

BLAS ANTONIO DE NASARRE (1689-1751) Y LA ENTRETENIDA DE CERVANTES

María ANGULO EGEA

RESUMEN: *Blas Antonio de Nasarre en su Disertación sobre la reimpresión de las Ocho comedias y ocho entremeses cervantinos (1749) pretendía demostrar que Cervantes hacía con sus comedias sátira de la fórmula lopesca. Este estudio ahonda en la particular interpretación de Nasarre sobre la teoría dramática cervantina, y en la polémica que originó a lo largo del siglo XVIII. Finalmente se analiza la comedia La Entretenida, verdadero ejemplo paródico de la comedia de capa y espada lopesca, como argumento que habría servido a Nasarre para defender sus opiniones. Palabras clave: Nasarre, Cervantes, La Entretenida, teatro, siglo XVIII.*

ABSTRACT: *In his Disertación to the reprint of the Ocho comedias y ocho entremeses by Cervantes (1749), Blas Antonio de Nasarre tried to show that Cervantes used to make a satire of Lope de Vega's formula out of his comedies. The present study will examine in detail Nasarre's particular interpretation of the dramatic theory carried out by Cervantes, as well as the controversy originated throughout the Eighteenth-Century. Finally, the comedy La Entretenida is analysed, parodic example of Lope's cape-and-sword comedies as a resort to be used by Nasarre to defend his own opinions. Keywords: Nasarre, Cervantes, La Entretenida, Theatre, Eighteenth-Century.*

La teoría dramática cervantina ha supuesto para la crítica uno de los capítulos más controvertidos. Esto se debe, en gran medida, a que Cervantes desperdigaba comentarios y alusiones sobre su posible preceptiva dramática en distintos textos, pero estas «teorizaciones» son sólo apuntes ocasionales sin suficiente trascendencia doctrinal.

En 1615, un Cervantes desencantado por el rechazo que sufre su teatro «al no haber autor que me las pidiese», decide publicar *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* porque, como afirma en el Prólogo, «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» (1987, p. 12).

Cervantes hubiera representado sus comedias de no haber sido por el arte nuevo lopesco que desplazó otras posibilidades, atrayéndose el aplauso del «vulgo» y, así, la aproba-

ción de los representantes. Las comedias eran, evidentemente, moneda de cambio en el mundo mercantil de los corrales; los representantes decidían qué obras se estrenaban, guiándose por el éxito de tal o cual escritor en las tablas. Por ello sorprende que, con el triunfo que presume Cervantes de sus anteriores textos teatrales, no encontrara un hueco en los teatros: «Algunos años ha que volví a mi antigua ociosidad, y pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño» (1987, p. 11). O presume en exceso o las costumbres teatrales cambiaron mucho y rápidamente. Esta segunda opción parece la más acertada, ya que sí tuvo éxito teatral con obras como *La Numancia* y con aquellas que cita en el famoso diálogo que mantiene con Pancracio de Roncesvalles en la *Adjunta al Parnaso*.

Pero las transformaciones sufridas en el teatro con su comercialización a gran escala desbancaron a Cervantes como dramaturgo. Este desplazamiento se debe a que no se sumó a «la nueva poética» imperante, lo que le lleva a no satisfacer las expectativas del público. Muestra de ello es esta afirmación en la *Adjunta al Parnaso*:

Pancracio.— ¿Y agora tiene vuesa merced algunas?

Miguel.— Seis tengo, con otros seis entremeses.

Pancracio.— Pues ¿por qué no se representan?

Miguel.— Porque ni los autores me buscan ni yo les voy a buscar a ellos.

Pancracio.— No deben saber que vuesa merced las tiene.

Miguel.— Sí saben; pero *como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo...* (1973, p. 183).

En esta época barroca Cervantes no se atrajo ni la simpatía del público, que por el contrario sí había conquistado con su *Quijote*, ni la de los dramaturgos y empresarios que impidieron el estreno de sus *Ocho comedias*.

La edición de 1749.

Esta ausencia de representación de las piezas cervantinas da lugar a su completo olvido durante más de un siglo, hasta que en 1749 el presbítero y bibliotecario real, Blas Antonio de Nasarre, hace imprimir en Madrid, con la aprobación de Fray Juan de la Concepción, las *Ocho comedias y ocho entremeses*. Existió en 1734 una solicitud para publicarlas, por parte del impresor Pedro José Padilla, aunque se desconoce la causa por la cual no se llevó a cabo la reedición (AHN. Consejos. 50630). Nasarre no se limita a sacar las comedias de la oscuridad sino que les añade un prólogo que va a ser la primera piedra de una polémica que proseguirá hasta nuestros días respecto a «la preceptiva poética cervantina» y a la interpretación de sus comedias. El bibliotecario real, de acuerdo con las nacientes ideas neoclásicas de la época, aporta su particular visión de las comedias cervantinas. En principio, el académico, irritado por las críticas francesas al teatro español (que le acusaban de irregular e incapaz de respetar el canon clásico), y llevado por su particular nacionalismo, trata de replicar encontrando en la Biblioteca Real comedias y estu-

