

La lección teatral del *Quijote*. El teatro de Cervantes ante la crítica neoclásica

David Rodríguez Berea

(Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México)¹

En torno a las cuestiones filológicas, se debe al siglo XVIII la voluntad de historiar, uno tras otro, los principales acontecimientos literarios que se fueron sucediendo desde los orígenes de las lenguas románicas hasta la crisis que el agotamiento de las formas renacentistas anunciaba ya desde finales del siglo XVII. En el siglo ilustrado, el teatro de Molière y de Racine se volvió ejemplo de aquel Buen Gusto que pregonaron los franceses –con Voltaire a la cabeza– por toda Europa de acuerdo con su interpretación de los clásicos. Se intentaba suprimir los supuestos defectos de la Comedia Nueva española, es decir la mezcla de lo trágico y lo cómico, la ruptura de las unidades de acción, tiempo y espacio, así como la falta de una finalidad moral codificada en el *prodesse y delectare* horacianos. Tras la victoria de los modernos sobre los antiguos, el neoclasicismo europeo fue “neo” sólo respecto del “clasicismo francés” del siglo XVII. Estas fueron las primeras bases de la historización de la literatura en general y del teatro en particular, género que destacó como nunca entre el siglo de Lope de Vega y Shakespeare, y los acontecimientos en torno a la polémica de *Hernani*.

El siglo de Luis XIII y Luis XIV vio el auge del teatro francés a partir de *Le menteur* de Corneille, traducción de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón que el autor de *Le Cid* creía de Lope de Vega –o porque la versión que leyó provenía de alguna *parte de comedias* pirata o bien, porque cuanto “era bueno era de Lope”, incluso allende los Pirineos. Su hermano, Thomas, imitó *El astrólogo fingido* de Calderón en *Le feint astrologue*, donde restituyó a uno de los galanes el protagonismo de la comedia, el cual Métel d’Ouille había dado al célebre actor Jodelet en su *Jodelet astrologue*. De igual manera, es posible trazar una serie de imitaciones desde *L’esprit follet*, imitación de *La dama duende*, hasta las versiones italianas y la ya dieciochesca de magia *Duendes son alcahuetes y espíritu foletto* de Antonio de Zamora; sin contar las múltiples obras de Jean Rotrou cuyos argumentos procedieron de las de Lope de Vega. Sin embargo, apenas *Le Cid* y *La princesse d’Élide* de Molière – imitación de *El desdén con el desdén* de Moreto– figuraron entre las más conocidas y comentadas por los franceses, sin contar *En este mundo todo es verdad y todo es mentira* de Calderón que Voltaire tradujo al francés para desacreditarla frente al *Heracles* de Corneille.

En medio de este entramado de relaciones entre franceses y españoles, el teatro de Cervantes no aparece casi por ningún lado. Contrario al curioso accidente de *Le menteur* y *La verdad sospechosa*, sus *Ochos entremeses* y *ocho comedias* parecen haberse guardado para la posteridad debido a su carácter de impresas antes que de representadas. No obstante, el rastreo de la recepción neoclásica de estas obras teatrales resulta interesante debido al prestigio internacional que alcanzó el *Quijote* frente a la producción literaria de otros escritores contemporáneos suyos. Célebre es que en 1721 Montesquieu publicó sus *Lettres persanes* en cuya carta número LXXVIII aseguraba que “le seul de livres qui soit bon est celui qui a fait voir le ridicule de tous les autres” (Montesquieu, 154), en una clara alusión a

¹ Escribí este artículo gracias al programa de becas posdoctorales de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, el cual es uno de los resultados del proyecto posdoctoral *La reforma del teatro: propuestas neoclásicas en el siglo XVIII hispánico* llevado a cabo en el Centro de Estudios Clásicos del Instituto de Investigaciones Filológicas bajo la supervisión de Germán Viveros Maldonado.

la parodia cervantina de los libros de caballería. El resto de las obras de Cervantes no suelen mencionarse mucho, ni siquiera sus *Novelas ejemplares*.

El tránsito entre el siglo XVII y XVIII es muestra de la gran importancia que tuvo la literatura española en el resto de Europa, no sólo en lo que concierne al teatro, sino también a la novela, particularmente la picaresca, pero, sobre todo, el *Quijote*. Desde el *Gil Blas de Santillane* de Lesage –españolísimo como Corneille– hasta el *Tristram Shandy* y las novelas de Smolett y Fielding, se comprueba, línea tras línea, que el prejuicio de Montesquieu provenía de aquella combinación entre leyenda negra española y la deuda europea con Cervantes, a quien posteriormente catapultarían como una figura ajena a la España de sus contemporáneos. Esta anacrónica extracción, fundada en el humor satírico del *Quijote*, obscureció por largos años otras novelas como *La Galatea* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* que, en tanto obras sustentadas en las preocupaciones renacentistas en torno a la égloga y la novela griega, sitúan a su autor como sucesor y contemporáneo de Montemayor y Lope, que no de Montesquieu y Voltaire en lo que concierne a las ideas ilustradas y su dilución en las epístolas de Montesquieu y en la terrible experiencia vital de Cándido fuera de su patria.

