

«LOS NIDOS DE ANTAÑO»: ESTUDIO Y EDICIÓN DEL *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 (1768) Y DE LOS CRÍTICOS DE MADRID: EN DEFENSA DE LAS COMEDIAS ANTIGUAS Y EN CONTRA DE LAS MODERNAS (1768)*, DE FRANCISCO NIETO MOLINA*

RAFAEL BONILLA CEREZO | UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

A Paolo Tanganelli

La polémica acerca del teatro cobra durante el Neoclasicismo la estampa de un laberinto en cuyas calles la historia juega con nosotros un secreto ajedrez. Sobre el tablero —con Lope y Cervantes detrás de cada movimiento—, junto con las que creímos ser las reglas, esto es, las sancionadas por Luzán en su *Poética* (1737), o incluso por Clavijo y Fajardo en *El pensador* (1762-1767), enemigo tanto de la tragicomedia como de los autos sacramentales, y a su zaga Nicolás Fernández de Moratín (1762-1763), varias piezas eliminadas pueden regresar a la partida. Aunque nunca se las haya tenido en cuenta; perturbándonos, o suscribiendo lo sabido, como repentinos heraldos de aquellas controversias.

Quizá el menor de los peones ilustrados fue el gaditano Francisco Nieto Molina (c. 1730). Tachado por Cueto de «poeta indisciplinable»¹, en juicio algo más benigno que el de Moratín padre, quien lo clasificó sin razón entre los «bardos tabernarios»², sus libros, muy ignorados, destacan por su variedad. Versificador conceptuoso, mitológico y épico-burlesco, además de

.....
* El presente estudio ha visto la luz gracias a una «Estancia de Profesores e Investigadores Seniores en Centros Extranjeros de Enseñanza Superior e Investigación (Programa Salvador de Madariaga, Ministerio de Educación) (2009-2010)» en la Universidad de Cambridge (United Kingdom). Número de credencial: PR2009-0510.

¹ Leopoldo Augusto Cueto, «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII» (1869), *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Atlas, 1952, pp. V-CCXXXVII (pp. XCV-XCVD).

² *Ibidem*, pp. XCV-XCVI.

polemista escénico, he revivido su figura en otro artículo³. Por ello, dada la amplitud de estas dos ediciones, me limito a citar sus opúsculos, bien resumidos por Aguilar Piñal en la *Historia literaria de España en el siglo XVIII*: 1) *El Fabulero* (1764), cinco romances gentílicos bajo el sello de Góngora, Quevedo, Lope, Pérez de Montalbán, Esquilache, Villamediana o Polo de Medina; 2) *La Perromachia* (1765), «fantasía poética» en redondillas que participa tanto de las epopeyas burlescas del Seiscientos —*La Gatomaquia*, del Fénix y *La Mosquea*, de Villaviciosa— como de *La Burromaquia*, de Álvarez de Toledo (1744)⁴; 3) *Inventiva rara. Difinición de la poesía contra los poetas equivoquistas* (1767), protagonizada por las cimas del Parnaso (Mena, Lope, Quevedo, Garcilaso, Góngora) y otras plumas satíricas: Cáncer, Montoro y León Marchante; 4) *Juguets del ingenio* (1768), donde confiesa su admiración por Eugenio Gerardo Lobo; 5) *Obras en prosa, escritas a varios asuntos y divididas en cinco discursos* (1768); y 6) *Los críticos de Madrid, en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas* (1768), elogio del *Arte Nuevo* de Lope, y, al tiempo, un ataque contra Nasarre⁵. Dedicó los dos últimos a reflexionar sobre la dramaturgia, a la luz de los debates suscitados durante el XVIII. Podríamos catalogarlos como el haz

³ Rafael Bonilla Cerezo, «Neoclásica y disidente: la *Fábula de Polifemo* de Francisco Nieto Molina», *Revista de Literatura* (CSIC), en prensa. Ni en las publicaciones del Instituto Feijoo desde 1995 hasta 2009 ni en los dos volúmenes de la *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, dirigida por Víctor García de la Concha, coord. Guillermo Carnero, Madrid, Espasa Calpe, 1995, hay rastro de su producción.

⁴ Junto con Ángel Luis Luján Atienza (Universidad de Castilla-La Mancha) acometo en estos momentos la primera edición de los dos poemas caninos, épico-burlescos y homónimos de la Ilustración andaluza: *La Perromachia* (1768), de Francisco Nieto Molina, y *La Perromachia. Invención poética en ocho cantos* (1786), de Juan Pisón y Vargas, Madrid, Agustín de Sancha, 1786, 104 pp. Sign: University Library of Cambridge S743:3.c.7.7.

⁵ Véase Francisco Aguilar Piñal, «Poesía», *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. de Francisco Aguilar Piñal, Madrid, Editorial Trotta, 1996, pp. 43-134 (p. 64). La ficha catalográfica se halla en Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII. Tomo VI. N-Q*, Madrid, CSIC, 1991, pp. 65-66. He utilizado los siguientes ejemplares: 1) *El Fabulero*, Madrid, Antonio Muñoz del Valle, 1764, 4hs. + 124 pp., 20 cm. BNE, R-18078; 2) *La Perromachia. Fantasía poética en redondillas con sus argumentos en octavas*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1765, 4 hs. + 135 pp., 15 cm. BNE, R-34900; 3) *Inventiva rara. Difinición de la poesía contra los poetas equivoquistas. Papel cómico*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1767, 29 pp., 16 cm. BNE, 7/13507; 4) *Juguets del ingenio y rasgos de la poesías*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1768, 39 pp., 20 cm. BNE, R-8781; 5) *Los críticos de Madrid en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1768, 20 pp., 15 cm. BNE, T-10585; 6) *Obras en prosa, escritas a varios asuntos y divididas en cinco discursos*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1768, 4hs. + 116 pp. + 1 h., 16 cm. BNE, 3/28496. Editó sólo el primer «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» (pp. A2-45), aunque me valgo del tercero («Verdades que parecen disparates») (pp. 61-81) y, sobre todo, del quinto («Discurso en defensa del papel que dio a luz don Antonio Rezano y en contra del disforme papelón de don Juan Antonio del Catrillo y Villamor») (pp. 98-116).

teórico y el envés práctico-satírico de su «poética». Lo que en fórmula cervantina he dado en llamar «los nidos de antaño»: la serie de modelos barrocos que precedieron a los polemistas objeto de este artículo⁶.

Las ediciones críticas que presento se basan en las príncipes, ya que sus textos no se han reimpresso ni disponemos de manuscritos. Corrijo los errores y modernizo tanto la puntuación como la grafía («ciencia» en lugar de «sciencia», «extraños» en lugar de «estraños», «Holofernes» en lugar de «Olofernes»), salvo en aquellos casos que no plantean dificultades; por ejemplo, la vacilación en el timbre de los fonemas vocálicos («campión», «acomulaban», «expidiente») o los grupos consonánticos cultos («epictetos»). Las notas aspiran a ser exhaustivas incorporando las variantes autorizadas de los pasajes que glosa, pues Nieto suele acudir a volúmenes estragados. Incluyo datos geográficos, contextuales y léxicos, acompañados de la semblanza de ciertos personajes —bien conocidos por los filólogos— que quizá despisten al público menos leído.

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 (1768)

Es ya un lugar común afirmar que la *Poética* de Luzán (1737), prendió la mecha de la disputa sobre el teatro de siglo XVII. No obstante, Checa Beltrán nos recuerda que el aragonés también dedicó lauros a escritores de las prendas de Lope y Calderón. Para empezar es necesario conocer que Luzán dividió los géneros dramáticos españoles en dos clases:

«una popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos, que nació, echó raíces, creció y se propagó increíblemente entre nosotros» y otra «que se puede llamar erudita porque sólo tuvo aceptación entre los hombres instruidos». Esta definición, en la que se opone lo popular y sin reglas artísticas a lo erudito e instruido, es toda una declaración de principios en un hombre como él, que defendió tenazmente el estudio y las reglas, aun sin descartar el genio natural del artista. Nuestro preceptista incluyó, así, la comedia en ese primer grupo «popular», mientras que la dramática erudita era identificada con la tragedia⁷.

⁶ También la *Inventiva rara* (1767) pertenece al dominio del entremés. Véase Rafael Bonilla Cerezo, «*Inventiva rara. Definición de la poesía contra los poetas equivoquistas*. Estudio y edición de un entremés de Francisco Nieto Molina», *Homenaje a Antonio Carreira*, Alain Bègue y Antonio Pérez Lasherías (eds.), Zaragoza, PUF, 2010.

⁷ José Checa Beltrán, «Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII», *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de teatro clásico*, 5, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 13-31 (pp. 13-14).

Tan larga cita viene a acreditar un hecho que afecta a los discursos y prólogos que avivaron esta batalla: su intención era oponer la comedia, escrita sin observancia del arte, a la tragedia, fundada en las normas. Antinomia que sobrevuela muchos de los textos aquí recogidos, más allá de la condena del Fénix y de su escuela por vulnerar las unidades de tiempo, lugar y acción. Luzán también reprueba la mezcla de lo trágico y lo cómico; la inverosimilitud de la fábula y de sus lances, lesivamente mutados por los barrocos; la falta de propiedad de las «fábulas gentiles» y de la música en el teatro; y, con especial atención, la ausencia de enseñanza moral⁸. Ideas, todas ellas, que resurgen en quienes le sucedieron en el difícil arte de criticar comedias.

En 1738 Du Perron de Castera se unió al vocero ilustrado —Luzán había sido discutido en el *Diario de los literatos* (1737) por Martínez Salafranca y Juan de Iriarte⁹— con los tres volúmenes de sus *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol; avec des reflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables*. Este ensayo posee una introducción donde se coteja, aunque de modo somero, el teatro francés del XVII con el español. A continuación, el libro se cifra en unos fragmentos seleccionados, o mejor, en unos resúmenes traducidos, como indica De Miguel, de cuatro piezas lopistas. Después de cada una de ellas añade «comentarios o balances y, eventualmente, indicaciones para su adaptación a la escena franca»¹⁰. Su juicio de *Los donaires de Matico, Castelvines y Monteses, El padre burlado y El triunfo de la virtud* abunda en los mismos defectos que Luzán había atribuido a nuestras tablas, si bien iguala al Fénix con Corneille y Racine. Con una nota propia: su credencial de galo —país que contaba ya en el Racionalismo con vasta estirpe clasicista— obliga a que las reglas sean insoslayables. Dicho de otro modo: Du Perron no admite el teatro sin las unidades, el decoro y la verosimilitud; denuesta, además, los juegos de palabras, la malversación del elemento cómico y la mixtura de personajes altos y bajos. En definitiva, su aplauso al autor de *Fuenteovejuna*, más que a subrayar lo puramente español, se encamina a iluminar los parecidos con Molière o Racine.

⁸ Ignacio de Luzán, *La Poética*, ed. Russel P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 597-608. Se pronuncia en la misma línea José Clavijo y Fajardo, *Antología de El Pensador*, Canarias, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1989, pp. 155-166.

⁹ Véanse José A. Jiménez Salas, «El teatro de Lope y el Arte nuevo en la primera mitad del siglo XVIII», *Fénix*, 5 (1935), pp. 631-649 (pp. 636-640), y Jesús M. Ruiz Veintemilla, «La polémica entre Ignacio de Luzán y el *Diario de los literatos de España*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIII (1977), pp. 317-356.

¹⁰ Juan Carlos de Miguel y Canuto, «Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la *Poética* de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)», *Críticón*, 62 (1994), pp. 33-56 (p. 37).

Adelantándose a los empeños de Francisco Mariano Nipho en el «Discurso I» de *La nación española* (1764) contra los insultos del *Pensador*¹¹, el primero en reaccionar frente a la tesis de Du Perron, tan chauvinista como poco generosa para nuestro solar, fue Blas Antonio Nasarre en *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor del Don Quijote divididas en dos tomos, con una Disertación o Prólogo sobre las Comedias de España* (1749):

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. [...] Debieron antes de erigirse en jueces [...] instruirse de lo que ciertamente no supieron y les era necesario para no precipitar y torcer el juicio¹².

Bibliotecario Mayor de Felipe V, presbítero y miembro de la Academia del Buen Gusto de Madrid, donde tomó el seudónimo de «Amuso», Nasarre trabó amistad con Agustín Montiano y Luyando, autor del *Discurso sobre las tragedias españolas* (1750), superando algún que otro rifirrafe¹³. Nótese el mérito de su empresa cuando ochenta años después el ya romántico Agustín Durán habría de salir a palestra con su *Discurso sobre el influjo de la crítica en la decadencia del teatro español* (1828) para repetir varios atisbos del sacerdote. Por otro camino, no siempre certero, concluía que «el espíritu de novedad y la admiración servil de cuanto venía de Francia formaron una muchedumbre de pedantes, que, sin entender a los Montianos y Luzanes, y sin la instrucción [...] necesaria para discernir el mérito de los Corneilles y Racines, se creían dignos de obtener la magistratura del Parnaso [...] y se atrevían a detestar [...] los dramas de Lope y Calderón»¹⁴. Tanto un estudio como el otro vienen a confirmar el carácter revulsivo que las críticas foráneas tuvieron para que los clasicistas peninsulares «se lanzaran a la ardua tarea de intentar la renovación de las letras. Podría decirse sin exagerar que el menosprecio con que los extranjeros trataban nuestra literatura fue un importante motor del cambio»¹⁵.

¹¹ Francisco Mariano Nipho, *Escritos sobre teatro (con el sainete El tribunal de la poesía dramática)*, María Dolores Royo Latorre (ed.), Teruel, IET, Ayuntamiento de Cádiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1996, pp. 155-196.

¹² Jesús Cañas Murillo, *Blas Nasarre. Disertación o Prólogo sobre las comedias de España*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, p. 58.

¹³ Véanse las apostillas del Marqués de Laurencín, *Don Agustín Montiano y Luyando, primer director de la Real Academia de la Historia. Noticias y documentos*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1926, pp. 54-55.

¹⁴ Agustín Durán, *Discurso sobre el influjo de la crítica en la decadencia del teatro español*, ed. de Donald L. Shaw, Málaga, Ágora, 1994, pp. 50-51 y 67-68.

¹⁵ José Checa Beltrán, *Razones del Buen Gusto. Poética española del Neoclasicismo*, Madrid, CSIC, 1998, p. 45.

La *Disertación o Prólogo* de Nasarre, se destapó como una iniciativa editorial que provocaría ríos de tinta. Llena de intuiciones visionarias y de fallos de bulto, hemos de estimar al oscense como un glosador audaz. No en vano, se rebeló sin paños calientes contra los *Extraits*, pero también fue culpable de una lectura sesgada del alfil y los reyes de nuestra escena: Cervantes, Lope y Calderón. Ya que Cook y McClelland han descrito el contexto en que se redactó su *Prólogo*¹⁶, doy cuenta de los nombres que se unieron a esta partida de enroques: 1) *La sinrazón impugnada y beata de Lavapiés. Coloquio crítico, apuntado al disparatado Prólogo que sirve de delantal (según nos dice su autor) a las Comedias de Miguel de Cervantes* (1750), de José Carrillo; 2) el *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* (1750), de Tomás de Erauso y Zavaleta; 3) el *Discurso sobre las tragedias españolas* (1750), de Agustín Montiano y Luyando; 4) los *Orígenes de la poesía castellana* (1754), de Luis José Velázquez, heredero del radicalismo de Nasarre; 5) *El Pensador* (1762-1767), de José Clavijo y Fajardo; 6) la «Disertación» que abre *La Petimetra* (1762), de Nicolás Fernández de Moratín, y sus tres *Desengaños al teatro español* (1762-1763); 7) *El escritor sin título* (1763), de Romea y Tapia; 8) *La nación española defendida de los ataques de El Pensador y sus secuaces* (1764), de Nipho; 8) el *Ensayo sobre el teatro español* (1772), de Tomás Sebastián y Latre; 9) la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos* (1790-1796), de Gaspar Melchor de Jovellanos; y 10) *Edipo tirano, tragedia de Sófocles, traducida de griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna* (1793), de Pedro Estala¹⁷.

¹⁶ John A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1959, reimp. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1974, pp. 80-83 y 86-147; I. L. McClelland, *The Origins of the Romantic Movement in Spain. A Survey of Aesthetic Uncertainties in the Age of Reason*, Liverpool, University Press, 1975, 2.^a ed., pp. 7-51. Véanse, por último, Paul Merimée, «Nasarre et son Prologue au Théâtre de Cervantes: condamnation de la comedia», *L'Art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983, 2.^a ed., pp. 373-380, y Philip Deacon, «Golden Age Drama in an Eighteen-Century Context: The Debate on the Theatre in the Reign of Carlos III», *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by His Colleagues and Pupils*, London, Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College, 1992, pp. 73-82.

¹⁷ Sobre esta decena de textos ofrecen buenos compendios Juan Carlos de Miguel y Canuto, *op. cit.*, pp. 33-56, y José Checa Beltrán, *Pensamiento literario del siglo XVIII español. Antología comentada*, Madrid, CSIC, 2004. A propósito del *Edipo tirano*, véase María Elena Arenas Cruz, *Pedro Estala, vida y obra: una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII español*, Madrid, CSIC, 2003.

Los apologetas y rivales de Nasarre suelen acercarse a las ideas esbozadas por éste a partir de una separación entre los géneros aislados por Luzán: la comedia y la tragedia. Así, Carrillo, Erauso y Zavaleta, Velázquez —con matices—, Clavijo y Nipho se ocupan básicamente del primero y de los autos sacramentales, mientras que Montiano, Fernández de Moratín, Sebastián y Latre, Jovellanos o Estala concentran su atención en el segundo, sin descuidar la «monarquía cómica». Pero si exceptuamos a McClelland y Jesús Cañas, que ha firmado la única edición completa de la *Disertación*¹⁸, ninguno de los dieciochistas regala siquiera una página al ingenio que nos interesa: el *Discurso en defensa de las comedias de Frey Lope de Vega Carpio y en contra del «Prólogo crítico» que se lee en el primer tomo de las de Miguel de Cervantes Saavedra* (1768), de Francisco Nieto Molina¹⁹.

HISTORIA DE UN DESENCUENTRO

Por las rendijas de la cronología, el *Discurso* halla su asiento entre *La nación española* (1764), de Nipho, y el *Ensayo sobre el teatro español*, (1772), de Sebastián y Latre. Es probable que Nieto lo ultimara años antes de su impresión. Considerando el tema y las influencias, sugiero como *terminus post quem* el lustro final de la década de 1750, aunque, si aprobamos el rastro de Nipho, habría que datar el *ante quem* hacia 1765. El presente artículo deslinda las claves que Nieto tomó de Nasarre, así como sus ataques al presbítero. Sin obviar el fruto que sacó de los ofensores del *Prólogo* de 1749 (Erauso, Romea y Tapia, el mismo Nipho), devotos de Lope, a los que se sujeta con manos firmes. Analizo, pues, la *Disertación* bajo la lente del *Discurso* del gaditano. Y viceversa. El engarce de ambos textos suma un eslabón a la historia de nuestra literatura dramática y, más aún, a la de la polémica. Si las líneas sobre los espectáculos firmadas por un coloso como Jovellanos no suenan hoy demasiado significativas —dependiendo del término de comparación—, acaso el manojo de notas de un escriba del Parnaso como Nieto ayude a perfilar ese rosario de opiniones, el incienso, pero también las saetas, recibidos por el triunvirato del Barroco. Porque más allá de sus errores, y de los intereses creados, Blas Nasarre fue pionero por partida doble. No sólo tuvo el coraje para rebatir las infamias de Du Perron,

¹⁸ I. L. McClelland, *op. cit.*, 91-95; Jesús Cañas Murillo, *op. cit.*, pp. 18 y 26. Es curioso que Joaquín de Entrambasaguas, «La valoración de Lope de Vega en Feijoo y su época», *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, 4 (1956), pp. 1-60, el primero que reseña los méritos de Nieto, no conociera sus *Obras en prosa* (1768). Por otro lado, al citar los versos de la *Inventiva rara*, incurra en algún error, como la sustitución de Montoro por Fray Luis de León (pp. 51-53).

¹⁹ Tampoco lo compila Emilio Cotarelo y Mori en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997.

sino que resucitó, publicó y glosó las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615), víctimas del olvido desde la segunda década del XVII.

Aunque los párrafos que McClelland brinda a Nieto se reducen a una paráfrasis de la *Inventiva rara* y *Los críticos de Madrid*, supo aislar tres de los objetivos de su prosa. Sirvan, pues, como pórtico a este análisis: 1) devolver a Lope y Calderón a la cumbre de la escena española; 2) acallar las voces de los «eruditos» (Nasarre) que, bajo el amparo de la moderna *Poética*, porfiaban en omitir sus voces; 3) protestar contra la moda francesa, que se imponía como alternativa a las piezas populares de Calderón y Moreto²⁰.

Nieto comienza su *Discurso* con un «Prólogo» y dos artificios: 1) sin mencionar nunca al bibliotecario, confiesa que escribe porque lo desazonó la acritud y el ningún fundamento con que un *Prólogo* que se halla en el primer tomo de *Comedias* de Cervantes, se dirigía a las «cómicas producciones» de nuestros dramaturgos áureos; 2) acogiéndose al tópico de la *humilitas* («combatía con ingenio de agigantada elevación en el orbe literario, contemplándome en su comparación —en todo y por todo— pigmeo»), tiene en cuenta, con no poca malicia, que el «campión» contra el que teoriza «era ya trofeo de la Parca»²¹. Es verdad que Nasarre había fallecido en 1751, y no lo es menos que Nieto podía tener algún miedo de los apasionados que salieran en su defensa. Pero tampoco hay duda de que presenta su examen como la última lanzada al cadáver de un sacerdote cuyas críticas juzga tan muertas como él.

Son otras claves las que nos atraen. Con el saludo de su «Prólogo», dentro de un *Discurso* orientado a abolir lo dicho en otro *Prólogo*, da fe de su escrutinio de la *Disertación* que le sirve como piedra de toque, a la vez que la ironiza. Según Cañas, el trabajo de Nasarre gira sobre tres ejes: la historia de la comedia española, las diatribas que vierte contra las del Barroco y una preceptiva sobre el arte de construir «textos buenos». Podría dividirse en nueve secciones: 1) introducción acerca de la composición del libro; 2) Cervantes y su teatro; 3) los críticos extranjeros; 4) historia de la comedia; 5)

²⁰ Parafraseo, traduzco y amplío las notas de I. L. McClelland, *op. cit.*, p. 95.

²¹ Es un rasgo de sus textos. Así, por ejemplo, en *El Fabulero*: «Yo, excluido de todo mérito, me gloriaré con haber acertado a complacerte y más que me estimes por mínimo e inútil fámulo de las Musas» (pp. *2-4). Su paradigma inmediato, Tomás Erauso y Zavaleta, *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado de las comedias de España contra el dictamen que las supone corrompidas, y a favor de sus más famosos escritores, el Doctor Frey Lope Félix Lope de Vega Carpio y Don Pedro Calderón de la Barca. Escrito por un ingenio de esta corte*, Madrid, Imprenta de Juan de Zúñiga, 1750, p. b2, UL Cambridge, F175.d.8.1, ya lo había rentabilizado: «este [libro] como mío es, sin duda, pesado, machacón e impropio. Su idea pobre, su traza desgraciada [...] y, al fin, el todo irremediabilmente necio».

consideraciones sobre los textos corruptos y los buenos; 6) defensa de las reglas y ataques a las piezas defectuosas; 7) alegato contra las comedias calderonianas; 8) resumen de los pilares de la preceptiva clásica, doctrina positiva que tiene su inspiración en las *Tablas poéticas* de Cascales; 9) conclusión sobre las buenas comedias españolas retornando al tema de Cervantes y su teatro²².