dios críticos respetuosos con las leyes del decoro. Con el propósito de defender al teatro español de las censuras francesas (abanderadas por Du Perron de Castera en sus tres tomos de la colección de teatro español titulada *Extraits du plusieurs pièces du théâtre espagnol, avec des réflexions et la traduction des endroits le plus remarquables*), publica las *Ocho comedias y ocho entremeses cervantinos*, entendiendo que Cervantes encajaba bien en sus ideales neoclásicos. Al ilustrado parecía preocuparle más reivindicar el teatro español de la ofensa francesa, que el hecho en sí de publicar las comedias cervantinas. En realidad, «Nasarre uses Du Perron's work as a steppingstone to his real purpose in writing the *Prologue*» (Cook, 1974, p. 91). Du Perron califica al teatro español de antipreceptivo e inverosímil, razones suficientes para invalidar nuestras obras, que sólo consideraba como fuente de argumentos para los autores de su país; los cuales gracias a las historias españolas crearían verdaderas obras regladas. Por ello sostiene que «Cela ne peut manquer de former un spectacle assez monstrueux en comparaison du nôtre» (1737, p. 2). Este tipo de declaraciones crisparon los ánimos del bibliotecario real, el cual estaba obsesionado con demostrar que su nación, al contrario de las ideas defendidas por el francés, no creaba monstruos, ni se encontraba incapacitada para escribir piezas dentro de la preceptiva clásica. Desde esta perspectiva concibe el ilustrado la peculiar interpretación de que el famoso novelista no hacía sino una parodia del teatro lopesco. Nasarre entiende que Cervantes se viste en sus comedias con el disfraz del «arte nuevo» para ironizar y parodiar esta nueva poética, intentando acabar con ella de igual modo que habría desterrado el género de caballerías gracias a la parodia quijotesca.

El prólogo comienza con la justificación por la publicación, señalando lo novedoso del libro «según es rarísimo y poco conocido». A continuación se pregunta el porqué de este olvido, siendo su autor tan conocido y alabado. Y Nasarre achaca este ocultamiento al hecho de que Cervantes, viendo la corrupción en la que caía inevitablemente el teatro español, quisiera «enmendar con comedia los errores de la comedia, y purgar el mal gusto y mala moral del teatro, volviendo a la razón y a la autoridad que se había descartado por complacer al ínfimo vulgo, sin tener respeto a lo restante y más sano del pueblo» (1992, p. 48). La falta de representación, según el perspicaz Nasarre, provoca que «sólo con la lectura» no se aprecie el fin útil y que se halle más oculto y escondido «lo ridículo y vicioso que se pinta». Nasarre tiene una concepción del teatro como representación, frente al teatro como poesía dramática. El erudito aragonés entiende que el teatro debe ser visto para que su mensaje sea útil y eficaz. Por ello, todos los afanes de los ilustrados del XVIII, que entendían que el teatro debía ser una escuela de moral, es decir, un eficaz instrumento educativo, se dirigían hacia la reforma del espectáculo teatral. Este objetivo se enfrenta a un público que seguía siendo mayoritariamente inculto; pero que, de igual modo que el espectador del XVII, daba las pautas a los empresarios de lo que debía ser representado. El teatro en el siglo XVIII estaba ya establecido como negocio que dependía de la asistencia del público para conseguir un beneficio económico. Este espectáculo que era la representación teatral influía en la construcción del propio texto. Si la poesía dramática conseguía liberarse de los rigores de la normativa, seguía condicionada por alcanzar el favor del público de los coliseos. Existía en el XVIII una concepción visual del teatro por-

que se sentía como un acontecimiento que implicaba el texto, pero también la compañía y actores encargados de representarlo, el modo de actuar, los decorados, el ambiente, la escenografía, etc. El asistente a los teatros del setecientos buscaba espectáculo y diversión, por eso seguía disfrutando de la agilidad y de las confusiones que hacía un siglo había creado Lope de Vega, o requería la grandiosidad del juego de tramoyas de comedias como las de magia.

Los ilustrados como Nasarre tenían claro que, para llevar a buen fin sus ideales, necesitaban instrumentos que llegaran a todo el mundo. De ahí, sus afanes por reformar un teatro que, al igual que la crítica francesa dieciochesca, consideraban corrupto y de escaso valor por no respetar ni el criterio de verosimilitud, ni las tres unidades clásicas. Estos eruditos del XVIII querían encontrar un hueco en los coliseos nacionales para sus nuevas creaciones y para esas comedias clásicas ajustadas al arte (que Nasarre afirmaba que existían en nuestro teatro). De tal manera que la visualización de las ideas útiles y morales, que estas obras neoclásicas contenían, frente a las que en este momento se representaban, cambiaría progresivamente las mentalidades. Pensaban los ilustrados que reformando el teatro reformarían también la sociedad.