El buen prestigio internacional del que gozó el *Quijote*, aunado a los ataques provenientes desde Francia al resto de las obras españolas, trajo una serie de reacciones nacionalistas en España durante todo el siglo. Sucedió entonces entre los intelectuales una curiosa contradicción basada en la defensa de la literatura española y la necesidad de reforma a partir de la introducción de los modelos franceses. En lo que se refiere a Cervantes, entonces motivo de orgullo, se escribieron los primeros estudios en torno a su vida y obra.

Del mismo año que la primera edición de la *Poética* de Ignacio de Luzán (1737) es la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* de Gregorio Mayáns, quien es conocido por haber dado a las prensas la primera biografía del autor del *Quijote*. En torno al teatro cervantino, Mayáns cita el célebre coloquio de la *Adjunta al Parnaso* y la lista completa de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. Además de ello, copia por entero el “Prólogo al lector” de esta última para que “el Letor quede mas bien informado de lo que deven a Cervantes los Theatros de España” en tanto “Chronista único de los Progresos de la Cómica en estos Reinos” (95). Los juicios sobre Mayáns acerca del teatro Cervantino se reducen a que “Las comedias de Cervantes, comparadas con otras más antiguas, son mucho mejores, exceptuando siempre la de *Calisto y Melibea*, conocida por el nombre de *Celestina*” (94). Al hablar de “tragicomedia” se vuelca hacia el *Persiles* y no mencionada nada más acerca del teatro cervantino.

El hecho de que Mayáns haya copiado por entero el prólogo de las *Ocho comedias* sin analizar o comentar alguna de ellas, deja ver que lo que realmente reconoce a Cervantes en lo que concierne al teatro es la labor de su autor como historiador de éste. De manera análoga bastaría recordar que Luzán hace lo mismo con el *Arte nuevo de hacer comedias* dentro de su *Poética*, lo cual revela, en contraparte, que del Fénix de los Ingenios habría más que decir en cuanto concierne al examen de la teoría neoclásica del teatro. Asimismo, y siempre en contraposición con la Comedia Nueva, no deja de haber en Mayáns una apreciación del teatro cervantino dentro de la categoría de “teatro antiguo”, es decir anterior, pese a su fecha de publicación, al teatro de Lope de Vega. Se ve entonces el teatro de Cervantes, dentro de las líneas historicistas del siglo XVIII, como una serie de obras que más allá de su contemporaneidad con las obras del Fénix de los Ingenios, pertenecen a un tiempo pasado, a un estilo superado por el modelo lopesco. Las alusiones a la *Numancia* y *El trato*

de Argel, acompañadas de *La batalla Naval* y *La Jerusalén* sólo dan cuenta de una lectura del *Quijote* y de la *Adjunta al Parnaso* como documentos importantes para su investigación.

Un año después, en 1738, aparecieron en Francia los *Extraits de plusieurs pièces de théâtre espagnol avec des reflexions* firmado por Louis Adrien du Perron de Castrera. En éste se antologaban algunas comedias de Lope de Vega, casi todas de tema medieval, precedidas de un prólogo donde, en general, se vituperaba el teatro español por su desapego a las reglas aristotélicas. Es así como, entre la teorización de modelo neoclásico y su puesta en práctica durante el gobierno ilustrado de Carlos III y el Conde de Aranda en la década de 1760, se publicaron en España dos documentos harto interesantes en lo que se refiere a la historia de la crítica neoclásica hispánica. El primer caso es el de la *Disertación o prólogo sobre las comedias de España* de Blas Nasarre, publicado 1749; el otro es el de los dos *Discursos sobre las tragedias españolas*, de 1750 y 1753, respectivamente.

El trabajo de Blas Nasarre, cuyo fin es el de desmentir, patrióticamente, a du Perron acerca de que las comedias seleccionadas sean las mejores de España, no es más que el prólogo a su reedición de las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca antes representados*. Este prólogo o disertación no dista mucho del de Cervantes en lo que se refiere a un recorrido del teatro en España desde sus orígenes. En este sentido no es extraño que muchos de los pasajes de Cervantes aparezcan parafraseados y reutilizados según los prejuicios neoclásicos en torno a la historia del teatro que en estos momentos comienzan a fijarse. Tal es el caso de la identificación de Lope de Vega y Calderón de la Barca como corruptores del teatro, que más tarde repetirá Nicolás Fernández de Moratín en sus escritos.

