordar aquí, no fueron bastantes para que Tomás Cornelle y Molière (el gran Molière) no pusiesen en el teatro francés algunas de las comedias de este autor que tuvieron y tienen mucho aplauso y aprobación entre los franceses [126]; es verdad que quitaron de ellas lo que llaman en su lengua *Phebús* y *Galimatias* [127], y redujeron la locución al estado que debe tener la dicción cómica. No necesitaron de este trabajo en las comedias que copiaron de don Guillén de Castro, de don Francisco de Rojas, de don Antonio de Solís y de otros que guardaron la moderación que pide el estilo de las comedias [128]. Y de paso es digno de notar que las gracias que se tienen por inimitables en Molière, y las bufonadas de Scarron [129], se hallarán originales en Rojas y Moreto, y la comedia llamada

de Luzán (ed. Russell P. Sebold, Barcelona, Labor —THM—, 1977, pp. 537-546. Consúltense, especialmente, pp. 539-546). Cf. Cook, op. cit. en nota 54.

126 Afirmación incluida por Leandro Fernández de Moratín en su lista de errores de la *Disertación* (*vid.* notas 3, 60, 68, 112 y 120).

127 *Phebús. Phébus,* Febo («Nombre que dan los Poétas al Sol» —*Dicc. Aut.*—); menciones de Febo; alusiones mitológicas, por extensión. Lenguaje ampuloso, oscuro y pretencioso.

Galimatias. Galimatías («Del fr. *galimatias,* invención jocosa del siglo XVI». «Lenguaje obscuro por la impropiedad de la frase o por la confusión de las ideas» —*DRAE*—), discurso o escrito oscuro, ininteligible.

128 Afirmación registrada por L. F. Moratín como error del *Prólogo* de Nasarre (cf. notas 6, 60, 68, 112 y 120).

Antonio de Solís y Rivadeneyra, cronista real de Indias, autor de la *Historia de la conquista de Méjico, y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España* (Madrid, 1684) y unas *Cartas familiares* que en el siglo XVIII fueron publicadas por Gregorio Mayans y Siscar, poeta (*Varias poesías, sagradas y profanas* —Madrid, 1682—), y dramaturgo seguidor de Calderón, con quien colaboró en la composición de comedias (*El pastor Fido,* en la que intervino también Coello), creador de piezas mitológicas (*Triunfos de amor y fortuna*), heroicas (*Las amazonas*), de figurón (*El doctor Carlino*), de capa y espada (*Un bobo hace un ciento, Amparar al enemigo, Amor y obligación, La gitanilla de Madrid* —basada en *La gitanilla* de Cervantes—, *El amor al uso* —considerada una de sus mejores obras, y más adelante mencionada por Nasarre—)... En Madrid, en 1681, se imprimió un volumen titulado *Comedias de Don Antonio de Solís y Rivadeneyra,* que recogía nueve de sus textos. *Vid.* Frédéric Serralta, *Antonio de Solís et la «Comedia» d'intrigue,* Toulouse, Universidad de Touluose-Le Mirail, 1987.

129 Paul Scarron (París, 4 de julio de 1610-París, 7 de octubre de 1660), autor famoso por sus escritos burlescos, tanto en verso (*Recueil de quelques vers burlesques* —París, diciembre de 1643—; *Le Typhon ou la Gigantomachie* —París, 1644—; *Suite de la première partie des Ouvres burlesques* —París, 1646—; *Virgile travesti* —1648-1652—...) como en prosa (*Roman comique* —París, 1651—; sus «nouvelles tragicomiques» *Precaution inutile* —1655—, *Hypocrites* —1656—...), y prolífico compositor de comedias (*Jodelet, ou le Maître valet* —1645—, *Les boutades des capitaine Matamores* —1646—, *L'Écolier de Salamanque ou les Ennemis généreux* —1654—, *Le Gardien de soi-même* —*1655*—...), algunas inspiradas en textos españoles, y entre las cuales *Don Japhet d'Ar-*

D. Japhet de Armenia, que agradó tanto a Luis XIV, según dice Scarron, es a la letra *El marqués del Cigarral*[130], el *Jodelet* es *El amo criado, Le Chastiment de l'avarice* es una traducción rigurosa del *Castigo de la miseria, Les engagemens du hazard,* de Tomás Cornelle, es *Los empeños de un acaso, Le feint astrologue,* del mismo, es *El astrólogo fingido*[132], *D. Beltrán del Cigarral,* del mismo, es el *Entre bobos anda el juego* de Don Francisco de Rojas, en la cual se observan todas las reglas, si no es la del único lugar para las escenas, porque el primer acto es en Madrid, y el segundo en el mesón de Illescas, pero se puede perdonar este desbarro por lo ingenioso de la invención y porque tiene ejemplo en la antigüedad. Tuvo en el teatro de Francia grande aplauso esta comedia, con ser así que no pudo traducir Cornelle las gracias del original, *L'amour á la mode,* del mismo autor, es *El amor al uso* de Solís, *Le charme de la voix*[133], es *Lo que puede la aprehensión* de don Agustín Moreto. Y es digno de alabanza lo que Tomás Cornelle dice de sí: «Yo he restituido tan religiosamente hasta aquí lo que he »creído deber a los autores españoles que me han servido de guías en los asun»tos cómicos que se han visto míos sobre la escena con alguna alabanza, y »no se debe tener por extraño que haya partido con ellos la gloria, &c.»[134].

Con otra ingenua confesión como ésta, se hubiera librado Pedro Cornelle[135] de parte de las censuras que padeció la comedia del *Cid,* tan famosa por ellas como por la envidia que las suscitó y la autoridad que las hizo

menie, de 1653, dedicada al rey francés y basada en *El marqués del Cigarral* de Castillo Solórzano, como más adelante afirma Nasarre, se cuenta entre sus piezas más celebradas.

130 *El marqués del Cigarral,* como decíamos, de Alonso de Castillo Solórzano (Tordesillas, Valladolid, 1584-¿1648?), famoso novelista (*Aventuras del bachiller Trapaza, La garduña de Sevilla, La niña de los embustes, Teresa de Manzanares...),* poeta y dramaturgo seguidor de Lope de Vega (*La victoria de Norlingen, La fantasma de Valencia, Los encantos de Bretaña...*).

131 El *Jodelet, ou le Mâitre valet* y *Le Châtiment de l'avarice* son ambas comedias de Scarron. *El amo criado, o Donde hay agravios no hay celos,* pertenece a Francisco de Rojas Zorrilla. *El castigo de la miseria, Don Marcos Gil de Almodóvar* fue escrita por el dramaturgo calderoniano Juan de la Hoz y Mota, natural de Madrid, censor de comedias, autor de piezas escritas en colaboración con otros escritores (con Bances Candamo, *La Virgen de Guadalupe, San Bernardo Abad...*) y otras propias, como *Los disparates de Juan de la Encina, El encanto del olvido, El descubrimiento de las Batuecas. El Nuevo Mundo en Castilla. El sol en el Nuevo Mundo,* refundición de *Las Batuecas del Duque de Alba* de Lope de Vega, *Por su esposo y por su patria...*

132 *Les engagemens du hasard* (1647) se basa, efectivamente, en *Los empeños de un acaso* (o *Los empeños que se ofrecen*) de Calderón, así como *Le feint astrologue,* en *El astrólogo fingido* (o *El amante astrólogo*) del mismo don Pedro.

133 *Le charme de la voix* (1655) es, también, obra de Thomas Corneille.

134 Cf. nota 53.

135 Se trata, claro es, del famosísimo dramaturgo y erudito francés Pierre Corneille (Ruan, 6 de junio de 1606-París, 1 de octubre de 1684).

valer más de lo justo. Copió Cornelle a don Guillén de Castro, no sólo la idea, sino los pensamientos, y algunos versos que están por admirables en la memoria y boca de los franceses eruditos y de las gentes de buen gusto de aquella nación, son de Don Guillén, puestos a la letra en francés. No por eso dejo de seguir el dictamen de la Academia Francesa [136] en su examen sobre otros puntos de su crítica que comprehenden igualmente que a Pedro Cornelle a nuestro don Guillén de Castro, y los tenían ya notados nuestros autores, los cuales podrán servir de desengaño a los que de nuevo escriben contra nuestro teatro valiéndose de los ejemplos de los dos autores que tenemos por depravadores y malos, y ciertamente no son los que hicieron regla para la nación, en la cual se hallan comedias muy perfectas y que pueden ser modelo seguro de otras.

Cuanto escribió Pedro Cornelle en defensa de sus comedias [137] lo podríamos aplicar a las nuestras si quisieramos pretender que son todas buenas, y que el descartarse de las reglas del arte puede ser alguna vez no sólo permitido sino alabado; pero no necesitamos para nuestro propósito y emulación defender a nadie, porque podemos asegurar, sin el vicio de que es notada nuestra nación muy amante de sí misma y desdeñosa de las demás, que tenemos mayor número de comedias perfectas y según arte que los franceses, italianos y ingleses juntos [138], como se puede probar contando las unas y las otras, siendo jueces los mismos franceses, italianos y ingleses de las que tienen ellos por buenas, y dándoles nosotros unidas en volúmenes [139], que se imprimirán por quien hace esta edición, las que están elegidas de Rojas, de la Hoz, de Moreto, de Solís y de otros poetas cómicos que, cuando quisieron, guardaron religiosamente los preceptos del arte, siendo otros muchos admirables en la invención y la maraña. Y no porque estos autores alguna vez durmiesen se les debe tener por menos hábiles, pues ni en Molière se reconoce a Molière en muchas comedias. Wycherley, Van-

136 La aparición de *Le Cid* desencadenó una gran polémica en Francia en la que intervino el propio cardenal Richelieu, quien se sentiría molesto por parte del contenido de la tragedia, y una serie de intelectuales que se alarmaron por la peculiar forma de aplicar la preceptiva de la que hace gala Corneille. Scudéri publica sus *Observations sur le Cid,* que remite a la Academia francesa, institución que da a don Pedro la oportunidad de exponer sus puntos de vista y defender su creación. Con todos esos materiales la Academia emite un dictamen ecléctico en el cual trata de contentar a todas las partes litigantes. Reconoce la heterodoxia compositiva de *Le Cid,* pero declara que, aun así, es un magnífico texto.

137 Cf. su *Lettre apologétique contenant sa réponse aux observations faites par le sieur Scudéri sur Le Cid* (1637), en *Oeuvres complétes.* Préface de Raymond Lebeque. Présentation et notes de André Stegmann. París, Seuil, 1963, pp. 846-848.