Nasarre, dentro de este espíritu reformador, encuentra en la figura de Cervantes un aliado para sus propósitos. Así, cree descubrir en las *Ocho comedias cervantinas*, lo que hasta el momento, asegura el bibliotecario, nadie había apreciado porque no se habían representado. La no visualización de las comedias ha impedido percibir con claridad la parodia que Cervantes realizó del *arte nuevo* lopesco. El ilustrado afirma que Cervantes persigue el mismo objetivo satírico en las *Ocho comedias* y en el *Quijote*, aunque el proceso sea distinto en cada caso:

- a) En el *Quijote* lo evidente del ridículo y la locura no puede confundir a nadie, «ni basta para esto ser Sancho». Además, lo que se quiere criticar, las novelas de caballería, ya estaban suficientemente censuradas.
- b) Por el contrario en las *Ocho comedias* su parecido con las que se tienen por buenas es lo que confunde a más de un crítico, cuando en realidad «no es otra cosa que burla de la comedia mala con otra que lo imita» (1992, p. 48). Sin olvidar que la fórmula lopesca contaba con el aval del público.

A pesar de todo, Nasarre no es tajante en sus opiniones porque no ve con claridad que estas sean las de Cervantes, y como ejemplo véase este fragmento:

Parece no pudo explicarse Cervantes con la claridad que le era natural porque se lo impedían la tiranía que se había apoderado del teatro y los autores afamadísimos que la fomentaban (p. 49).

Esta imposibilidad se subsana, según Nasarre, en otros textos cervantinos en donde sí se desvelan las verdaderas intenciones del autor del *Quijote*. Así toma como excusa para su disertación el famoso diálogo entre la Comedia y la Curiosidad del comienzo de la

segunda jornada del *Rufián dichoso*, un comentario del protagonista de *Pedro de Urdemalas* y el famoso capítulo 48 del primer *Quijote*. Analicemos estos textos.

Es llamativo que Nasarre apoye su discurso del dramaturgo seguidor del canon aristotélico, que él cree que es Cervantes, en el diálogo del *Rufián dichoso*, que ha servido a la crítica posterior como defensa de un Cervantes anciano claudicando ante la comedia lopesca del «arte nuevo», o que, incluso, se ha considerado como una palinodia de Cervantes, que progresivamente evolucionó desde los presupuestos casi aristotélicos hasta los novísimos de la comedia nueva. Pero Nasarre le da la vuelta al argumento: en este diálogo no hace Cervantes otra cosa sino criticar desde el disfraz. Y así, el marcado carácter artinovista en cuanto a la defensa de un abandono de reglas, ruptura de la unidad de lugar, etc, vienen a ser para Nasarre ironías del autor. Sin embargo, es claro que estas figuras revelan la lucha interna entre un Cervantes preceptista y otro dispuesto al cambio. Pero la realidad estriba en que el autor del *Quijote* necesitaba para esta comedia una cobertura estética, el diálogo de la Curiosidad y la Comedia, que justificase el abuso de la unidad de tiempo y espacio, además del empleo de milagros. Es su condición de comedia de santos la que exige los cambios y la justificación de estos: la obra necesitaba mayor amplitud del marco espacio-temporal y mayor libertad en el tratamiento de los caracteres. Si Cervantes quiere hacer una comedia de santos, el género le obliga a ciertas convenciones estructurales, establecidas entre otros por Lope, que poco tienen que ver con el canon clásico. Muestra de ello son estas palabras que Diocleciano dirige a Ginés (San Ginés después de la conversión) en la comedia de Lope de Vega *Lo fingido verdadero*.

Dame una nueva fábula que tenga
 más invención, aunque carezca de arte,
 que tengo gusto de español en esto
 y como me le dé lo verosímil
 nunca reparo tanto en los preceptos,
 antes cansa su rigor, y he visto
 que los que miran en guardar el arte
 nunca del natural alcanzan parte

(1992, p. 98; vv. 1210-1217).

En palabras de Menéndez Pidal, «Lope tiene siempre delante el soberano principio de que lo irracional en el arte, el ímpetu del corazón y de la fantasía, puede prevalecer contra lo que la razón prefiera y la preceptiva imponga» (1973, p. 99), (Aragone Terni, 1971). Esta era la trayectoria que seguía y Cervantes era consciente de la traición que, en principio, suponía a sus ideales mucho más clásicos. El género sacro le obligaba a alterar las unidades aristotélicas, por eso crea su propio marco estético gracias al diálogo entre la Curiosidad y la Comedia. Estas palabras de la Comedia sobre los preceptos clásicos lo demuestran:

He dejado parte dellos,
 y he también guardado parte,
 porque lo quiere así el uso,
 que no se sujeta al arte (1987, p. 326).