La manipulación neoclásica del mencionado prólogo cervantino se ejemplifica en las siguientes líneas:

Ya se ha visto que Cervantes trabajó y escribió para detener el desordenado y caliente genio del corruptor del teatro, corruptor acompañado del río suave y blando de su dicción, de su fecundidad lozana y viciosa, pero fecundidad portentosa e increíble y sin comparación en ningún siglo, nación ni idioma. Este *Monstruo de la naturaleza*, como le llama Cervantes, se alzó con la *Monarquía cómica*, avasallando y poniendo debajo de su jurisdicción a todos los farsantes, y llenado el mundo de comedias. Mucho antes había compuesto Cervantes veinte o treinta comedias que podían servir de modelos y se espera de los curiosos la colección de ellas, y en especial de las que el mismo Cervantes tuvo por buenas, como son: *La Gran Turquesca*, *La Batalla Naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta o la del Mayo*, *El Bosque amoroso*, *La Arsida* (Nasarre, 73).

En su edición de este prólogo, dice Jesús Cañas Murillo que Nasarre altera el sentido de la palabras cervantinas, pues Nasarre convierte el elogio hacia Lope de Vega en ataque. No obstante –y más allá de las verdaderas intenciones del autor del *Quijote*– este crítico no se detiene en el conocido sintagma “monstruo de la naturaleza” en el texto de Nasarre, lo cual vendría a confirmar su comentario a pie de página.

Hoy en día prevalece la equivocación entre “de la naturaleza” y “de naturaleza”. Cervantes elogia a Lope de Vega al llamarlo “monstruo de naturaleza”, ya que la ausencia del artículo pone de relieve su cualidad sobrenatural en lo que concierne a la prolijidad del Fénix: un portento de la naturaleza con el ingenio de una poeta superdotado por la voluntad del cielo. Que Nasarre agregue el artículo hace pensar o en una manipulación más del texto cervantino, o bien en un error común incluso en nuestro siglo.

Por otra parte, no está de más mencionar —a propósito de historiografía— que la intención patriótica de Blas Nasarre no es muy diferente de la de Muratori en Italia, en cuyo tratado sobre *La perfetta poesia* (1707) reivindicaba tanto a Petrarca como a otros poetas del siglo XVI frente a Giambattista Marino para hablar de un edad de oro que había cedido ante la decadencia de la hinchazón retórica, aquello que nosotros llamamos “barroco”. Para Nasarre es claro que Lope de Vega, pero, sobre todo, Calderón de la Barca y sus seguidores (aún vigentes en el siglo XVIII) constituían la etapa de decadencia en el caso del teatro español. Por lo tanto, la edad de oro tendría que remontarse al enemigo teatral del “primer corruptor” del teatro, es decir a Cervantes, que en el capítulo 48 del *Quijote* había defendido las tragedias de Argensola como verdaderos ejemplos de obras que “guardaban bien los preceptos del arte” (2015 [1605], 494).

Es claro para nosotros que ni la *Alejandra* ni *La Isabela* tienen mucho que ver con la *Phèdre* de Racine o con la *Zaïre* de Voltaire. No obstante, tampoco lo fue para Nasarre, quien sí pudo reparar en la contradicción que existía entre los preceptos dictados en el *Quijote* y la ausencia de las unidades de acción, tiempo y espacio en *Los baños de Argel* o *El gallardo español*. Ante tal situación elaboró una teoría una tanto disparatada, la cual se apoyaba, principalmente, en la ruptura de la unidad de lugar en *El rufián dichoso*, comedia en la que, paradójicamente, Cervantes había colocado un diálogo entre la Comedia y la Curiosidad en torno a las innovaciones de la Comedia Nueva que reproduce Nasarre:

[...] me ha parecido que un prólogo en esta edición no sería muy fuera de propósito, y que en él se podría decir algo de lo mucho que hay que prevenir respecto del teatro de España que Cervantes vio, con dolor e indignación, que precipitadamente iba a corromperse y a perder toda su gracia, y quiso, por medio de estas ocho comedias y entremeses, como por otros tantos Don Quijotes y Sanchos que desterraron los portentosos y destinados libros de caballerías que transtornaban el juicio de muchos hombres, quiso, digo, con comedias enmendar los errores de la comedia, y purgar el mal gusto y mala moral del 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 (Nasarre 1992 [1749], 48).

Además de este pasaje al inicio de su prólogo, reproduce también los conocidos versos respecto del teatro al final del *Pedro de Urdemalas* y el fragmento antes mencionado del *Quijote*. Con todo ello y un recuento de la historia del teatro español al modo del de las *Ocho comedias*, Nasarre concluye que las evidentes transgresiones anticlasicistas del teatro cervantino no son más que una parodia del teatro lopesco, equiparable a lo que había hecho con el *Quijote* respecto de los libros de caballería:

La imitación tiene por basa la verosimilitud, de ella nace la regla de las tres unidades, de una acción principal, ejecutada en término un poco más dilatado del en que se hizo, y en un solo lugar. Esta regla, dictada por el buen gusto y la razón, cuando se desprecia, forma un espectáculo monstruosísimo. ¡Qué bien lo pinto Cervantes burlando de las comedias cuyo primer acto tiene sus escenas en Flandes y en Italia, el segundo en África y España, y el tercero en Méjico; y cuando saca al teatro su *Rufián dichoso*, y después de llevado por los aires, lo hace fraile, prior, provincial y santo, y no se olvida los milagros de después de muerto! El original de este desorden

es el *Bamba*, comedia de Lope, y otras en que se ve nacer al héroe, crecer, obrar, envejecer y morir.