138 Afirmación incluida por Leandro Fernández de Moratín en su lista de errores detectables, según él, en la *Disertación* de Nasarre (cf. notas 3, 60, 68, 112, 120, 126 y 128).

139 Este proyecto no llegó a ponerse en práctica.

bruch y Congreve [140], que son en Inglaterra los imitadores de Molière, en las copias padecen aún más desigualdades que el original, si creemos a Mr. Voltaire [141].

Tenemos [142] ciertamente muchas piezas de teatro escritas con todo el arte, con caracteres naturales y propios, con buena moral con maraña y enredo verosímil, con las unidades tan apetecidas y decantadas, con dicción hermosa y correspondiente, y que agrandan, divierten e instruyen al vulgo y a los cortesanos, y que quitan el sobrecejo a los Catones [143], purgando con gracia y risa los vicios de todos; pero no hay que buscar estas comedias entre las de Lope de Vega, ni las de Don Pedro Calderón, ni de otros que los imitaron. Y contra todos ellos declamaron sus coetáneos, que prueban cuanto llevo dicho. Y enseñan y defienden la nación, por lo cual, no obstante su prolijidad, me atrevo a representarlos aquí.

140 *Wycherley. Wyncherley* en primera edición, por evidente errata, como puede comprobarse más adelante, en el pasaje en el que el autor vuelve a citar este nombre (cf. *infra,* nota 161). William Wycherley (1640-1716), dramaturgo inglés, imitador de Molière, autor de comedias como *Love in a wood* (1671), *The Gentlemen Dancing-Master* (1672), *The Plain-Dealer* (1676)...

Vanbruch. Sir John Vanbrugh (Londres, 1664-Londres, 1726) fue uno de los principales arquitectos de su época, autor de los planos del Castle Howard (1714) y del castillo de Blenheim (1720-1724), obra que se encargó también de construir y que es considerada su aportación fundamental en este campo. Importante dramaturgo, adaptador de Molière y Lesage, escribió comedias de costumbres que escandalizaron al público de su tiempo en más de una ocasión y entre las cuales se cuentan *The provok'd wife* (1697), *The confederacy* (1705), *Esopo*...

Congreve. William Congreve (Bardsey. 1670-Londres, 1729), famoso dramaturgo que llegó a ser denominado el Terencio inglés. Escribió una tragedia, *The mourning bride* (1697), pero debe su mayor gloria a las comedias que compuso, *The Old Bachelor* (1693), *The Double Dealer* (1693), *Love for love* (1695) y *The way of the world* (1700), su mejor pieza, que no obtuvo el éxito esperado por su autor y que él creía merecer, por lo cual él decidió abandonar completamente el teatro cuando contaba tan sólo con treinta años de edad (había iniciado a los veinticinco su labor).

141 Escribió François-Marie Arouet, Voltaire (París, 21 de noviembre de 1694-París, 30 de mayo de 1778), una *Vida de Molière* (1739), en la que estos temas son abordados.

142 Aquí se inicia el fragmento de la *Disertación* que es recogido por Hartzenbusch en los preliminares del tomo I de *Obras de Don Pedro Calderón de la Barca* (cf. en nuestra «Bibliografía comentada», el apartado dedicado a las «Ediciones» de la obra). Se interrumpe tras «ni las de Don Pedro Calderón, ni de otros que los limitaron». Continúa mucho más adelante, en la parte que recoge las más gruesas críticas contra Calderón (*vid.* notas 163 y 173).

143 *Catones.* «(Por alusión a Marco Porcio Catón, célebre por la austeridad de sus costumbres.) m. fig. Censor severo» (*DRAE*). Marco Porcio Catón el Viejo o el Censor (Tusculum, 234 a C.-149 a C.), cónsul y gobernador de Cerdeña, fue designado en el año 184 a C. censor y ejerció su cargo con una severidad, austeridad y rigor que se convirtieron en proverbiales. Escribió varios textos, entre los cuales sobresalen *De re rusti-*

El doctísimo cavallero y poeta, comparable con los mejores de los griegos, don Esteban Manuel de Villegas, en sus *Eróticas,* Elegía 7, después de haber hecho una hermosa invectiva contra los malos autores de comedias, dice: [144]

Guisa como quisieres la maraña,
y transforma en guerreros las doncellas,
que tú serás el cómico de España, &c.
Fábulas compusieron Plauto y Enio,
que ya para Castilla son escoria, &c.
Con palabras hinchadas martiriza
las orejas sencillas del oyente.

Y en boca de un necio prosigue:

Y dijo: «gran barbarie haber folía,
por cierto, en aquel siglo de Terencio,
según lo da a entender su poesía:
Yo del pasado no le diferencio,
cuando la *Propaladia* de Naharro
de nuestra España desterró el silencio.
Careció al fin de espíritu bizarro,
y es su estilo tan llano que parece
que arrastra por la tierra como carro.
El nuestro ya vulgar sí que merece
la palma generosa, no el romano,

ca, tratado de agricultura, y los *Orígenes del pueblo romano,* dividido en siete libros de los cuales tan sólo fragmentos se han llegado a transmitir.

[144] La alabanza a Villegas, «comparable a los mejores [poetas] de los griegos», es juzgada error por L. F. Moratín en la nota 65 de sus *Orígenes* (cf. nuestras notas 3, 60, 68, 112, 120, 126, 128 y 138).

Esteban Manuel de Villegas (Matute, La Rioja, 5 de enero de 1589-Nájera, 3 de septiembre de 1669), autor de diversas obras hoy perdidas (*Disertaciones críticas,* comentarios y notas sobre autores griegos y latinos —Séneca, Tibulo, Petronio, Virgilio, Horacio, Marcial, Catulo, Plauto, Tertuliano..., *Antiteatro o Discurso contra las comedias,* que llegó a ser aprobado para la imprenta, un tomo de sátiras, distribuidas en cinco libros, que quiso dedicar a Felipe IV y que fue secuestrado por la Inquisición...), de algunas epístolas (dos fueron publicadas en el siglo XVIII en el *Parnaso Español* de Juan José López de Sedano) y, por lo que es conocido, de un libro de poemas, las *Eróticas o Amatorias,* distribuido en dos partes que constan de cuatro libros cada una (Nájera, Juan de Mongastón, 1617; reimpreso por Antonio de Sancha en 1774 y, en segunda edición en la que se añade una traducción de Boecio hecha por Villegas, en 1797). Cf. la edición de las *Eróticas* hecha por Narciso Alonso Cortés en Madrid, La Lectura —Clásicos Castellanos—, 1913; 1969, 6.ª ed. Entre las páginas 229-241 de la sexta impresión se incluye la *Elegía VIII* (no siete como afirma Nasarre), que es la que aquí fragmentariamente se reproduce, se insertan los versos 91-93 (p. 233), 106-107 (p. 233), 145-146 (p. 235), 211-225 (p. 238), 226-246 (pp. 239-240). *Vid.* las anotaciones de Alonso Cortés a estos textos.

que tan sin ocasión se desvanece.
Más vale ver a Ursón hecho Silvano
que llame a la mujer animal bello,
que cuanto fiscaliza Quintiliano».

Este Ursón es uno de los héroes de la desatinada comedia de Lope intitulada *Ursón y Valentín*[145], y criticada con tanta razón por el autor francés del *Teatro Español*[146]. Continúa nuestro Villegas en boca del mismo necio:

«Poeta soy también, y estimo el sello
más que un oidor reciente su garnacha;
pero por Plauto no daré un cabello.
Miro que su oración toda se agacha,
no cual la tuya, Lope, que alza cresta
hasta tocar del sol la ardiente hacha.
Pues ¿qué si tu Rosaura en la floresta
juega el venablo[147] y bate los hijares
del valiente bridón que la molesta?
Allí sí que es gran vicio que repares
y más si su perífrasis ensarta
rubís y margaritas a millares.
A mí máteme aquel *aparta, aparta,*
y no la sumisión de Davo y Cremes,
por bien que con enredos se descarta.
Juventud castellana, ¿ya qué temes?
yo te prometo honor, suda y escribe,
que Apolos hay acá con quien te extremes.
Deja el latinizar, que ya no vive
sino sólo en la pluma del germano
por ser su idioma bárbaro y caribe».

Cristóbal de Mesa dice a los lectores en sus *Rimas*[148]: «Pero como si ya la poesía fuera oficio mecánico, según la hacen los que venden tantas

[145] *El nacimiento de Ursón y Valentín* o *Ursón y Valentín,* comedia de la que Lope de Vega llegó a hacer dos partes.

[146] Du Perron. Cf. nota 54.

[147] *el venablo.* Narciso Alonso Cortés (ed. cit., pp. 239, v. 233) lee al venablo.

[148] Cristóbal de Mesa (Zafra, 1561-Madrid, 1633), capellán del conde de Castelar, estuvo viviendo una parte de su vida en Italia, en donde entró en contacto con Torcuato Tasso, que ejerció gran influjo en su creación poética. Escribió *Las Navas de Tolosa* (Madrid, Viuda de P. Madrigal, 1594), poema heroico, *Valle de lágrimas y diversas rimas* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1607 —colofón, 1606—), poema religioso, *La restauración de España* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1607), sobre don Pelayo y Convadonga, *El patrón de España* (Madrid, Alonso Martín, 1612), que contiene sus *Rimas,* mencio-

comedias, introduciendo en ellas reyes, y en las tragedias personas vulgares. Tiénenme por crítico en estos estudios, y dicen verdad, porque escribo para los que en Italia sienten bien de ello, y para los que en España tienen entera noticia de la poética del filósofo». Y en sus metros contrapone nuestros buenos cómicos a los de quienes hablamos tanto ha:

Y vosotros, Naharro y Castillejo,
que jamás escribís razón perdida.

Y añade de Lope:

Dichoso entre ellos todos tú, que solo
has hecho tanta copia de comedias
que te dan fama en uno y otro polo.
Si tu necesidad así remedias,
contribuya la cómica canalla
para calzas y sayo, capa y medias.
...Deje
Quien no puede ganar por esta parte
para comer acelgas ni lechugas,
quien no escribe según enseña el arte, &c.
Ciegos con ciego error, con ciega guía,
creyendo que a pintores y poetas
es lícito sin ley tal osadía.
O venturoso un español Terencio,
que el popular favor se lleva todo,
que yo también en su favor sentencio.
Pónganse todos los demás de lodo,
que Virgilio, ni Seneca, ni Homero
no fueron de tal género o tal modo;
Que enfada y causa gran melancolía
si no dice un lacayo algún donaire,
y como prosa suena la poesía:
Que la dama al galán hable al desgaire,
y que rifen el rufo y la fregona,
que todo lo demás es cosa de aire.
Aquesto da el doblón y la corona,
el cuartillo y el cuarto y el ochavo,
y no el sagrado monte de Helicona.
Sólo es poeta el que es cómico bravo,
que hace gente, y deshará la rueda
si a los pies se mirare como pavo.

nadas por Nasarre en estos momentos. Tradujo a Virgilio (*Eneida* —Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615—, *Églogas y Geórgicas* —Madrid, Juan de la Cuesta, 1618—), y a Homero (*Iliada*). Compuso una tragedia, *Pompeyo* (impresa en el volumen que contiene su citada versión de las *Églogas y Geórgicas* de Virgilio).