En verdad Cervantes «deja y guarda» en esta comedia parte de la preceptiva anterior. Intenta salvaguardar siempre «la veracidad de la historia», principio fundamental que el autor del *Quijote* no considera sujeto a cambios aunque se trate de una comedia de santos. Ejemplos del celo con el que Cervantes salvaguarda el criterio de verosimilitud en el *Rufián dichoso* son la hagiografía escogida, el adecuamiento del lenguaje de los personajes a su condición social, el desarrollo de una acción única y el no abuso de milagros.

El *Rufián dichoso* se basa en una historia, archiconocida en época cervantina, *Historia de la Fundación y discurso de la provincia de Santiago de Méjico de Méjico de la Orden de Predicadores*, de 1596, lo que permite al dramaturgo contar el proceso evolutivo de San Cristóbal, de rufián a santo, y sus distintas etapas en Sevilla, Toledo y México dentro del marco de la verosimilitud. No elige Cervantes «un santo antiguo», cuya realidad se haya olvidado, sino uno cuya historia se tenga presente, para que lo extraordinario, por divino, de algunos hechos de la comedia se verifique desde los sucesos reales que mostraba la biografía.

Por otro lado, Cervantes respeta las leyes del decoro. Lugo se expresa como un rufián, cuando lo es (prueba de ello es toda la jornada primera), pero, cuando entra a formar parte de la Iglesia, abandona el estilo rufianesco y adopta el que le corresponde según su nueva vida. En apoyo de la verosimilitud literaria, omite ciertos aspectos de la vida de Lugo que la *Historia* del padre Dávila difunde. Así, Lugo no es mujeriego ni blasfemo en el *Rufián dichoso*, realidades que Cervantes consideraría excesivas para el posterior ropaje de santo. También respetará Cervantes la unidad de acción. La Comedia, en su diálogo, expresa la construcción de la misma:

zurciendo con la primera
 ésta y la tercera parte:
 una de su vida libre,
 otra de su vida grave,
 otra de su santa muerte
 y de sus milagros grandes (1987, p. 327).

Por último, los milagros que aparecen en el *Rufián dichoso*, son los menos, y siempre justificados a través de numerosas acotaciones que dan fe de la veracidad de la historia; estos apartes sirven a Cervantes para cubrirse las espaldas, después de lo dicho en el capítulo 48 del primer *Quijote* sobre «las comedias divinas» y su abuso de los falsos milagros por efectismo. No se puede hablar, por tanto, de retractación o de antinomia, ni tampoco, volviendo a Nasarre, de parodia, ya que Cervantes sigue coherentemente su particular doctrina dentro de las convenciones del género sacro.

Después recurre el ilustrado a *Pedro de Urdemalas* en donde el fragmento entresacado, configura, aún más, su Cervantes preceptista, ya que éste critica aquí los abusos en el manejo de las unidades:

Vi que parió la dama esta jornada,
 y en otra tiene el niño ya sus barbas,

y es valiente y feroz, y mata y hiende,
 y venga de sus padres cierta injuria,
 y al fin viene a ser rey de un cierto reino
 que no hay cosmografía que le muestre.
 Destas impertinencias y otras tales
 ofreció la comedia libre y suelta (1987, p. 719).

Esta idea de la nueva comedia la repite Cervantes con idénticas palabras en el capítulo 48 del *Quijote I*.

Porque ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? (1996, p. 588).

Sigue Nasarre argumentando, gracias a más textos cervantinos, a favor de la parodia que entiende que realiza Cervantes en sus comedias y, finalmente, resuelve que el novelista recurrió en sus comedias a la ironía y al método socrático para concluir satisfactoriamente su buen fin, por miedo a «represalias», ya que el vulgo y los comediantes apoyaban el nuevo arte. El siguiente texto, que emplea el bibliotecario para avalar sus ideas, es el prólogo de Cervantes a sus *Ocho comedias*. Este prólogo viene a ser, para Nasarre, parte del juego literario que llevaría a cabo Cervantes, con idéntica funcionalidad que la del manuscrito encontrado, que configura la historia del *Quijote*. Así, la intención paródica sería evidente, pero estas conclusiones carecen de lógica cuando el novelista, precisamente, presume de innovador gracias a sus aportaciones a la dramaturgia:

donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gusto-so aplauso de los oyentes... (1987, p. 9).