¿Podrá por ventura quien esto ve y oye imaginarse que ve y oye realmente el suceso, en lo que concierne al gusto, el interés y la expectación? ¿Cómo es posible tomar los cabos y zurcirse unos tiempos y lugares tan apartados y distantes entre sí sin hacer fuerza y desreglar la imaginación, y sin desengañarse el entendimiento? ¿No es esto descartarse de la naturaleza, de la razón y del juicio? Díganlo por mí los que se parecen con alguna reflexión a considerarlo (95).

El segundo párrafo es un tanto incompatible con el primero, pues la crítica a la ruptura de las unidades –basadas en la supuesta necesidad de imitar lo natural– no coincide con la descripción de éstas en el *Rufián dichoso*. Es claro, sin embargo, que al decir que Cervantes lo ha hecho a propósito manipula de nuevo ya no la crítica cervantina, sino también su producción dramática a partir de los preceptos neoclásicos. En el siguiente párrafo Nasarre define a los comediógrafos como lo habría hecho Voltaire al hablar de Molière:

El poeta cómico debe ser muy filósofo, debe conocer perfectamente los corazones humanos, las costumbres de las gentes, los usos, las mudanzas de ellos, y debe ayudarse de los descubrimientos de los antiguos, que hicieron menos difícil este poema con las reglas que nos dejaron, cuya observancia y cumplimiento hicieron y hacen útiles y agradables a las comedias (95).

Más allá del uso de la figura de Cervantes, Nasarre no se detiene a comentar alguna otra de las ocho comedias, menos aún los entremeses que tanto disgustaban a los neoclásicos. Un repaso por el volumen completo deja ver la transcripción de las *Ocho comedias y ocho entremeses* sin ningún tipo de comentario. Nasarre, siempre preocupado y un tanto contrariado, fabrica una historia del teatro español desde sus orígenes medievales y menciona algunas de las comedias francesas de fuente española que he mencionado desde el inicio.

Los *Discursos sobre la tragedia* de Montiano y Luyando mencionan apenas a Cervantes por su labor, una vez más, como historiador del teatro español. Su autor se concentra, en la mayor parte de sus discursos, en mencionar las tragedias de Argensola, Jerónimo de Bermúdez, Cristóbal de Virués y Juan de la Cueva. Cuando llega a la Comedia Nueva, menciona sólo aquellas de Lope de Vega, Calderón y Vélez de Guevara en cuyo subtítulo dentro de las *Partes* figurase el marbete de tragedia. De ahí se entiende que no prestara atención a ninguna de las editadas por Blas Nasarre, pues, independientemente de que alguna de ellas pudiera ser trágica, éstas habían sido publicadas, al uso del siglo XVII, bajo la denominación de “comedia”. Ya en el segundo discurso, Montiano llama a Cervantes “gloria de la nación”, cita la *Vida* de Mayáns y celebra “que no dexo aquel elevado Ingenio olvidada de su pluma esta principalissima ocupacion del Drama” (9) como refiriéndose a las tragedias que Cervantes escribió en la década de 1580. No dice más, pues la única tragedia que nos ha llegado de aquella época, *La Numancia*, no estaba todavía en circulación.

El siguiente en la lista de críticos neoclásicos es Luis José Velázquez y sus *Orígenes de la lengua castellana* de 1754. Su principal aporte estriba en establecer una serie de etapas dentro de la historia de la literatura española según el modelo de Muratori mínimamente esbozado por Nasarre en lo que al teatro se refiere. Se debe a él la acuñación del término “Siglo de Oro” que, sin embargo, utilizó para referirse únicamente al siglo XVI, dando al XVII (“la quarta edad”), la característica de época de decadencia.

Sus aportes en torno al teatro del siglo XVII son mínimos, pues se limita a citar y parafrasear los trabajos de Nasarre y Montiano. No obstante, si algo ha de concederse a este autor respecto de su comentario a las obras de Cervantes, es que ninguno antes de él había comentado nada acerca de una de las innovaciones de las que el autor del *Quijote* se vanagloriaba en su prólogo: la representación de las “imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma” (Cervantes 2015 [1615],12):

Gonzalo García de Santa María, cronista del Rey de Aragón D. Fernando el honesto, refiere como se representó en Zaragoza á los Reyes una comedia, que compuso el famoso D. Enrique de Villena, en la qual hacían su papel personalizadas la justicia, la verdad, la paz, y la misericordia. Y de aquí se conoce quanto -se engañó Cervantes, que creyó haber él sido el primero que personalizó en el teatro las cosas espirituales, y las pasiones (Velázquez, 81).