Micer Andrés Rey de Artieda, dicho Artemidoro, poeta, soldado, filósofo, matemático y jurisconsulto excelente, en la *Carta al Marqués de Cuellar sobre la Comedia,* que es la mejor apología de las comedias buenas, entre otras cosas dice, teniendo por objeto a Lope, a quien al fin nombra [149]:

Es la comedia espejo de la vida;
su fin mostrar los vicios y virtudes
para vivir con orden y medida;
Remedio eficacísimo (no dudes)
para animar los varoniles pechos
y enfrenar las ardientes juventudes, &c.
Se levantan del polvo poetillas
con tanta habilidad que es un consuelo;
y es una de sus grandes maravillas
el ver que una comedia escriba un triste
que ayer sacó Minerva de mantillas.
Y como en viento su invención consiste,
en ocho días, y en menor espacio,
conforme su caudal, la adorna y viste.
¡Oh, cuán al vivo nos compara Horacio
a los sueños frenéticos de [150] enfermo,
lo que escribe en su triste cartapacio!
Galeras vi una vez ir por el yermo,
y correr seis caballos por la posta
de la Isla del Gozo hasta Palermo,
Poner dentro Vizcaya a Famagosta,
y junto de los Alpes Persia y Media,
y Alemaña pintar larga y angosta.
Como estas cosas representa Heredia
a pedimiento de un amigo suyo
que en seis horas compone una comedia.

Parecerá, tal vez, que son bastantes los tres testigos, a quienes no se puede poner tacha, y que acreditan el juicio que voy haciendo de los dos famosos autores de comedias. Pero como Lope quiera justificarse con el mal gusto

[149] El poeta, erudito y dramaturgo valenciano, autor de afamadas tragedias, de las cuales sólo *Los amantes de Teruel* se ha llegado a conservar, Micer Andrés Rey de Artieda incluyó en su volumen *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* (Zaragoza, 1605) la «Carta al ilustrísimo Marqués de Cuéllar. Sobre la comedia» (cf. ed. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo en su *Prepectiva dramática española del Renacimiento y el Barroco,* Madrid, Gredos —BRH—, 1971, 2ª ed., pp. 136-142. Las citas seleccionadas por Nasarre se pueden hallar en las páginas 136 y 141-142, respectivamente, de esta versión).

[150] En Porqueras (cit., p. 141), del.

y ignorancia de la nación [151], y aun hoy encuentre gentes que lo admiren, sin que por eso diga de ellas lo que el satírico moderno, no puedo menos de hacer presente lo que Antonio López de Vega [152], autor juiciosísimo y que en esta materia tuvo la mira puesta en Lope, y que sin duda es la más eficaz defensa nuestra y el más auténtico testimonio de que no tienen disculpa los que quisieron cubrir su ignorancia y falta de juicio a expensas de su patria, achacándola el gusto que la calificaría de muy poco racional o bárbara.

Este sesudo autor (repito), suponiendo que ignoraban el camino poético los más que en su tiempo componían para el teatro, y especialmente los que se tenían por más afamados, dice en el *Diálogo 2 de las letras,* que es sin duda una poética exactísima y a que no han llegado los que escribieron después de él: «El cómico (dice) se confunde con el trágico; y no siendo uno ni otro, no sólo alterna en una misma fábula el coturno con el zueco, sino que aun al mismo tiempo, dando su pie a cada uno, se los calza entrambos juntos. Llora y ríe en una misma ocasión. A un mismo punto (si se cotejan las personas con el lenguaje) es patricio y es plebeyo; introduce lo jocoso, muchas veces en el paso de la suspensión que, moviendo a risa, disminuye y aun desvanece el afecto, que era del intento [153]. Hice sentir, obrar y hablar los reyes como los ínfimos del pueblo, y los ínfimos del pueblo tal vez como los reyes. Ríense de los rigores del arte, diciendo los más agudos que si el caso se traza a gusto de los oyentes (que es el fin que se pretende) viene a importar poco el mezclar las especies, como si el escribir a rienda suelta del albedrío, sin obligarse a ley alguna, siguiendo sólo por norte el capricho propio, mereciera alabanza y fuera obra de grande ingenio, o como si el mayor artificio no fuera más agradable a todos, y se pudiera negar ser más artificioso el proseguir un argumento ingeniosa y apaciblemente, dentro de un mismo género, desde el principio hasta el fin, observando sus principales preceptos sin deslizarse al distrito ajeno».

Comedias pretextatas y trabeatas [154] tuvieron también los romanos. Patricios se introducían en las primeras, y nobles del orden ecuestre en las se-

[151] Cf. *supra* y nota 113.

[152] Antonio López de Vega, poeta oriundo de Portugal, autor de *Lírica poesía* (Madrid, 1620), que contiene textos en castellano, portugués, italiano y latín, *El perfecto señor, sueño político* (Madrid, 1636), *Poesías varias* (Madrid, 1652), y de *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* (Madrid, 1641), obra de la que se extrae el fragmento que se va a reproducir a continuación. Cf. Sánchez Escribano y Porqueras, *op. cit.* en nota 141, pp. 275-279, si bien dicho fragmento se halla en p. 275.

[153] *del intento.* En Porqueras (cit., p. 275), el intento.

[154] Clases de comedias latinas en las que los actores representaban vestidos con la *pretexta* («Cierta especie de Toga, ò ropa rozagante, orlada por abaxo con una lista ò tira de púrpura, de que usaban los Magistrados Romános, y tambien se permitía traher

gundas. Y si bien no tan aprobadas de los peritos como las tabernarias y atelanas [155], que no admitían otros personajes que la gente común la una y la más vil y baja de la república la otra, bien vistas y bien oídas, al fin, de todos, porque cada una guardaba constantemente sus particulares preceptos y congruencias.

Dense, pues, hoy en hora buena de la misma suerte en las nuestras tal vez las primeras partes a personas ilustres, tal a medianas y tal a las ínfimas (aunque esto último se usa menos) y démoslas a todas, en cuanto a esta calidad, por buenas. Pero siga cada especie su rumbo particular y no se pase al de las otras, ni al de la tragedia, en que hay mayor desproporción.

Guárdese, así en la invención del caso como en el estilo, la propiedad conveniente a las personas introducidas. Sea festiva la comedia, triste y per-

à los mancebos y doncellas nobles, hasta salir de la edad pueril» —*Dicc. Aut.*—) y / o la *trabea* («Ropa talar, de que se vestian los Reyes, Senadores, y Sacerdotes de los Templos de la gentilidad» —*Dicc. Aut.*—). Ambas constituyen derivaciones de la comedia *palliata,* adaptación de la comedia griega a la literatura y sociedad latinas. Tienen todas una disposición similar: se inician con un prólogo, en el cual un personaje se encarga de introducir al auditorio en la función, un conjunto de recitados (*diverbia*) y cantados (*cantica*) y la pieza propiamente dicha en la que, en cinco actos o no, se escenifica una historia ambientada en la realidad contemporánea y desarrollada por pocos agonistas que suelen recibir alguna clase de tipificación (padres avaros o espléndidos, madres despóticas o complacientes, hijos bobos o enamorados, esclavos interesados y graciosos...). Las diferencias, entonces, son más circunstanciales. De la *palliata* surge la comedia *togata,* considerada la comedia nacional, dado que en ella los actores solamente salían vestidos con la toga y en los textos únicamente se abordaban temas latinos, no específicamente romanos, de Roma. Con ella se relaciona íntimamente la comedia *pretextata,* en la que los personajes (ataviados los actores que los encarnan con la *pretexta*) pertenecen a las clases burguesas y la ambientación es romana, de la ciudad de Roma, en concreto. En la *trabeata,* inventada por Cayo Melisa, liberto de Mecenas, los personajes, que aparecen vestidos con la *trabea,* forman parte de las clases altas de la sociedad, son, como bien dice Nasarre, «nobles del orden ecuestre».

[155] Comedias tabernarias. Derivación de la comedia *palliata,* en la cual los personajes son de muy baja clase social y utilizan un lenguaje lleno de procacidades. Se representaban habitualmente en las tabernas, de ahí su denominación.

Comedias atelanas. «Aplícase a una pieza cómica de los latinos, semejante al entremés o sainete» (*DRAE*). Eran una clase de comedias especialmente gratas a la juventud romana. En ellas siempre existían unos mismos protagonistas que, como en la posterior *commedia dell'arte,* estaban tipificados y tenían unos nombres específicos (Bucco, Maccus, Dosseunus, Pappus, Manduccus...). En un principio carecían de texto fijo, y eran los mismos actores los que con su improvisación se encargaban de proporcionárselo (en sus parlamentos incluían sistemáticamente referencias a temas de actualidad en el momento). Después hubo autores (Pomponio, Nevio, Mununio) que se dedicaron a escribir sus textos, si bien de sus obras, repletas de dichos soeces, frases de doble sentido, alusiones burlescas e vicios de personajes de la época (incluido el propio emperador, si procedía)..., sólo se han conservado fragmentos.

turbada siempre la tragedia. Esto ¿por qué lo ha de alterar ninguna edad? No digo que se guarden con superstición las antiguas reglas (que algo se ha de permitir al gusto diverso del siglo diferente). No que se ponga en aquellas ancianas menudencias, cuya falta (según el uso moderno ha observado) ni ofende la buena disposición ni lo sustancial de la fábula [156], que no viene hoy a importar se altere el número de los actos. No que el caso se finja sucedido en uno o en más días. No que en una misma escena concurran hablando más de cuatro, por más que Horacio lo repugne [157]. No la omisión, finalmente, de los demás accidentes semejantes.