Dos detalles sorprenden en el «Prólogo» de Nieto y en su tratadito. En primer lugar, su embestida contra Nasarre no es original, como tampoco resulta novedoso que oculte el nombre del clérigo a toda costa. Ni Montiano y Luyando, en su *Discurso sobre las tragedias españolas*, ni otros detractores del oscense como Carrillo o Juan Maruján, en un *Romance satírico*²³, se atreven a pronunciar su apellido. Y lo mismo ocurre en el modelo para muchos de sus apuntes: el *Discurso crítico*, de Tomás de Erauso y Zavaleta (1750), «primer (y quizá último) intento de fundar una teoría de la literatura sobre las ideas de gusto y encanto desarrolladas por Feijoo»²⁴.

Sería imprudente afirmar que Nieto pretende batir sus armas con las de Nasarre, pues en el gaditano todo resulta abocetado: prescinde tanto de la historia de la comedia como de la parte relativa a las calderonianas, limitando al máximo los otros capítulos de la *Disertación*. Inesperado también que se cobije bajo el regazo de un libro («selecto, docto, especial y raro») cuya identidad no revela hasta el final: las *Exequias poéticas de las Musas italianas en la muerte del Fénix de los Ingenios*, auspiciadas por Fabio Franchi Perugini e impresas después en el volumen XXI de las *Obras sueltas de Lope de Vega* (Madrid, Antonio Sancha, 1779). Este recurso de la fuente interpuesta tampoco nos extraña en absoluto. Más sospechoso, empero, que la incruste en el último tramo del *Discurso*, cuando casi ha concluido, y que sólo sirva para aducir que el madrileño gozó de panegiristas más allá de nuestras fronteras. Hemos de considerar las *Exequias* como una mampara de protección frente a posibles réplicas, un trampantojo que apenas incide en su teoría y, en consecuencia, un truco. Sus verdaderas autoridades son otras.

El *Discurso* propiamente dicho arranca con un dardo a los críticos, objeto de chuzos en todos sus volúmenes, para profundizar en uno de los núcleos del pensamiento de Nasarre: la conjetura —gratuita— de que el

²² Jesús Cañas Murillo, *op. cit.*, pp. 23-24.

²³ Leopoldo Augusto Cueto, *op. cit.*, pp. XCVI-XCIX.

²⁴ Michael Nerlich, «On Genius, Innovation and Public: The *Discurso crítico* of Tomás de Erauso y Zavaleta (1750)», *The Institutionalization of Literature in Spain*, Wlad Godzich and Nicholas Spadaccini (eds.), Minneapolis, The Prisma Institute, 1987, pp. 201-227 (p. 213). La traducción es mía.

estilo de las comedias cervantinas se había dispuesto artificiosamente para destruir «con comedias malas a las malas comedias, como en el *Quijote* destruyó a los perversos libros de caballería». Su exégesis de las piezas del complutense como parodia de las de Lope y el desprecio hacia Calderón, «segundo corruptor» de nuestras tablas, es uno de los núcleos más cuestionables de la *Disertación*. Y también uno de los más abrazados por los polemistas. En sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754), Velázquez asumía el mandamiento sin rechistar:

[es] cierto lo que conjetura el autor de la *Disertación sobre la Comedia española* que precede a esta segunda edición, sospechando que su autor las compuso de propósito con el desorden y desbarato, que en ellas se observa, a fin de hacer ridículo el arte de Lope y las comedias que en su tiempo se usaban; como con igual invención logró desterrar los libros de caballerías. Cervantes, como él mismo asegura en el *Prólogo* a estas ocho comedias, fue el primero que dividió la comedia en tres jornadas, nombre que ya había puesto a sus actos Naharro, añadiendo que esta división se comenzó a ver por primera vez en el teatro en su *Comedia de la batalla naval*; de donde se puede colegir cuánto se equivocó Lope de Vega, que atribuyó esta invención a Cristóbal de Virués. [...] Este Virués y principalmente el mismo Lope de Vega fueron los que en tiempo de Cervantes empezaron a corromper el teatro; corrupción que después fue cada día tomando más cuerpo, al paso que la nación perdía el buen gusto y las letras iban caminando a su total decadencia²⁵.

Volveremos sobre la división en tres jornadas por decreto de Cervantes, Virués o Lope, según la nómina de atribuciones. Por el momento, Nieto prueba su ingenio a la hora de juzgar la tesis de Nasarre un absurdo: «Páreceme demasiada avilantez pretender adivinar lo que Cervantes no quiso descubrir. [...] Este dictamen es totalmente temerario, pues no siendo estos los únicos que en aquel tiempo las escribían, [...] ¿por qué con particularidad ha de afirmar que solamente a Lope y Calderón las dirigiese?». Su guía vuelve a ser Erauso y Zavaleta, seudónimo de Ignacio de Loyola y Aranguren, marqués de la Olmeda, que en su diálogo con Marcela lo expresaba del siguiente modo:

²⁵ Luis José Velázquez, *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Francisco Martínez de Aguilar, 1754, pp. 106-108 (p. 111), UL Cambridge, 7743.c.47. También sigue las ideas de Nasarre contra el Fénix y el autor de *La vida es sueño*, Nicolás Fernández de Moratín, «Desengaño al teatro español», *Los Moratines. Obras Completas I. Obras de Nicolás F. de Moratín. Diarios. Epistolario de Leandro*, ed. de Jesús Pérez-Magallón, Madrid, Cátedra, 2007: «¿Qué dirán ahora los que sin saber lo que se pescan dicen que Lope y Calderón elevaron nuestro teatro, habiendo sido sus principales corruptores?» (p. 728). Abunda sobre el tema Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, en *Espectáculos y diversiones públicas / Informe sobre la ley agraria*, ed. de José Lage, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 108 y 114.

Éste, por medio de sus *Ocho comedias y entremeses*, acudió con dolorosa indignación al reparo del teatro español, a quien miraba precipitarse hacia su total desgracia y corrupción.

«¡Si sería de huesos!», pronunció Marcela.

Que con aquellas comedias intentó quijotesca mente desfacer los entuertos de las otras comedias corruptas. Que esto no dio lumbre, porque los poetas y farsantes, creyendo que no les era útil este desengaño, condenaron a eterno olvido y desprecio aquellas estupendas obras.

«¡Tales serían!», añadió Marcela.

Que en su lección no podía registrarse con tan suficiente y descubierto modo como en el *Quijote* la fealdad y ridiculez que pintaba y corregía por opuesta a las reglas antiguas; lo cual dio motivo a que no entendiesen muchos, preciados de hábiles, el pensamiento del buen Cervantes.

«No sólo no lo entendieron muchos —replicó Marcela—, pero ni aun le entendieron muchos ni pocos; porque hasta ahora ninguno, sino el Prologuista, ha propuesto semejante disparo»²⁶.

La armonía de pensamiento entre ambos es notable. Más aún si valoramos que el *Discurso crítico*, de Erauso, se muestra como «una ampliación *pro domo sua* del *Arte nuevo*»²⁷. No obstante, el que Nieto también acuda de soslayo a las *Essequie poetiche*, un texto foráneo, para rechazar al erudito que había luchado contra la supremacía de lo extranjero —concretamente de lo francés— en el teatro del Setecientos, sugiere un par de claves: 1) la lectura de Nasarre no era tan disparatada en su época, a tenor, por ejemplo, de la relativa prensa que alcanzó lo paródico anticaballeresco en el noticiero *El Belianís literario*; 2) según Nieto, los reparos de Cervantes atañen a las «comedias representadas en su tiempo, pero no se singulariza distinguiéndolas». Con lo que toda la *Disertación* sería una tapadera con un fin preciso: atribuirle al complutense lo que nunca pensó, facilitando al erudito un altavoz para «lucir su afluencia». El autor de la *Perromachia* esboza que el bibliotecario real tomó a Cervantes como atalaya para desgranar su propia teoría. Es como si Nasarre —a guisa de ventrílocuo— eligiera al padre del *Persiles* como la marioneta para trazarla, consciente de que despertaría controversia²⁸. Nunca se olvide que hablamos del mismo clérigo que se descol-

²⁶ Tomás de Erauso y Zavaleta, *op. cit.*, pp. 22-23.

²⁷ Mario Hernández, «La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco», *Revista de Literatura*, XLII, 84 (1980), pp. 185-220 (p. 198).

²⁸ Tomás de Erauso y Zavaleta, *op. cit.*, pp. 144-146, también lo leía así: «entre cuantas citas produce de este desventurado poeta no se halla una sola palabra en que expresamente se injurie a Lope de Vega. [...] —Señor, yo me doy por vencida —dijo Marcela—. Pero este santo crítico siempre habla por discursos, adivinanzas, pronósticos, penetramientos y aprehensiones, parecidísimas a las del héroe historiado por su amigo Cervantes, pues quiere suponer existente lo que es puramente imaginario».

gó con la *boutade* de que le gustaba más el *Quijote* de Avellaneda que la segunda parte del original²⁹.

Podría creerse que los errores del erudito quedan zanjados gracias a Nieto, pero el gaditano tampoco pone todas sus cartas sobre la mesa. De hecho, usa el mismo truco que su predecesor para refutar el *Prólogo* de Nasarre: si el presbítero se protegía bajo Cervantes, Nieto se guarece entre el florilegio de poemas compilado por Fabio Franchi Perugini. Si de la *Disertación* colegimos que el alcaláino quiso burlarse del *Arte Nuevo*, hecho cuestionable, el *Discurso* aduce que —suponiendo que lo aceptásemos— Cervantes no tenía necesidad de componerlas «todas extravagantes». Para Nieto Molina, un talento como el suyo era perfectamente capaz de deslindar los dos niveles de la literatura: la teoría y la creación. Así, cuando se hace eco de los títulos del «Prólogo» a las *Ocho comedias* (*Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amarantha*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La bizarra Arsinda* y *La confusa*), hoy perdidas, con excepción de las dos primeras, descubiertas en 1784, alude a un factor cardinal: el propio Cervantes las hizo a la manera lopista. De ahí que el conservadurismo atribuido al complutense por Nasarre a Nieto le resulte ambiguo.

Es verdad que en el capítulo 48 de la Primera parte del *Quijote* condena las comedias del Fénix como «espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia»³⁰. Y algo similar objeta en la Segunda parte: «no son burlas las que duelen ni hay pasatiempos que valgan si son con daño de tercero» (II, 62)³¹. Si en el plano teórico, que es donde se sitúa Cervantes en una ficción como la de su inmortal novela, la concepción tradicional fue plegándose a los vientos del cambio, tal como lamentaba Nasarre, tampoco neguemos que «las unidades de lugar y tiempo le resultaban molestas tanto para su teoría dramática como para la práctica. En cambio, la verosimilitud, el decoro, el ajuste del registro lingüístico, son respetados siempre y a menudo aplicados tanto al género cómico como al novelesco»³². Tendríamos, pues, una militancia mixta, a regañadientes, en varias de las reglas derogadas por Lope.

Nieto supo entenderlo con finura. He aquí la razón de sus ironías a propósito de la debilidad hermenéutica de Nasarre. En virtud de lo dicho por

²⁹ Véase John A. Cook, *op. cit.*, pp. 86-107 (p. 87).

³⁰ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (coord.), Barcelona, Crítica, 1998, p. 553.

³¹ *Ibidem*, pp. 1132-1133.

³² Anthony Close, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2007, p. 106.

aquél, y de acuerdo con el volumen que albergaba el teatro cervantino, el gaditano sentencia que es una pena que tan pulcra especulación no se refrende con el hallazgo de sus «buenas comedias»; ya que de «las malas», o sea, de las impresas en 1749, él sólo alcanza a ver analogías con Lope. El corolario es categórico: el pasaje de Cervantes en el que recuerda cómo al alzarse el «Monstruo de la Naturaleza» con el cetro de la comedia las suyas quedaron borradas de un manotazo, es una cuestión de envidia. Anthony Close lo postula en los mismos términos sin conocer el tratado de Nieto: a pesar de la generosa alabanza al talento artístico del Fénix, las metáforas de conquista y dominación nos permiten apreciar «un sentido de injusticia, mezclado con envidia y vanidad herida, al leer entre líneas esos comentarios. En la época en que Cervantes tomó la pluma de nuevo y se puso a escribir comedias —es decir, hacia 1600— aquellos sentimientos habrían sido acentuados por la merma económica»³³.

El *Discurso* continúa con un panegírico a la figura del madrileño, sacado esta vez de la *Fama póstuma* de Montalbán (1636): «El Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio, portento del orbe, gloria de la nación, lustre de la patria, oráculo de la lengua, [...] príncipe de los versos, Orfeo de las ciencias, Apolo de las Musas». Aunque su conocimiento de este libro y las referencias que entrevera son indiscutibles, no debemos soslayar que el aplauso, idéntico, lo había colacionado Erauso y Zavaleta en el epígrafe «Sobresalientes aplausos y honras hechas a Lope en reconocimiento de su sabiduría y superior ingenio» de la tabla final de su *Discurso crítico*³⁴. No digo que todo lo escrito por Nieto sea un reflejo desvaído de lo apuntado por el marqués de la Olmeda en 1750, pues encontramos diferencias. Sin embargo, tampoco hay que encubrir que el *Discurso* del gaditano se particulariza como un bosquejo en miniatura del rubricado por Erauso; trufándolo, a modo de centón, con las observaciones de otros teóricos ilustrados. Lo que no deja de extrañar en un hombre que afeó esa lacra en el «Discurso III» («Verdades que parecen disparates») de sus *Obras en prosa*:

Los inclinados a juntar centones y sentencias ajenas y a componer de ellos una obra se daban a hacer escritorios de taracea y mesas de diversas piedras engastando mármol, etc. [...] Fábricas sobre falsos fundamentos. [...] Hurtan trozos de unos y de otros, zurcen aquellos retazos, y fiados en que no han de descubrirse fácilmente sus trazas, imprimen papeles, se vocean ingenios y todo es faramalla³⁵.

³³ Ibídem, pp. 136-137.

³⁴ Tomás de Erauso y Zavaleta, *op. cit.*, pp. 177-182 (p. 180).

³⁵ Francisco Nieto Molina, *Obras en prosa*, pp. 70 y 78-79.

Una novedad respecto a Erauso y Zavaleta concierne a los gongoristas barrocos. A diferencia de los tratados y «disertaciones» que le sirven como lanzadera, Nieto añade fuentes vinculadas a la otra gran polémica del Seiscientos: la recepción de los textos del cordobés: la *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe* a cargo de Cristóbal Salazar Mardones (1636) y el segundo volumen de las *Obras de don Luis de Góngora* (1644) comentadas por Salcedo Coronel. Si añadimos al más discutido de sus catones, José de Pellicer y Tovar (*La Fénix, Urna sacra*), prácticamente inédito en los textos de Nasarre, Erauso o Montiano, comprobaremos que con estas citas, insisto, secundarias, Nieto no sólo rompe una lanza a favor del teatro de Lope, sino que confiesa su vocación cultista. El detalle no es baladí. Sobre todo si recordamos que la poesía de don Luis fue otra de las dianas de Luzán y sus epígonos, además de una de las fraguas para la lírica del gaditano. Así lo certifica en el «Prólogo» del *Fabulero*:

Mi dictamen es [...] que solos cinco poetas españoles ha gozado el orbe. [...] Un Fénix español Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan. Un portentoso don Francisco de Quevedo y Villegas, caballero del hábito de Santiago, Señor de la Torre de Juan de Abad. Un asombro de los líricos don Luis de Góngora y Argote, racionero de la Santa Iglesia de Córdoba. Un ingeniosísimo doctor D. Juan Pérez de Montalbán, clérigo presbítero y notario de la Santa Inquisición. Un excelentísimo don Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache. Estos son los poetas³⁶.

Profundiza sobre el magisterio del cordobés tanto en la *Inventiva rara*, donde lo recrea como señor «entre nubes» de un Parnaso cuya judicatura ocupa Quevedo³⁷, cuanto en el «Discurso II» de sus *Obras en prosa*: «No os asombre tampoco que os presenten a Lope, Góngora y Quevedo, matizando sus obras con metáforas preciosísimas, con primores de la retórica, esmaltadas con la mitología y respirando [...] imitaciones de antiguos»³⁸.

Llegamos así a uno de los nudos del debate entre Nieto y el finado Nasarre. El responsable del *Discurso* sostiene que *La pastoral de Jacinto*, de Lope, es la cédula renovadora de la escena barroca. Con ella se inauguran las comedias «de tres jornadas, porque hasta entonces la comedia consistía

³⁶ Francisco Nieto Molina, *El Fabulero*, p. *2. Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1994, vol. I, pp. 1227-1228, duplica este retrato en lo esencial. Sobre el gongorismo de Nieto, véase Rafael Bonilla Cerezo, «Neoclásica y disidente», en prensa. Insisto en esta circunstancia porque, sin ir muy lejos, la tardía *Poética* de Martínez de la Rosa, se muestra menos «erudita» en el uso de las autoridades, repitiendo las mismas que Luzán, Erauso o Montiano.

³⁷ Véase Rafael Bonilla Cerezo, «Inventiva rara», en prensa.

³⁸ Francisco Nieto Molina, *Obras en prosa*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1768, pp. 53-55.

sólo en un diálogo de cuatro personas que no pasaba de tres pliegos». Axio-
ma que choca de frente con la prédica del Fénix, quien en el *Arte Nuevo*
cedía ese honor a Virués. Por no traer a capítulo la de Cervantes, que se
había arrogado tal mérito en su «Prólogo» a las *Ocho comedias y entremeses*.
Se trata de un problema realmente complejo. Nasarre mantenía lo siguiente
en su *Disertación*, sin acreditarlo con más documento que su capricho:

en la *Batalla Naval* se comenzó a ver en nuestro teatro la comedia en tres
jornadas, nombre que dio a los actos Torres Naharro, reducida a ellas por
Cervantes, aunque el autor de quien hablamos diga en su *Arte*: «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 adul-
tas y perfectas, y él las volvió a las mantillas³⁹.

¿Razones textuales de esta teoría? Ninguna. Salvo que tomemos como
asidero otro de los ingredientes de los ensayos que careamos. Según Nasa-
rre, la perversión de Lope es secuela de fiarlo todo al «mal gusto de los
oyentes y de los representantes»⁴⁰. Nieto, en cambio, se muestra más ponde-
rado y hasta silogístico. Montalbán y con él nuestro gaditano, opinan lo
contrario que el prologuista: «Lope las halló rústicas y las hizo damas». Ve-
mos las fases de su proyecto: «Ya tenemos a Lope y a Cervantes inventores
de las tres jornadas en las comedias, pero con la diferencia de que el segun-
do se apropia la invención y al primero se la apropia Montalbán en su
Fama póstuma». Luego el *Discurso* deja libre de cargos a Lope mientras se
los imputa a Cervantes, primero, y a su portavoz, Nasarre. Artificio de sofis-
ta andaluz. En ningún sitio leemos que el Fénix se jactara del invento, a no
ser por la mediación de Montalbán, fuente predilecta de Nieto Molina.

Para no ser sorprendido, renuncia a citar otra vez en ese párrafo al autor
de los *Sucesos y prodigios de amor* (1624) y le da la vuelta a la tortilla crítica
con el mismo testimonio de Nasarre: «¿cómo el vulgo recibió con tanta cele-
bración las comedias de Lope, aclamando la novedad de verlas reducidas a
tres jornadas, si antes, según Cervantes, él les había facilitado tan gustosa
invención?». El complutense sería un vanidoso, al igual que el erudito que
exhumó sus comedias. El mismo que mueve sus hilos en la *Disertación*. Sin
embargo, Juan Pérez de Montalbán, y por extensión Nieto, habrían firmado
un gesto de filantropía al otorgarle los laureles al Fénix. Por ello, el *Discur-
so*, a fin de remachar su generosidad, vuelve a la carga con una serie de elo-
gios que las mejores plumas del Seiscientos tributaron al comediógrafo.

³⁹ Jesús Cañas Murillo, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 74.

Tesis tan poco sólida como la de Nasarre acerca de la reducción de los actos. Nieto combate, pues, una pompa de jabón con otra: «Discurrir que Lope ignoraría la reforma teatral y el origen de ella es necedad. Creer que la ocultaría maliciosamente es arrojó».

El gaditano vale más por lo que calla que por lo que dice. De la dialéctica que acabo de glosar también deducimos que, en el supuesto de que Cervantes redujera el teatro a tres jornadas y haya que patentarle el hallazgo, de ningún modo podemos hablar de Lope y Calderón como corruptores de las tablas, porque ya las habría corrompido el complutense y, en el peor de los casos, ambos serían epígonos de su prevaricación. En el mejor, definiríamos al Fénix como el culpable de realzar y ennoblecer todo aquello que Cervantes —que tampoco observó el arte si admitimos su paternidad de la comedia nueva— no había pulido⁴¹. Desde este enfoque, el *Discurso* de Nieto es más coherente con su punto de partida que la *Disertación*, pues ésta se apoya en dos pilares que se niegan recíprocamente: si Cervantes escribió según el arte y fue el creador tanto del reajuste de jornadas como de un tipo de teatro influido por el de Lope, ¿pudo «observar el arte»? Considero que la sombra de Erauso aflora de nuevo:

De todo esto es forzoso sacar el prudente juicio de que el buen Cervantes no supo escribir comedias con arte ni sin él. No supo escribirlas con él porque cuando creyó que le observaba con la mayor exactitud ni pudieron sus *Obras* desterrar el abuso ni aun ser bien recibidas. No supo escribirlas porque habiendo i[n]novado y omitido tanto como el que más las reglas, particularmente en las citadas ocho, no tuvieron aceptación de nadie, como él mismo afirma en su «Prólogo», con la condenación «al perpetuo silencio» y aquel no haber hallado «autor que me las pidiese»⁴².

Es ahora cuando comprendemos que en el siglo de los panfletos anónimos el *Discurso* de Nieto se inserta entre la dupla antigalicista que forman el marqués de la Olmeda (1750) y Nipho (1764), por una parte, y el *Ensayo sobre el teatro español*, de Tomás Sebastián y Latre (1772), por otra. No en vano, aunque este último se pronuncie contra el autor de *La nación española*, alistándose en el bando de Luzán y Velázquez, su «Prólogo» no carece

⁴¹ Agustín de Montiano y Luyando, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta del Mercurio por Joseph de Orga, 1750, UL Cambridge 7743.e.46, repite la premisa de Nasarre antes de las críticas de Nieto. Observa que la corrupción de las tragedias —fruto de la mezcolanza genérica— crecía junto con la de las comedias: «No puede leerse sin admiración, ni sin lástima de que se aparte tanto de las reglas en otras, quien tan puntualmente las supo guardar en esta. No le perdonaré nunca que [...] no ignorando lo que era mejor sin disputa, lo abandonase, a mi entender, sólo por la vanidad de que le reputasen de inventor» (p. 43).