Llegados los tiempos de la puesta en práctica de la reforma neoclásica, poco, si no es que nada, se dice de Cervantes. Nicolás Fernández de Moratín apenas lo menciona a propósito del teatro en su *Primer desengaño al teatro español* de 1762 en plena polémica periodística en contra de los imitadores de Calderón de la Barca. Se habla de Lope de Vega y Virués como los primeros corruptores del teatro y se ejemplifica con la trilogía de los Pizarros de Tirso de Molina el mal manejo de las unidades. La mención al capítulo 48 del *Quijote* sirve sólo a Moratín padre para exponer el rechazo a Lope de Vega por parte de otros contemporáneos, entre ellos Esteban Manuel de Villegas, cuyas anacreónticas son paradigma del Buen Gusto en medio de la supuesta decadencia del siglo XVII. Es notable que, una vez más, se apela a las figuras que no a las obras. Esto mismo se nota en *Lista de Comedias escogidas y Corregidas para los dos Teatros de la Corte por Don Bernardo Iriarte oficial de la Secretaría de Estado de orden del Presidente Conde de Aranda en 1767* donde la política de corrección de comedias antiguas se había ya puesto en marcha. De entre las setenta comedias ahí enlistadas figura Calderón de la Barca a la cabeza, seguido de Agustín Moreto y Antonio de Solís. Se puede apreciar de nuevo que el interés por el teatro de Cervantes se debía principalmente a su figura internacional y neoclásica, que a no a sus comedias en sí, pues ninguna de las suyas aparece entre la lista de Iriarte.

En 1777 Pietro Napoli-Signorelli –intelectual italiano afincado en Madrid, amigo de Moratín padre y traductor de *La comedia nueva* de Inarco Celenio– publicó su *Storia critica de' teatri antichi e moderni*. En ésta, dividida en tres libros, reflexiona su autor acerca de los orígenes de cada una de las tradiciones dramáticas europeas a las que pudo acceder: italiana, francesa, española, alemana e inglesa –sin dejar de lado las antiguas: desde Grecia y Roma hasta los teatros orientales y americano. Su percepción clasicista de corte moratiniano lo acercó a los principales historiadores y críticos teatrales que hasta aquí se han mencionado. En torno a Cervantes, el de mayor relevancia es Blas Nasarre cuya *Disertación* –a lado del prólogo cervantino a las *Ocho comedias*– sirve al italiano como fuente principal para estudiar los orígenes del teatro hispánico.

El juicio de Napoli-Signorelli acerca de la obra dramática de Cervantes se acompaña en todo momento de una crítica a las aseveraciones de Nasarre. Sin citar ninguna de las ocho comedias publicadas por su autor en 1615, concluye el italiano que son todas ellas “talmente cattive e spropositate” (259). A raíz de aquello, se vuelca hacia la edición de estas *Ocho comedias* y asegura que:

nel 1749, per procurar lo spaccio degli esemplari di ese mai più venduti, il bibliotecario Nasarre prese il partito d'appicarvi una lunga prefazione, nella quale si ammazò per dimostrar che Cervantes le scrisse a bello studio così sciocche per mettere in ridicolo Lope di Vega. Ma le parole del *Prologo* di Cervantes hanno tutta l'aria d'ingenuità che manca alla *Dissertazione*, e distruggono sì manifestamente le congetture del Nassare, ch'io giudico che mai questo letterato non credè da senno egli stesso quel che si sforzava di persuadere agli altri (Napoli-Signorelli 1777, 259-260).

Tal como dice la cita, Napoli-Signorelli considera mal fundadas las conjeturas de Nasarre acerca de las intenciones de Cervantes de burlarse de Lope de Vega y su modelo teatral al escribir comedias desarregladas a propósito. Llama la atención que en la comparación de ambos textos preliminares –tanto el prólogo de Cervantes como el prefacio de Nasarre– el crítico italiano impute al segundo de querer engañar a sus lectores sin creer él mismo sus propias conclusiones acerca del teatro cervantino. Los prejuicios de la crítica de Du Perron –que antes habían irritado a Nasarre y Montiano– se reflejan entonces también en los de Napoli-Signorelli al acusar de ingenuo a Cervantes en sus apreciaciones clasicistas expuestas en el cuadragésimo capítulo del primer *Quijote*.

En su prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, Cervantes había dicho que compuso “en este tiempo [antes de la aparición del modelo teatral lopesco] hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni otra cosa arrojadiza” (2015 [1615], 12). Antes había enumerado sus obras dramática juveniles: *Los tratos de Argel*, la *Numancia* y *La batalla naval*, así como las innovaciones principales en aquellas: tanto la reducción de cinco a tres jornadas como la aparición de figuras alegóricas presentes en su tragedia sobre los numantinos, por ejemplo. Nunca menciona, salvo lo que concierne al estilo ínfimo de la comedia, que alguna de las ocho ahí presentadas sigan los preceptos esbozados por el canónigo en el capítulo de marras. Napoli-Signorelli, en contraparte, parafrasea de esta manera: “Egli compose trenta Commedie ricevute con molto applauso, de le quali altro non se ne conserva, se non il titolo di alquante” (Napoli-Signorelli 1777, 158). Agrega que si Cervantes dice que eran buenas, habría que creerle a causa de cuanto dice en el *Quijote* sobre el teatro.