Pero que cada poema en lo especial se escriba según sus particulares leyes, distinto y no confuso con el otro, ¿a qué ingenioso y a qué cuerdo puede dejar de parecer bien? Y ¿qué ofensa puede resultar del hacerlo así al gusto del indocto? No será agradable el apretar las perturbaciones y disponer la gravedad de una tragedia, sin las indecencias y enredos populares? Y cuando por la delectación se conceda en ella algo jocoso, ¿ofenderá que sea por episodio y no entre las personas principales destinadas a la comiseración ni en las ocasiones de ella? ¿Será molesto y mal recibido que la maraña de la comedia se teja de pasos graciosos o por lo menos alegres? ¿Y que su perturbación no llegue a sangre ni a pena que pida la compasión trágica? Si se puede, pues, acertando satisfacer a todos, ¿qué razón tendrá por sí el errar sino el no saber?

En cuanto a lo prudencial, disposición y verisimilitud de cada una, ¿qué costumbre moderna puede disculpar los monstruos, inverisimilitudes y desatinos que cada día nos hacen tragar los más de nuestros cómicos? ¿Puede ser en esto lícito el dispensar con el arte? ¿Es muestra de ingenio el fingir lo no contingente, o el decir lo que no conviene, sólo por dar alguna novela apacible y conforme al mal gusto de la multitud de los ignorantes, que en nada de esto reparan? Con esos ganan los autores de comer y no con los pocos que hay entendidos (responden ellos).

Y ¿cuántas veces sucede el agradar a unos y a otros con lo bueno? (les respondo yo) ¿No lo vemos algunas? Luego cosa es posible. Procurad, pues, el aplauso de todos con la buena sazón, mentecatos, y no con el desacierto. Fingid con novedad y verisimilitud. Disponed con suspensión y claridad, y desatad sin violencia, que cuando así alguna vez no os corresponda el

[156] *fábula.* «Se entiende tambien por cuento ù narración de cosa que ni es verdad ni tiene sombra de ella, inventado para deléitar, yá sea con enseñanza ò sin ella: y las de la primer espécie se llaman Apólogos y las de la segunda Milésias» (*Dicc. Aut.*). Sobre la fábula dramática, cf. Luzán, *Poética,* ed. cit. en nota 56, libro tercero, cap. II, III, IV, VI, VII, VIII.

[157] Horacio, *Epistola ad Pisones,* v. 192: «nec quarta loqui persona laboret». Cf. ed. Aníbal González, en Aristóteles, Horacio, *Artes poéticas,* Madrid, Taurus, 1987, p. 154.

buen suceso, será bien raro, y éste, por lo menos, es el camino de acertar las más. Pero ¡cuán pocos le siguen! Y ¡cuántas veredas se hallan para errar!

No hacen unos más que ponernos en aquellas tablas razonamientos y coloquios ya desabridos o impertinentes, ya cortesanos y argentados, sin otra invención ni argumento considerable desde la primera escena hasta la última. Forman otros la maraña de casos y accidentes inverisimiles, pareciéndoles, si se lo notamos, que satisfacen con que al examen de la naturaleza se hallen posibles, sin acabar de reconocer esta diferencia entre la posibilidad y verisimilitud, ni queriendo persuadirse a que no todo lo posible es verisímil, teniendo lo primero tan anchos términos cuanto es lo que cabe en el poder de la naturaleza o del arte, y no siendo más lo segundo que lo que de ordinario suele suceder, si no lo mismo individualmente, lo que parezca (digámoslo así) de aquella casta, bien que dispuesto y sazonado de forma que tenga allí lugar alguna novedad, hallándose así aquel difícil concurso de la admiración y verisimilitud cuya hermandad tanto encomiendan a los poetas los maestros del arte [158].

Otros se arriman a historia grave, y en ella (como aquí es más necesaria la prudencia que les falta) no sólo pierden el decoro a los príncipes publicando indignidades que no eran para expuestas a los ojos del pueblo, mas también, sin temor de Dios, ni respeto a lo venerable de las crónicas, les levantan mil testimonios, alterándolas en lo principal, del caso que eligen (que es lo indispensable en la poética) muy satisfechos con la razoncilla de que no se obliga la comedia a decir verdades, como si aquella licencia del mentir se la hubieran dado sin límite y no con precepto de que no pase en lo sagrado de aquello en que la historia no habla y pudo ser contingente, donde viene la ficción a tener lugar sin parecer que se miente o se contradice a lo escrito, y en lo profano, fuera de esto mismo, sólo en los casos y sucesos accesorios a los principales o en las circunstancias menos importantes de estos cuya alteración no deja ofendido lo esencial de su verdad ni violada la autoridad sustancial de la historia, resultando en estas limitaciones el no quedar la fábula inverisímil, pues lo será todas las veces que hablando de sucesos escritos contradijere en lo principal (de que se tiene más noticia y más memoria) a lo comúnmente recibido.

Disparan otros muchos más que todos los referidos, y no es su comedia otra cosa que una junta de impropiedades, indecencias y pasos mal avenidos: pueril la invención [159], confusa y vulgarísima la disposición de la ma-

[158] La defensa de la supremacía de la verosimilitud es una constante en los escritos teóricos de los intelectuales neoclásicos que ya era detectable en la primera edición de *La Poética* de Luzán (cf. ed. cit. en nota 56, pp. 452-453).

[159] *invención*. «Artificio rhetórico, con que el oradór dispone, con solicito estúdio, las especies que le han de servir para algun discurso, y su exornación» (*Dicc. Aut.*).

raña, y su nudo (aun sin haberlo apretado) más cortado que suelto, como si fuera el gordiano [160]. ¿No son todos estos disparates clara señal de que van sus autores a ciegas y se atreven a esta parte de la poesía fiados sólo en la osadía de la ignorancia? Pues en el estilo y en el artificio de los versos os digo yo que lo enmiendan. Pero en esto no hay que extrañar que, habiendo asentado que no saben lo que escriben, ni viene a hacer novedad el ver confundir los dos estilos trágico y cómico, de suerte que jamás pueda percibirse cuál de ellos siguen, ni admiración tantos desatinos, tantas coplas sin alma, sin razón y aun sin inteligencia como allí se representan.

Toda esta suficiencia y buenas partes vienen a hacer mas ridículos los humos que, con ver aplaudir alguna comedia suya, adquiere un cómico. Ya no tiene España ingenio que se le iguale. Ya no hay necesidad de más estudio ni de más atención que la de escribir más comedias, si es de los noveles; y, si es de los veteranos, pasa a gloriarse de que es honra de su patria. Habla con magisterio, da reglas, escribe *artes de hacer comedias* para que aprendan otros lo que él ignora y se sujeten al racional imperio que él desprecia, como superior a todas las leyes. ¿No es todo esto comedia, y más entretenida que las que ellos componen? No se os ofrece, en un mismo sujeto, el cómico, la farsa y el representante?

Parece que me divierto y me aparto, al parecer, de mi propósito, dejándome llevar de la indignación y demasiado celo de la patria [161]. Si fue la comedia española en sus principios y progresos como Lope y Calderón la vistieron, confesaré que nuestro teatro merece las reprehensiones que le dan, y aun mayores; pero ni fue ni es así; comedias tenemos ajustadísimas a la razón y al arte, y que en nada son inferiores a las del famoso Molière, a las de su imitador Wycherley, que es el Molière de Inglaterra, ni a las de Mafei y Ricchoboni [162] de Italia, sin que quiera acordarme del miserable y perverso teatro holandés.

[160] *nudo (...) gordiano.* El «que dexó formado Gordio en el Tempo de Apolo de las correas con que uncía sus bueyes, quando de pobre labradór subió al throno de Phrigia: y despues Alejandro cortó con su espada, diciendo el Tanto monta, que se hizo célebre proverbio en Grecia» (*Dicc. Aut.*).

[161] En la polémica sobre el teatro que se desarrolló en la España dieciochesca el patriotismo fue un ingrediente fundamental. Los tradicionalistas acusaban de antipatriotas a los neoclásicos que rechazaban el drama barroco peninsular, porque, decían, atacaban la tradición auténtica española. Los neoclásicos afirmaban que ser patriota era procurar encontrar lo mejor para el país, evitar una situación manifiestamente mala, buscar el perfecionamiento de la propia nación. En esta última línea se sitúa esta afirmación de Nasarre. Cf. Cook, *op. cit.* en nota 54, y René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII,* Madrid, Castalia, 1976.

Wycherley. En princeps, Wicherley. cf. nota 140.

[162] Esta afirmación general, con la que se ensalza la comedia española, es considerada equivocada por L. F. Moratín en la nota 65 a sus *Orígenes del teatro español* (cf. nuestras notas 3, 60, 68, 112, 120, 126, 128, 138 y 144, junto con la presente, y se podrá

Es verdad [163] que a Calderón le levantaron altares como a un dios del teatro, y que su ingenio superior tropezaba algunas veces con cosas inimitables, pero acompañadas con otras tan poco nobles que se puede dudar si la bajeza de ellas ensalza lo sublime, o si el sublime hace menos tolerable su bajeza. A nadie imitó cuando escribía de propósito, todo lo sacaba de su propia imaginación; abandonó sus obras al cuidado de la fortuna, sin elegir las circunstancias nobles y necesarias de sus asuntos, y fin descartar las inútiles. Despreció el estudio de las antiguas comedias; sus personas vagan desde el oriente al occidente, y obliga a los oyentes a que vayan con ellas ahora a una parte del mundo, ahora a la otra. La ufanía, el punto de honor, la pendencia y bravura, la etiqueta, los ejércitos, los sitios de plazas, los desafíos, los discursos de estado, las academias filosóficas y todo cuanto ni es verisímil ni pertenece a la comedia, lo pone sobre el teatro. No hace retratos, espejos ni modelos, si no decimos que lo son de su fantasía. Es verdad que para disculparle quieren decir que retrata la nación, como si toda ella fuese de caballeros andantes y de hombres imaginarios. Pues ¿qué diré de las mujeres? Todas son nobles, todas tienen una fiereza a los principios que infunden, en lugar de amor, miedo; pero luego pasan de este extremo (por medio de los celos) al extremo contrario, representando al pueblo pasiones violentas y vergonzosas, y enseñando a las honestas y incautas doncellas los caminos de la perdición y los modos de mantener y criar amores impuros, y de enredar y engañar a los padres, y de corromper a los domésticos, esperanzándolos con el fin de casamientos desiguales y clandestinos, en desprecio de la autoridad de los padres, disculpados sólo con la pasión amorosa y extremada que se pinta como honesta y decente, que es la peste de la juventud y el escarnio de la edad provecta. Es verdad que en esta parte retrata más de lo que era razón que se viese, pero retrata como honesto, y aun heroico, lo que no es lícito representar sino como reprehensible. Da al vicio fines dichosos y laudables, endulza el veneno, enseña a beberlo atrevidamente y quita el temor de sus estragos [164].

obtener la relación moratiniana completa de los que se juzgan errores de la *Disertación*).