⁴² Tomás de Erauso y Zavaleta, *op. cit.*, p. 82.

de interés. Mientras expone que los barrocos fueron demasiado prolíficos, suprimieron lo útil en pos de lo deleitable y nos dieron «muchas hierbas inútiles» al margen de las reglas, el subconsciente le juega una mala pasada, afirmando que «nadie ignora que hubo un tiempo en que la indecencia, la poca cultura y el abandono [...] reinaron en todos los teatros de Europa. Hasta que unos genios sublimes, celosos y amantes del bien público se dedicaron a disipar aquellas negras sombras. [...] Nuestra España [...] ha tenido en esta línea un gran número de aquellos hombres ilustres. [...] Tales fueron Lope de Vega, Calderón, Moreto, Solís, Salazar, Rojas y otros»⁴³.

EL VULGO Y SUS PERFILES

Detengámonos en uno de los puntos clave para los criterios de unos y otros: el concepto de *vulgo*. De la *Disertación* se infiere el elitismo del bibliotecario, remiso hacia un teatro popular, pues «el mal gusto de los oyentes y representantes» afectó a nuestros dramaturgos, dañando sus piezas hasta límites no vistos. Para Nieto Molina, que adopta una perspectiva cercana a la de Lope —por más que el *Arte Nuevo*, como texto, sea de los más antipopulares que existen—, el vulgo posee perfiles muy complejos. Tengamos presente la noción de *vulgo superior*, desarrollada por Erauso y Zavaleta, que impugna los juicios de Nasarre: «habéis de saber que el *vulgo superior* [...] se compone de una casta de necios disfrazados con hábito de sabios, porque viven y andan entre la gente principal y estudiosa, pareciendo todos unos a los que no saben distinguir de colores»⁴⁴. No albergo dudas sobre la competencia de un erudito como el oscense, y menos aún sobre su resurrección de las *Ocho comedias y ocho entremeses*. Lo sugestivo es que la invectiva de Loyola Aranguren contra el vulgo superior no resulte muy distinta de la de Nieto cuando lo confina bajo el marbete de «críticos». Así, cierra el «Discurso III» («Verdades que parecen disparates») de sus *Obras en prosa* con ideas conexas a las del marqués de la Olmeda:

¡Cuán acertado sería apartar de nosotros un gremio de impertinentes fastidiosos que, viviendo a expensas de la sátira y la murmuración, embestirá

⁴³ Tomás Sebastián y Latre, «Prólogo del autor», *Ensayo sobre el teatro español*, Zaragoza, Imprenta del Rey, 1772, p. b1, UL Cambridge 7743.c.45. No olvidemos que a lo largo de su trabajo se aleja siempre de la comedia nueva, recomendando la supresión de los entremeses y sainetes entre jornadas (p. d2).

⁴⁴ Tomás de Erauso y Zavaleta, *op. cit.*, pp. 24-25. Su tesis es la antífrasis de la de Agustín de Montiano y Luyando, *op. cit.*, p. 71, quien discurre sobre el «bajo vulgo»: «Y aunque el bajo vulgo y otros menos confundidos en la multitud, bien que muy a propósito para entrar en ella, se apasionan a la imitación de un galanteo, las más veces indecente y perjudicial a las costumbres, [...] y a la vistosa disposición y manejo de tramoyas y bastidores, no por eso abandonan enteramente las comedias que se ajustan al Arte; por más que no las entienden».

la clava de Alcides. A un gremio que, desnudo de erudición y vestido de bufonadas y chufletas, se discurre colocado en el Olimpo. A un gremio de pordioseros vagantes, que, favorecido del tropel de Narcisos mentecatos, que gradúan sus estudios por el espejo, se arroja a remontarse como águila sublime, porque la presunción le impide que conozca que, si es ave, es avutarda⁴⁵.

Y es que el vulgo resultaba heterogéneo tanto en el Barroco como en el Siglo de las Luces⁴⁶. Lo primero que hay que clarificar, como subraya Díez Borque, es que nos las tenemos con un «Lope comercial, sí, para el vulgo, sí, y quebrantando las reglas, pero con unos niveles de significación en su teatro que pueden justificarle ante un sector de espectadores más cultos»⁴⁷. Sólo entonces adivinamos la raíz de tanto verso culto y conceptista en sus comedias, de tanta cita clásica, incluso en el *Arte nuevo*, de tantas alusiones y cuentos de origen latino. Sin embargo, para medir los respectivos «vulgos» de Nasarre y Nieto conviene remontarse a la opinión que su vértice de disputa, es decir, Cervantes, nos daba sobre este particular en el capítulo 16 de la Segunda parte del *Quijote*. Como era esperable, el clérigo no se ancla a estas líneas en ningún instante, ya que contradicen las bases de su *Disertación*: «Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo»⁴⁸. Luego es fácil vislumbrar que Cervantes apostaba por una democratización de la cultura —con independencia del saber de los públicos—, topando así con los comentarios de su tozudo apologeta.

Si volvemos los ojos hacia los rivales de Nasarre, la actitud de varios de ellos es tan fiel a Cervantes como antinasarrista. No hay paradoja que valga. Es imprescindible separar el trigo barroco de la paja del *Prólogo* neoclásico. Así, arguyen contra lo dicho por el bibliotecario: que la asistencia del vulgo —o de lo que él concebía como «vulgo»— a los corrales fue más bien esca-

⁴⁵ Francisco Nieto Molina, *Obras en prosa*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1768, pp. 87-88.

⁴⁶ Véanse Otis H. Green, «On the Attitude towards the Vulgo in the Spanish Siglo de Oro», *Studies in the Renaissance*, IV (1957), pp. 190-200; Alberto Porqueras Mayo, «Sobre el concepto de vulgo en la Edad de Oro», *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 114-127; y Alberto Porqueras Mayo y F. Sánchez Escribano, «Función del vulgo en la preceptiva dramática de la Edad de Oro», *Revista de Filología Española*, L (1967), pp. 123-143.

⁴⁷ José María Díez Borque, «Lope para el vulgo. Niveles de significación», *Actas del Coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana (Roma 16 a 19 de noviembre de 1978)*, Francisco Ramos Ortega (coord.), Anexos de *Pliegos de Cordel*, II, Roma, Publicaciones del Instituto de Cultura y de Literatura de Roma, 1981, pp. 297-314 (p. 298).

⁴⁸ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha...*, cit., p. 757.

sa, ya que este tipo de auditorio solía reunirse en los patios. Por otro lado, dicho vulgo, en sentencia del mismo alcañino, no era todo vulgar, constituyendo acaso la tercera parte de los que se congregaban entre los mosqueteros, al son de los vítores y los silbos, o disparando hortalizas de dudoso gusto. También bullían en los corrales sujetos de sobresaliente carácter, que con su presencia marcaban la pauta para aprobar o humillar la comedia. Nos lo relata con brío Tomás de Erauso y Zavaleta: «habéis de saber [...] que hacer al vulgo autor de las novedades y culpas del teatro es una gentil treta de mucha utilidad para el prologuista: es azotar al negrilla porque el señorito se meó en la cama. Es emberrar “a lo principal del pueblo” y meterle en danza para que apadrine la idea que jamás discurrió»⁴⁹.

Más valor tiene que ese pobre «negrillo», como lo metaforizó el Marqués de la Olmeda, luzca relieves dignos en varios libros de Nieto. En los *Juguetes del ingenio* le dedica unas cuartetitas para ilustrar su naturaleza de notario primero y último de lo que se veía —y sobre todo se escuchaba— encima de las tablas: «La buena o mala opinión / en el vulgo has de encontrar, / y así, seas lo que fueres, / lo que él quisiere serás». Repite en la siguiente: «Aunque el discreto elegante / obstante su claro ingenio, / como el vulgo dé en que es asno / no pasará de jumento»⁵⁰. Y un detalle primordial: Nasarre prescinde de que Lope había asociado la noción de «vulgo» con la de «gusto». Se trataba, pues, de un vínculo algo voluble, en la medida en que cambia con el tiempo y es privativo de cada espectador. Dado el carácter antojadizo del gusto, parece lógico que Nieto insista en el aplauso a la tragicomedia. Porque si las reglas del gusto no subsisten invariables, quizá lo más propicio para asegurar el éxito de una obra sea mezclar y hasta mudar las normas de los clásicos, con miras a la seducción de un público misceláneo.

DEFECTOS DE LA COMEDIA NUEVA

El segundo núcleo del *Discurso* tiene que ver con los defectos que Nasarre imputó a las piezas del Fénix, satirizadas en el *Prólogo* «con actitud insufrible», según dice Nieto, a la estela de Erauso y Zavaleta, quien por boca de Marcela instaba a «saber individual y menudamente cuáles fueron las tales novedades y en qué forma hicieron la corrupción»⁵¹. Si para Loyola y Aranguren se reducen a tres —la divergencia entre comedia y tragedia, o entre «coturno, zueco y toca», las unidades y el problema de la improporción de estilos—, para el gaditano aumentan a seis: 1) respecto al bibliotecario, que

⁴⁹ Tomás Erauso y Zavaleta, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁰ Francisco Nieto Molina, *Juguetes del ingenio*, Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1768, p. 38.

⁵¹ Tomás de Erauso y Zavaleta, *op. cit.*, pp. 34-35.

defendía que Cervantes escribió sus comedias «de industria», opone que las gestó «con pleno conocimiento de buenas», además de «en el estilo ínfimo, que es el que adecua a la comedia»; 2) Nieto distingue entre un teatro para ser visto u oído, en virtud de si el primado estético corresponde a un sentido u otro: «Perdónensele a nuestros autores las impropiedades en los enredos, siquiera por la cultura con que nos deleitan el oído. Al vulgo le convienen las rusticidades y vemos que, no despreciando la guitarra y la bandurria, le suspende superiormente la cítara y la lira». He aquí una divergencia frente a Nasarre y lo atestiguado por Cervantes en su «Prólogo» a las *Ocho comedias*. Para aproximarse a Rueda y distanciarse de Lope, el complutense creó su propia ilusión —convertida por el clérigo en ilusión al cuadrado—. A juicio de Cervantes, la escena de 1615 era una utilería de efectos visuales, más que un texto poético recitado por los actores. De este modo, «anticipa la estética barroca del teatro de Calderón, al mismo tiempo que falsifica el teatro del madrileño. Si pensamos en lo que se usaba en 1650, por ejemplo, nos daremos cuenta de que, en comparación, la maquinaria casi no existía en 1615»⁵². Sin admitirlo abiertamente, Nieto invita a reflexionar sobre otra lectura del *Arte Nuevo*: Lope insistía en la comedia nueva como género auditivo, más que visual. Pero si nos restringimos a la obertura de Cervantes, la impresión que recibimos es muy otra, casi una falsificación de la verdad; 3) la unidad de tiempo («El crítico ceñudo que [...] le disgustase ver en la comedia en la primera jornada al Cid en sus niñeces; en la segunda, varón formidable venciendo batallas: y, en la tercera, muerto sobre su Babieca») queda resuelta, de forma simplista, mediante ese aforismo tan español que aconseja no enfadarse por el doble trabajo que se deriva de ello: enojarse y quitarse el enojo: «Y si aún no le satisficiese no sea tan necio que concurra a comprar por su dinero un disgusto»; 4) la unidad de lugar; 5) el decoro estilístico de cada personaje; y 6) la pulla que tilda a Lope y Calderón de corruptores de nuestro Barroco.

Nieto solventa el primero acogiéndose al «Prologo» de Cervantes, con lo que vuelve a negar a Nasarre: «Querría que fuesen las mejores del mundo, o a lo menos razonables. Tú lo verás, lector mío». Mayor sustancia encuentro en los apuntes sobre el resto. La dicotomía entre un teatro *ex visu* o *ex auditu* disfrutaba de vigencia en la literatura española como vía para la penetración de la fe y el amor⁵³. Es evidente que Nieto posee una concep-

⁵² Carrol Johnson, «El «Arte viejo» de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. de Manuel Criado del Val, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 95-102 (p. 97). Véase también María Angulo Egea, «Blas Nasarre (1689-1751) y *La Entretenida* de Cervantes», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 6 (1998), pp. 75-92 (pp. 77-78).

⁵³ Véanse Domingo Ynduráin, «Enamorarse de oídas», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, tomo II, pp. 589-603 y, sobre todo, John G. Weiger, «Género auditivo: realización», *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid, Cupsa, 1978, pp. 63-178.

ción dramática más auditiva que aparatosa o tramoyista; en la línea de lo que se representaba en los corrales de Felipe III. Otra vez la silueta de Erauso y Zavaleta se hace notar. El marqués de la Olmeda dictó una tesis cercana cuando, rebajando las comedias de Cervantes, categoriza el teatro como espectáculo auditivo, ya que las del padre del *Quijote* «no se pueden leer [...] sin molestia del oído y aun del entendimiento. [...] Tienen muchos versos sueltos, otros forzados a la precisión del consonante, sin otro oficio; en tal conformidad que o no se entienden o no se necesitan»⁵⁴.

Resulta coherente su sentir acerca de los escenarios múltiples ingenizados por Baruffaldi, pasaje que Nieto no toma de Nasarre, sino de Luzán: «en su *Poética* [...] juzga por selecto el expediente del moderno italiano Jerónimo Baruffaldi». Como es sabido, este historiador, para evitar el cambio físico de lugar y preservar la unidad, propuso dividir el escenario en franjas horizontales contiguas según la pluralidad de sedes y lances. Nieto considera inútil este arbitrio, pues la unidad se resiente; si no en el espacio escénico propiamente dicho, o sea, sobre las tablas, sí en el dramático: cada una de las franjas implica tiempos y lugares distintos y no siempre simultáneos. Luego sería menos confuso y hasta más efectivo y fiel al arte el sistema de entradas y salidas del primer Barroco, tan parco en lo que a telones o figurines se refiere. Ahora bien, en estas líneas Nieto se comporta como un teórico. La lectura atenta de su entremés *Inventiva rara. Definición de la poesía contra los poetas equivoquistas*, en el que —sin parodia alguna— hace descender «una nube con ocho separaciones», donde ubica a las ninfas que coronan a Quevedo, Lope, Mena, Garcilaso y Góngora, confirma que no pudo sustraerse a la moda: los artificios importados gracias a Baruffaldi y las comedias calderonianas que, desde la llegada de la *Academia de los Intromatiti* y de Cosimo Lotti (1626), abrieron el camino a lo que hoy llamamos dirección artística o bambalinas.

Su reprensión de las unidades también es deudora del «Discurso I» de Nipho: «no sólo no son esenciales, pero ni necesarias; tócale al genio del poeta saber cuándo es conveniente observarlas para establecer la verosimilitud. [...] El hombre de gusto nunca se deja encadenar; escucha la voz de las reglas, pero sigue a su imaginación»⁵⁵. Particular interés, por la analogía con Nieto, entraña la lección del polígrafo de Alcañiz sobre la unidad de lugar: «En vano se alega para establecer la necesidad de esta regla que los espectadores, que no mudan de sitio, no acertarán a suponer que los acto-

⁵⁴ Tomás de Erauso y Zavaleta, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁵⁵ Francisco Mariano Nipho, *op. cit.*, p. 181.

res le mudan. No sé como se hace posible tal objeción. [...] Muy al contrario: la ilusión, lejos de perderse en esas mutaciones, se hace más eficaz y más fuerte.⁵⁶ Tanto el gaditano como Nipho aprecian un claro espíritu coactivo en esas normas, además de aristocrático. Ambos declaran que las reglas azuzan la supresión de los elementos populares de la comedia, allanando el campo para una nueva moral con la que no necesariamente comulgaban.

Para echar por tierra la polémica sobre el estilo, Nieto insiste en que la llave no reside en fijar un decoro para la comedia y la tragedia. Si el estilo es alto o bajo, heroico o burlesco, tampoco obedece, como avanzó Lope, a si las tramas son graves o plebeyas. Nieto apuesta por la tragicomedia, que Moratín había descrito como *monstrum informe, horrendum ingens*⁵⁷. La mezcla de registros no se relaciona con la entidad genérica de la pieza, sino con las figuras que intervienen. Depende, más bien, de respetar la expresión de cada rango social: reyes, caballeros, damas, criadas y graciosos: «No discrepando de estas útiles y discretísimas reglas, por precisión ha de depreciarse el estilo ínfimo que positivamente señala Cervantes a las comedias y darles el que les corresponda a las personas, atendiendo a sus calidades». Y si alguien le achaca al Fénix que esto es un defecto, Nieto sentencia que todos le siguieron, incluso sus rivales; que supo hacerlas según las reglas, tal como se desprende del *Arte Nuevo*; y, sobre todo, que llegó un momento en que «ya no quiso».

La supuesta corrupción es un vértice espinoso. Según Nasarre, «creció el número de las comedias, y el furor de escribirlas fue el único Apolo de sus autores: ni los silbos del patio, ni la risa de los serios, ni el ejemplo de famosos poetas [...] pudieron detener la avenida y marea de las piezas teatrales, infelices productos de la ignorancia [...] y de corazones corrompidos»⁵⁸. Nieto enarbola el *Arte Nuevo* como sus tablas de la ley para mostrar que Lope, en el caso de que la «corrupción» exista, no inició la epidemia, sino que fue uno de los contagiados. Se diría que desvía la flecha de Nasarre, que tensa el arco de Cervantes contra el Fénix, hacia el presbítero. Porque el primer vicioso hubo de ser el alcaalino. En definitiva, Lope restauró o incluso sancionó la carta magna de un arte depravado por el genio de las *Ejemplares*. Y tras Lope, obviamente, Calderón. Para ello Nieto no oculta que ambos desestimaron varios de los principios clásicos, sustituidos por algunas licencias que un crítico tan escrupuloso como Nasarre tomó por faltas. Erauso matizaba que «llamarlos [...] corruptores del teatro, viciosos, desordenados,

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 190-191.

⁵⁷ Nicolás Fernández de Moratín, «Desengaño III al teatro español», *Los Moratines*, [Madrid]: se hallará en la Librería de Castillo... y en casa de Nicolás Meléndez [1763], p. 748.

⁵⁸ Jesús Cañas Murillo, *op. cit.*, p. 57.

calientes, indiscretos, engañadores, ignorantes, [...] es impiedad, ficción, malevolencia y procedimiento ingrato a la gloria que dieron a la Nación con sus escritos»⁵⁹.

Pero la ironía central surge de este párrafo del erudito, que Nieto desacredita sin miramientos: «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»⁶⁰. Si hacia la mitad de la *Disertación* se preocupaba de citar con pelos y señales las comedias que Cervantes y él mismo tuvieron por «buenas», a las que ya nos hemos referido, ahora silencia arteramente cuáles eran «tan aplaudidas, tan respetables y tan decorosas» que fueron imitadas por los españoles. Nieto socava el flanco débil de Nasarre y lo ironiza: «Intentando concluir mi *Discurso* de manera que la crítica perspicacia no tuviese el más mínimo óbice que señalarle, practiqué incesantes diligencias para el descubrimiento de las comedias de Cervantes citadas en su “Adjunta” al *Parnaso*». Los resultados fueron claramente infructuosos. No obstante, tuvo la suerte de toparse con un «libro docto, de singular gracejo y chistosísima elocuencia», compuesto por un ingenio cortesano para «convencer al prologuista». Tras leerlo y releerlo, fatigando cada hoja, no halló rastro de tales comedias. La autoridad de Nieto, fruto de ese raro azar, podrían ser tanto las *Essequie* italianas como el *Discurso crítico*, de Erauso, que lo avanzaba en 1750.

A continuación, el autor de *El Fabulero* recupera la gavilla de laureles al Fénix, firmada por aquellos que lo trataron, lo que implica menguar la credibilidad de Nasarre, que no tuvo roce íntimo ni cronológico con Cervantes. Los más citados son Montalbán y Pellicer, sumando en un alarde de instrucción las voces de San Jerónimo, Tito Livio y Horacio, vara de medir de los elogios recibidos por el comediógrafo siglos después. En virtud de la *Fama póstuma*, Nieto evoca que es un «gran prodigio que sola una pluma haya igualado la estimación en lo moderno que en la antigüedad tuvieron [...] Sófocles y Eurípides, Terencio y Plauto». No en balde, los sabios del mundo se dirigían a la capital para consultarle: «¿De qué zona tan apartada, de qué región tan inhabitable, la curiosidad, la ciencia o la admiración no solicitó conocerle?». Todo muy loable, si no fuera porque Nieto («peregrinaban de los fines de la tierra a admirar este ornamento y felicidad de España y que a los que no trajo la grandeza de su corte, trajo la fama ruidosa de Lope de

⁵⁹ Tomás de Erauso y Zavaleta, *op. cit.*, pp. b2-b3.

⁶⁰ Jesús Cañas Murillo, *op. cit.*, p. 57.

Vega») copia otra vez a Loyola y Aranguren: «no hubo legado de su santidad, príncipe de Italia, cardenal de Roma...»⁶¹.

Que el gaditano parafrasea al marqués de la Olmeda lo prueba el que —a renglón seguido— irrumpa en su texto el «Prólogo» de Quevedo a la *Eufrosina*, traducida del portugués por Fernando Ballesteros y Saavedra, donde el señor de la Torre de Juan Abad celebraba al Fénix. La lectura del *Discurso crítico* de Erauso evidencia que Nieto remeda una de sus fuentes⁶². Justo antes de publicar que emplea como pentagrama antiNasarre las *Exequias poéticas de las Musas italianas*, desliza los versos de tres plumas (el Conde de Mora, Mariner y Freitas), menos aducidas por los polemistas, para contrarrestar la tríada de testigos que el oscense lanzó contra Lope: Esteban de Villegas, Cristóbal de Mesa y Andrés Rey de Artieda⁶³. Descubrimos un par de cosas: 1) como la del Fénix, su cultura es de poliantea, pues los elogios de los poetas se incluyeron uno detrás del otro en el primer tomo de la *Colección de las Obras sueltas, así en prosa como en verso, de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan*, Madrid, Antonio de Sancha, 1776⁶⁴; 2) Nieto incluye otra cita con toda la intención. El promotor de los tributos a Lope fue el mismo autor que Nasarre ondea contra él: Cervantes. Así, por ejemplo, en el *Canto de Calíope*: «Muestra en un ingenio la experiencia / Que en años verdes y en edad temprana / Hace su habitación, así la ciencia, / Como en la edad madura, antigua y cana».

Restan varios flecos de la estructura de la *Disertación* y del parecer de Nieto. Quizá éste sea el más atractivo: ¿por qué Calderón casi no cuenta en su *Discurso* si era una de las columnas en la obra de Nasarre? Cuando el clérigo analizaba la polaridad Cervantes / Lope, para decretar que el segundo había corrompido las tablas, añadía una historia del teatro desde los clásicos, pasando por los árabes, los testimonios de Alonso X el Sabio y Berceo, así como por los «contadores», «cantores», «juglares», «truhanes» y «bufones» de los reinados de Enrique IV y Juan II, hasta llegar al florecimiento de la comedia con Lope de Rueda, Torres Naharro y Cervantes. Nada de esta apretada síntesis le interesa a Nieto Molina.

Más allá del careo con el alcaláino, Nasarre no carga las tintas contra el Fénix, a quien singulariza como «el primer corrompedor» del teatro y perso-

⁶¹ Tomás de Erauso y Zavaleta, *op. cit.*, p. 183.

⁶² *Ibidem*, p. 179.

⁶³ Véase Jesús Cañas Murillo, *op. cit.*, pp. 81-84.