Lo de menos ahora es si fue o no el que primero redujo las jornadas (la crítica ha dicho que fue Francisco de Avendaño en 1551 con una obra titulada *Florisea*), o si introdujo figuras morales para representar los pensamientos íntimos (en parte como desdoblamientos de la personalidad y no ya con la funcionalidad de las clásicas alegorías); lo relevante es que Cervantes pretende apuntarse un tanto en las innovaciones teatrales, luego poco sentido tiene ver aquí un carácter irónico.

Pero el texto que mejor respalda las ideas de Nasarre sobre su concepción de las comedias de Cervantes es el tan trillado por la crítica actual capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*. Cervantes en este capítulo expone sus ideas sobre las comedias y «el arte actual» por medio del diálogo entre el Canónigo y el Cura. Wardropper en su artículo «Las comedias de Cervantes» (1973) afirma que «El Canónigo no es necesariamente el portavoz del novelista» (p. 157); es más, considera que incurre en un sinfín de falacias que no deben atribuirse a Cervantes. Así, justifica el crítico la aparente incoherencia entre estas declaraciones del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* y las expuestas en el diálogo del

Rufián dichoso. Wardropper defiende la idea de que la clave de la teoría dramática cervantina «ha de buscarse en su experimentación continua en el plano práctico» (p. 158). Es evidente el espíritu experimentador de Cervantes, pero no hay por qué dejar de atribuirle las palabras del Canónigo (sin olvidar, claro está, que se trata de un personaje, de ahí, lo resbaladizo de la teoría cervantina, basada en opiniones desperdigadas de sus distintos personajes).

Retomando el análisis de las palabras del Canónigo sobre las «nuevas comedias», trae a la memoria su *Numancia* y otras obras representadas dentro del canon clásico. Cuando Nasarre publica este prólogo a las comedias cervantinas, *La Numancia* y *Los tratos de Argel* se habían perdido y no se recuperaron hasta 1782. El académico, de haberlas conocido, hubiera pensado que obras como la primera sí eran una verdadera prueba del buen hacer cervantino, ya que por su temática y configuración teatral, incluso con figuras alegóricas (no «los pensamientos morales» representados posteriormente), sigue una corriente senequista. Sin embargo, aunque resulte paradójico, el carácter episódico de la obra aleja a Cervantes de la preceptiva clásica más que a Lope, que solía respetar la unidad de acción. Además *La Numancia* ya está dividida en cuatro jornadas y no en las cinco requeridas por el canon. Pero sí conocía *La entretendida* que, como veremos después, le habría servido para argumentar su hipótesis.

Volviendo al diálogo del capítulo 48 del *Quijote* I, el cura dice «ha despertado en mí un antiguo rencor que tengo con las comedias que ahora se usan, tal, igual al que tengo con los libros de caballerías; porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia» (1996, p. 588). Es obvio que de esta declaración toma su curiosa interpretación el bibliotecario Nasarre, al equiparar los rencores a las nuevas comedias con los de las novelas de caballería. Quizá esta mención al *rencor* fue la que sirvió de apoyo a Marcelino Menéndez Pelayo para calificar estas declaraciones de «malhumorada cervantina» en su *Historia de las ideas estéticas en España* (1974, p. 754), además de aducir acertadamente que Cervantes no reducía el teatro español a la imitación de un Plauto o un Terencio sino que dentro del respeto a la tradición literaria y su preocupación por un fin moral también quería reseñar los evidentes dislates que la nueva comedia producía dejándose llevar por las convenciones sin atender a la verosimilitud.

Cierto es que aquí se muestra el Cervantes más tradicional y menos dispuesto a introducirse en «el arte nuevo», lo que motiva criterios como los de Nasarre. De hecho, el cura continúa con su crítica aludiendo a los contradictorios tipos que se pintan en estas nuevas comedias:

un viejo valiente, un mozo cobarde,
un lacayo retórico, un paje consejero,
un rey ganapán, una princesa fregona.

Sin embargo, en el *Rufián dichoso*, siguiendo la línea de Lope en sus comedias de santos, y como ejemplo de su ambivalencia ante la nueva preceptiva dramática, mostrará

cómo un rufián se transforma en un santo. Esta aparente paradoja era la tónica de todas las comedias de santos, tanto las contemporáneas cervantinas como las que Nasarre seguramente «sufrió» (*La muerta viva Santa Cristina* de Cañizares, *La princesa ramera mártir*, *Santa Afra* de Añorbe son ejemplos dieciochescos de esta antítesis constante de la comedia de santos). Evidentemente, estas paradojas tienen siempre un vínculo que relaciona ambos opuestos. No hay tanta distancia entre el rufián y el santo, ambos comparten una psicología consistente en una personalidad fuerte, en el valor que requiere tanto ser rufián como ser santo (Alexander A. Parker, 1949). Claro que, según el criterio de Nasarre, cuanto más paradójico y disparatado es el móvil, mejor se puede apreciar la parodia y la utilidad de ésta.