No obstante, y a propósito de este pasaje, señala también Napoli-Signorelli que Cervantes pierde credibilidad al haber elogiado en él algunas tragedias que la posteridad consideró “strane e diffetose” (258). Aunque no señala cuáles, es obvio que se refiere a las dos de Argensola de las que, páginas más adelante, dice que “lo stile è certamente fluido e armonioso; ma il piano, i caratteri, l'economia, ogni altra cosa in somma abbonda di gran difetti, e non meritano punto gli esagerati encomi di Cervantes” (267). Nada más dice el italiano acerca del teatro de Cervantes en todo su estudio.

Respondió a Napoli-Signorelli Javier Lampillas –jesuita exiliado en Italia tras la orden de expulsión de Carlos III– en su *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni scrittori moderni*. Este largo estudio, dividido en dos partes –literatura antigua y moderna–, se publicó en Génova en 1781.

En torno al teatro de Cervantes, Lampillas responde a Napoli-Signorelli y su crítica a las conjeturas de Nasarre acerca de las intenciones de las *Ocho comedias*. Al examinar la crítica del italiano, refuta con él la disparatada teoría contenida en la mencionada *Disertación* de 1749:

Il Nasarre nel 1749 vi aggiunse una lunga Dissertazione, nella quale pretende di provare, che il Cervantes a bello studio le scrisse così sciocche per mettete in ridicolo quelle di Lope di Vega. Ma come ben riflette il Signorelli, le parole del prologo del Cervantes hanno tutta l'aria d'ingenuità, e chiunque le consideri attentamente non può a meno di persuadersi, che il Cervantes tenne per buone le commedie, di cui ivi ragiona, e che pensò a tutt'altro, che a mettere in ridicolo quelle di Lope di Vega (Lampillas, 179).

Asimismo coincide con Napolli-Signorilli en lo que se refiere a la calidad de las obras teatrales de Cervantes; amén de que reproduce la misma información en torno a la redacción de sus comedias. En el primer caso, también Lampillas considera las obras dramáticas del autor del *Quijote* como “cattive e spropositate” (178); en el segundo, enumera treinta comedias y menciona *La confusa*, desde entonces perdida, como la mejor de sus obras, guiándose sólo por lo que su mismo autor había dicho.

Posteriormente Lampillas inventa un nuevo dislate similar al de Nasarre en favor de su defensa de la nación española a quienes los italianos culpaban entonces de haber degenerado el gusto no sólo desde el barroco, sino desde Lucano y Séneca (Batllori, 38). Al haber aceptado que las comedias cervantinas no encajaban con los preceptos expuestos en el *Quijote*, Lampillas no recurre entonces, como Nasarre, a las intenciones del autor, sino a los problemas de la imprenta, pues afirma que las ocho comedias de 1615 son de alguien que quiso difamar Cervantes:

Io dunque a vista di queste riflessioni direi, che nella pubblicazione di quelle otto commedie ebbe il Cervantes l'istessa disgrazia, che in tante altre ebbero il Lope di Vega, il Montalvan, il Calderon, ed altri, come altrove diremo; cioè, che la malizia degli Stampatori sotto il nome, e prologo di Cervantes, pubblicò quelle stravaganti commedie conformi a corrotto gusto del volgo, sopprimendo le genuine del Cervantes, o trasformandole del tutto. Ciò si fa più probabile a vista di somiglianti soperchierie solite ad usarsi in que' tempi, e di ciò che confessa il Cervantes essergli accaduto con uno Stampatore a cui esibì le sue commedie, il quale gli disse, che un Autore di fama l'avea consigliato di non istampare le commedie del Cervantes, perché non avrebbero plauso. Non ha dunque tutta la ragione il Signorelli di mettere in dubbio il merito delle prime 30 commedie del Cervantes colla stravaganza delle otto pubblicate sotto il di lui nome (181-182).

Esta extensa cita muestra, una vez más, que la figura de Miguel de Cervantes se convirtió durante el siglo XVIII en la pieza más poderosa del tablero de la geopolítica literaria de esta centuria. No importa cuán disparatadas fuesen las teorías de Nasarre y Lampillas en torno a la disparidad entre el capítulo de marras y las ocho comedias de 1615. En ambos casos se observa una respuesta a los ataques de los extranjeros a la vez que una idealización de Cervantes como neoclásico ante la urgencia de apelar la sentencia de Francia e Italia acerca de España como corruptora del gusto.

La misma idealización se nota en las últimas líneas donde, después de haber elogiado *La confusa*, Lampillas asevera que Napoli-Signorilli se equivocaba al suponer que las comedias perdidas eran tan malas como las ocho publicadas. Toda la teoría de Lampillas acerca de la difamación de Cervantes gira, pues, en torno a esta idealización de Cervantes como paladín del buen gusto, entendido desde la óptica aristotélica.