⁶⁴ Véanse Lía Schwartz Lerner, «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIX (2000), pp. 265-285, y Julián González-Barrera, «Lope de Vega y los «librotes de lugares comunes»: su lectura particular de Ravisio Textor», *Anuario de Lope de Vega*, XIII (2007), pp. 51-71.

na de la que «no hay que hablar». Una de las causas por las que el gaditano ignora ese esbozo de la historia teatral es que, precisamente, Cervantes se había adherido de forma tan parcial como conservadora a las tesis neoclásicas e italianizantes que se encarnan en el autor de la *Propalladia*, en Lope de Rueda y Juan de Timoneda. Detalle perceptible en su respeto de elementos descartados o invertidos por el «Monstruo de la Naturaleza», tales como la incorporación de entremeses dentro de la obra. Nieto se afilia así a la expansión del ámbito de la comedia llevada a cabo por el gran enemigo del complutense. Lope, al rechazar la segregación de las materias clásicas y de sus temas asociados, sintetizó animosamente comedia, heroísmo, lirismo y tragedia, y va mucho más lejos que sus predecesores en la representación de elementos nacionales e históricos tanto populares como cultos.

Otro asunto es que Nipho ya había dedicado su «Discurso II» de *La nación española* a pintar «con [...] propiedad y exactitud los teatros de la Grecia, de Roma, de Italia, Inglaterra y Francia, para manifestar por comparación los muchos primores y hermosuras en que excede a todos el teatro de España»⁶⁵. Nieto poco podía añadir a tan penetrantes páginas⁶⁶. Por otro lado, Nasarre pasa de puntillas sobre Lope pero se ceba con Calderón: «Es verdad que [...] 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»⁶⁷. Y un arsenal de invectivas sobre su nulo respeto de las comedias antiguas, de las unidades clásicas o de la función moral del teatro. En el gaditano, como digo, de Calderón ni huella; salvo como apéndice lopista. Podríamos suponer que el *Discurso* sólo defiende la figura del Fénix, atrayéndole poco la del creador de *La vida es sueño*. Sería una verdad demasiado simple. Recordemos que al repasar en *El Fabulero* (1764) la estirpe de poetas dignos de fama, Calderón tampoco sale a relucir. Y lo mismo sucede en la *Inventiva rara*, eclipsado por Garcilaso, Lope, Góngora e incluso Cáncer y Montoro. Calderón es un dramaturgo para Nieto; pertenece a la escena, no al Parnaso lírico. Sin embargo, en la década en la que nuestro ingenio da a luz sus obras, Calderón seguía ostentando el trono del número de representaciones.

Durante la temporada 1763-1764, la compañía de María Ladvenant se sirvió de trece obras de Calderón, de un total de sesenta y cuatro; vienen a

⁶⁵ Francisco Mariano Nipho, *op. cit.*, pp. 197-245.

⁶⁶ Contábamos ya con un gran epitome de finales del XVII (1689-1694): Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. de Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1970.

⁶⁷ Jesús Cañas Murillo, *op. cit.*, p. 90.

continuación Moreto con seis, Rojas Zorrilla con cuatro, Solís con tres, etc. Al año siguiente, de un total de setenta y cinco, la mencionada compañía interpretó de cada uno de estos dramaturgos diecinueve, seis, cuatro y tres comedias, respectivamente⁶⁸. Sólo desde 1781, cuando Nieto ya no escribe, se manifiesta el descenso del gusto por este comediógrafo. Quizá el gaditano alcanzó a ver que en una época en la que teóricamente Calderón ya no estaba para pugnar con la mayoría de las comedias neoclásicas, con los Moratines a la cabeza, su popularidad generó un buen número de imitadores. De *Los críticos en Madrid*, pues, inferimos que muchos teóricos y espectadores se allegaban a su producción a través de la de su descendencia.

LOS CRÍTICOS DE MADRID

Ya delineado el antídoto al *Prólogo* de Nasarre, el estudio de *Los críticos de Madrid* (1768) habrá de ser bastante más breve. Por varias razones, entre las cuales no es la menor su modesta calidad y la repetición de varios focos de su pensamiento. Así, esta suerte de entremés gira en torno a cuatro personajes, don Anselmo, don Pedro, doña Laura y don Roque, que simbolizan las dos lecturas sobre el teatro barroco y el ilustrado en la segunda mitad del XVIII. Desde el comienzo, Nieto se inspira en Cervantes, ya que Anselmo, según la usanza del cura y el barbero del *Quijote* (I, 6) pretende oficiar un escrutinio de comedias, con visos de inquisición. Bajo este letrado latan los teóricos que, a rebufo de Luzán, Montiano o Clavijo se pronunciaron contra la fórmula de Lope y Calderón. En el otro platillo de la balanza se sitúa su acompañante: don Pedro. Éste, frente a oprobios tales como «contrabando maldito», rechaza que las «comedias de los antiguos», es decir, las tragicomedias, sean obra de «poetas de muy poquito».

La posición de Anselmo es clarísima: los desatinos de la centuria previa han sido reemplazados por «excelentes competidores», un segundo cuarteto que, a diferencia del primero, no toma la palabra en ningún momento: don Blas, don Íñigo, don Cirilo y don Gil. No hay que ser muy avisado para deducir que los dos primeros son máscaras para Nasarre y el teórico aragonés (1737), que firmó su *Discurso apologético donde procura satisfacer los reparos de los señores diaristas sobre la poética de don Ignacio Luzán* (Pamplona, 1740) con el heterónimo de Íñigo Lanuza.

Tras una sarta tan ridícula como lisonjera de las comedias que componían estos fiscales contra la «corrupción» barroca, y ante la sorpresa de Pedro («¡Jesús, Jesús, qué dislates! / Pues, si eso se aplaude, digo / que se despre-

⁶⁸ Véase René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March. Editorial Castalia, 1976, p. 18.

cia el diamante / y que se apetece el vidrio») (1768, 39-42), que no asimila que un zapatero haga versos según las unidades clásicas ni la hegemonía de las tramoyas («tendremos mil bastidores, / grutas, peñascos y riscos, / y arded torcidas, arded, / con trompas, flautas y pitos») (1768, pp. 53-56), Anselmo desnuda su fervor por los «galicistas»: Du Perron de Castera y legatarios. Así, leemos: «¿No ves que los extranjeros / se moñan, no sin motivo, / de nuestros teatros, / siendo los suyos tan aplaudidos?» (1768, pp. 57-60). La respuesta por parte del adalid del Barroco no se hace esperar: «[...] su gran Molière, aquel / que aclaman por erudito, / es sólo un mero copiante / de los doctos desperdicios / de Solís, Rojas, Moreto / y otros ingenios floridos» (1768, pp. 65-70).

Es obvio que la fuente para esta réplica vuelve a ser Nasarre, con lo que Nieto utiliza el mismo truco que en el *Discurso* para lograr que Pedro se defienda de las acusaciones de Anselmo: refuta una teoría neoclásica y afrancesada con las propias palabras del neoclásico —aunque no afrancesado— presbítero:

Estos y otros defectos que sería largo acordar aquí, no fueron bastantes para que Tomás Corneille y Molière (el gran Molière) no pusiesen en el teatro francés algunas de las comedias de este autor [Calderón] que tuvieron y tienen mucho aplauso y aprobación entre los franceses; es verdad que quitaron de ellas lo que llaman en su lengua *Phebús* y *Galimatías*, y redujeron la locución al estado que debe tener la dición 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 comedias⁶⁹.

A continuación, de forma simétrica al *Discurso*, la apología de Lope y Calderón, escoltados por el «discreto Solís» y el «chistoso Moreto» (1768, pp. 85-98), para concluir que todo aquel que —obcecado por la reglas— no repare en su magisterio camina ciego como un topo. De nuevo Pedro se vale de una autoridad poco proclive a la tragicomedia para defender sus argumentos. En esta ocasión se trata de Luzán, quien el capítulo I del libro tercero («De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas») concedía que:

Al mismo tiempo que Calderón, escribieron otros poetas cómicos que si bien no se le igualaron, algunos le siguieron bastante de cerca. Los que dejaron más nombre son don Agustín Moreto, don Francisco de Rojas, don Antonio de Mendoza, don Luis Vélez de Guevara, Luis de Belmonte, el licenciado Lobera, don Juan de Zabaleta, Jerónimo de Cáncer, don Pedro Rosete, don Diego Jiménez de Enciso y don Juan de Matos Frago, entre los cuales se

⁶⁹ Jesús Cañas Murillo, *op. cit.*, p. 77.

distinguen Moreto y Rojas, conservando casi la misma reputación que lograron en su edad⁷⁰.

El segundo cuadro lo protagonizan doña Laura y don Roque. Ambos se dirigen al corral del Príncipe, donde se representa *Afectos de odio y amor*, de Calderón. Su función no es otra que la de altavoces de Anselmo, ya que repiten los ultrajes contra el autor de *La dama duende*. Laura, a la sazón esposa de Blas, enseguida se une a los galicistas, pues repudia a los «vejestorios» del Siglo de Oro. Respecto a los títulos de Lope, Calderón o Rojas Zorrilla, opone los de su marido: «que por graciosos, peritos, / extraños, extravagantes, / rimbombantes, escogidos, / sus epígrafes sonoros, / admirables inauditos, / significantes, expertos, / vascuences, ponderativos, / mi intelecto los reserva» (1768, 129-135). A saber: *El asombro victorioso entre refulgentes brillos, arrogante rey de Jauja, vencedor siempre vencido; Los bostezos de la Aurora y de Céfalo los brincos*, etc.

El tercer cuadro recobra la dupla inicial para unirla a la del segundo. Anselmo, como un Savonarola de andar por casa, ha ejecutado la cremación de las tragicomedias. En ese momento, no es el teatro lo que purga, sino su conciencia, admitiendo ante Pedro su error por haber atendido a los críticos: «sabios de embolismo» y «autores de broza y ripio». Anselmo ya es un converso y el entremés cambia de rumbo. Roque, empero, se mofa de su cuita por el dramaticidio: «A risa me provocáis, / que sintáis haber perdido / unas comedias sin arte, / un disformísimo mixto / de impropiedades que causan / horror, enojo y fastidio» (1768, 217-221). Laura también evoca el «comedión» de don Cirilo (*Las alforjas de Holofernes y las bragas de Cupido*), piececilla en la que incluso logró que un castillo bailase contradanzas. La polémica entre las dos parejas está servida. Sin embargo, Pedro incorpora un elemento clave al matizar que ni él ni Anselmo ignoran los posibles defectos de su siglo, pero agradecerían que sus zoilos, en vez de ensañarse con Lope y Calderón, escribieran las comedias según las reglas que pregonan.

Porque habiendo muerto los Lucanos, Homeros, Virgилios, Píndaros, Marciales, Horacios, Ovidios, Montalbanes, Calderones, Solises, Mendozas, Tirso y Lope (1768, 270-276), esto es, los latinos y los barrocos, don Cirilo no es más que «un bestia» y don Iñigo «un pollino». Por no hablar de don Blas y don Gil. En este caso Nieto no es del todo justo con Luzán. El aragonés había declarado que «Solís no es inferior a Calderón en la natural elegancia y nobleza de su estilo; ha escrito algunas comedias, dignos partos de tan elevado y culto ingenio como *La gitánilla de Madrid, El alcázar del secreto, Un bobo hace ciento*»⁷¹. Menos ecuánime aún resulta la pincelada misógina

⁷⁰ Ignacio de Luzán, *La Poética*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 455.

⁷¹ *Ibidem*, p. 598.

contra Laura, pues Pedro ataja los gritos de la mujer enviándola a fabular sobre batas y abanicos. Anselmo enseguida incide sobre el exceso de cursilería de las tablas neoclásicas y en la atildada caracterización de los galanes, y del mismo Roque, próximos a los «lindos» del Siglo de Oro: «Procurad andar de moda, / el pelo lleno de rizos, / torcer el gesto a lo sabio, / fruncir severo el hocico» (1768, pp. 300-304).

Como es natural, Roque amaga con tirarse al cuello de su interlocutor, mientras Laura se desmaya, hecha un manojo de nervios: «¡Don Roque, que me da el mal, / cortejo, cortejo mío, / sustos a mí padeciendo / de flatos! ¡Oh que conflicto!» (1768, pp. 310-313). Con este broche, Nieto parodia los finales de las tragedias valencianas. Más aún, se adhiere al modelo de Lope, que en joyas tempranas como *Los comendadores de Córdoba* (ca. 1596-1598), *Las ferias de Madrid* (1609), *El cuerdo en su casa* (1615) o *El castigo del discreto* (1617), ponía patas arriba los cierres de Virués o Rey de Artieda, tendentes al suspenso trágico, a los paroxismos y a lo desmedido, como ha estudiado Hermenegildo⁷².

Pero el «papel cómico» luce un estrambote significativo. Dos sonetos burlescos dedicados «A las tragedias que hoy se escriben» y «A las comedias que salen nuevas cada día». En el primero, defiende a las claras su propósito de escribir «una tragedia que será comedia», en la más pura observancia barroca. El segundo, en cambio, se burla de los efectos visuales («Danza un bajel pomposo y arrogante / y sale de serpiente una mujer»), es decir, de la inversión del modelo textual —auditivo— de Solís, Moreto y Calderón, que había preconizado en su tratadito. Lo fascinante es que si redactó *Los críticos de Madrid* en octosílabo para reírse, también con la métrica, de la doctrina moratiniana (*La petimetra*, sin ir muy lejos) que aconsejaba la prosa, o el verso de arte menor, los sonetos son un voto de rebeldía, una apuesta por la sonoridad del consonante y un *nihil obstat* a los antepasados. Porque, según resalta en el candoroso, aunque no falto de azotes, «Discurso V en defensa del papel que dio a luz don Antonio Rezano y en contra del disforme papelón de don Juan del Castrillo y Villamor», Montiano y Luyando, en su *Ataúlfo. Discurso sobre la tragedia*, y Luzán, en sus *Reglas de la Poesía*, «se esforzaron lo bastante para perfeccionar los teatros. Empeño ridículo, y la razón lo acredita. Las obras que se encontrasen adornadas de una perfección total no las debemos conceptuar humanas, sino divinas»⁷³. Luego la verdadera tragedia es que, por no mirar las cumbres, tropecemos en el más teórico de los charcos.

⁷² Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973, pp. 474-476 y 504-507.

⁷³ Francisco Nieto Molina, *Obras en prosa*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1768, pp. 101-102.

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

PRÓLOGO

Lector amigo, leyendo cuidadosamente, días pasados, un «Prólogo» que se halla en el primer tomo de *Comedias* de Miguel de Cervantes Saavedra, y desazonándome demasiado la mucha acritud y el ningún fundamento con que se explica contra las cómicas producciones de los excelentes héroes [Frey] Lope Félix de Vega Carpio y don Pedro Calderón de la Barca, me determiné a tomar la pluma y formar el *Discurso* que verás en defensa de varones tan esclarecidos. Arrojeme con el pleno conocimiento de que combatía con ingenio de agigantada elevación en el orbe literario, contemplándome en su comparación —en todo y por todo— pigmeo; pero al haber examinado ya sus fuerzas, me alentó a la empresa, y aun vanaglorioso comencé a cantar la victoria. Ufano salí a la palestra y, no obstante de estar enterado de que el campeón famoso con quien había de luchar era ya trofeo de la Parca, no me desanimé, considerando que con este motivo tal vez estaba más expuesto, si tomaban por suya la satisfacción sus apasionados, procurando sostenerle en su acreditada opinión⁷⁴.

Proseguí mi idea y un eruditísimo libro, selecto, docto, especial, raro y digno de todo aprecio, compuesto por un ingenio cortesano, se me presentó arrogante, y como diciéndome «*tace, tace*, que ese triunfo se reservó para mi valor»⁷⁵. Con este hallazgo quise apartarme del asunto, receloso de la rigidez de los críticos, pues aunque es muy natural que escribiendo dos individuos a un intento y valiéndose de unos mismos autores se copien no solamente las ideas, sino también las expresiones, para este gremio enfadado de

⁷⁴ Alusión al libro de Blas Nasarre, *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor de don Quijote, divididas en dos tomos, con una Disertación o Prólogo sobre las comedias de España*, Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1749.

⁷⁵ Se refiere a las *Exequias poéticas de las Musas italianas en la muerte del Fénix de los Ingenios*, citadas en el último tramo del *Discurso*. A tenor de las frecuentes menciones tanto de la *Fama póstuma* de Pérez de Montalbán como de las mismas *Exequias*, es factible suponer que Nieto cotejó el volumen XXI de la *Colección de las Obras sueltas así en prosa como en verso de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan*, Madrid, Imprenta de Antonio Sancha, 1779, vol. XXI, UL Cambridge Ee.7.12-. El texto italiano reza como sigue: *Essequie poetiche ovvero lamento delle Muse italiane in morte del Signor Lope de Vega, insigne ed incomparabile poeta Spagnuolo. Rime e prose raccolte dal Signor Fabio Franchi Perugino. Dedicate all'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Don Gio. Antonio de Vera e Figueroa Conte della Roca*, pp. XVII-166. También Tomás Erauso Zavaleta, *op. cit.*, p. 9, decía ignorar el nombre del bibliotecario.

ridículos observadores no valen reflexiones prudentes, pues con ellas no conseguirían el fin a que se destinan.

La verdad es que el libro lo vi cuando en mi *Discurso* lo cito, y como me divertía gustoso, procurando manifestar las injustas circunstancias que se le acumulaban al gran Lope, deseché temores, y no atendí a más que a la conclusión de mi empeño. Tú, lector, de la clase que seas, perdona mis faltas y cree que he deseado acertar complaciéndote y desempeñándome. VALE.

DISCURSO

Sutilísima es la penetración de los críticos. Todo lo trasciende, todo lo comprende⁷⁶. Ni los ocultos pensamientos de los autores logran eximirse por reservados. Así ha sucedido con las *Comedias* de Miguel de Cervantes Saavedra. Regístrase en el primer tomo de ellas un dilatadísimo «Prólogo» donde el autor que las franquea al público intenta persuadir que el estilo de que se componen es artificiosamente dispuesto para destruir, con comedias malas, a las malas comedias, como con el *Quijote* destruyó a los perversos libros de caballería⁷⁷.

Paréceme demasiada avilantez⁷⁸ pretender adivinar lo que Cervantes no quiso descubrir. No era su ingenio de aquellos que, para desahogar su ira, procuran ocultarse temerosos de que no acertarán a defenderse, y así no necesitaba de precauciones ni astucias. Esmérase esforzando que Cervantes, en los pasajes de sus obras que critican a las malas comedias, llevó la mira contra las de Lope y Calderón. Este dictamen es totalmente temerario,

⁷⁶ Nieto se expresa con ironía. En todos sus volúmenes la censura de los críticos es un lugar común. Así, en el «Discurso IV» de las *Obras en prosa*: «No hay crítico que no sea majadero. No es otra cosa la crítica que una continua majadería» (p. 85). Y lo mismo en el «Discurso tercero» («Verdades que parecen disparates»): «Réstame preveniros que muchos usáis, de los que apenas saben leer, y muchos doctos de los que juzgan que hasta sus gargajos son sentencias, dudan de mis escritos, y gustaré de que les digáis que, malos o buenos, los produce mi entendimiento, que es capaz de contar las lagañas a un águila, los pelos a una rana y las escamas a un topo» (p. 81). Remito, por último, a los juicios de Anselmo sobre los «ruidosos» en *Los críticos de Madrid*.

⁷⁷ Nasarre escribe en la *Disertación*: «Cervantes vio, con dolor e indignación, que precipitadamente iba a corromperse y a perder [el teatro] 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 malas 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». Véase Jesús Cañas Murillo, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁸ *avilantez*: 'audacia, osadía, arrogancia con que el inferior o súbdito se atreve al príncipe o superior' (*Aut.*).

pues no siendo estos los únicos que en aquel tiempo las escribían —como podrá ver el curioso en el «Prólogo» de Cervantes que precede a sus *Comedias*⁷⁹—, ¿por qué con particularidad ha de afirmar que, entre tantos ingenios a quienes también podía destinar su crítica, solamente a Lope y Calderón las dirigiese?

Reflexionando los reparos de Cervantes, se advierte que habla generalmente de los defectos que notaba en las comedias representadas en su tiempo, pero no se singulariza distinguiéndolas. Nuestro autor, por afianzar el tedio, que manifiesta con su severa crítica a las selectas cómicas producciones del insigne don Pedro Calderón de la Barca y a las preciosísimas del inimitable [rey] Lope Félix de Vega Carpio, tomó por empeño acumularle a Cervantes lo que tal vez no pensaría, y a él le prestaba asunto para lucir su afluencia⁸⁰. Cuando la mente de Cervantes se destinase a mofar de las comedias malas con sus *Comedias*, de que es imposible presentar la evidencia, ¿quién le obligaba a formarlas todas extravagantes, pues para su designio con pocas le bastaba? Hubiérale acreditado, después de haber propuesto su idea, escribir distintas que, observando con acierto el arte cómico, confirmarían lo fundado de su crítica. En la «Adjunta» al *Parnaso* dice que tenía compuestas muchas y le parecían dignas de alabanza. Refiere sus títulos y son: *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta* o la del *Mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*, pero que *La confusa* podía pasar por buena entre las mejores⁸¹.

⁷⁹ «Pero no sólo por esto, pues no lo concede Dios a todos, dejen de tenerse en precio los trabajos del doctor Ramón, que fueron los más después del gran Lope; estímanse las trazas artificiosas en todo extremo del licenciado Miguel Sánchez; la gravedad del doctor Mira de Mescua, honra singular de nuestra nación; la discreción en innumerables conceptos del canónigo Tárraga; la suavidad y dulzura de don Guillén de Castro; el rumbo, el tropel, el boato, la grandeza de las comedias de Luis Vélez de Guevara, y las que agora están en jerga del agudo ingenio de don Antonio de Galarza, y las que prometen *Las fullerías de amor*, de Gaspar de Ávila, que todos éstos y otros algunos han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope». Véase Miguel de Cervantes, «Prólogo al lector», *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, pp. 7-12 (pp. 10-11).

⁸⁰ De forma similar lo había expresado Tomás de Erauso y Zavaleta, *op. cit.*, pp. a3-a4: «Son las comedias de España y en especial las de los venerados Lope de Vega y Calderón y sus imitadores el más dulce agregado de la sabiduría, de la discreción, de la enseñanza, del ejemplo, del chiste y de la gracia».

⁸¹ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso. Poesías completas*, I, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1974: «Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores» (p. 183).

Es de notar que, disfrutando Cervantes innumerables apasionados, no se haya con eficacia dedicado alguno a investigar el paradero de tan especiales comedias, pues sin duda serían éstas las que con mayor perfección desempeñarían su concepto. Encuéntrase las malas y, libertándolas del perpetuo silencio en que permanecían, hoy las leemos —no en la inteligencia que pretende el autor— sino realmente como ridículas, pues para creerlas escritas a propósito y con industria falta que el mismo Cervantes lo declarase. Fuerte es la envidia; no perdona a lo mínimo, ni tributa veneraciones a lo excelso. El Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio, «portento del orbe, gloria de la nación, lustre de la patria, oráculo de la lengua, centro de la fama, asunto de la envidia, cuidado de la fortuna, Fénix de los siglos, príncipe de los versos, Orfeo de las ciencias, Apolo de las Musas, Horacio de los poetas, Virgilio de los épicos, Homero de los heroicos, Píndaro de los líricos, Sófocles de los trágicos y Terencio de los cómicos; único entre los mayores, mayor entre los grandes, y grande, a todas luces y en todas las materias»⁸², que con estos epítetos le nombra y aplaude en su *Fama póstuma* el doctor Juan Pérez de Montalbán⁸³, y con muchos otros exquisitos y escogidos aun no quedarían bien ponderadas sus prendas, llenó al orbe de elegantísimos poemas, levantó con cada escrito una estatua de su inmortalidad, confundió a los poetas y lució, Sol solo, como el Sol entre los más brillantes planetas⁸⁴.