Mafei. Scipione Maffei (1675-1755). Arqueólogo, poeta y dramaturgo, autor de *Verona illustrata* (1631), escrito de carácter histórico, y *Merone* (1713), tragedia con la que se inició el proceso de reforma del teatro hecho en Italia.

Ricchoboni. Antonio Riccoboni (1541-1599), catedrático de retórica de la Universidad de Padua, historiador, comentarista de Aristóteles, cuyas *Retórica, Poética* y *Ética* tradujo al latín, y de Cicerón (*Commentarius quo per locorum collationem explicatur doctrina librorum Ciceronis rhetoricum* —1567—).

163 Continúa aquí Hartzenbusch (*vid.* nota 142) su selección del prólogo de Nasarre.

164 Son acusaciones que los neoclásicos van a repetir en sus escritos. Cf. Cook, *op. cit.* en nota 54; René Andioc, *op. cit.* en nota 161; Inmaculada Urzainqui, *De nuevo*

Hace hablar a sus personas una lengua seduciente, con metáforas ensartadas unas en otras, y tan atrevidas y fuera del modo que los sueños de los calenturientos de Horacio [165] serían menos desvariados. No hablan ciertamente así las gentes a quienes no falta del todo el juicio, ni aun las más apasionadas, siendo cierto que les repugnan del todo las que llaman discreciones y, aún más, las erudiciones afectadas fuera de tiempo y sazón, equivocadas y traídas de los cabellos; y de todo esto viste y engalana Calderón sus comedias. Sus amantes, sus desfavorecidos a nadie se parecen, y así no retrata, antes bien desfigura, y peca gravemente en esto contra la razón y contra el arte de la comedia, y no sólo contra este poema sino contra todos, porque toda poesía debe ser como la pintura [166], la cual consiste en la imitación de la naturaleza.

No acuerdo para esto a Aristóteles, a Horacio, ni a Quintiliano [167]; sobrará lo que en el acto 8 de la incomparable *Celestina* se reprehende al héroe de la comedia [168]:

Calixto. «Ni comeré hasta entonces, aunque primero sean los caballos »de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen cuando han da»do fin a su jornada.

Sempronio. «Deja señor, esos rodeos, deja estas poesías, que no es ha»bla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, »la que pocos entienden. Di: "aunque se ponga el sol", y sabrán todos lo »que dices».

Cotéjese la frase reprehendida en Calixto cuando lo pintan casi loco de enamorado y haciendo soliloquios, con las que usan las personas de las comedias del Calderón. Cotéjese con las de sus galanes, damas y lacayos, y en los mayores aprietos de la maraña, y se verá que ni humana ni poéticamente son sufribles.

No supo Calderón que los autores de las comedias, conociendo la utilidad de ellas, se deben revestir de una autoridad pública para instruir a sus conciudadanos, persuadiéndose que la patria les confía tácitamente el oficio de filósofos y de censores de la multitud ignorante, corrompida o ridícula.

sobre Calderón en la crítica española del siglo XVIII (En su tercer centenario), Oviedo, Universidad de Oviedo-Cátedra Feijoo, Centro de Estudios del siglo XVIII (Anejos del *BOCES. XVIII*-2), 1984.

165 Cf. Horacio, *Epistola ad Pisones,* cit. en nota 157, vv. 42-72, pp. 150-151.

166 Horacio, «Ut pictura poesis», *ibidem,* v. 361, p. 158.

167 El famoso retórico hispanorromano Marco Fabio Quintiliano, natural de Calagurris Nassica (Calahorra), autor del conocidísimo *De institutione oratoria.*

168 Cf. Fernado de Rojas, *La Celestina.* Ed. Dorothy S. Severin. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 1990, p. 221.

Es así que los preceptos de la filosofía puestos en los libros son áridos y casi muertos, y mueven flacamente el ánimo, pero, presentados en los espectáculos animados, lo conmueven vivamente. El filósofo austero se desdeña de ganar los corazones. El tono dominante de sus máximas u ofende o cansa. El cómico excita alternativamente mil pasiones en el alma, hácelas servir de introductoras de la filosofía, sus lecciones nada tienen que no sea agradable, y están muy apartadas del sobrecejo magistral que hace aborrecible la enseñanza y aumenta la natural indocilidad de los hombres. Pero ¿qué digo? El cómico no da lecciones algunas: cada uno de los oyentes se las da a sí mismo y se toma los dictámenes que quiere inspirarnos, sin que pensemos que nos los quiere dar [169].

Estas y otras consideraciones hicieron decir al sabio y elocuente jesuita Porée [170] que la comedia enseña mejor que la historia, siendo la historia mejor que la filosofía [171]. Porque la comedia elige los ejemplos de los vicios desgraciados y de las virtudes coronadas. La historia pinta los hombres que fueron y ya no existen; la comedia los representa vivos y existentes, los vemos a ellos mismos, no a sus retratos [172], oímos sus discursos y ejecutan en nuestra presencia las mismas acciones de que la historia sólo conservó la memoria. Véase a esta luz ¿qué nos representa Calderón y cuanto se apartó del fin que debió siempre tener por mira? ¿Qué vicio nos pinta ridículo y despreciable? ¿Qué carácter sostiene desde el principio al fin de la fábula? ¿Cuándo triunfan la verdad y el juicio? ¿Cuando el vicio y la extravagancia, decaídos de su esperanza, son expuestos a la vergüenza y a la risa?

169 Cf. Luzán, *op. cit.* en nota 56, p. 440.

170 *Porée.* Carlos Porée (Vendes-Calvados, 1675-París, 1741), jesuita, elegido catedrático de retórica del Colegio de Luis el Grande, de París (en el que estudiaron, por esa época, Voltaire y Juan de Iriarte, tío de Tomás de Iriarte), en 1708, autor de oraciones escritas en latín (*Oración sobre el peligro de la lectura de libros obscenos...*), tragedias..., sus obras se publicaron en dos volúmenes impresos en París en 1735, titulados *Caroli Porée Sacerdotis e Societate Jesu Orationes quae suis singulae temporibus seorsum evulgatae fuerant, nunc prinum collectae, et simul editae.* Muchos de sus escritos, guardados hoy en la Biblioteca Real de Munich, permanecieron inéditos. Tras su fallecimiento aparecieron *Tragoediae* (París, 1745; edición a cargo del sacerdote Claudio Griffet); *Caroli Porée (...) Orationes recens editae* (París, 1747); *Caroli Porée (...) Orationes* (París, 1747, 3 vols.; publicación cuidada por el padre Griffet); *Fabulae dramaticae* (París, 1749).

Sobre las relaciones entre historia y teatro, *vid.,* también Luzán, *op. cit.* en nota 56, pp. 442-443.

171 Sobre las relaciones entre literatura y filosofía, cf. Luzán, *ibidem,* pp. 189-192.

172 Luzán: «El pueblo y los hombres particulares logran su aprovechamiento en la comedia, viendo en ella copiado del natural el retrato de sus costumbres y de sus vicios y defectos». Ed. cit. (nota 56), p. 194.

El enredo hace toda la esencia de sus comedias; el carácter está absolutamente despreciado; rara vez se contenta con una materia simple y única; parece que, al contrario, quiere sostener su genio con la variedad de acciones que toma de dos o tres asuntos. Parecióle, tal vez, que ésta, que es verdadera pobreza, era riqueza de imaginación. Mezcla, no liga los asuntos, pero de modo tan infeliz que parece se ven representar de una vez dos comedias, en tanto una escena de la una y en tanto de la otra, lo que es tan contrario a las leyes del teatro como a las del juicio. Las reglas y leyes del teatro, digo, que el exacto conocimiento del corazón humano, sacó y hizo seguras para excitar y entretener el placer que causan ciertas pasiones [173].

Bien sé que el fuego de la imaginación no respeta siempre las reglas que el juicio prescribe: el ingenio es tan enemigo de la esclavitud como el corazón. La corrección y la regularidad son una cualidad que hace estimables las obras de ingenio. Se debe agradecer a un autor correcto no sólo todo el fuego que aparece en sus producciones, sino el fuego que moderó en ellas y que sin su exactitud, resplandeciendo fuera de tiempo, hubiera dominado a la razón [174].

No entiendo hablar de ciertas reglas, de ordinario arbitrarias, que la autoridad de los antiguos o la edad introdujo; hablo de las de la fuerza y rectitud del discurso, con las cuales el entendimiento ilustrado sujeta la impetuosidad del genio poético a la exactitud de la razón, reglas que aun hoy, no obstante la diversidad y distancia de los tiempos, de los lugares y de las costumbres, hacen que las comedias de Aristófanes, las de Plauto, las de Terencio encuentren con el gusto de todos, y que las que de algún modo se les parecen sean en todas las lenguas las mejores. ¿Si será esto ocasionado por el encanto de la poesía? A mí así me lo parece.

Es la poesía una imitación [175] propia, natural y conveniente, o bien un paso bien hecho desde la verdad a la ficción. Esta idea se destruye no sólo cuando se desprecian, sino también cuando se observan con mucha escrupulosidad las reglas de los antiguos, que, fundadas sobre sus costumbres y usos, deben ceder a otras reglas que tienen por basa los usos recibidos al presente. Como la naturaleza es la fuente de lo verdadero, la idea que el entendimiento humano saca de la naturaleza es la fuente de la ficción poética, y, por consiguiente, para tener un concepto justo de esta idea general, es menester entrar en el mecanismo del espíritu humano, en la naturaleza

[173] Concluye aquí la selección hecha por Hartzenbusch (*vid.* notas 142 y 163) de la *Disertación*.

[174] Luzán, *op. cit.* (nota 56), pp. 305-312, y, especialmente, pp. 305-307.

[175] Sobre el concepto de imitación, cf. Luzán, *La Poética,* versión de 1737, libro primero, cap. V, VI, VII, VIII, IX, X, ed. cit. en nota 56, pp. 159-181.

del juicio y de la imaginación, lo que nos llevaría muy lejos de nuestro propósito, pero ciertamente pararíamos en la razón de nuestro gusto, a la cual iremos ahora por el atajo, representando solamente el modo de este milagro.