Napolli-Signorelli no se tardó en contestar, pues en la reedición de su colosal trabajo arguye que las suposiciones de Nasarre demostraron alguna “acutezza ed erudizione” (65); mientras que las de Lampillas fueron más bien extrañas y ridículas:

Almeno in tentarlo dimostrò il Nasarre qualche acutezza ed erudizione ma che strana e ridicola giustificazione delle scempiaggini delle otto commedie del Cervantes fu quella che venne in testa al Sig. Lampillas? Egli suppose che uno stampatore l’avesse cambiate. Egli dovea con ciò supporre che Cervantes, il quale sopravvisse un anno alla pubblicazione del libro, avesse veduto e sofferto il cambio. Le apologie del Sig. Lampillas respirano da per tutto ugal faviezza e buona fede (65-66).

Un acontecimiento muy interesante se produce en 1784 cuando Antonio de Sancha publica *El trato de Argel* y *La Numancia*, dándolas a conocer por vez primera más allá de las citas del mismo Cervantes. Los juicios sobre ambas obras aparecen en el prólogo, y son también de corte neoclásico. Y es que por más que Antonio de Sancha celebre la aparición de estas dos obras, así como la fidelidad con la que Cervantes debió haber escrito la primera por su conocimiento de las cosas de Argel, no puede dejar de anotar que ambas están llenas de irregularidades en lo que respecta a las unidades de tiempo y lugar. Así mismo, habla sobre los temas de cautivos y cita *Los baños de Argel*, *El amante liberal* y propone un diálogo entre *El trato de Argel* y *Los cautivos de Argel* de Lope de Vega. Sobre la *Numancia* no dice nada más que aquello que es a propósito de las figuras alegóricas, atribuyendo, en esta ocasión, la paternidad de tales invenciones a Juan de Timoneda.

Antonio de Sancha, por otro lado, no admite tan acriticamente los trabajos neoclásicos anteriores, pues refuta lo dicho por Nasarre a propósito de su teoría de la burla; y así mismo hace con la más disparatada teoría de Javier de Lampillas:

Últimamente el célebre Abate D. Xavier Lampillas pretende disculpar á Cervantes por un nuevo y singular camino [...] Pero como los defectos de la del *Trato de Argel*, que Cervantes reconoce por suya, y de la qual dice se recitó con general aplauso, certifican de las irregularidades de las que después él mismo dio á la estampa, se infiere que Cervantes no compuso sus comedias con el fin que le supone el mencionado Anónimo [Nasarre], que quiere hallar en ellas mas ingenio y artificio que el que tienen; y que por consiguiente no es admisible el arbitrio que escogió el Abate Lampillas, aunque nacido de buen zelo por conservar la fama del autor de *D. Quijote*. Lo primero, porque él mismo se declara autor de ellas en la dedicatoria al Conde de Lemos, y en el prologo: y el estilo y discurso de ambas composiciones no permite sospechar que sean de otra pluma: lo segundo, porque no es creíble que ninguno tubiese el atrevimiento de prohiar al verdadero autor á vista suya, unas obras ajenas en lugar de las suyas propias; y quando asi hubiese sucedido, parece imposible que no se hubiese vindicado de semejante superchería, habiendo sobrevivido á la publicación mas de un año (XIV-XV).

De 1785 es la monumental colección de Vicente García de la Huerta, el *Theatro hespañol* cuya división comprende comedias de figurón, de capa y espada, heroicas, entremeses y tragedia (donde sólo figuran las propias). En ninguna de los tomos que antologan estas obras aparece alguna de Cervantes. No obstante, en los índices generales sí

que figuran todas las comedias y entremeses de Cervantes, amén de la *Numancia* y las otras obras mencionadas por el autor del *Quijote* en su prólogo.

En 1789, Ignacio de Luzán publicó la segunda edición de su *Poética*, a la cual añade dos capítulos: “De la poesía dramática española, su principio, progresos y estado actual” y “Sobre las reglas que se supone hay para nuestra poesía dramática”. En el primero hace un recorrido histórico del teatro español a partir de una división de la que no hablaba en su edición de 1737: teatro culto (es decir neoclásico) y teatro popular. En la segunda categoría figura todo el siglo XVII, incluido Cervantes de quien menciona *La casa de los celos* a propósito de las ya tantas veces mencionadas figuras alegóricas de sus comedias. La crítica de Luzán es negativa:

El sabio y elocuente autor del prólogo a la edición de 1749 fue de parecer que las escribió para burlarse de las de Lope y otras, al modo que el *Quijote* para ridiculizar los libros de caballerías; pero no ha logrado persuadirlo a nadie, siendo más seguro las hizo para socorrer su necesidad, o por la comezón que siempre tuvo de versificar, sin embargo de que él mismo conocía confesándolo por boca del librero a quien al fin las vendió, que de su prosa se podía esperar mucho, pero de su verso nada. Se jactaba de una novedad de que yo no debo alabarle, y fue la de haber introducido en el teatro personas morales personalizando los afectos del alma, idea tan de su gusto, que no reparó en publicar *La casa de los celos*, donde hablan el Temor, la Curiosidad, la Desesperación, la Buena Fama y Castilla, por lo cual, en vez de mejorar las comedias que se usaban, las empeoró y dio un malísimo ejemplo (448-449).