Fueron infinitos los elogios que dedicaron a este sublime varón todas las naciones, que, admiradas de su elocuencia, suavidad y dulzura, apreciaron como joyas de imponderable valor sus preciosidades. Desde países remotos venían a la corte por conocerlo y se satisfacían los eruditos con su vista, más que con los pensiles, templos y palacios suntuosos. Don Diego García Coronel en su comentario a los sonetos de don Luis de Góngora y Argote, al folio 621, dice hablando de otro ingenio: «con ocasión, pues, de cierta traducción que hacía de Anacreón, le nota de que no sabe la lengua griega,

⁸² Las autoridades con las que Montalbán equipara a Lope son paradigmáticas de sus respectivos géneros (poesía, épica, lírica, etc.). Omito la semblanza de cada uno de ellos en la medida en que resultarán bien conocidos por el lector de este *Discurso*.

⁸³ Juan Pérez de Montalbán, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. de Enrico Di Pastena, Pisa, Edizioni ETS, 2001, p. 17.

⁸⁴ Recordemos que Nieto ya había entonado elogios a Lope en *El Fabulero*, pp. *2-3. Véase igualmente este pasaje de la *Inventiva rara*: «Quevedo: Lope, Terencio español, / gloria del cómico empeño; / Mena, varón venerable, / excelente, antiguo ingenio; / Garcilaso, héroe valiente, / y Góngora, que, supremo, / remontándote a las nubes / te permites, a lo lejos, / sólo alcanzando tus luces / telescopios y comentarios; / decid en tono suave, / afluente, puro y terso, / ¿qué es poesía?» (pp. 16-17).

persuádele a que mude de estilo, imitando al⁸⁵ famoso Lope de Vega, Terencio español, dignamente aplaudido de toda Europa por haber sido el que dio crédito a la comedia española con envidia⁸⁶ y admiración de todas las naciones⁸⁷. Cristóbal de Salazar Mardones, en la *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo*⁸⁸ y *Tisbe de don Luis de Góngora, con otras prevenciones*, le hace al lector la siguiente: «también que leas la comedia, tan celebre en nuestros teatros, de *Amar sin saber a quién*, y amarás más a su autor, pues sabes quién es, como lo pide su grande ingenio y facilidad en el componer y el llenar tan grandemente los gustos de todos, con el acierto de las trazas, gravedad de los versos y sazón de las burlas en tantas comedias como ha dado y va dando al teatro del mundo»⁸⁹.

Francisco Pacheco, ingeniosísimo poeta, delicado escultor y primoroso pintor, en la «Introducción» al *Poema de la Jerusalén* de Lope, expresa: «Él ha reducido en España a método, orden y policía las comedias; y puedo asegurar que en dos días acababa algunas veces las que admiraba después el mundo y enriquecían los autores»⁹⁰. Y más adelante añade, por lo rarísimo y estimable de las obras de Lope: «Sea buen testigo *La Dragontea*, el más ignorado de sus libros, que, como hacienda de grande rico, lo olvidado y accesorio fuera principal riqueza en otros»⁹¹. No hay más que decir. Que Lope elevase la comedia, antes que otro, a la pompa y majestad que hoy goza, lo afirma el doctor Juan Pérez de Montalbán con estas razones: «Luego que llegó a Madrid —va exponiendo varios acaecimientos de Lope—, por no ser su hacienda mucha y tener algún arrimo que ayudase a su lucimiento, se acomodó con don Jerónimo Manrique, obispo de Ávila, a quien agradó sumamente con unas églogas que

⁸⁵ En la *princeps* de las *Obras de don Luis de Góngora comentadas por don García Coronel* «el del». Vid. nota 87.

⁸⁶ En la *princeps* de las *Obras de don Luis de Góngora comentadas por don García Coronel* «invidia».

⁸⁷ Se refiere al soneto CXLII «Anacreonte español no hay quien os tope», impreso y glosado en *Obras de don Luis de Góngora comentadas. Dedicadas al Excelentísimo Señor don Luis Méndez de Haro, Conde de Morente, Cauallero de la Orden de Santiago* [...] por don García de Salcedo Coronel, Cauallero de la Orden de Santiago, Madrid, a costa de Pedro Laso, 1644, tomo II, fol. 621, UL Cambridge F164.d.8.19.

⁸⁸ En la *princeps* «Pryamo», como resultado de la confusión con «Píramo».

⁸⁹ Cristóbal de Salazar Mardones, *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe. Compuesta por D. Luis de Góngora y Argote, Capellán de su Magestad y Racionero de la Santa Yglesia de Córdoba. Escriuialas Christoual de Salazar Mardones, criado de su Magestad y Oficial más antiguo de la Secretaria del Reyno de Sicilia*, Madrid, Imprenta Real, a costa de Domingo González, 1636, pp. 40-41. UL Cambridge F163.d.8.25.

⁹⁰ Lope de Vega, *Jerusalén conquistada. Epopeya épica*, ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1951, I, p. 16.

⁹¹ Lope de Vega, *ibidem*, p. 17.

escribió en su nombre⁹² y con la comedia de *La pastoral de Jacinto*, que fue la primera que hizo de tres jornadas⁹³, porque hasta entonces la comedia consistía sólo en un diálogo de cuatro personas que no pasaba de tres pliegos. Y de estas escribió Lope de Vega muchas, hasta introducir la novedad de las otras. Para que sepan todos que su perfección se debe sólo a su talento, pues las halló rústicas y las hizo damas, y cuantos después acá las han escrito —aunque alguno bárbaramente lo niegue— ha sido siguiéndose por esta pauta, como los que aprenden a escribir, que ponen la materia del maestro debajo del papel, para imitarle en el brioso despeño de los rasgos y en la perfecta forma de las letras. Los aplausos que se le siguieron con el nuevo género de comedias fueron tales que le obligaron a proseguirlas con tan feliz abundancia que en muchos años no se vieron en los rótulos de las esquinas más nombres que el suyo, heroicamente repetido⁹⁴.

Ahora resta cómo se podrá avenir lo que expresa Cervantes en su «Prólogo de comedias». Dice éste, finalizando la pintura del estado infeliz en que subsistían antiguamente: «pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora. Y esto es verdad, que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse, *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas de cinco que tenían⁹⁵. Mostré o, por mejor decir, fui el primero que representasen⁹⁶ las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma,

⁹² No he podido identificar tales églogas. Lope cita a Manrique en la *Jerusalén conquistada* (libro XVI, 29, p. 228) y en la *Epístola II dirigida al doctor Gregorio de Angulo*, incluida en *La Andrómeda*. Le dedica asimismo *Los cinco misterios de la Pasión*. Reza así la octava de la *Jerusalén*: «Préciese de tener tal ascendiente / Paredes, Lara, y Najara famosas, / y vos claro Gerónimo excelente, / digno de eternos versos y de prosas. / Que vos en letras santas eminente, / si Garcerán en armas gloriosas, / mostrastes bien a España en años largos, / cual fue vuestro valor en tantos cargos».

⁹³ Sobre *La pastoral de Jacinto*, publicada en la *Parte XVIII* de sus *Comedias* y escrita en los años de juventud, al igual que *El verdadero amante*, véanse Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Victoriano Suárez, 1919, reed. en *Obras completas*, Madrid, CSIC, 1949, vols. I-VI, I, p. 3; II, pp. 129-132; S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 226-228; y, sobre todo, Lope de Vega, *La pastoral de Jacinto*, ed. de Paola Ambrosi, Kassel, Reichenberger, 1997.

⁹⁴ Juan Pérez de Montalbán, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁹⁵ Como matizará Nieto Molina, esta autoatribución resulta dudosa. La habían reclamado antes Cristóbal de Virués y Rey de Artieda, entre otros. Francisco de Avendaño, por su parte, había dividido en tres jornadas su *Comedia Florisea* (1551). Nótese, además, que al iniciarse Cervantes en el arte dramático las comedias constaban ya de cuatro actos normalmente; sin olvidar que *La Numancia* no se estructura en tres sino en cuatro.

⁹⁶ «representase» en Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, Navarra, Altaya, 2004, pp. 9-10. Obviamente los volúmenes consultados por Nieto transmiten a menudo «variantes de copia». Indico en nota la lección de la edición moderna más autorizada.

sacando figuras morales al teatro⁹⁷, con general y gustoso aplauso de los oyentes. Compuse en este tiempo hasta veinte comedias, o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos, ni de otra cosa arrojadiza. Corrieron su carrera sin silbos, gritos ni baraúndas. Tuve otra cosa⁹⁸ en que ocuparme: dejé la pluma y las comedias y entró luego el monstruo de Naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes, llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas; y tantas que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas —que es una de las mayores cosas que puede decirse— las ha visto representar o oído decir, por lo menos, que se ha[n] representado⁹⁹.

Ya tenemos a Lope y a Cervantes inventores de las tres jornadas en las comedias, pero con la diferencia de que el segundo se apropia la invención y al primero se la apropia Montalbán en su *Fama póstuma*. Allí, con bastante individualidad se lee lo que ya he citado y repito: «Luego que llegó a Madrid, por no ser su hacienda mucha, se acomodó con don Jerónimo Manrique, obispo de Ávila, a quien agradó sumamente con unas églogas que escribió en su nombre y con la comedia de *La pastoral de Jacinto*, que fue la primera que hizo de tres jornadas, porque hasta entonces la comedia consistía sólo en un diálogo de cuatro personas que no pasaba de tres pliegos. Y de estas escribió Lope de Vega muchas, hasta introducir la novedad de las otras». Y más abajo: «Los aplausos que se le siguieron con el nuevo género de comedias fueron tales que le obligaron a proseguirlas, con tan feliz abundancia que en muchos años no se vieron en los rótulos de las esquinas más nombres que el suyo, heroicamente repetido». De lo expuesto por Montalbán y de lo mencionado por Cervantes resalta esta duda: ¿cómo el vulgo recibió con tanta celebración las comedias de Lope, aclamando la novedad de verlas reducidas a tres jornadas, si antes, según Cervantes, él les había facilitado tan gustosa invención?

Infiérese de aquí o que Montalbán quiso darle a Lope voluntariamente la gloria del inventor, o que Cervantes alegó a su favor lo que quiso. Para evi-

⁹⁷ Según Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, en su edición de Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, Navarra, Altaya, 2004, pp. 9-10, «harto problemática resulta también esta segunda atribución, pues “figuras morales” pueden rastrearse en la obra de López de Yangüas, Sánchez de Badajoz, Cueva, Artieda, Argensola, Virués, etc. Pero como apuntó Edward C. Riley («The “Pensamientos escondidos” and “Figuras morales” of Cervantes», *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 623-631) y ha precisado Alfredo Hermenegildo (*La Numancia de Cervantes*, Madrid, SGEL, 1976, p. 22), el mérito que reclama Cervantes no consiste en haber sacado por primera vez “figuras morales” al teatro, sino en haber sido pionero en aprovecharlas para exteriorizar sentimientos o convulsiones espirituales de sus personajes».

⁹⁸ «otras cosas» en Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, Navarra, Altaya, 2004, pp. 9-10.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 9-10.

tar confusiones y examinar la verdad, no hallo cosa más aparente que la claridad con que Lope en su *Arte de hacer comedias* dijo:

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 comedias¹⁰⁰.

Todo erudito que desapasionadamente registre las delicadísimas obras de Lope encontrará repetidos elogios a los ingenios de su tiempo. Tanto se esmeró su generoso espíritu que a todos los coronó con el *Laurel de Apolo*¹⁰¹. Ostentó el desinterés con que libremente aplaudía, y esta apreciable ingenuidad acredita que no escasearía Lope las debidas alabanzas a Cervantes, ya en atención al adorno que por su desvelo se admiraba en los teatros, y ya por inventor del nuevo método en las comedias¹⁰². Discurrir que Lope ignoraría la reforma teatral y el origen de ella es necesidad. Creer que la ocultaría maliciosamente es arrojado. Para mí es prueba convincente, y más no conceptuando a Cervantes enteramente destituido de amigos que voceasen sus méritos.

Asegura Montalbán que Lope, en *La pastoral de Jacinto*, logró ser el primero que redujo la comedia a tres jornadas. Sin disputarle al capitán Virués su primacía, como la confiesa Lope, apruebo el parecer de Montalbán y constituyo a Lope por el inventor; pues si él, y no otro, renovó una especie

¹⁰⁰ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006, p. 143.

¹⁰¹ El *Laurel de Apolo* (1630) se presenta como la crónica o memorial de lo sucedido en las Cortes convocadas por la Fama en el Parnaso «para que a ellas viniesen los pretendientes de mayores méritos». Lope enumera, califica y define modalidades líricas y realza textos, de más de trescientos escritores, casi todos poetas de la época. Pero el *Laurel* no es un simple catálogo de ingenios notables, agrupados por ciudades y ríos, de primera y segunda línea, tratados por amistad o por lecturas, sino todo un gran mapa de regencias literarias, históricas y míticas. Véase Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.

¹⁰² Conviene atenuar el edulcorado cuadro de Nieto sobre la mutua devoción entre ambos. Antonio Rey Hazas, «Algunas consideraciones sobre Cervantes y Lope de Vega», *El Quijote (1605-2005). Actas de las Jornadas organizadas por el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Córdoba, la Fundación Prasa y la Delegación del Cultura de la Diputación Provincial de Córdoba los días 2-4 de marzo de 2005*, ed. de Rafael Bonilla y Angelina Costa, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp. 37-57, ha explicado cómo los lazos amistosos que los unieron entre 1580 y 1602 se quebraron hacia 1602: un suceso en la Academia sevillana de Ochoa por esas fechas parece confirmarlo. El hecho es que Cervantes y Lope eran amigos de Juan de Ochoa, en cuya casa se reunía la mencionada academia poética desde 1598, y se encontraban los dos en la ciudad en 1602 cuando tuvo lugar una sesión de homenaje al Fénix en la que, al parecer, se leyeron varios sonetos burlescos contra Lope. Uno de los cuales, en opinión de la mayor parte de los estudiosos, era de Cervantes. Desde entonces hasta el final de la vida del complutense la contienda se mantuvo en varios frentes y en todos los géneros.

nunca vista ni conocida por el vulgo hasta entonces, de justicia era acreedor a las glorias y a los aplausos, como si la inventase. Constante es que para levantar una fábrica famosa buscan los arquitectos fundamentos sólidos, pues sobre leves aristas mal pudieran remontarse torreones. Conforme al cimiento en que se construye es la firmeza y elevación de la obra. De una crítica dimanada de endebles conjeturas es fuerza resulte una crítica endeble. Presumo que lo tengo manifestado, si acaso no es presunción mía.

Paso a investigar los defectos de las comedias de Lope que el autor del «Prólogo» satiriza con acritud insufrible. Primeramente, es muy del caso hacer patente que las ocho comedias de Cervantes las escribió con pleno conocimiento de buenas, y no de industria, como el expresado autor —figurándose adivino— afirma. Sirva de ejemplo el propio Cervantes en su «Prólogo» a las *Comedias*: «Torné a pasar los ojos por mis comedias y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados; y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. Aburrime y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece. Él me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta con dimes y diretes¹⁰³ de recitantes. Querría que fuesen las mejores del mundo, o a lo menos razonables. Tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel maldiciente¹⁰⁴ autor dile que se enmiende, que yo¹⁰⁵ no ofendo a nadie. Y que advierta que no tienen necedades patentes y descubiertas; y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo»¹⁰⁶. Desechando preámbulos, artificios, ficciones y estratagemas, puramente declara su pensamiento Cervantes y se promete el desempeño de su asunto muy ufano, por carecer sus comedias de «necedades patentes y descubiertas» y estar escritas en el estilo ínfimo, que es el que adecua a la comedia. Que sea el estilo ínfimo lo demuestra este pasaje de la del *Gallardo español*, fol. 14:

Un pajecillo diga

Paje.	¡Dacá el alma, Buitrago, dacá el alma!
Buitrago.	¡Hijo de puta y puto, y mente y calle! ¿No sabe el cornudillo, sea quien fuere, que, aunque tenga cien cuerpos y cien almas

¹⁰³ «dimes ni diretes» en Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, Navarra, Altaya, 2004, p. 12.

¹⁰⁴ «aquel mi maldiciente» en ibídem, p. 12.

¹⁰⁵ «pues yo» en ibídem, p. 12.

¹⁰⁶ Ibídem, p. 12. A diferencia de Lope, el complutense supedita la teoría de los estilos al decoro en el género cómico; o sea, a lo humilde.

para dar por mi rey, no daré una,
 sí me la piden de ese modo infame?¹⁰⁷

Mart¹⁰⁸. Otra vez, Cereceda.
 Pajecillo. ¡Dacá el alma!
 Buitrago. ¡Por vida de...!
 Conde. Buitrago, con paciencia;
 no la deis vos, por más que os la demanden¹⁰⁹.

¡Oh que elocuencia poética! ¡Qué graciosidad tan natural! ¡Qué chistes tan bien traídos! ¡Y qué gracejo tan discreto! A ser este el estilo que pide el teatro, indefectiblemente son bestias las que apetece el patio. Perdónensele a nuestros autores las impropiedades en los enredos, siquiera por la cultura con que nos deleitan el oído. Al vulgo le convienen las rusticidades y, con todo, vemos que, no despreciando la guitarra y la bandurria, le suspende superiormente la cítara y la lira¹¹⁰. Orfeo con su instrumento embelesaba a los brutos, movía los peñascos, enfrenaba las cristalinas corrientes; y Anfión reedificó los muros a Tebas. El crítico ceñudo que, arrugando la frente y descomponiendo el semblante, le disgustase ver en la comedia en la primera jornada al Cid en sus niñeces; en la segunda, varón formidable venciendo batallas; y, en la tercera, muerto sobre su Babieca salir espantando al moro, conténtense con que ve mucho en poco tiempo¹¹¹. Y si aún no le satisfaciese no sea tan necio que concurra a comprar por su dinero un disgusto.

¹⁰⁷ En la *princeps* «sí me la piden de ese modo? Infame».

¹⁰⁸ «Don Martín» en Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, cit., p. 36.

¹⁰⁹ Miguel de Cervantes, *ibidem*, p. 36. Se trata del siguiente pasaje: I, 666-674.

¹¹⁰ He aquí la lección de Nieto sobre el decoro y la teoría de los estilos. Suscribe la adecuación de la trama al tipo de auditorio, y lo mismo sucede con el lenguaje («Al vulgo le convienen las rusticidades»); aunque —por medio de las metonimias acerca de los instrumentos musicales— precisa que, sin despreciar la guitarra, o sea, lo *humilde*, el pueblo «se suspende con la cítara y la lira, esto es, lo *sublime*, apostando claramente por la tragicomedia.

¹¹¹ Alusión a *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, que, si bien no se estructura de acuerdo con la hipérbole enunciada por Nieto, muestra a un Rodrigo Díaz adolescente en la primera jornada, a un «joven sombreado de virilidad», en la segunda, y a un héroe en la tercera, tomando la espada que no puede blandir Diego Laínez. Véanse Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Cátedra, 1984 y, sobre todo, Pedro Salinas, «La espada y los tiempos de la vida en *Las mocedades del Cid*», *Modern Language Notes*, LVII (1942), pp. 568-573. Nieto vuelve a apoyarse en el texto base de Nasarre: «se hubiera librado Pedro Cornelle 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 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 franceses eruditos y de las gentes de buen gusto de aquella nación, son de Don Guillén, puestos a la letra en francés». Véase Jesús Cañas Murillo, *op. cit.*, pp. 78-79.

Don Ignacio Luzán en su *Poética o Reglas de la poesía* juzga por selecto el expediente del moderno italiano Jerónimo Baruff[ald]i¹¹². Este autor, para estorbar la mutación impensada de escenas y facilitar la unidad del lugar, quiere que se ideen en el teatro ciertas divisiones horizontales contiguas, según la diversidad de lugares que requiriese la representación del drama. Si el fin de estas divisiones es para separar de que los lances, amores, riñas y desafíos no se ejecuten en un propio sitio y que el auditorio se entere que unos sucesos pasaron en Francia, otros en Alemania y otros en Turquía, hállolo por infructuoso, pues al discreto le basta las entradas y salidas de los cómicos prevenidas para estos pasos, y se impone de que la riña es en el campo, el naufragio en la mar y la caza en el bosque¹¹³. Las comedias de bastidores, con sus mutaciones, la diferencia de palacios, templos y pensiles, no son capaces de excluir esta dificultad.

¡Oh críticos perversos que, siempre molestos y enfadosos, enseñáis los colmillos a todo el género humano! Elegantísimamente os pintó don Francisco Antonio de Bances y Candamo en el romance 2 al primer ministro, fol. 68:

Razón de bulto es en ellos
torcer la boca fruncidos,
que elocuentísimo tienen
no el labio sino el hocico¹¹⁴.

¹¹² Se refiere a un pasaje del capítulo V («De las tres unidades de acción de tiempo y de lugar») del libro tercero de Ignacio de Luzán, *La Poética*, p. 522: «hoy día se observa en las óperas de Italia y en las comedias que llaman *de teatro o de bastidores* en España, el mudar las escenas, haciendo, como por vía de encanto, que desaparezca lo que era sala y aparezca en su lugar un jardín, y luego el jardín se transforme en un gabinete, y éste, después, en una playa con vistas de mar y armada naval. Todas las cuales metamorfosis son extravagantes y que hacen mucha violencia al entendimiento y a la imaginación. [...] Por lo que me ha parecido muy justo y muy digno de abrazarse el expediente que propone un moderno erudito italiano, Jerónimo Baruffaldi, autor de una tragedia intitulada *Giocasta la giovane*. Es de parecer este autor que para evitar los inverosímiles e inconvenientes de escenas mudadas improvisamente o que se deben imaginar mudadas, y para facilitar la verosimilitud y la unidad de lugar, se podrían hacer en el teatro ciertas divisiones horizontales, unas sobre otras, o perpendiculares contiguas, según la diversidad de los lugares que necesitase la representación de la tragedia o comedia».

¹¹³ Nieto defiende el «cambio verbal» del espacio, como en los corrales del Barroco, basado en la entrada y salida de personajes, frente a los bastidores, artificios o las líneas horizontales del clérigo, historiador, crítico y poeta italiano. Baruffaldi fue autor de más de cien obras, entre las cuales figuran la *Dissertatio de poetis ferrariensibus* (1698), la tragedia *Giocasta* (1725) y las *Canzoni anacreontiche* (1743). Eugenio Asensio, «Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)», *Lope de Vega: el teatro I*, ed. de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Taurus, 1989, pp. 229-247, ha profundizado en el tema: «Las comedias de los corrales se fueron abriendo de par en par, especialmente a partir de 1617, al uso y abuso de las tramoyas con su primitivo sensualismo. [...] Serpientes, dragones y caballos hacían su aparición en el tablado. Lope pensó que el teatro tomaba un camino errado, que la creación poética estaba en vías de ser suplantada por la producción de números de circo y efectismos sensoriales» (p. 232).