La poesía sitía nuestra imaginación por todos lados con una verisimilitud vivamente representada [176], y aparta las imágenes de las cosas contrarias que podrían descubrir la ficción de lo que dice el poeta. Por este medio confunde en nuestro espíritu la ficción con la verdad, porque los movimientos de nuestro corazón no corresponden a la esencia verdadera de los objetos exteriores sino a la impresión que ellos hacen en la imaginación. Esta impresión no viene siempre de los mismos objetos reales, como se ve en los sueños. Y para producir en nosotros los mismos movimientos que son excitados por la realidad de los objetos, basta que el poeta hiera vivamente nuestra imaginación con una verisimilitud bien sostenida. Con esta verisimilitud, y con una expresión natural y circunstanciada, consigue el poeta y llega a su fin, y, por consiguiente, los caracteres mal sostenidos y las acciones imposibles, a menos que la potencia de alguna divinidad no las acomode a la imaginación, son los mayores defectos de la poesía y los escollos de la comedia.

Del mismo principio se sigue que se engañan enteramente los poetas cuando hacen todos sus versos con artificio tan exacto que parecen tirados a nivel. Es necesario que repartan de tiempo en tiempo un aire de descuido y negligencia, a fin de ocultar el arte debajo de la sombra de la naturaleza; sin esto el entendimiento se avisa a sí mismo que se entretiene en ficciones, y la imaginación se dispierta del agradable sueño que la tenía ocupada.

La manera de pintar las cosas al natural, como lo hacían los antiguos, pareció muy simple y grosera a los modernos, que no queriendo dar cosa alguna a la naturaleza y dándolo todo a su invención, transportaron sus oyentes a un mundo imaginario y fantástico del cual nada se puede sacar que sea de uso para la vida humana.

Parece que en las consideraciones que acabo de indicar se halla el origen del acierto, del gusto y de la utilidad; y, al mismo tiempo, se descubre la fuente de que manaron las reglas que se deben observar en la composición de la comedia, reglas que tienen por fundamento la imitación y remedo que es tan natural al hombre y tan agradable que sobrepuja a la misma verdad y naturaleza, como lo prueban nuestras experiencias y el adagio del cochino de Pármeno [177].

[176] Luzán, *op. cit.* (nota 56), pp. 229-233. Sobre la verosimilitud. Cf. también Guillermo Carnero, «La dualidad razón-emoción en la Estética y la Preceptiva literaria del siglo XVIII», en *La cara oscura del Siglo de las Luces,* Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1983, pp. 11-37 (*vid.* especialmente, pp. 20-25).

[177] *Vid.* Luzán, *op. cit.* (nota 56), pp. 165-166. Obsérvense las similitudes, no sólo de ideas sino incluso en las palabras utilizadas para expresarlas, que hallamos aquí entre

La imitación tiene por basa a la verisimilitud, de ella nace la regla de las tres unidades [178], de una acción principal, ejecutada en término un poco más dilatado del en que se hizo, y en un solo lugar. Esta regla, dictada por el buen gusto y por la razón, cuando se desprecia, forma un espectáculo monstruosísimo. ¡Qué bien lo pintó Cervantes burlando de las comedias cuyo primer acto tiene sus escenas en Flandes y en Italia, el segundo en Africa y España, y el tercero en Méjico [179]; y cuando saca al teatro su *Rufián dichoso,* y después de llevado por los aires, le hace fraile, prior, provincial y santo, y no olvida los milagros de después de muerto [180]! El original de este desorden es el *Bamba,* comedia de Lope [181], y otras en que se ve nacer al héroe, crecer, obrar, envejecer y morir.

¿Podrá por ventura quien esto ve y oye imaginarse que ve y oye realmente el suceso, en lo que consiste el gusto, el interés y la expectación? ¿Cómo es posible tomar los cabos y zurcirse unos tiempos y lugares tan apartados y distantes entre sí sin hacer fuerza y desreglar la imaginación, y sin desengañarse el entendimiento? ¿No es esto descartarse de la naturaleza, de la razón y del juicio? Díganlo por mí los que se paren con alguna reflexión a considerarlo.

El poeta cómico debe ser muy filósofo, debe conocer perfectamente los corazones humanos, las costumbres de las gentes, los usos, las mudanzas de ellos, y debe ayudarse de los descubrimientos de los antiguos, que hicieron menor difícil este poema con las reglas que nos dejaron, cuya observancia y cumplimiento hicieron y hacen útiles y agradables a las comedias.

Pero si se atreven a escribirlas sujetos enteramente destituidos de estas necesarias partes, ¿qué hay que admirar de los horrendos desatinos que se representan? Ya el incomparable Villegas dijo a su mozo de camino [182]:

Nasarre y Luzán. Dice éste sobre la imitación: «no hay otra cosa más natural para el hombre» (p. 165). Afirma el primero en nuestro texto: «la imitación y el remedo que es tan natural al hombre». Sobre la imitación, cf., también, José Checa Beltrán, «El concepto de *imitación de la Naturaleza* en las poéticas españolas del siglo XVIII», en *Anales de Literatura Española,* nº 7, 1991, Alicante, Universidad de Alicante, Departamento de Literatura Española, 1991, pp. 27-48.

178 Cf. Luzán *op. cit.* (nota 56), pp. 457-467.

179 *Vid. El rufián dichoso,* jornada segunda, escena inicial, en Miguel de Cervantes, *Teatro completo,* cit. en nota 8, pp. 325-328. Recuérdese que Nasarre antes ha copiado este texto (cf. nota 9).

180 Cf. la edición de la comedia citada en la nota anterior.

181 Se trata de la *Vida y muerte del rey Bamba,* incluida en la *Parte primera* de las comedias de Lope de Vega, impresa en 1604, que es una de las primeras piezas compuestas por el Fénix (Morley y Bruerton, en su *Cronología de las comedias de Lope de Vega* —Madrid, Gredos (BRH), 1968, p. 223—, la fechan antes de septiembre de 1598), y que fue resumida, traducida e insertada por Du Perron en el tomo segundo (pp. 88-131) de su antología (*vid.* nota 54).

182 Villegas, *Eróticas,* cit. en nota 144, p. 232, vv. 85-88.

Que, si bien consideras, en Toledo
hubo sastre que pudo hacer comedias
y parar de las musas el denuedo:
mozo de mulas eres, haz tragedias.

Y lo demás que omito, por decir que nuestra nación tiene menos disculpa que las otras, porque tuvo, antes que ellas, maestros que la enseñasen, reglas que la dirigiesen y modelos que imitar.

Era muy fácil copiar aquí del Pinciano, de Cascales, de Salas [183], lo que nos dejaron escrito sobre esta materia que sobrepuja a cuanto después han dicho los extranjeros y los naturales que han hablado de ella con poco conocimiento particular de nuestro teatro. No obstante, diré con el historiador de Murcia [184] que la comedia es imitación dramática de una entera y justa acción humilde y suave, que, por medio del pasatiempo y risa, limpia el alma de los vicios; o con el jesuita doctísimo, el P. Rapin [185], que la comedia es una imagen de la vida común, su fin mostrar sobre el teatro los defectos particulares para curar los defectos del público y para corregir al pueblo con el miedo de ser burlado, por lo cual lo ridículo es lo más esencial de la comedia. Es imitación porque de otro modo no sería poesía, ni dramática, si el poeta hablase por sí. Es una acción, aunque la acompañen otras accesorias que llaman episodios, insertos en la principal de tal manera que todas juntas miren a un mismo blanco, y, acabada la principal, queden todas acabadas [186]. Es entera, porque consta de principio, medio y fin [187],

[183] *Pinciano. Cascales.* Cf. notas 101 y 106.

Salas. José Antonio González de Salas (1588-1654), madrileño, editor de *El Parnaso español,* colección de los poemas de Quevedo, de cuya amistad gozó, intelectal, humanista, comentarista de escritores clásicos (Petronio, Plinio el Viejo...) y autor de una obra de preceptiva dramática, de carácter clasicista, que le hizo famoso, la *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita* (Madrid, 1633), reimpresa por Antonio de Sancha en el siglo XVIII (1778).

[184] Francisco Cascales. *Vid.* nota 106. La definición de comedia recogida a continuación es, literalmente, la incluida en las *Tablas poéticas,* «De la poesía *in specie*», «Tabla quarta. De la comedia» (ed. cit., p. 203).

[185] René Rapin (1621-1687), francés, teólogo, poeta en lengua latina y francesa, fácil versificador, miembro de la Compañía de Jesús, erudito, autor de unas *Réflexions sur la «Poétique» d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1674), que es el texto al que alude Nasarre.

[186] Tal es la idea aristotélica de la unidad de acción (cf. *Poética,* ed. cit. en nota 57, pp. 155-156), que en términos similares figura también en Luzán (*op. cit.* en nota 56, p. 457-458).

[187] Obsérvese la similitud existente entre esta frase y la incluida por Luzán en su *Poética* (ed. cit. en nota 56, p. 447) en el capítulo en el que trata este mismo asunto: «ha de ser entera, esto es, ha de tener principio, medio y fin».

y tiene justa y competente grandeza. Humilde y suave es la comedia, por el lenguaje familiar, un poco más de como comúnmente se habla, y por las personas humildes que constituyen la fábula cómica, que son gente popular y, a lo sumo, soldados y mercaderes, y antes de menor que de mayor clase. Y siendo la acción de oficiales, truhanes, mozos, esclavos, rameras, alcahuetas, ciudadanos y soldados, será también el lenguaje ordinario y conveniente a esta gente humilde, como debe ser la acción [188], y, sin Aristóteles, lo dice también la razón, porque si el fin de la comedia es limpiar el alma de los vicios por medio del pasatiempo y risa, los hechos de los principales y nobles caballeros no pueden inducir risa. Pero sí los hombres humildes, el truhán, la alcahueta, el mozo, el vejete, el padre engañado, el hijo engañador, la dama taimada, el amante novato. Los acontecimientos de estos y sus contiendas y porfías mueven a contento a los oyentes. Si un príncipe es burlado, se agravia y ofende, la ofensa pide venganza, la venganza causa alborotos, y fines desastrados, todo lo cual es puramente trágico [189]. Siendo, pues, el fin de la poesía cómica desengañar al mundo con acciones ridículas, síguese que la comedia ha de ser acción de gente humilde, y cuanto más se levantare a mayores tanto peor sera la comedia y no conseguirá el fin de inducir buenas costumbres y expurgar los vicios por medio de la risa. Debe el cómico con acontecimiento apto y bueno, para mover la risa, deleitar y mover a los oyentes con ridículas acciones, con la fábula, costumbre, sentencia y dicción [190], lo que es común a todas las poesías. La fábula no puede abrazar más que una acción de una persona fatal, a quien principalmente mira la comedia. Y esta acción debe ir acompañada de otras, para ornato y engrandecimiento suyo, atadas con ella con los lazos del verisímil posible y necesario, y de tal modo entre sí vinculadas que si una parte de estas se quitase o mudase, quede del todo desbaratado y manco. De ejemplo pueden servir todas las comedias de Plauto y de Terencio, y Cascales hace la análisis y prueba de la *Andria* [191]. Y yo pudiera en alguna de Solís,

188 Cf. Luzán, *op. cit.* (nota 56), pp. 528-534. Nótense las semejanzas de contenido entre esas páginas de *La Poética* y todo este párrafo de la *Disertación,* normal, por otra parte, pues los dos autores se hallan siguiendo a Aristóteles.