De la última generación neoclásica, es importante hablar de Pedro Estala, amigo de Leandro Fernández de Moratín, cuyas traducciones del *Edipo tirano* de Sófocles y el *Pluto* de Aristófanes constituyen un cambio de paradigma importante hacia el romanticismo: helenismo, patriotismo, elogio de los modernos sobre los antiguos, monarquismo. En el prólogo a la primera de estas traducciones (1792) no hay mención alguna al teatro de Cervantes, si bien todo el recorrido histórico tiene la forma del prólogo a las *Ochos comedias*. En el del *Pluto*, también de impronta cervantina, la crítica de Estala a la comedias de Cervantes no deja de ser, sin embargo negativa:

Cervantes también compuso varias Comedias: de todas ellas se conservan ocho tan desatinadas, que parece imposible sean parto de aquel grande ingenio, que con tanto juicio y gusto habló de la Comedia en su Don Quixote. Pero la práctica en las bellas artes necesita algo mas que el conocimiento teórico de sus reglas (36).

Eso sí, no falta tampoco la crítica a las teorías de Nasarre y una interpretación propia del porqué de la disonancia entre la práctica y la teórica en el teatro cervantino. Se trata, quizá, de la interpretación más convincente de todo el siglo:

El ver tan manifiesta contradicción entre los principios teóricos de Cervantes y sus Comedias, hizo pensar, no sé si de buena fe, á Don Blas Nasarre, que las había compuesto tan desatinadas de intento, para ridiculizar las de Lope de Vega, del mismo modo que con su Quixote había hecho ridículos los libros de caballería. Pero si este hubiera sido el fin de Cervantes, era preciso decir, que había errado los medios: lo cierto es, que sus Comedias tienen un ayre de sinceridad, que no se advierte en la

disertación de Nasarre, y el que las lea, quedará convencido de que si las hizo monstruosas fue por mas no poder, ó porque creyó que así agradarían al vulgo, y le darían algún dinero, que le hacía mas al caso, que la estéril gloria de buen poeta cómico (36-37).

Y es que independientemente de las opiniones acerca del teatro cervantino entre los neoclásicos, es claro que la necesidad de una historia del teatro propia del siglo de las luces, no se habría llevado nunca a cabo sin Cervantes como modelo crítico. Fue Cervantes, en este sentido, no sólo el inventor de la novela moderna que tanto admiraran Inglaterra y Francia en el siglo XVIII desde Lesage a Sterne, sino también el primer historiador del teatro español.

Obras citadas

- Betllori, Miguel. *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*. T. II. Madrid: Gredos, 1966.
- Cervantes, Miguel de. *Comedias y tragedias*. Luis Gómez Canseco, ed. Madrid: Real Academia Española, 2015.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico, ed. Madrid: Real Academia Española, 2015.
- Estala, Pedro. *El Pluto, comedia de Aristófanes, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1794.
- Lampillas, Saverio. *Saggio storico-apologetico della letteartura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni Scrittori Italiani, parte II, t. IV*. Genova: Felice Repetto in Canneto, 1781.
- Luzán, Ignacio. *La poética*. Russell P. Sebold, ed. Madrid: Cátedra, 2008.
- Mayáns, Gregorio. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Londres: J. Y R. Tonson, 1737.
- Montesquieu. *Lettres persanes*. Pierre Malandain, ed. Paris: Pocket, 2016.
- Montiano y Luyando, Agustín. *Discurso II sobre las tragedias españolas*. Madrid: Imprenta del Mercurio, 1753.
- Nasarre, Blas. *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*. Jesús Cañas Murillo, ed. Cáceres: Extremadura, 1992.
- Napoli-Signorelli, Pietro. *Storia critica de' teatri antichi e moderni*. Napoli: Stamperia Simoniana, 1777.
- . Pietro. *Storia critica de' teatri antichi e moderni*. T. IV. Napoli: Vincenzo Orsino, 1789.
- Perron de Castera, Louis Adrien Du. *Extraits de plusieurs pieces du theatre espagnol avec des reflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables*. Paris: Chez la Veuve Pissot, 1738.
- Sancha, Antonio de. "Advertencia del editor". En Miguel de Cervantes. *Viage al Parnaso compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Antonio de Sancha, 1784, pp. VI-XVI.
- Velázquez, Luis José. *Orígenes de la poesía castellana*. Málaga: Oficina de Francisco Martínez de Aguilar, 1754.