¹¹⁴ Nieto alude al romance «Si en prosa no sólo atento». Cita los versos 105-108. Véase Francisco Antonio de Bances Candamo, *Obras Lyricas*, ed. de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Selecciones Bibliográficas, 1949, pp. 121-143 (p. 126).

En cuanto al estilo, discurría yo que al cómico le pertenecía usar de aquel más propio y más adecuado al suceso que representaba. Si refería las hazañas y proezas de un grande héroe, los amores de éste y las finezas de su dama, que eligiese un lenguaje puro y una explicación conducente a la brillantez y educación de sus héroes. No se valdrá de lo contrario por no incurrir en lo que previene Lope en su *Arte*:

Sacar un turco un cuello de cristiano,
y calzas atacadas un romano¹¹⁵.

Si dedicaba su numen a pintar las trazas, máximas y travesuras de un rufián, escogiese aquellas voces naturales y comunes en tales sujetos, haciendo ver con la imitación mayor sus desbarros y desatinos. Conformando estilo, traje y operaciones al cortesano, al virtuoso y al rufián, alcanzaría el cómico el acierto. Lope en su *Arte* lo enseña:

Porque quiere que el cómico lenguaje
sea puro, claro, fácil; y aun añade
que se tome del uso de la gente,
haciendo diferencia al que es político,
porque serán entonces las dicciones
espléndidas¹¹⁶, sonoras y adornadas.
Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa.
Describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente¹¹⁷.

No discrepando de estas útiles y discretísimas reglas, por precisión ha de despreciarse el estilo ínfimo que positivamente señala Cervantes a las comedias y darles el que les corresponda a las personas, atendiendo a sus calida-

¹¹⁵ Lope de Vega, *Arte Nuevo...*, cit., p. 151. El Fénix evoca las calzas que se sujetaban al jubón con agujetas. García-Santo Tomás remite en su edición al famoso pasaje de *Don Quijote* (II, 50) en el que Sanchica habla con el paje que le ha traído nuevas de Sancho Panza: «Dígame, señor: mi señor padre ¿trae por ventura calzas atacadas después que es gobernador?».

¹¹⁶ En la *princeps* «expléndidas».

¹¹⁷ Nieto copia los versos 258-275, omitiendo este fragmento: «No traiga la Escritura, ni el lenguaje / ofenda con vocablos exquisitos / porque, si ha de imitar a los que hablan, / no ha de ser por Pancayas, por Metauros, / hipogrifos, semones y centauros» (vv. 264-268). Véase Lope de Vega, *Arte Nuevo...*, cit., pp. 145-146. Sobre el guiño a la figura del rufián, para traer a la mente a Cervantes, es clave el trabajo de Florencio Sevilla, «Del *Quijote* al *Rufián dichoso*: capítulos de la teoría dramática cervantina», *Edad de Oro*, V (1986), pp. 217-245.

des. Para verificar lo que Tulio dice de que la comedia es un espejo de las costumbres y una viva imagen de la verdad¹¹⁸, ha de retratar con fijeza las virtudes y los vicios, así como el espejo copia la fealdad de la fea y la hermosura de la hermosa sin disminuir ni aumentar su original. Los defectos que nota el autor en las comedias de Lope hállanse esparcidos en todas las que escribieron los demás autores. Digo que no niego de que Lope cometiese imperfecciones en sus comedias, pues él no lo oculta; de que supo hacerlas según arte, que no lo dudo; y que no quiso, que lo afirmo. Sea Lope el defensor:

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 Francia¹¹⁹.

Que supo hacerlas lo atestiguan estas palabras:

No porque yo ignorase los preceptos,
 gracias a Dios, que ya, Tirón gramático,
 pasé los libros que trataban de esto
 antes que hubiese visto al Sol diez veces
 discurrir desde el Aries a los peces¹²⁰.

Que no quiso, lo expuso con sinceridad:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
 siguiendo el arte que conocen pocos;
 mas luego que salir por otra parte
 veo los monstruos de apariencias llenos
 adonde acude el vulgo y las mujeres
 que este triste ejercicio canonizan,

¹¹⁸ Resonancia del discurso del cura al canónigo en el capítulo 48 de la Primera parte del *Quijote* (1605). Lo reproduce por extenso Nasarre, de quien, filtrado por Tomás Erauso Zavaleta, *op. cit.*, p. 112, lo copió Nieto: «porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia». Véase Jesús Cañas Murillo, *op. cit.*, p. 54. Sobre el tópico ciceroniano de la ficción como espejo de la vida humana, véase Marc Vitse, *Elements pour une theorie du theatre espagnol du XVII siecle*, France-Iberie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988, pp. 63-72 y 212-221. Tales argumentos son una reformulación del pensamiento de santo Tomás, quien afirmaba, a la zaga del rétor latino, que la comedia es un espejo de la vida y que el entretenimiento es necesario. El mismo Lope inserta la imagen en su *Arte Nuevo* (p. 138): «Por eso Tulio las llamaba espejo / de las costumbres, y una viva imagen / de la verdad, altísimo atributo / en que corre parejas con la historia» (vv. 123-126).

¹¹⁹ Lope de Vega, *op. cit.*, p. 151.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 132.

aquel hábito bárbaro me vuelvo¹²¹;
y cuando he de escribir una comedia
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto¹²².

Cantó dulcísicamente don Fernando de Acuña:

Que el golpe más seguro de acertarse,
por darse con más fuerza, suele errarse¹²³.

Pensaría el autor del «Prólogo» que en llamar a Lope el corruptor de nuestro teatro había dado el golpe con acierto. Erró lastimosamente porque no le dejó ver la envidia. Léase con atención:

Mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
aquel hábito bárbaro me vuelvo¹²⁴.
Y escribo 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.

¹²¹ «a aquel hábito bárbaro me vuelvo», ibídem, pp. 132-133.

¹²² Ibídem, pp. 132-133. Lo repite dos párrafos después elidiendo algunos versos (vv. 40-44). A propósito de los dardos de Nasarre contra esta «ligereza» hacia Terencio y Plauto, escribía Tomás Erauso Zavaleta, *op. cit.*, pp. 41-42: «¿Es pecado mortal quebrantar esas terencianas leyes? [...] Tengo entendido que aunque cada día brote de su enardecido ingenio un millón de escritos prologales, no conseguirá terenciamos y plautificarnos ni cervantearnos el teatro». Véase Irving P. Rothberg, «Algo más sobre Plauto, Terencio y Lope», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 61-65, quien razona que en otras obras lopistas no escasean las alusiones a los comediógrafos latinos, concluyendo que «en su época conocer a Terencio fue también conocer a Donato, y en el *Arte Nuevo* vemos parafrasear el texto del comentarista tocante a los comienzos del teatro griego. [...] Lo más que dice Lope sobre la fortuna de la comedia romana en España se limita al influjo de sus preceptos en los comienzos del teatro popular» (pp. 62-63).

¹²³ Nieto cita con errores el pareado de la octava 13 de las «Estancias [I]» de Acuña: «Y si la mía del todo no acabastes, / tomando tanto gusto en acaballa, / la causa debió ser porque aguardastes / a poderos hartas de atormentalla; / y en fin, con tal rigor la atormentastes, / que por aquí venistes a salvalla, / que el más ligero golpe de acertarse, / por darse con más fuerza, suele errarse» (vv. 97-104). Véase Hernando de Acuña, *Varias poesías*, ed. de Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982, p. 230.

¹²⁴ «a aquel hábito bárbaro me vuelvo», en Lope de Vega, *Arte Nuevo...*, cit., pp. 132-133.

¿Quién será tan rudo que no se imponga al punto de que ya estaba extendida la corrupción del teatro y de que Lope siguió a sus antecesores, haciendo bellísimamente, pues como los otros por este medio adelantaron su fama, a él no le era prohibido el adelantarla?¹²⁵ Precipitado el autor en acumular a Lope todo lo que imagina, dice de su *Arte* que «es la más evidente prueba de su desorden; que¹²⁶ quiso en él hacer la apología y defensa de sus comedias fundándolo todo en el mal gusto de los oyentes y de los representantes»¹²⁷. Los diaristas me protegen en el fol. 84 de su tomo 4: «Condescendió —dicen— a las instancias de la Academia matritense, que se lo mandó así, como él mismo lo declara, hablando con ella de esta suerte:

Mándanme ingenios, noble flor de España¹²⁸,
que un Arte de comedias os escriba
que al estilo del vulgo se reciba¹²⁹.

Y en el fol. 85, ilustrando más este lugar: «Finalmente, tan lejos está Lope de establecer por reglas y principios verdaderos los usos de la nueva comedia y de apoyar con ellos la novedad de las suyas, que, si se atiende al sentido y expresiones con que discurre en esta materia, se ve claramente que quiso —haciendo con ingeniosa traza de la violencia libertad— valerse del cumplimiento del referido precepto para reprehender la irregularidad y extravagancia que reinaba en el teatro de su siglo; y que su obra, en realidad, más es *Arte nuevo* de criticar comedias que de hacerlas»¹³⁰. Intentando concluir mi *Discurso* de manera que la crítica perspicacia no tuviese el más mínimo óbice que señalarle, practiqué incesantes diligencias para el descubrimiento de las comedias de Cervantes citadas en su «Adjunta» al *Parnaso*. Acudí a distintas librerías, pregunté a varios curiosos eruditos y examiné todo cuanto regulé por preciso para el efecto. Perdí el tiempo y quedé des-

¹²⁵ De nuevo evoca a los trágicos valencianos de finales del XVI y principios del XVII: Cristóbal de Virués, Andrés Rey de Artieda y Guillén de Castro.

¹²⁶ En la *Disertación* de Blas Nasarre «desorden; es verdad que quiso».

¹²⁷ Blas Nasarre, *Disertación*, p. 74.

¹²⁸ «Mándanme ingenios nobles, flor de España» en Lope de Vega, *Arte Nuevo...*, cit., p. 131.

¹²⁹ *Diario de los Literatos de España en que se reduce a compendio los escritos de los autores españoles y se hace juicio de sus obras desde el año de 1738*, Madrid, Imprenta Real, 1738, tomo 4, fols. 84-85, UL Cambridge T900.5.2.1.4. Los diaristas omitieron el largo paréntesis con el que Lope da inicio al *Arte Nuevo*: «Mándanme, ingenios nobles, flor de España / (que en esta junta y Academia insigne / en breve tiempo excederéis no solo / a las de Italia que, envidiando a Grecia, / ilustró Cicerón del mismo nombre / junto al Averno lago, sino a Atenas, / adonde en su platónico Liceo / se vio tan alta junta de filósofos), / que un arte de comedias os escriba / que al estilo del vulgo se reciba» (vv. 1-10). Véase Lope de Vega, *op. cit.*, p. 131. Los «diaristas» son los periodistas (Juan de Iriarte, Martínez de Salafraña...) del *Diario de los Literatos*, que comenzó a publicarse en 1737.

¹³⁰ *Diario de los Literatos de España*, fols. 85-86.

tituido del hallazgo. Aunque por una parte me animó al empeño la confesión de Cervantes, por otra me obligó a caminar desconfiado ver que el autor del «Prólogo» se contentase con nombrarlas sin otra más insinuación, cuando no podía dudar lo que le tributaban de beneficio para el apoyo de su dictamen.

Ejerciendo estas indagaciones, me desengañó expresamente la rara casualidad de haber llegado a mis manos un libro docto, de singular gracejo, de chistosísima elocuencia y p[er]lausible en todo, que formó un ingenio cortesano convenciendo al prologuista. Repasele gustosísimo una y muchas veces, registrele con desvelo hoja a hoja y línea a línea sin poder rastrear noticia de semejantes comedias¹³¹. Agradome sumamente por sus sazonados chistes, exquisitas agudezas y multitud de noticias colocadas con erudición, orden y propiedad¹³²; y no con la desgracia de nuestro autor, a quien se le podían acomodar estos versos del discretísimo Montoro:

¡Válgame Dios lo que tragan
las agallas de la tinta!
Cierto, que se ven impresas
cosas que no están escritas¹³³.

Bastárale al prologuista para desminuir su arrogancia los elogios que a Lope le ofrecieron los que realmente llegaron a conocerle: don José Pellicer y Tovar, varón sublime y cronista de Castilla y León, en la *Urna sacra* que erigió a las inmortales cenizas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, dijo: «¿Quién le puede pleitear a Lope que fue sol entre los raros ingenios de Cas-

¹³¹ Nueva alusión a las *Exequias poéticas de las Musas italianas en la muerte del Fénix de los Ingenios*. Aunque podría referirse irónicamente al *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estilo presente de las comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas*, 1750, de Erauso y Zavaleta, en la medida en que, como recuerda Joaquín de Entrambasaguas, *op. cit.*, p. 33, corría la leyenda de que la lectura del *Discurso crítico* ocasionó la muerte a Nasarre.

¹³² Sobre el conceptismo Nieto adopta una posición ambigua. En el «Prólogo» de *El Fabulero* aplaude en Góngora las «sentencias, conceptos, donaires, símiles elegantes, alusiones preciosas, imitaciones [...], dulzura, suavidad, gala, facilidad y grandeza». Escala de virtudes que aleja de sus defectos, o sea, de «las metáforas, tropos y otros brillantes adornos» (pp. *3-4). Por otro lado, condena el uso de equívocos pero encarece los chistes de Jerónimo de Cáncer. Véanse Francisco Nieto Molina, *Inventiva rara...*, cit., pp. 5 y 20, y Rafael Bonilla Cerezo, «Neoclásica y disidente», en prensa.

¹³³ Nieto alude al romance *A don Fermín de Sarasa, con motivo de haber escrito unas octavas a la consagración de un obispo, en que pintó la función y el convite* («Ya ¡oh soberano precepto!»). Actualizo la grafía. Los versos citados son los del quinto cuarteto (vv. 16-20). Véase *Obras Lyricas humanas de D. Joseph Pérez de Montoro, Secretario de su Magestad, recogidas y dadas a la imprenta por Juan de Moya, quien las dedica a la muy ilustre señora D^a. Ana Antonia de Góngora Avilés Sandoval y Bañuelos, Marquesa de Almodóvar*, Madrid, Oficina de Antonio Marín, 1736, tomo I, pp. 159-165 (p. 159), UL Cambridge 7743.c.51-.

tilla? ¿Quién que fue águila entre las plumas remontadas de España? ¿Quién que fue Olimpo eminente entre los collados sabios de la Europa¹³⁴? ¿Quién que fue Nilo fecundísimo entre los doctos ríos del orbe entero?¹³⁵ Dios en cada especie propuso a la Naturaleza sólo un ejemplar, no muchos para que copiase. Al Arte no le enseñó más que una Naturaleza, sólo quiso que hubiese un Lope que, sirviendo de original perfecto en la erudición que profesó, nos dejase advertidos, si no enseñados¹³⁶. Continúa dilatadamente en sus aclamaciones y, llegando a tratar de sus comedias, dice: «Vio que para la formación de ellas era forzoso¹³⁷ que concurriesen muchas cosas, la traza, el decoro, la propiedad¹³⁸, la decencia, la verisimilitud, el modo, el verso, el ejemplo, la novedad y el escarmiento, ya fuese novela, ya historia¹³⁹. Débele a Lope España haber llegado a tanta perfección el arte de la comedia que, de muy excelente, llega a ser muy peligroso, por estar tan delicado hoy el sabor de los teatros, que nada luce si no lleva delicada novedad y sumo primor. Aspiraba Lope a la fama, no al interés, cuando este género de escribir era gala y no mercadería¹⁴⁰. Grande escuela han tenido los ingenios españoles en Lope, altísimo dechado en quien estudiar, glorio-

¹³⁴ En la *Urna sacra* (vid. nota 136) «de Europa».

¹³⁵ Nieto omite este pasaje de la *Urna Sacra*: «¿Y quién que fue única perla, que hoy cuelga pendiente, con oprobios de la de Cleopatra, en el aladar de la mejor Minerva? Dios en cada especie...».

¹³⁶ José de Pellicer y Tovar, «Urna sacra erigida a las inmortales cenizas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, Príncipe de los poetas de España», en *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan*, Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha, 1779, vol. XX, pp. 252-253, UL Cambridge Ee.7.12-.

¹³⁷ En la *Urna sacra* «vio que para su formación era forzoso».

¹³⁸ En la *Urna sacra* «propiedad».

¹³⁹ Pellicer se hace eco de un binomio («novela / historia»; «ficción / verdad») que es la raíz de la novela. Con todo, plantea la dicotomía —intuida por Aristóteles— en términos «pincianescos». Si asumimos que para Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, en *Obras completas*, ed. de José Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, pp. 174-175, una «novela» —para él una «fábula»— no es la obra misma, como la «historia», y tampoco se fundamenta en una «historia verdadera», como el «poema épico», sino que es producto de la libertad imaginativa, parece lógico que deduzca que no hay mucha diferencia entre la narración común, totalmente fabulosa, y aquella que está mezclada con la historia, o sea, «con fundamento de verdad». Entre ambos conceptos se filtra el de «verosimilitud», pulido con maestría por Cervantes en sus ficciones. Nieto ha omitido el siguiente fragmento de su fuente: «Vio que aunque cada cosa destas obre bien por sí, si no guarda la trabazón y consonancia, sólo forma una confusión. Vio que había menester artífice tan diestro que en su juicio fermentase estas porciones cómicas, hasta que, perdiendo su propia forma, adquiriesen aquella del todo. El hombre consta de alma y cuerpo pero la alma y el cuerpo de por sí no hacen hombre; que es necesaria la unión y precisa aquella entidad real. Los metros, los pasos, las [escenas] y conceptos de por sí no hacen comedia, que están como los colores en la tabla, hasta que el pincel los ate con distribución al lienzo». Véase José de Pellicer y Tovar, *Urna sacra...*, cit., p. 258.

¹⁴⁰ Nieto elide a partir del punto un largo pasaje de la *Urna sacra*.

sa esfera a que subir. Quien no lo siguiere¹⁴¹ profana las leyes de la imitación, desvíase de las de la Naturaleza y desampara las del Arte¹⁴².

No se reducen a estas alabanzas las que Pellicer dedica a Lope. En su *Fénix*, fol. 14, se leen las que expongo: «En nuestro siglo se intitula en la frente de sus libros *El Fénix de España*, el grande, el famoso, el único Lope Félix de Vega Carpio, honor, gloria, laurel de nuestra nación, uno de los dos polos de las Musas, a cuyos versos en lo cómico, lírico y heroico ceden doctrina, erudición y elegancia los antiguos. Hoy vive, después de haber dado a los teatros españoles —calle el odio, aún más que vaticino— mil quinientas comedias, seiscientos autos sagrados y a la estampa más de cuarenta y cuatro libros»¹⁴³. ¡Gran prodigio que sola una pluma haya igualado la estimación en lo moderno que en la antigüedad tuvieron los suecos¹⁴⁴ y coturnos de Sófocles y Eurípides, Terencio y Plauto, con los estilos del Tácito y Livio, Zonaras y el Jovio¹⁴⁵, Mariana y Bulengero¹⁴⁶! Atiéndase a la elegancia con

¹⁴¹ En la *Urna sacra* «sigue».

¹⁴² José de Pellicer y Tovar, *Urna sacra...*, cit., p. 253. Como vemos, Nieto construye su cita sin seguir el orden del texto barroco. Nótese que se ha retrotraído varias páginas. Los ecos de Nasarre también son evidentes: «Es la poesía una imitación propia, natural y conveniente, o bien un paso bien hecho desde la verdad a la ficción». Véase Jesús Cañas Murillo, *op. cit.*, pp. 93 y ss. Nieto plantea otro de los debates áureos: la imitación como principio constructivo y la supremacía de la Naturaleza sobre el Arte, o viceversa. Véase al respecto David H. Darst, «El proceso imitativo en el Siglo de Oro», *Imitatio. Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro*, Madrid, Orígenes, 1985, pp. 7-11; y la amplia bibliografía de José Lara Garrido en «La práctica de la *imitatio*. Modos y funciones en la integración creadora de modelos», *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Anejo XXIII de *Analecta Malacitana*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 169-207. Véase especialmente José Checa Beltrán, «El concepto de *imitación de la naturaleza* en las poéticas españolas del siglo XVIII», *Anales de Literatura Española*, 7 (1991), pp. 27-48.

¹⁴³ La referencia de Nieto era Montalbán, o incluso Ignacio de Luzán, quien en la *Poética*, citando la *Fama póstuma* del dramaturgo, recuerda que «las comedias representadas por Lope llegaban a mil ochocientas, y los autos pasaban de cuatrocientos. Me parece exageración; pues no tiene verisimilitud que escribiese más de setecientos durante los once años hasta el 1635 en que murió» (p. 451). Américo Castro y Hugo A. Rennert, «Catálogo de las comedias de Lope de Vega por orden alfabético», *Vida de Lope de Vega*, notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Anaya, 1969, pp. 443-500, enumeran un total de 723 comedias, de las cuales 78 son dudosas o no pertenecen a Lope. Ignoramos la existencia de 219, con lo que el repertorio actual ascendería a 426.

¹⁴⁴ Nieto incurre a veces en ceceos y seseos, quizá por su condición de gaditano. Así, por ejemplo, en el «Discurso II» de sus *Obras en prosa*: «no os detengan las bachillerías de los tontos, que vocean que hay suma diferencia del verficante al poeta» (pp. 53-54).

¹⁴⁵ *Zonaras y el Jovio*: Ioannes Zonaras fue un cronista y teólogo bizantino muy activo en la Constantinopla del siglo XII. Su obra más importante es el *Epítome de la Historia*, también conocido como *Cronicón* o *Anales*. Organizado en 18 volúmenes, se extiende desde la creación del mundo a la muerte de Alesio (1118). Paolo Giovio (Como, 1483-Florenia, 1552) fue un médico, historiador, obispo y biógrafo italiano. Adversario de Pietro Aretino, con el que intercambió varios epigramas, y juzgado severamente por su vida de cortesano, entre sus obras, de alta calidad literaria y fino latín, destaca *Elogia virorum litteris illustrium* (1546).

que, en la *Fama póstuma* de Lope, ensalza los méritos de este doctor Felipe Godínez en su «Oración fúnebre», diciendo en el fol. 58: «Murió Frey Lope de Vega Carpio, por quien, acreedora de las naciones, tan debidos elogios cobraba España. Faltóle a la Corte del Mayor Rey —no sobraré el sentimiento por más que abunden las lágrimas— no el poeta de los cinco mil versos; el escritor más numeroso de obras sin número. Faltó a todas las provincias —ni aun esperanza de ejemplo le quedó al mundo— no el buscado de un peregrino, el voto común de los extranjeros, tan admirable como admirado¹⁴⁷. [...] ¿De qué zona tan apartada, de qué región tan inhabitable, la curiosidad, la ciencia¹⁴⁸ o la admiración no solicitó conocerle? Jacte Menfis¹⁴⁹ no sus pirámides, sus academias sí¹⁵⁰, pues las visitaron —así lo escribe Diodoro¹⁵¹— Orfeo, Museo, Melampodo¹⁵², Dédalo, Homero, Solón, Licurgo, Cleóbulo, Tales, Platón, Pitágoras, Demócrito, Eudoxo¹⁵³ y otros de Grecia. Cuén-

¹⁴⁶ (Viene de la página anterior) *Mariana y Bulengero*: Juan de Mariana (Talavera de la Reina, 1536-Toledo, 1624), jesuita, teólogo e historiador español autor de *Historiae de rebus Hispaniae Libri XXX*, cuya edición ampliada se imprimió en Maguncia en 1605; él mismo la tradujo como *Historia General de España* (1601). Abarca hasta la muerte de Fernando el Católico. Jules-César Boulenger (1558-1628) fue un historiador y jesuita francés. Profesor de André Duchesne, futuro historiógrafo del rey de Francia, es autor de varios estudios sobre la Antigüedad: *Julii Caesaris Bulengeri. Liber de spoliis bellicis, trophaeis, arcubus triumphalibus et pompa triumphi*, 1601.