189 Cf. Luzán, *ibidem.*

190 *fábula.* «comúnmente por fábula se entiende un hecho falso o fingido» (Luzán, *ibidem,* p. 435).

costumbre. «son las costumbres» «el genio, las inclinaciones y lo que otras naciones llaman *carácter* proprio de cada persona» (*Ibidem,* p. 495). Son fábula y costumbres partes de calidad de la tragedia y de la comedia.

sentencia y dicción. «La sentencia y la locución son las otras dos partes de calidad de la tragedia» (y de la comedia). «Las palabras y sentencias manifiestan las costumbres y genio de cada uno» (*Ibidem,* p. 509).

191 Cascales, *op. cit.* (nota 106), pp. 207-209.

Andria. Título de una de las comedias conservadas de Terencio.

de Rojas, de la Hoz, de Melchor Fernández de León [192], y de otros nuestros.

Prosigue nuestra guía [193] diciendo que la fábula cómica es principalmente morata, por lo poco que tiene de casos lastimosos, que es patética, cuando las pasiones del ánimo se manifiestan más, y que es de un modo, cuando en la comedia no se halla persona que no sea cómica. Y doble es aquella en que, juntamente con las personas humildes, se introducen heroicas y divinas; pero para la perfección de la comedia importa que todas sean personas humildes; y es disparate antiguo y nuevamente propagado el monstruo que llaman tragicomedia; y es admirable la ignorancia de sacar del prólogo del *Anfitrión* de Plauto [194], que es una pura burlería y sátira, un dogma y precepto que se observa en nuestros teatros, pero no se podrá negar que es contra razón, contra naturaleza y contra el arte.

Guarda la comedia cierta estrecha clausura que no permite salir al tablado doncellas, casadas ni viejos de mal ejemplo, porque la comedia, por la mayor parte, es lasciva, y en ella intervienen alcahuetas, rameras, truhanes y otras semejantes personas de torpe y deshonesto trato [195]; si acaso la comedia admite alguna doncella libre, es siendo tenida por esclava [196] o expósita. Las casadas tocadas de pasión amorosa no deben entrar en la comedia, así por el mal ejemplo como porque de sus amores se siguen celos, escándalos y muertes, lo que es trágico y contrario al fin de la comedia [197].

[192] *Solís. Hoz.* Cf. notas 128 y 131.

Melchor Fernández de León. Dramaturgo de la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII, amigo y seguidor de Calderón, autor de loas, entremeses y bailes, y de comedias (*El sordo y el montañés, Ícaro y Dédalo, Endimión y Diana, La conquista de las Malucas, El primer templo de amor, San Francisco de Borja, Venir el amor al mundo...*), entre las cuales la burlesca *Cada cual con su cada cual* adquirió fama.

[193] Cascales, *op. cit.*, en nota 106, pp. 212-213.

[194] En el *Anfitrión* de Plauto se quiso hallar la justificación para la existencia de la tragicomedia. Cascales alude a este problema (*op. cit.* en nota 106, p. 213). El propio Lope de Vega en su *Arte Nuevo* (ed. cit. en nota 111, vv. 165-167, p. 261) hace mención de esta comedia en ese sentido. *Vid.* sobre el tema, Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega,* Madrid, SGEL (Temas), 1976, pp. 77-78.

[195] Son todas palabras textuales de Cascales, si bien entre «exemplo y «porque» se omite «Dize Minturno y dize Cinthio en sus poéticas que el cómico no deve introduzir donzellas» (ed. cit. en nota 106, p. 214).

[196] Cita textual de Cascales (*ibidem,* p. 215).

[197] Dice Cascales (*ibidem,* p. 215): «Tampoco deven entrar en la comedia mugeres casadas, digo tocadas de passion amorosa, porque ultra de ser de mal exemplo, de sus amores se siguen zelos, escándalos y muertes; todo lo qual es trágico y contrario al fin de la comedia».

También llaman compuesta a la fábula que tiene reconocimientos, casos inopinados y mutaciones de fortuna [198]. Las costumbres han de ser buenas, convenientes, constantes e iguales. Se deben considerar las propiedades y condiciones de las personas y naciones [199].

De las personas cómicas y de sus costumbres y caracteres hace Cascales [200] una enumeración y pintura muy puntual y circunstanciada, señalando los lugares en que se encuentran los originales. Considera también las calidades de las naciones, para que de ellas se haga verdadera imitación, y dice que las costumbres van con la naturaleza del lugar, y que los varios países producen varias maneras de hombres, los que se deben pintar conforme a su opinión [201]. Los griegos son naturalmente vanos, los italianos soberbios, los sicilianos agudos, los franceses leves, los flamencos pacíficos y benignos, los españoles arrogantes, y los africanos cautelosos. Y en una misma nación suele haber diferentes costumbres. Los castellanos son sencillos y graves, los andaluces lenguaces y presuntuosos, los valencianos fogosos y grandes servidores de damas, los catalanes arriscados y montaraces, los vizcaínos cortos y linajudos, los portugueses amantes, derretidos, altaneros [202].

198 Cascales: «Simple es la cómica fábula que no tiene reconocimiento, ni casos inopinados, ni mutaciones de fortuna; y compuesta la que los tiene» (*ibidem,* p. 215).

199 Cascales: «Y síguense las costumbres; éstas an de ser buenas, convinientes, constantes e iguales». «Aquí se consideran las propriedades y condiciones de las personas y naciones» (*ibidem,* pp. 215 y 216).

200 *Ibidem,* pp. 216-219.

201 «Las costumbres van con la naturaleza del lugar, que varios paýses, varias maneras de hombres produzen». «Conviene, pues, tener noticia de lo que se a escrito de diveras gentes y naciones para pintarlos conforme a su opinión». Cascales, *ibidem,* p. 219.

202 Todo este fragmento, con levísimas omisiones de palabras, es copia casi literal de Cascales (*ibidem,* pp. 219-220).

vanos. «inútil, infructuoso ù sin efecto»; «arrogante, presuntuoso, ù desvanecido»; «insubsistente, poco durable, ò estable» (*Dicc. Aut.*).

leves. «lo que es de poca importancia o consideración» (*Dicc. Aut.*).

lenguaces. «que habla mucho con impertinencia y necedád» (*Dicc. Aut.*).

arriscados. «Atrevido, resuelto, y ossado en emprender cosas árduas y peligrósas: y assi del que acométe con gran denuédo è intrepidéz, sin reparar mucho en los peligros à que se expóne, se dice que es mui arriscado». (*Dicc. Aut.*).

montaraces. «Aplícase al genio y propiedades agrestes, groseras y feroces» (*DRAE*).

cortos. «rudo, poco despierto y de poquissima razón y conocimiento: y assi se dice del que descubre poco ingenio y capacidad, que es mui corto, y apenas entiende» (*Dicc. Aut.*).

linajudos. «El que presume y se jacta de la noblezas de su linâge» (*Dicc. Aut.*).

derretidos. «Enamorarse tiernamente, enardecerse en el Amór Divíno ù profano» (*Dicc. Aut.*).

No olvida la sentencia, y el uso de ella: de la dicción se remite a Horacio, que dice [203]:

> La comedia no debe ser tratada
> en el trágico estilo; y la tragedia
> de Tiestes no sufre versos cómicos.
> Cada materia tiene lugar propio [204].
> A veces la comedia la voz alza,
> y el enojado Cremes por la boca
> echa espuma, y a veces suele el trágico
> en humildes razones lamentarse.
> Cuando anda pobre y desterrado Telefo
> y Peleo, no dice, no, palabras
> fanfarronas y largas de pie y medio,
> si pretende mover los corazones
> de los oyentes con su tierno llanto.

Dejo de hacer extracto de los actos, escenas y personas y de lo demás perteneciente a la comedia, porque espero que la Real Academia Española, cuando ilustre el orbe literario con su Poética prometida [205], hará olvidar cuanto han escrito los mejores autores, y dará entre ellos un eminente lugar a Cascales.

Basta y sobra para este prólogo señalar los orígenes de la comedia española, haciéndola presente niña y en mantillas, y desfigurada, ajada y prostituida por los que se cree que la adornaron y ennoblecieron sin que mi pretensión haya sido otra que responder por nuestra nación, que no dio sus poderes para hablar por toda ella a los famosos Lope y Calderón; y cuando se impriman unidas las comedias que están ya elegidas y separadas, y se haga análisis y crítica de ellas, se hará evidente que tenemos poetas cómicos, que, guardando los rigores del arte, supieron castigar las costumbres malas y ridículas, deleitando a los oyentes y lectores, supieron purgar con la risa los malos humores de los cortesanos, y si sería admirable la medicina que con sólo remedar a los insensatos, a los ciegos, a los cojos, a los mancos y contrahechos, y a todos los desgraciados de la naturaleza, los curase: ¿qué se puede decir de la comedia que lo consigue en las enfermedades semejantes del alma segura, pronta y agradablemente?

[203] Cascales, *ibidem,* pp. 220-221.

[204] *propio.* En Cascales (*ibidem,* p. 220), proprio.

[205] Nunca se llegó a hacer realidad ese proyecto. Menéndez Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid, CSIC, 1974, 2 vols., vol. I, p. 1176), defiende, incluso, que «la Academia no pensó formalmente en redactar una Poética, por más que algunos escritores lo afirmasen en son de burla». Pese a ello, Nasarre en este pasaje no parece estar bromeando.

Curó Cervantes a los enfermos de caballerías; quiso curar a los malos cómicos representando y remedando. Sobre estas ocho comedias que se reimprimen se podrían hacer muchas observaciones que será razón dejarlas a los que las leyeren. Quien notare lo que en alguna escena de *Pedro de Urdemalas* [206] se dice en boca de un engañador que contrahace [207] al hipocrita, lea la partida siguiente sacada de los libros de la parroquia de San Sebastián de Madrid [208]:

«En 23 de abril de 1616 años murió Miguel Cervantes Saavedra, casado con doña Catalina de Salazar, calle del León. Recibió los Santos Sacramentos de mano del licenciado Francisco López. Mandóse enterrar en las monjas trinitarias. Mandó dos *Misas del alma* y lo demás a voluntad de su mujer, que es testamentaria, y al licenciado Francisco Nuñez, que vive allí». Fol. 270 [209].