También censura en este capítulo 48 la alteración de tiempos y espacios tan exagerada, que lleva a representar la primera jornada en Europa, la segunda en Asia, la tercera en África, «y así fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiese hecho en todas las cuatro partes del mundo». No debemos olvidar lo dicho anteriormente, que estas alteraciones son secundadas por Cervantes en el *Rufián dichoso*, por respeto a las convenciones del género, que todos los dramaturgos conocían y aplicaban, aunque estas no tuvieran el curso oficial de la preceptiva clásica.

Más adelante, afirma el canónigo: «porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates que hacemos». Esto mismo pensó Nasarre en el XVIII acerca del teatro que no seguía los nuevos ideales neoclásicos y, sin embargo, exprimía al máximo las posibilidades heredadas del ya antiguo *Arte nuevo de hacer comedias*. Este teatro del setecientos no atendía en absoluto a la tradición clásica, que los ilustrados como en Nasarre pretendían voluntariosamente recuperar. El teatro popular dieciochesco seguía primando las preferencias del público; mezclando lo triste con lo alegre, lo grosero con lo noble, desarrollando un gusto por lo espectacular y maravilloso que acabaría convirtiendo la acción en simples motivos, excusa para el despliegue de tramoyas. Siguiendo estas apetencias del público se encumbran géneros como la comedia de santos, completamente secularizada, la de magia, las aventuras de guapos y bandoleros y las tonadillas y sainetes. Nuevamente, los representantes de los teatros estrenan a aquellos autores que cumplen las exigencias del público. Así, los ideales neoclásicos, que pretendían reformar tanto los textos como las costumbres teatrales, encontraban poco eco en la sociedad.

Lógico parece a la luz de estos datos sobre el teatro en el XVIII, que Nasarre, como reformador, buscara en Cervantes el representante de la regularidad y el clasicismo, en contra de los corruptores del mismo. Por eso, el ilustrado, reforzando su opinión, ve las *Ocho comedias* cervantinas como parodia de las de Lope. Se sirve de lo que él cree que Cervantes piensa para criticar la realidad de la escena dieciochesca. Aprovecha el bibliotecario real la reputada figura del novelista Cervantes, que precisamente había parodiado con su *Quijote* un género desproporcionado por inverosímil, como era el caballeresco, y que, según Nasarre, repetía la parodia en sus *Ocho comedias* con respecto al formulismo lopesco, para defender al teatro español de acusaciones como las del francés Du Perron de Castera en su particular «Historia del teatro español». Estas declaraciones hirieron a

numerosos espíritus españoles y prueba de ello la *Disertación* de Nasarre en cuanto a la defensa del género cómico; pero la censura realizada por Du Perron abarcaba todo el teatro, por eso, al año siguiente Montiano, amigo de Nasarre, hará lo propio con la tragedia española, defendiéndola desde los mismos presupuestos que el erudito aragonés.

Concluyendo con la última cita cervantina (el diálogo entre el Canónigo y el Cura del capítulo 48 del primer *Quijote*) que analiza Nasarre en su prólogo; el ilustrado entiende que Cervantes, a través del personaje del Canónigo, señala que el no haber encontrado un hueco para representar sus comedias en los corrales se debe a la comercialización que sufre el teatro; el cual se ha convertido en «mercadería vendible», los autores adaptan sus obras a las convenciones para poder así venderlas y el mayor representante, comenta irónicamente, es el «felicísimo ingenio de estos reinos», Lope de Vega. Finalmente defiende la idea de que debería existir una censura especial para las comedias, con el fin de conseguir que representantes y autores se adapten a las reglas.

Prosigue su *Disertación* Nasarre sin apoyarse en más textos cervantinos que secunden sus ideas neoclásicas; habla de supuestos imitadores de Cervantes (pero no nombra ninguno) y de cómo las comedias «no regladas» fueron las exitosas y, por esta causa, los extranjeros sólo han tratado «las malas», por ser las conocidas y difundidas; pero estas merecidas críticas extranjeras no debían hacerse extensivas a todo el teatro español, dice Nasarre, porque de buenas obras también está lleno, no sólo de «las aplaudidas por el vulgo». Estas inexactitudes extranjeras, que tanto irritaron al erudito, le llevan a concluir su *Disertación* con una especie de esbozo de Historia del teatro español. A lo largo del discurso surgen preceptos, ideas y conclusiones que Nasarre explica gracias a diferentes poéticas (como las *Tablas Poéticas* de Cascales, de 1617, que sigue más de cerca, incluso, que la *Poética* de su contemporáneo Luzán). Es ésta una de las primeras historias teatrales de España. En ella Cervantes es descrito como el encargado de detener al *corruptor del teatro*, al «monstruo de naturaleza», Lope de Vega, que se alzó con la «Monarquía cómica». Aprovecha el bibliotecario real para retomar una vez más la crítica a Lope de Vega extrayendo de su *Arte nuevo* este fragmento acerca de la composición de las comedias:

porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto (1976, p. 182; vv. 47-48).