¹⁴⁷ Nieto elide el siguiente pasaje: «Y ¿a qué méritos apelas? ¡Oh costumbres lastimosamente bárbaras en la razón más política! ¡Oh voluntades aún hoy gentiles en los más fieles entendimientos! Muerto Lope, acabado Lope, ¿qué responderá al desengaño la incredulidad más sofisticada? Vedlo si no sois fieles o creedlo si estáis ciegos. Mentirosas fincas son los aplausos, fallidas hipotecas son las lisonjas para fundar la vida censos perpetuos». Véase Juan Pérez de Montalbán, *op. cit.*, p. 118.

¹⁴⁸ En la *princeps* «ciencia».

¹⁴⁹ En la *princeps* «Memfis». Capital del Imperio Antiguo de Egipto y del nomo I del Bajo Egipto, Menfis, cuyas ruinas se encuentran a 19 km al sur de El Cairo, fue la ciudad más importante del país y el centro económico del reino. Sus necrópolis y campos de pirámides (Giza, Abusir, Saqqara y Dahshur) han sido declarados Patrimonio de la Humanidad. Francisco Nieto Molina, *Jugetes del ingenio*, Madrid, imprenta de Pantaleón Aznar, 1768, p. 37, aprovecha la imagen en su soneto «Ni una ni otra pirámide gigante»: «Ni una ni otra pirámide gigante / que en Menfis erigió Cleopis famoso, / ni la Torre de Pharo portentoso, / seguro asilo un tiempo al navegante» (vv. 1-4).

¹⁵⁰ Cláusula condicional típicamente gongorina «No A, B sí». Sobre este particular, véase Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Anejo XX de la *Revista de Filología Española*, Madrid, CSIC, 1961, 3.ª ed., pp. 151 y ss.

¹⁵¹ En realidad, Diodoro Sículo, *Diodorus Siculus. Books I and II*, Harvard, Harvard University Press, 1968, I, p. 96, escribe de manera más general que los sacerdotes egipcios afirmaban, basándose en datos contenidos en sus libros sacros, que habían recibido la visita de griegos ilustres (los nombres que Godínez menciona), curiosos por conocer sus costumbres y cultura. Describe Menfis en I, 50, 3 ss.

¹⁵² *Melampodo*: alusión a un tratado de la Antigüedad atribuido a Hesíodo. Sólo conservamos citas fragmentarias. Se hizo un intento de reconstrucción a cargo de I. Löffler, *Die Melampodie. Versuch einer Rekonstruktion des Inhalts*, 1963.

¹⁵³ *Eudoxo*: nacido en Cnidos, hoy Turquía (ca. 390 a. C.-337 a. C.), fue un filósofo, astrónomo, matemático y médico griego, pupilo de Platón. Su obra no ha llegado hasta

tense los nombres de los que fueron a las academias de Egipto. La Aritmética ignora los¹⁵⁴ que venían buscando en Madrid a Lope de Vega. A academias enteras va una provincia, a un solo español viene el mundo entero»¹⁵⁵. El maestro Joseph de Valdivieso, aprobando la *Fama póstuma* de Lope, doctamente dice: «Lo que novelaron de Homero, que de sus labios se revertía una fuente de cristales sabios, en la cual, como en una del Parnaso, con sed estudiosa bebían los amantes de las Musas el furor sagrado de la poesía, fue figura de Lope de Vega, que fue lo figurado; djólo de Homero Ovidio, llorando la muerte de Catulo.

Adspice Meonidem, a quo ceu fonte perenni,
vatum, Pieriis ora rigantur aquis¹⁵⁶.

Y dígolo yo de Lope de Vega mudando estas pocas letras:

Cerne Lupum Vegam, a quo ceu fonti perenni,
vatum, Pieriis ora rigantur aquis.

Y no disuene ponderación ociosa que lo diga Ovidio de Homero, ni yo de Lope de Vega, a quien reparare en lo que dijo la eminencia del elegantísimo Jerónimo de Tito Livio, cuyas palabras parecen más profecías de nuestro poeta que alabanzas de su historiador: «Ad Titum Libium Lacteo Fonte manantem, quosdam nobiles venisse credimus & quos ad sui contemplationem Roma non traxerat, unius hominis fama perduxit, habuit illa aetas, inauditum omnibus saeculis¹⁵⁷ celebrandum miraculum, ut urbem tantam ingrest aliud¹⁵⁸ extra urbem quarent¹⁵⁹. Y pues hablando de un gentil me ha pautado el papel al deseo y a la verdad el Máximo Doctor, con fiador tan abonado diré, no cobarde, que Lope de Vega fue milagro de nuestra edad, nunca oído en las pasadas, merecedor de ser celebrado en la posteridad de los siglos; diré que peregrinaban de los fines de la tierra a admirar este ornamento y felicidad de España y que a los que no trajo¹⁶⁰ la grandeza de

.....
nuestros días y todas las referencias con las que contamos proceden de fuentes secundarias, como el poema de Arato sobre la Astronomía.

¹⁵⁴ En la *princeps* «lo», errata evidente.

¹⁵⁵ Juan Pérez de Montalbán, *op. cit.*, p. 118.

¹⁵⁶ El propio Nieto glosa en el texto que la fuente directa es Ovidio. Lib. 3. *Amores. Eleg.* 8.

¹⁵⁷ En la *princeps* «saeculi», errata evidente, ya que el sintagma rige ablativo.

¹⁵⁸ «ingressi aliud extra urbem» en Juan Pérez de Montalbán, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵⁹ Los elogios de san Jerónimo a Tito Livio son copiados por Nieto de una fuente con errores. Éstas son las palabras del Padre de la Iglesia: «Ad T. Livium lacteo eloquentiae fonte manantem, de ultimis Hispaniae (a Gadibus), Galliarumque finibus quosdam venisse nobiles legimus; et quos ad contemplationem sui Roma non traxerat, unius hominis fama perduxit» (*Hieronimus*, Epístola 53, 1, ed. Migne, vol. 22, p. 541).

¹⁶⁰ «trujo» en Juan Pérez de Montalbán, *op. cit.*, p. 6.

su corte, trajo¹⁶¹ la fama ruidosa de Lope de Vega, y que en la corte buscaban¹⁶² otra cosa más que ella¹⁶³. No mayor, que no la podrá haber con tanto monarca. Diré que su boca era una fuente de raudales, de generosos néctares, de quien han bebido y beben con atención ambiciosa los espíritus bizarros heredados en su pluma y en sus elocuencias¹⁶⁴. El «doctísimo en todas las letras y en muchas lenguas», que así nombra don Joseph Pellizer en el *Fénix*, en el folio 208, a don Francisco de Quevedo¹⁶⁵. Este prodigiosísimo ingenio, en el «Prólogo» de la *Eufrosina*, comedia en prosa¹⁶⁶, traducida del idioma portugués al castellano por el capitán don Fernando de Ballesteros y Saavedra¹⁶⁷, celebra al superior Lope con estas palabras: «Con grande gloria de la virtud, y buen ejemplo, se han escrito en España con nombre de comedias, fuera de las fábulas, historias y vidas, que a la virtud y al¹⁶⁸ valor enseñan y mueven con más fuerza que otra alguna cosa. Como se ve con admiración en las de Lope de Vega Carpio, tan dignas de alabanza en el estilo y dulzura, afectos y sentencias¹⁶⁹ como de espanto por el número dema-

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 6.

¹⁶² «en la corte no buscaban», *ibidem*, p. 6.

¹⁶³ Es la segunda vez que insiste en que los autores se desplazaban a la corte sólo para oírlo.

¹⁶⁴ Juan Pérez de Montalbán, *op. cit.*, p. 6.

¹⁶⁵ José Pellicer de Ossau y Tovar, *El Fénix y su historia natural. Escrita en veinte y dos exercitaciones, diatribas o capítulos*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Pedro Coello, 1630, fol. 208.

¹⁶⁶ La *Comedia Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcellos, salió el 22 de enero de 1555 de los tórculos de Joam de Barreira, impresor de la Universidad de Coimbra. Su gloria, cortada un tercio de siglo por la prohibición inquisitorial, se renovó merced a la refundición de Rodríguez Lobo y pasó la raya fronteriza. Era la *Eufrosina* para los hombres del siglo XVI y XVII una obra que se cotejaba con las de Terencio y Rojas. Véase Jorge Ferreira de Vasconcellos, *Comedia Eufrosina. Texto de la edición príncipe de 1555 con las variantes de 1561 y 1566*, ed. de Eugenio Asensio, Madrid, CSIC, 1951, pp. VII-IX. Es probable que Nieto acuda a esta fuente por su aparente falta de unidad. La acción principal se sotierra e interrumpe durante largas escenas con eruditas reminiscencias, avanzando el modelo lopista de *La Doro-tea* y la propia «tragicomedia».

¹⁶⁷ Hijo de Juan de Ballesteros y Saavedra, caballero que ostentó diversos cargos en la administración del Campo de Montiel, y de Catalina Abad de Moya, amistó, entre otros, con Bartolomé Jiménez Patón, Pedro Simón Abril y Francisco de Quevedo, con quien se cartéo. Tuvo una gran actividad literaria que fructificó en varias obras que denotan una gran erudición. Mereció el elogio de Lope de Vega en la silva cuarta del *Laurel de Apolo* (vv. 487-493). Véase Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, pp. 290-291. Su obra más importante es *El regidor cristiano*, dividida en tres discursos, el primero sobre las cosas tocantes a la religión, el segundo sobre «la policía» y el tercero sobre «la jurisdicción». La cita por parte de Nieto de su traducción de *La Eufrosina* (1621), obedece a que ésta fue reimpresa en 1735 por Blas Nasarre, diana del gaditano, disfrazado en su dedicatoria con el nombre de D. Domingo Teruño Quexilloso. Véase *Comedia Eufrosina traducida de lengua portuguesa en castellana por el capitán Don Fernando de Ballesteros y Saavedra*, Madrid, Oficina de Antonio Martín, 1735, UL Cambridge XIX.4.44.

¹⁶⁸ En la edición de la *Eufrosina* de 1735 «a el».

¹⁶⁹ En la edición de la *Eufrosina* de 1735 «sentencia».

siado para un siglo de ingenios, cuanto más para uno solo a quien en esto siguen dichosamente muchos que hoy escriben»¹⁷⁰, &. En el libro sexto de *La Galatea*, «Canto de Calíope», oigamos a Cervantes lo que publicó de Lope:

Muestra en un ingenio la experiencia
que en años verdes y en edad temprana
hace su habitación, así la ciencia,
como en la edad madura, antigua y cana.
No entraré con alguno en competencia,
que contradiga una verdad tan llana;
y más si acaso a sus oídos llega,
que lo digo por vos, Lope de Vega¹⁷¹.

Pero qué me canso, si no hubo poeta latino, español, griego, portugués ni italiano que no lo aclamase y que no vocease su ingenio, sus prendas, sus méritos y sus excelencias¹⁷². De Italia logramos el ejemplar. Léase el libro impreso en Venecia, intitulado *Exequias poéticas de las Musas italianas en la muerte del Fénix de los Ingenios*. Difícil empeño me sería ceñir a número los ingenios latinos que lo elogiaron. Basten estos. El Ilustrísimo Conde de Mora en una *Apología*: «Lupus a Vega unicum saeculi nostri lumen, nec unquam (absit invidia verbo) satis laudatum»¹⁷³. El doctor Vicente Mariner, doctísimo en letras divinas y humanas, poeta excelentísimo en la lengua griega entre infinitos versos:

Ut ramo flos primus adest, stat denique fructus,¹⁷⁴
Flos Maro primus erat, fructus hic est Lopus¹⁷⁵.

El Doctor Fr. Serafín de Freitas, lusitano, catedrático de Cánones, después de muchos versos, concluye:

¹⁷⁰ «Prólogo de Don Francisco de Quevedo y Villegas, Caballero de la Orden de Santiago, a los que leyeren esta comedia», en *Comedia Eufrosina traducida...*, cit., p. ¶¶2.

¹⁷¹ Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 572-573.

¹⁷² Es muy habitual que Nieto distribuya sus ideas en cláusulas trimembres y tetramembres.

¹⁷³ Elogio incluido en la *Colección de las Obras sueltas, así en prosa como en verso, de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan*, Madrid, Antonio de Sancha, 1776, tomo I, p. XXXIV, UL Cambridge, Ee.7.12-. Al Fénix lo unían profundos lazos de amistad con este noble. Así, en la sección «Poesías varias de Lope de Vega» del tomo XXI de la *Colección de las Obras sueltas*, pp. 181-185, se imprime el «Prólogo de Lope dedicado al Conde de Mora» que se publicó, acompañado de las décimas «Lector», no hay sílaba aquí», en la *Limpia Concepción de la Virgen Señora Nuestra, por Baltasar Elisio de Medinilla*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín: a costa de Alonso Pérez..., 1618.

¹⁷⁴ En la *princeps* «Ut ramo flos primum adest, stat denique fructus». Se trata de un error del cajista pues la construcción rige nominativo masculino singular («primus»).

¹⁷⁵ Elogio incluido en la *Colección de las Obras sueltas*, tomo I, p. XXXIII.

Cedat Virgilius palmam det clarus Homerus,
Laurea adest meritis, hinc, Lupe, digna tuis¹⁷⁶.

Lo grande, superior, excelso y eminente que fue Lope no ha de regularse por los elogios con que tantos famosísimos varones le celebraron, sino se ha de conceptuar por la emulación con que después de tanto tiempo es combatido. Vive Lope y vivirá inmortalmente en los aplausos de sus contemporáneos y en la estimación de los doctos, por más que los envidiosos se enfurezcan como canes rabiosos contra la clava de Alcides¹⁷⁷. ¿Qué elogio, qué aplauso, qué aclamación, oh prodigiosísimo esmero de la Naturaleza, te dedicará mi afición? Lo más agigantado es pigmeo, y lo singularísimo, común. Desempéñeme tu aficionado, tu afecto y tu amigo íntimo, el doctor Juan Pérez de Montalbán, enseñando a un peregrino tu túmero:

SONETO

El Apolo, de ciencias coronado,
el Orfeo, de cláusulas ceñido,
el cisne racional, en canto oído,
el Fénix español, en luz bañado;
el abril, de verdores matizado,
el mayo, en primaveras descogido,
el Parnaso, de fuentes aplaudido,
el sol, de entrambos mundos adorado;
el prodigio mayor que el orbe aclama,
el más capaz asunto del destino,
el solo digno de la verde rama,
el celestial, el délfico¹⁷⁸, el divino,
y el mayor que su nombre y que su fama
es el que estás mirando, peregrino.

¹⁷⁶ Elogio incluido en la *Colección de las Obras sueltas*, tomo I, p. XXXIV.

¹⁷⁷ Es posible que aluda al libro de Juan Ordóñez de la Barrera, *La clava de Alcides con que se aniquila la vindicta de la verdad, que dieron al público varios ingenios auxiliares, rubricada con el nombre de D. Pedro de Osorio y Castro, Maestro de Sangrador y Cirujano*, Córdoba, Diego de Valverde y Leiva y Acisclo Cortés de Ribera, 1700. Nieto recupera esta imagen en el tercer soneto de sus *Juguetes del ingenio y rasgos de la poesía*, p. 11: «Ni imposible es de Alcides valeroso / mover la fuerte clava que traía, / con que a los fieros monstruos los vencía / al golpe de su brazo poderoso» (vv-1-4). La repite en el discurso IV («El azote crítico») de sus *Obras en prosa*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1768, pp. 87-88: «¡Cuán acertado sería apartar de nosotros un gremio de impertinentes fastidiosos que, viniendo a expensas de la sátira y murmuración, embestirá a la clava de Alcides!».

¹⁷⁸ *délfico*: adjetivo concerniente al dios Apolo, símbolo de la poesía. En la vertiente oriental del macizo del Parnaso, al norte del golfo de Corinto, se alzaba el templo de Apolo. De uno de los lados del Parnaso, a los pies de los picos Fedríades, que denominaron Delfos, manaba el arroyo que alimentaba la fuente Castalia.

Prosigue tu camino,
y cuéntale a cualquiera que te tope
que viste al sol¹⁷⁹ sin luz, que yace Lope¹⁸⁰.

LOS CRÍTICOS DE MADRID: EN DEFENSA DE LAS COMEDIAS ANTIGUAS Y EN CONTRA DE
LAS MODERNAS

LOS CRÍTICOS DE MADRID

PAPEL CÓMICO ENTRE

Don Anselmo Doña Laura
Don Pedro Don Roque

Sale don Anselmo con un montón de libros debajo del brazo y con él don Pedro.

Anselmo.	Luego, luego han de quemarse sin detención estos libros.	
Pedro.	¿No me dirás de qué tratan?	
Anselmo.	Son de comedias, amigo.	
Pedro.	¿De comedias y las quemas?	5
Anselmo.	Es contrabando maldito en estos tiempos. Y así no hay que hacer, lo dicho, dicho.	
Pedro.	¿Cómo contrabando? Advierte que dices un desatino, cuando tantas y tan bellas en los teatros admiro.	10
Anselmo.	Esas serán de modernos, pero no de los antiguos.	
Pedro.	Pues un Lope, un Calderón, cuyos ingenios divinos han logrado fama eterna, ¿no la tienen ya? ¹⁸¹	15
Anselmo.	¡Qué lindo! No señor, que aquesos fueron	

¹⁷⁹ «el sol» en Juan Pérez de Montalbán, *op. cit.*, pp. 299-300.

¹⁸⁰ *Ibidem*, pp. 299-300.

¹⁸¹ También celebra a ambos dramaturgos en el romance «Por pomposas arboledas: / Dígalo un sutil Quevedo, / cuyas obras inmortales / por cuanto esclarece Febo / merecen ser apreciables. / Un Lope Félix de Vega, / vega amena y abundante / de floridos pensamientos, / de raras preciosidades. / Un insigne Montalbán, / un elocuente Cervantes, / un célebre Calderón, / un chistosísimo Cáncer» (vv. 21-32). Véase Francisco Nieto Molina, *Juguetes del ingenio*, Madrid, imprenta de Pantaleón Aznar, 1768, pp. 33-35 (p. 34).

	poetas de muy poquito.	20
	Hoy lucen en esta corte un don Blas, un don Cirilo, un don Ñigo, un don Gil ¹⁸² , excelentes, peregrinos, competidores de Lope,	25
Pedro.	de Calderón e infinitos. Callad, callad, don Anselmo, que me persuado al oíros o que sois crítico necio o que habéis perdido el juicio.	30
Anselmo.	¿Qué han dado a luz? Muchas cosas Sobre Aristóteles, Plinio, el <i>Gran Tamorlán de Persia</i> ¹⁸³ , <i>El cortejo y Punto fijo</i> ¹⁸⁴ .	
Pedro.	¿Y de comedias?	
Anselmo.	Diversas,	35
	con títulos exquisitos: <i>Los regüeldos de Amarilis</i> y <i>Los flatos de Narciso</i> ¹⁸⁵ .	
Pedro.	¡Jesús, Jesús! ¡Qué dislates! Pues si eso se aplaude digo que se desprecia el diamante y que se apetece el vidrio.	40
Anselmo.	Vos os espantáis de poco porque no tenéis capricho. Ahora, ahora, un zapatero y cierto boticarillo	45

¹⁸² Glosa en el margen derecho de la p. 4: «Nombres supuestos». No he podido identificar quiénes son Cirilo ni Gil, posiblemente inventados. Sin embargo, es muy factible que «Blas» sea Nasarre e «Ñigo» remita a Luzán, autor del *Discurso apologético de don Ñigo Lanuza donde procura satisfacer los reparos de los señores diaristas sobre la poética de don Ignacio Luzán*, Pamplona, por Joseph Joachin Martinez [s.a.], 1740. Sobre esta polémica véase el breve pero clarificador trabajo de Jesús M. Ruiz Veintemilla, *op. cit.*, pp. 655-668.

¹⁸³ Comedia de Rojas Zorrilla: *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia*. Véase Rafael González Cañal, «Las comedias sobre el Gran Tamorlán de Persia», *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso Internacional Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja, 15-19 de junio de 2002, Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato (coords.), Madrid-Vervuert, Iberoamericana-Reichenberger, I, pp. 917-928.

¹⁸⁴ Nieto pudiera referirse a *El cortejo convencido y la consorte prudente*, de Goldoni, traducida al español e impresa como *Comedia en prosa. El cortejo convencido y la consorte prudente, escrita en italiano por el célebre Carlo Goldoni y traducida al español*, Barcelona, Carlos Gisbert y Tutó, s. a. Sabemos que este impresor trabajó en la Ciudad Condal entre 1775-1795. No he localizado ninguna obra intitulada *Punto fijo*, quizá se trata de un título paródico.

¹⁸⁵ Títulos paródicos.

	están escribiendo en griego, con raro elocuente estilo, los <i>Emblemas de Alciato</i> , guardando los requisitos	50
Pedro.	de tiempo, lugar y acción ¹⁸⁶ ; obra que será un prodigio. Tendremos mil bastidores, grutas, peñascos y riscos; y arded torcidas, arded,	55
Anselmo.	con trompas, flautas y pitos ¹⁸⁷ . ¿No ves que los extranjeros se mofan, no sin motivo, de nuestros teatros, siendo los suyos tan aplaudidos?	60
Pedro.	Dudo que así lo ejecuten, aunque con más artificio los críticos lo ponderan, pues a poco estudio miro que su gran Moliere, aquel	65
	que aclaman por erudito, es sólo un mero copiante de los doctos desperdicios de Solís, Rojas, Moreto ¹⁸⁸ y otros ingenios floridos ¹⁸⁹ .	70

¹⁸⁶ Sobre su conocimiento o ignorancia, respeto o abolición, dado que durante la carrera de Lope tanto Horacio como Aristóteles llegaron a ser muy conocidos en España, merced a la traducción que Espinel hizo en 1591 de la *Poética*, o de la lisboeta de Luis Zapata (1592), amén de la contribución decisiva de Pinciano (*Filosofía antigua poética*, 1596) y sus herederos, con las *Tablas poéticas*, de Cascales, modelo conspicuo para Nasarre y el mismo Nieto a la cabeza, véase Duncan Moir, «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century», *Classical Drama and its Influence*, ed. de M. J. Anderson, London, Methuen, 1965, pp. 191-228 (p. 195).

¹⁸⁷ Sobre el uso de bastidores véase lo dicho en el *Discurso* de las *Obras en prosa*.