[206] Cf. *Pedro de Urdemalas,* en Miguel de Cervantes, *Teatro completo* (cit. en nota 8), pp. 632-720. *Vid.* jornada I, vv. 1196-1207, p. 667 (Pedro encarga a Maldonado que consiga noticias sobre los parientes difuntos de la viuda).

[207] *contrahace.* «Hacer una cosa tan semejante à otra, que dificultosamente se pueda distinguir la verdadéra de la falsa» (*Dicc. Aut.*).

[208] La parroquia de San Sebastián, lugar en el que fueron enterrados Lope de Vega y Vicente García de la Huerta, entre otros escritores españoles, era la que correspondía a Cervantes, dado el sitio, la calle del León esquina a la calle de Francos, en el que se hallaba su domicilio familiar.

[209] Con la partida de defunción de Cervantes, por primera vez publicada en este libro, concluye la *Disertación,* sin que exista ningún tipo de firma tras ella que identifique a su autor. No obstante, en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid que hemos utilizado como base para realizar nuestra edición (signatura R/32711), figura añadido y a mano un nombre al que se atribuye la redacción del escrito: «D^{n}. Blas Nasarre».

Apéndice:
Aprobación de Fray Juan de la Concepción

J. M. J.

Aprobación del Rmo. P. Fr. Juan de la Concepción, Lector de Theologia, y Predicador en su Convento de Carmelitas Descalzos de esta Corte, &c.

M. P. S.

Obedeciendo el orden de V. A. he visto las Comedias de Miguèl de Cervantes Saavedra, que intenta reproducir à la publica luz un Español curioso, à quien debe estimar toda la Nacion haga frequente por este medio el uso de un Libro, que ya se deseaba dos veces, como apreciable, y como escaso. Sería la dádiva perfecta, si se huvieran podido hallar todas las Representaciones, que compuso este Autor; pero respecto de sus Obras, parece que se ha hecho aliada del tiempo, como la fama para aplaudirlas, la envidia para sepultarlas. Pocos Ingenios ha producido nuestra España iguales à Cervantes en la aplicacion: en la invencion, no sè si alguno. El unico Libro, puramente humano, essento de la critica mas severa, y celebrado universalmente aun de la Nacion mas económica en materia de elogios, es la Historia de Don Quixote, siendo esta una Obra à quien, irremediablemente, quitan las traducciones una gran parte de la gracia. El nombre v.g. del cavallo de aquel Heroe, en ningun Idioma significa con energia, propriedad, y viveza lo que en el nuestro. Esta es la mayor prueba de quan singular fue el ingenio de Miguèl de Cervantes, pues supo dàr à luz tan no imitable parto, sin otro auxilio, ni fomento, que el de su ingenio mismo.

El acierto, y penetracion con que entendia el Arte Cómico, le testifican los muchos passages, que se hallan en todas sus Obras (pues no hay alguna sin alguno) respectivos à esta materia: leyendose en ellos intimadas todas las perfecciones, y conjurados todos los defectos de que es capaz esta especie de poesìa, con justicia, y sin emulacion. Entendidos, y atendidos estos

dictámenes, puede ser de reparo, vèr, que en estas Comedias, que vàn à reimprimirse, quebranta Cervantes todas las reglas, que establece. En ellas no se observa alguna de las tres unidades de lugar, de tiempo, y de acción. Tienen por Interlocutores Reyes, y Principes: estos hablan, tal vez en estilo baxo, y los ínfimos de la Plebe elevan el estilo. Introducense figuras alegóricas sin necessidad, y estàn de bulto semejantes errores. Pues si el Autor tenia un conocimiento cabal de las reglas: si las practicó en otras Comedias suyas, que se representaron, como se prueba por los aplausos que consiguieron, y porque èl, y otros las ponen por exemplares, por què escribiò estas con un tan total abandono? No tiene esta pregunta respuesta, que no sea dificil, no haviendo penetrado la intencion de Cervantes al escribirlas, como felizmente lo ha hecho el erudito Autor de la Dissertacion, que precede como Prologo à estas Comedias. Escribiò Cervantes afectando todos los defectos, ya entonces comunes en el Theatro, por vèr si usando de estas armas, conseguia otro triunfo (y no sè si mayor) de las Comedias malas, como el que logro con la Historia de Don Quixote, de los fabulosos Libros de Cavalleria. Para este fin, ningun medio mas util, que poner los errores en su propio trage, à vista de los entendimientos, para que desazonado (como es natural) à las violencias del objeto el menos delicado espiritu, dirija sus conceptos por las sendas de lo acertado, con el anhelo de huir lo aborrecible. Ni es contra este discurso, que en el mismo Prologo de estas Comedias parece que su Autor las abona por acertadas; pues esto se debe entender lo escribiò con la feriedad misma, que refiere en su Don Quixote el admirable, capaz hallazgo de los cartapacios precisos para proseguir aquella Historia, y las puntualidades de su Traductor Benengeli.

Esta Receta Cómica, que en la edad de Cervantes pudo ser util, en la nuestra se hace necessaria; porque quando llegan las enfermedades à los ultimos empeños del riesgo, no deben dexar de aplicarse aun las medicinas, que selo fomentan una levissima confianza. Oygo pintar de modo los festejos theatrales, que oy se componen, y se executan, que con haver yo sido singularmente aficionado à esta especie de diversion, creo, que aunque oy estuviesse libre de la gloriosa prohibicion que tengo por mi estado de concurrir à ellos, yo por mi arbitrio, me huviera retirado de los Corrales, por mas que la moda los haya encaramado al magestuoso nombre de Coliséos. No quiero (por aora) tomar partido en la viejissima question de la licitud, ò ilicitud de las Comedias, respecto de la voluntad; pero siempre defenderè, que las que oy se hacen (à reserva de rarissima) son abominables para el entendimiento. Lo verisimil se ha desterrado: de lo decente no se cuida: en las de caso se desmiente toda la historia: en las de invencion, solo tiene la idéa por objeto la bulla: no conoce el ingenio otro enthusiasmo, que el rumbo que le determinan los mismos Actores, y con todo estos auxilios producen unos monstruos, abortan unos parros, que muestran clarissimamen-

te, que si la Comedia debe ser espejo de la vida, estàn sin duda enormemente deformes las vidas, segun se representan en el espejo.

En una Comedia, que ya se havia representado, y se remitiò à mi censura para imprimirla, decia San Blàs estos versos:

Ay, Hijas de Sebaste!
Aunque veis de mis penas tal contraste,
No lloreis sobre mì compadecidas:
Llorad sobre vosotras compungidas,
Y por los hijos vuestros,
Pues cinco, y dos sois siete,
Super vos ipsas flete,
Et super filios vestros.

Y en toda la Obra no decaìa el numen un punto. Por esto dixe, que nunca parecen mas necessarias estas Comedias de Cervantes, por si los errores (mas sufribles que los de aora) que èl comete en ellas, voluntariamente contra el arte, puede servir de aviso para que vuelva el arte à practicarse sin errores. Esta esperanza hace util la impression de este Libro, y por esso digna de la licencia; y mas quando en todo èl no hay clausula alguna, que se oponga a nuestra Santa Fè, rectas costumbres, ò regalìas de S. M. Este es mi sentir, *salvo &c.* En este Convento de Carmelitas Descalzos de San Hermenegildo de Madrid à 24 de Febrero de 1749.

Fr. Juan de la Concepcion

ÍNDICE

PRESENTACIÓN A MODO DE PRÓLOGO 11

1. Don Blas Nasarre y sus obras 13
2. La *Disertación o Prólogo sobre las comedias de España* . 17
   - 2.1. El texto y su contexto: las contestaciones a Du Perron 17
   - 2.2. Contenido, fuentes y estructura 21
   - 2.3. Una polémica recepción 24
   - 2.4. Una aportación para la historia 29

NUESTRA EDICIÓN 33

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA 35

1. Repertorios bibliográficos 38
2. Ediciones 38
3. Estudios 39

SIGLAS Y ABREVIATURAS UTILIZADAS 41

DISERTACIÓN O PRÓLOGO SOBRE LAS COMEDIAS DE ESPAÑA 43

APENDICE:

Aprobación de Fray Juan de la Concepción 103

TRABAJOS DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

VOLUMENES PUBLICADOS

1. Antonio Rodríguez Moñino: EL CRITICÓN. PAPEL VOLANTE DE LETRAS Y LIBROS.

2. Juan Manuel Rozas: TRES SECRETOS (A VOCES) DE LA LITERATURA DEL 27.

3. Julio Neira: JORGE GUILLÉN: LA EDICIÓN DE «*TRÉBOLES*» (Y OTRAS PUBLICACIONES SANTANDERINAS).

4. Juan Manuel Rozas: LOS PERIODOS DE LA BIBLIOGRAFÍA LITERARIA ESPAÑOLA EJEMPLIFICADOS CON LOS BIBLIÓGRAFOS EXTREMEÑOS.

5. Gregorio Torres Nebrera: LA OBRA LITERARIA DE MARÍA TERESA LEÓN (AUTOBIOGRAFÍA, BIOGRAFÍA, NOVELAS).

6. José Luis Bernal: LA BIOGRAFÍA ULTRAÍSTA DE GERARDO DIEGO.

7. Jesús Cañas Murillo: BLAS NASARRE. *DISERTACIÓN O PRÓLOGO SOBRE LAS COMEDIAS DE ESPAÑA*.

8. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes: MOROS Y TURCOS EN LA NARRATIVA ÁUREA (EL TEMA DEL CAUTIVERIO).

9. María de los Ángeles Pérez Álvarez (Traducción):MIJA'IL NU'AYMA. *LA VOZ DEL MUNDO*.

DE PRÓXIMA APARICIÓN

10. Antonio Salvador Plans: LA «FABLA ANTIGUA» EN LOS DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO.

11. Carmen Galán Rodríguez: APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL ESTUDIO DE LAS ORACIONES FINALES EN ESPAÑOL.

12. Isabel Román: LA *INVENTIO* EN LA ESCRITURA EXPERIMENTAL. DEL BARROCO A LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA.

Esta primera edición de *Blas Nasarre. «Disertación o Prólogo sobre las comedias de España»*, número siete de la colección Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, de la Universidad de Extremadura, que consta de 500 ejemplares, se acabó de imprimir en los Talleres de Gráficas Varona, Rúa Mayor, 44, de Salamanca el día 7 de Julio de 1992.

TRABAJOS DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, 7