Nasarre censura estas palabras y muestra la necesidad que tenía Cervantes, con sus comedias, de «defender la patria» y «reprender al que por su propia confesión era tan digno de castigo». Acabando con Lope de Vega pasa a censurar al que llaman «príncipe de los poetas cómicos», Calderón de la Barca. Nasarre reconoce que con estos dos corruptores tan afamados ha sido imposible huir de la censura extranjera. Después de ensañarse, aún más si cabe, con «los dos corruptores de nuestro teatro», termina su peculiar *Disertación* con estas palabras:

Basta y sobra para este prólogo señalar los orígenes de la comedia española, haciéndola presente niña y en mantillas, y desfigurada, ajada y prostituta por los que se cree que la adornaron y ennoblecieron sin que mi pretensión haya sido otra que responder

por nuestra nación, que no dio sus poderes para hablar por toda ella a los famosos Lope y Calderón (1992, p. 100).

Antes del punto final vuelve a insistir en lo que él cree que es el fin último y el porqué de las comedias cervantinas: «Curó Cervantes a los enfermos de caballerías; quiso curar a los malos cómicos representando y remedando» (1992, p. 101). La disertación de Nasarre finaliza con la publicación de la partida de defunción de Cervantes, sacada de los libros de la parroquia de San Sebastián de Madrid.

Dentro de esta misma línea se encuentra la aprobación que Fray Juan de la Concepción otorga a esta publicación de 1749 de las comedias cervantinas. Aprueba Fray Juan de la Concepción la publicación de este libro, «que ya se deseaba dos veces, como apreciable y como escaso», llevada a cabo por «un Español curioso» (Nasarre), que saca a la luz lo que la envidia se ha encargado de sepultar. Vuelve a cuestionarse el aprobador el por qué Cervantes, siendo un hombre que conoce y aprecia todas las reglas del decoro, construyó unas comedias de este cariz. Y concluye, al igual que el autor de la *Disertación*, que es con el utilísimo fin de «poner los errores en su propio traje», para crear violencia y parodiar lo expuesto, al igual que ya hizo con las novelas de caballería a través del *Quijote*. Fray Juan de la Concepción habla de la *receta cómica* que cura enfermedades, al igual que Nasarre al final de su prólogo, cuando dice: «Curó Cervantes a los enfermos de caballerías, quiso curar a los malos cómicos representando y remedando». Piensa que las comedias del XVIII carecían de valor al respetar el canon y saltarse la verosimilitud, así que, utilizando la consabida metáfora del «espejo de la vida», habla de la deformidad del espejo para que se representen ese tipo de comedias. Por todo ello entiende que estas comedias cervantinas, que son una parodia de lo pasado, le sirven para reformar su realidad, siendo *útil* su publicación para subsanar errores del XVIII.

Como se sabe, la *Disertación* de Nasarre fue contestada en su época por distintos autores, en ocasiones más preocupados por salvar a Lope y Calderón de los ataques que en explicar la postura de Cervantes. Destaca de entre estas respuestas la de Tomás de Erauso Zabaleta en su *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias en España contra el dictamen que las suponen corrompidas*, de 1750, en donde hace una defensa del teatro de Lope y Calderón a través del fingido diálogo con una interlocutora (doña Marcela), analizando y censurando el prólogo de Nasarre y la obra dramática de Cervantes donde no halla «primor» en «estas ocho tan cacareadas correctoras» (para las críticas a Nasarre, Mérimèe, 1983, pp. 380-389). A final de siglo el concepto acerca de la obra dramática de Lope y Calderón dista mucho de ser la del prólogo de Nasarre a las *Ocho comedias cervantinas*. Además de las opiniones de Moratín en sus trabajos sobre el teatro (véase BAE, 2), destacan, sobre todo, las ideas de Pedro Estala en el discurso preliminar a su traducción del *Pluto* de Aristófanes en 1794. Estala, casi cincuenta años después de la *Disertación* de Nasarre, afirmará respecto de las descalificaciones que el bibliotecario real en 1749 hizo recaer sobre el Fénix que: «Lope de Vega, diga lo que quiera el pedantismo y la preocupación, sacó de las mantillas nuestro teatro, ennobleció la escena, introdujo la pintura de nuestras actuales costumbres, y con fecundidad de su invención

abrió campo a los ingenios, para que formasen un teatro propio de nuestras circunstancias» (p. 37). Mientras uno consideró a Lope el corruptor del teatro (también añade Estala que para corromper debe de haber existido «un estado anterior de perfección», el cual se afanaba por encontrar Nasarre en la biblioteca sin éxito); el otro entiende que es precisamente Lope el que da las directrices para construir un teatro español moderno. Afirma Estala que Lope de Vega aportó al teatro español sus características autóctonas y personalísimas que son las que le engrandecieron e hicieron progresar.