¹⁸⁸ *Solís, Rojas, Moreto*: Antonio de Solís y Rivadeneyra (Alcalá de Henares, 1610-Madrid, 1686) fue un notable historiador, poeta y dramaturgo de la escuela de Calderón, del que toma su capacidad para las escenas de amor, aunque su teatro posea cierta inclinación satírica y costumbrista ajena al modelo y un lenguaje más llano. Entre sus obras destacan: *La güanilla de Madrid*, *Un bobo hace ciento* y, sobre todo, *El amor al uso*, de gran éxito en su día, traducida al francés por Scarron. Francisco de Rojas Zorrilla (Toledo, 1607-Madrid, 1648) también fue amigo y discípulo del autor de *El alcalde de Zalamea*. Escribe la mayor parte de sus obras durante la década de 1640, aportando al teatro barroco una estimable destreza para recrear personajes ridículos y figuras. Destacan: *Del rey abajo ninguno*, *Entre bobos anda el juego* y *Lo que son las mujeres*. Agustín Moreto (Madrid, 1618-Toledo, 1669) descuella por su facilidad para el teatro breve y el entremés. También se encuadra dentro de la escuela dramática calderoniana, brillando como fino cincelador de caracteres, gran observador y maestro del diálogo gracioso. Sus dos comedias más famosas son *El desdén, con el desdén* y *El lindo don Diego*, una de las primeras «de figurón» o «de carácter».

¹⁸⁹ El menosprecio de Molière, la gran figura de la comedia francesa, es tópico de los polemistas que defienden nuestro teatro frente a Du Perron de Castera o Clavijo. Así, Francis-

Anselmo.	¡Que tal pronunciéis osado! Mirad que es fuerte delito si los críticos lo saben, Iñigo, Blas y Cirilo.	
Pedro.	Pues digan lo que dijeren, que todo se vuelve gritos. Si es verdad que ha habido Fénix, Lope de Vega lo ha sido. ¿Qué diré de Calderón si su invención examino, si sus enredos desato y su elegancia registro? ¿Qué del discreto Solís, sólo sol claro y lucido? ¿Qué del chistoso Moreto, a quien le dio el nombre —digno de Terencio— Gracián, que supo lo que se dijo? Don Anselmo reparad, sin que repugnéis prolijo, que no es lo propio escribir satirizando atrevidos, que con perfección dar reglas para defender lo escrito; y más en aqueste asunto, donde conozco, advertido, que han de ser topos los linceos y topos muy encogidos.	75 80 85 90 95
Anselmo.	Pues sean topos o ranas estos van al sacrificio ¹⁹⁰ .	100
Pedro.	Cada loco con su tema. ¡Oh qué absurdo, qué delirio!	
	<i>Vanse.</i>	

co Mariano Nipho, *op. cit.*, p. 224, escribe en el «Discurso II» de *La nación española*: «Molière fue el único en Francia que descubrió aquellos rasgos o delineamientos de la naturaleza que la distinguen y la dan a conocer. [...] El talento que tenía [...] para burlarse de todos y hacer de lo más fino la chanza, un exquisito sainete para la común complacencia, se aumentó más de la mitad con el genio adecuado que animaba para remedar y contrahacer. [...] Pero, con todo, la disposición y economía fundamental de sus piezas siempre es muy defectuosa en algunas cosillas, y el desenredo casi nunca es natural ni dichoso».

¹⁹⁰ Nieto indica en el margen que se refiere «a los libros». La mención de los topos y las ranas entraña un chuzo contra los críticos y eruditos. Reproduce el sintagma sin cambios en *El Fabulero* (1764). Véase la nota 76.

Sale[n] doña Laura, de mantilla, y don Roque, de capa.

Laura.	¿Qué comedia habrá esta tarde?	
Roque.	En ese esquinazo listo el cartel nos lo dirá.	105
Laura.	Al del Príncipe me inclino ¹⁹¹ .	
Roque.	Yo también, que hacen papel los papeles que allí miro.	
Laura.	No obstante que ayer sin misa me quedé, siendo domingo, la comedia no la pierdo, que es un rato entretenido. Con mirar las letras gordas del cartel me regocijo. Leed don Roque.	110
Roque.	Voy, señora, a obedeceros rendido. En el Príncipe así dice:	115
Laura.	Ya escucho, ea, decidlo.	
Roque.	«Hoy representa Juan Ponce <i>Afectos de odio y amor</i> » ¹⁹² .	
Laura.	¿De quién es?	
Roque.	De Calderón.	120
Laura.	¡Qué Bercebú! ¡Qué enemigo!	
Roque.	Con aquestos vejestorios nos aturden los sentidos.	
Laura.	Mi Blas, mi querido esposo, ha de imprimir presto cinco que servirán de modelo a bastantes presumidos.	125
Roque.	¿Y han de llamarse?	
Laura.	Escuchad, que por graciosos, peritos, extraños, extravagantes, rimbombantes, escogidos,	130

¹⁹¹ En 1582 se construyó en Madrid con carácter estable el Corral del Príncipe, que abriría sus puertas el 21 de septiembre de 1583. En 1600 se le añadiría una planta más y entre 1627 y 1636 otras dos, incorporando en este caso los aposentos laterales, evidentes prefiguraciones de lo que luego serían los palcos. Con cuatro puertas y apenas 13 metros de fachada, el corral llegó a albergar cerca de 500 espectadores de pie, a unos 320 de asiento y un centenar largo de nobles, curas y autoridades en aposentos y desvanes. Véanse John J. Allen, *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El corral del Príncipe, 1583-1744*, Gainesville, FL, University Press of Florida, 1983.

¹⁹² Glosa en la *princeps*: «P. ej. a las tres».

	sus epígrafes sonoros, admirables, inauditos, significantes, expertos, vascuences, ponderativos ¹⁹³ ,	135
	mi intelecto los reserva, que estultamente lo digo, pues los tengo, mal lo expongo, lo menciono, especifico, en la punta de la lengua,	140
	por no decir en el pico. Bueno fuera que mi Blas usase lo llano y liso de <i>Amar sin saber a quién</i> ; <i>El astrólogo fingido</i> ;	145
	<i>Entre bobos anda el juego</i> ; <i>La mudable</i> y <i>Los Jacintos</i> ¹⁹⁴ .	
	Es mucho pájaro Blas y se remonta al Olimpo, si no ¹⁹⁵ ved la diferencia ¹⁹⁶	150
	de éstos a esos titulillos: 1) <i>El asombro victorioso</i> <i>entre refulgentes brillos</i> , <i>arrogante rey de Jauja</i> , <i>vencedor siempre vencido</i> ;	155
	2) <i>Los bostezos de la Aurora</i> <i>y de Céfalo los brincos</i> ;	
	3) <i>El inconstante constante</i> , <i>feliz e infeliz Meliso</i> ;	
	4) <i>Los rosicleres oscuros</i> ;	160
	5) <i>Los enojos de Tarquino</i> .	
Roque.	Ea, enmudézcase Lope, vaya Calderón al limbo, póngase Solís de lodo, Montalbán viva escondido,	165

¹⁹³ *vascuences*: 'se llama lo que está tan confuso y oscuro que no se puede entender' (Aul.).

¹⁹⁴ Glosa al margen: «Comedias de Lope». Se trata de un error evidente. Sólo la primera, es decir, *Amar sin saber a quien*, pertenece a la pluma del Fénix, al igual que *La mudable*, hoy perdida, y *Los Jacintos*, como es conocida la citada *La pastoral de Jacinto*. *El astrólogo fingido* pertenece a la horma de Calderón. Finalmente, como es sabido, *Entre bobos anda el juego* es la comedia más famosa de Rojas Zorrilla.

¹⁹⁵ En la *princeps* «sino».

¹⁹⁶ En la *princeps* «diferencia».

porque el laurel con sus hojas
se lo merece enterito
la grave poética frente
de vuestro excelso marido.

Salen don Anselmo y don Pedro.

Anselmo.	Ya los di al fuego y me pesa; ¡que me creyese sencillo ¹⁹⁷ de estos críticos ruidosos! Cosa buena; por san Pito ¹⁹⁸ que se nos figuran cisnes a la orilla del Caistro ¹⁹⁹	170 175
Pedro.	¿Qué os dije yo don Anselmo?	
Anselmo.	Ya, amigo don Pedro, he visto que del dicho al hecho hay muchas leguas de camino.	180
Pedro.	Pues escarmentar podéis con lo que os ha sucedido.	
Anselmo.	¡Qué apreciarse al oropel como si fuese oro fino!	185
Pedro.	Un bárbaro soy, don Pedro.	
Anselmo.	No es razón el desmentiros. ¡Fuerte pesar! ¡Fiero daño! Cometí un yerro excesivo.	
Laura.	¿Es por ventura algún chasco de los que, en este recinto cortesano, burlar suelen a veces al más ladino?	190
Roque.	¿Es ficción, que os embistió estando desprevenido?	195
Anselmo.	Es, señores, que el demonio se valió de sus arbitrios.	

¹⁹⁷ *sencillo*: 'por extensión vale simple o fácil de engañar. [...] Metafóricamente vale ingenio o llano en el trato, sin doblez ni engaño' (*Aut.*).

¹⁹⁸ Nieto se sirve aquí del recurso del santoral burlesco, habitual en el teatro barroco. Así, como explica Ángel Iglesias Ovejero, «Iconicidad y parodia: los santos del panteón burlesco en la literatura clásica y el folklore», *Criticón*, 20 (1982), pp. 5-83, «no parece que el valor eufémico sea el más potenciado, más el fálico o sexual, en determinadas formaciones de nombres de santos, en los que más que atenuación respecto a los hagiónimos en paronimia, puede existir la intención de una asociación disparatada. En apariencia, San Ciruelo recuerda a San Cirilo, [...] San Pique o San Pito al nombre papal de Pío» (p. 45).

¹⁹⁹ *Caistro*: río de Libia famoso por sus cisnes. En ocasiones se utiliza la imagen para referirse a los poetas.

	Tentome con la afluencia de estos sabios de embolismo ²⁰⁰ , ingenios de faramalla ²⁰¹	200
	y autores de broza y ripio ²⁰² . Esos que empuñan la pluma imitando al tierno niño que, con papel y tijera, se recrea, divertido,	205
	cortando a diestro y siniestro, sin rumbo, idea o destino; salga pez o salga rana, salga mono o salga mico ²⁰³ . Esos, pues, me embelesaron,	210
	y en ceniza he convertido de Lope las maravillas, de Calderón los prodigios.	
Laura.	Bravo lance para tanto desasosiego y suspiro.	215
Roque.	A risa me provocáis que sintáis haber perdido unas comedias sin arte ²⁰⁴ , un disformísimo mixto	
	de impropiedades que causan horror, enojo y fastidio.	220
Laura.	En la corte a cada paso hallaréis padres conscriptos ²⁰⁵ , oráculos de la patria	

²⁰⁰ *embolismo*: 'confusión, enredo, embarazo y dificultad en un negocio'. / 'Mezcla y confusión de muchas cosas'. / 'Embuste, chisme' (*DRAE*, 1884).

²⁰¹ *faramalla*: 'el estilo de hablar mucho, de prisa y sin substancia; y al que habla desta suerte se dice que es un faramalla' (*Aut.*).

²⁰² *broza y ripio*: 'metafóricamente [broza] se toma por lo que es despreciable, de poca monta y consideración' (*Aut.*). *Ripio*: 'la palabra u palabras que se ponen precisamente para llenar el verso y está como demás en la sentencia. Extiéndese también a las conversaciones, y así se dice meter ripio del que introduce en ellas muchas cosas sin substancia' (*Aut.*).

²⁰³ Lejana reminiscencia de la *Epístola a los Pisones*, de Horacio, *Epístolas. Arte poética*, ed. de Fernando Navarro Antolín, Madrid, CSIC, 2002: «Si a una cabeza humana quisiera un pintor unir / un cuello de caballo, y aplicar plumas multicolores / a un amasijo de miembros dispares, de suerte que / un hermoso talle de hembra rematara espantosamente en negro pez, / y os invitara a contemplarlo, ¿podríais, amigos míos, contener la risa?» (pp. 180-181).

²⁰⁴ Véase lo dicho 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*.

²⁰⁵ *padres conscriptos*: burla del discurso foral ciceroniano, que suele dirigirse con esta fórmula a los senadores.

	de aquellos en quienes miro, que <i>in facie prudentis lucet sapientia</i> ²⁰⁶ .	225
Roque.	Tate, a espacito, Don Cirilo lo cerciora en su comediación ambiguo: <i>Las alforjas de Holofernes y las bragas de Cupido</i> ²⁰⁷ .	230
Laura.	Esa piececilla sola vale un millón. ¡Qué aforismos y pleonasmos contiene! ²⁰⁸	
Roque.	En ella canta un navío, se desmaya un tronco y baila contradanzas un castillo.	235
Laura.	Tales manos lo han hilado.	
Roque.	Es gran varón don Cirilo.	
Laura.	No nos cansemos, señores, que es aqueste esclarecido, majestuoso, opulento, hermoso, grande, propicio, babilónico lugar, compendio, centro y archivo de ingeniosísimos Tulios ²⁰⁹ , de famosos Calepinos ²¹⁰ , Requejos, Nebrijas y ²¹¹	240 245

²⁰⁶ Versículo del *Libro de los proverbios* (17: 24).

²⁰⁷ Títulos paródicos.

²⁰⁸ Glosa al margen: «términos ridículos».

²⁰⁹ *Tulios*: Marco Tulio Cicerón (Arpino, actual Italia, 106 a. C.-Formies, id., 43 a. C.), orador, político y filósofo latino. Formado en las principales escuelas del pensamiento de su época, su obra filosófica constituyó un elemento crucial para la transmisión del pensamiento griego en Roma; su prosa (las *Catilinarias*, *De amicitia*, *De oratore*, etc.) constituye un modelo clásico gracias a su estilo equilibrado, de frase compleja pero hábilmente enlazada.

²¹⁰ *Calepino*: Ambrogio Calepio (Bérgamo, 1435-1511), llamado el Calepino, fue un fraile agustino descendiente de familia noble. Reconocido lingüista, se le conoce por la preparación de un vocabulario que le serviría para sus propios estudios. La primera edición del *Dictionarium latinum* fue publicada en 1502 por el tipógrafo emiliano Dionigi Bertocchi, pero fue considerada incompleta a causa de omisiones y adendas inoportunas por parte del propio tipógrafo. Inicialmente presentaba sólo el significado de palabras latinas, pero, tras la muerte de su impulsor, lo terminaron sus hermanos de comunidad. Los resultados verían la luz en 1520, cuando el bergamasco Bernardino Benaglio estampó la vigésimocuarta edición, considerada definitiva, asumiendo un carácter políglota con versiones en numerosas lenguas modernas.

²¹¹ *Requejos*: alude al jesuita Valeriano Requejo (1621-1686), cuyo seudónimo era Valerio Anónimo. Editó el *Thesaurus hispanus-latinus*, del padre Pedro de Salas. Deudor de la obra

	Quintos Curcios, Titos Livios ²¹² .	
Pedro.	Ni don Anselmo ni yo	250
	lo ignoramos, mas decidnos:	
	si el tiempo que desperdician	
	en el inútil y frío	
	empeño de criticar	
	las comedias, ese mismo	255
	lo gastasen ocupados	
	en el loable ejercicio	
	de hacerlas como las pintan,	
	calláramos instruidos.	
	Pero abultar clausulones	260
	y amontonar reparillos	
	contra Lope y Calderón	
	es imposible sufrirlo.	
	O son hábiles o no;	
	si lo uno, desestimo	265
	por necias sus critiqueces	
	si el ejemplo no habla listo.	
	Si lo otro, es demasía	
	avilantez, barbarismo.	
Anselmo.	Ya murieron los Lucanos,	270
	los Homeros, los Virgилios,	
	los Píndaros, los Marciales,	
	los Horacios, los Ovidios,	
	Montalbanes, Calderones,	
	Solises, Mendozas, Tirsos ²¹³ ,	275

lexicográfica del también jesuita P. Bartolomé Bravo (1554-1607), quien publicó su *Thesaurus verborum ac pbrasium* a principios del siglo XVII (1601), constituye la base del que se denominará desde 1817, en las ediciones de Antonio Martín de Heredia, *Tesouro de Requejo*, por ser él su autor. Bravo, Salas y Requejo representan tres jalones en la misma línea filológica.

²¹² *Quintos Curcios*: escritor e historiador romano, Quinto Curcio vivió presumiblemente bajo el reinado del emperador Claudio (siglo I), según algunas autoridades, o en el de Vespasiano, al decir de Ernst Bickel. La única obra que conocemos de él es *Historiae Alexandri Magni Macedonis*, una biografía de Alejandro Magno en diez libros, de los cuales los dos primeros están perdidos y los ocho restantes incompletos. Comenzó a ser famosa en la Edad Media, durante los siglos X-XI, con los primeros manuscritos. A finales del siglo XII influyó en el poema *Alexandreis*, de Gualterio de Chatillon, y volvió a ser objeto de estudio en el Renacimiento. Su presencia como libro escolar fue notable hasta el siglo XVIII. Véase Quinto Curcio Rufo, *Historia de Alejandro Magno*, Madrid, Gredos, 1986.

²¹³ *Mendozas*: Antonio Hurtado de Mendoza (Castro Urdiales, 1586-Zaragoza, 1644), de noble cuna, aunque de escasos bienes económicos, sirvió como paje durante la juventud al duque de Lerma, valido del rey Felipe III, y a su hijo el conde de Saldaña. Sus dotes literarias le granjearon los favores del conde-duque de Olivares, del que fue sus ojos y oídos, de ahí que fuera conocido como *El Discreto de Palacio*. A su vez, Luis de Góngora, de quien se considera discípulo, lo llamó *El aseado lego*. Fue un poeta dramático de éxito, a pesar de que se

	y un Lope de Vega, cifra de los héroes referidos.	
Laura.	¿Pues don Cirilo?	
Pedro.	Es un bestia.	
Laura.	¿Don Iñigo?	
Pedro.	Es un pollino.	
Laura.	¿Y mi Blas?	
Pedro.	Es un buen Blas.	280
Laura.	¿Don Gil?	
Pedro.	Es un pobrecillo.	
Laura.	Válgate el diablo por hombre, ¡Qué ridículo Aretino ²¹⁴ !	
Pedro.	Doña Laura, más valiera dejaros de silogismos y que tratarais de batas, escofietas y abanicos ²¹⁵ .	285
	<i>Vase.</i>	
Anselmo.	Don Roque, lo que debéis ejercer constante y fino es festejar el cortejo con mentirosos cariños. Presentaros muy airoso, ofreceros muy rendido, y exagerar su belleza con términos expresivos ²¹⁶ .	290
	No olvidarla en el paseo y a su mesa acudir listo, y con chistes y simplezas engullir a dos carrillos. Procurar andar de moda, el pelo lleno de rizos, torcer el gesto a lo sabio, fruncir severo el hocico	295
		300

prodigó poco y no puso empeño en editar bien sus obras. También figura entre los seguidores de Lope, pero sus piezas tienen un toque particular. Destacan sus aportaciones al entre-més y a la comedia de enredo en *El marido hace mujer* y *El trato muda costumbre* (1631-1632), *Cada loco con su tema* o *El montañés indiano* (1630).

²¹⁴ *Aretino*: Pietro Aretino (Arezzo, 1492-Venecia, 1556) fue un poeta, escritor y dramaturgo italiano. Conocido principalmente por sus escritos de contenido lascivo, entre ellos los conocidos *Sonetos lujuriosos* (*Sonnetti lussuriosi*), también escribió los *Dubbi Amorosi*. Querido y odiado a partes iguales, se nos aparece como un modelo del intelectual renacentista.

²¹⁵ *escofietas*: 'lo mismo que cofia' (*Aut.*).

²¹⁶ En la *princeps* «eupresivos».

	y presumir de discreto haciendo al montañés chino ²¹⁷ .	305
	<i>Vase.</i>	
Roque.	¡Habrà mayor desvergüenza! ¡Que esto consientan mis bríos! He de matarlo, si no se confunde en el abismo.	
	<i>Vase.</i>	
Laura.	¡Don Roque que me da el mal; cortejo, cortejo mío ²¹⁸ , sustos a mí padeciendo de flatos! ¡Oh qué conflicto! No más comedia en mi vida de modernos, ni de antiguos ²¹⁹ .	310 315
	<i>Vase.</i>	

FIN

A LAS TRAGEDIAS QUE HOY SE ESCRIBEN

SONETO

Nadie me inquiete, que a escribir me pongo
una tragedia que será comedia.

Nadie me inquiete, porque mi tragedia
para echarla a las tablas la compongo.

Es su autor el famoso Peringongo,
natural de Nicosia o Nicomedia²²⁰,
para el teatro pieza y pieza y media,
y es traducida del lenguaje congo.

El epígrafe que a este drama embiste,
el epígrafe que a este poema embucha
y rellena de gótico primor,
es el de *Policarpo, joven triste*.

²¹⁷ *haciendo al montañés chino*: alusión a la impostación de costumbres y maneras. Los montañeses son por antonomasia los que provienen de las montañas de Burgos, mientras que su conversión en «chino» implica la necedad o la ingenuidad que en esta época se atribuía a los chinos (*Aut.*). Es probable que también se trate de un chiste literario. Recordemos que pocos versos atrás ha citado a Antonio Hurtado de Mendoza, autor de *El montañés indiano*.

²¹⁸ Glosa del autor: «grita».

²¹⁹ Este tipo de finales lindando con el «paroxismo» son muy habituales en el teatro valenciano de fines del XVI. Nieto ironiza esta tradición. Véase, a propósito de las obras de Cristóbal de Virués, lo apuntado por Rinaldo Froldi en *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1968, pp. 112-116.

²²⁰ *Nicomedia*: calambur chistoso («ni comedia») para crear un término ridículo, vinculado a la exótica «Nicosia», mediante la conjunción copulativa.

De otro modo: *La grande paparrucha*.
Y «quién sé yo» se llama el traductor.

OTRO

A LAS COMEDIAS QUE SALEN NUEVAS CADA DÍA
DIÁLOGO ENTRE EL AUTOR Y UN AMIGO

Autor. ¿Adónde, buen amigo?
Amigo. Voy a ver
esa nueva comedia y rimbombante.
Autor. ¿Y el título cuál es?
Amigo. *El fino amante,*
amador sin amar, don Rosicler.
Autor. ¿Algún disparatón vendrá eso a ser?
Amigo. ¿Disparatón? ¿Y vuela un elefante,
danza un bajel pomposo y arrogante
y sale de serpiente una mujer?
¿Disparatón? ¿Y la celebran mil
que dicen que mejor nunca se ha escrito
y en tertulia y en patio es de opinión?
¿Disparatón? ¿Y dijo muy sutil,
aplaudiéndola ayer, don Agapito,
callen Solís, Moreto y Calderón?²²¹

²²¹ De nuevo optimiza las tesis de Francisco Mariano Nipho, *op. cit.*, pp. 237-238: «esto mismo, sin ninguna diferencia, podemos decir de las comedias de nuestros famosos poetas Lope, Calderón, Moreto, Candamo, Rojas, Molina, etc. Vale más una escena de Calderón o de Lope». Curiosamente, los dos primeros autores de su endecasílabo fueron tratados con respeto por los dos inquisidores de Calderón: Luzán y Nasarre. Así, leemos en la *Poética*: «Merecen también aplauso algunas [comedias] de Moreto, y especialmente *El desdén, con el desdén*; porque la buena crítica, como enseña Horacio, no ha de llevarlo todo con tanto rigor, ni con tan escrupulosa nimiedad, que repare en algunas faltas pequeñas, cuando todo lo demás de una obra es bueno» (p. 599). «Amuso» ensalza a este último junto con Solís, Rojas, De la Hoz y Melchor Fernández de León en su *Disertación*. Véase Jesús Cañas Murillo, *op. cit.*, pp. 97-98.