Las ideas de Nasarre y de Estala se oponen constantemente; por un lado, Estala valoraba la obra lopesca como bastión de un teatro encaminado hacia la modernidad, mientras Nasarre entendía que Lope era un freno y un obstáculo para sus objetivos reformadores, además de una aberración para la preceptiva clásica. El concepto teatral de ambos es absolutamente contrario. Nasarre gustaba de un teatro reglado, ajustado a las tres unidades clásicas y al criterio de verosimilitud, por eso descalifica a Lope, ya que éste seguía su particular doctrina sin tener en cuenta la teoría dramática tradicional. En cambio, Pedro Estala en este *Discurso sobre la comedia antigua y moderna* sin dejar de creer en un arte sujeto a normas, es capaz de valorar las innovaciones lopescas (criticando lo excesivo) como muestras de un teatro propio, reflejo de la realidad española. Por ello, dice del teatro de Cervantes que «parece imposible sean parto de aquel grande ingenio, que con tanto juicio y gusto habló de la Comedia en su *Don Quijote*. Pero la práctica de las bellas artes necesita algo más que el conocimiento teórico de sus reglas» (p. 36). Esta última frase resume su ideal teatral, es ese «algo más» el que sujeto por las normas clásicas crea la obra teatral «correcta»; ese «algo más» es el que Estala niega a Cervantes como dramaturgo y sí estima en Lope (más adelante también hará valedero de éste a Calderón). Considera Estala que la contradicción existente entre los principios teóricos de Cervantes y sus comedias es lo que hizo pensar «no sé si de buena fe» a Nasarre que las infracciones cometidas contra la preceptiva clásica de las *Ocho comedias* eran burlas del formulismo lopesco. Así, Pedro Estala concluye su opinión del teatro cervantino y del discurso de Nasarre afirmando que «lo cierto es que sus Comedias tienen un aire 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 más no poder, o porque creyó que así agradaría al vulgo, y le darían algún dinero que le hacía más al caso, que la estéril gloria de buen poeta cómico» (pp. 36-37). En definitiva, para Estala, Cervantes seguía los consejos de Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*, acomodándose a las exigencias del «vulgo» para obtener fama y dinero, sólo que sin el genio que, sin embargo, sí demostró en el *Quijote*.

La Entretenida y las ideas de Nasarre.

Respecto al hecho de que Nasarre considerara las comedias cervantinas como una parodia de las nuevas comedias de Lope de Vega parece extraño que, basándose en las posibles teorizaciones poéticas de textos como el capítulo 48 del primer *Quijote*, el diálogo del comienzo de la segunda jornada del *Rufián dichoso*, *La Adjunta al Parnaso* y *Pedro de Urdemalas*, no aprovechara *La entretenida* que sí conocía porque entra dentro de las

nuevamente impresas. La mayoría de la crítica considera hoy *La entretenida* un ejemplo paródico del formulismo lopesco. Muestra de ello son las opiniones de Valbuena Prat: «evidente ironía sobre la comedia usual de Lope» (1950, p. 264); Avallé-Arce: «This play was written as a wilful imitation of Lope's dramas, an imitation, however, that seeks for the effect of parody» (1959, p. 419); y Bruce Wardropper que, sostiene que la solución al problema de si Cervantes sigue o no al Fénix en esta segunda etapa de su producción «se encuentra sin duda en la interpretación que se quiera dar a las ambigüedades de *La entretenida*» (1973, p. 159). Los estudiosos coinciden (aún con lo resbaladizo de la cronología de las comedias cervantinas) en dar como fecha de composición de *La entretenida*, el período de regreso y definitivo establecimiento de Cervantes en Madrid, es decir, entre 1604 y 1610. Siempre en la última etapa de creación dramática de Cervantes, se ha llegado a concretar el año de 1604 como fecha de composición. Si Cervantes compuso *La entretenida* sobre 1604, ésta coincidiría con la elaboración del capítulo 48 del primer *Quijote*. Esto corrobora el hecho de que Cervantes, en ambos textos, tenía el mismo propósito: la crítica de las nuevas convenciones del arte lopesco. Además, el orden que ocupa *La entretenida* en la publicación de las comedias también apoya la idea de la parodia. Aparece ésta situada después de *Laberinto de amor*, con lo que hay un pretendido contraste entre el mundo italiano, fantástico y novelesco del *Laberinto* y el mundo urbano de *La entretenida*. Cervantes evidencia en el salto de una lectura a otra el carácter satírico (Casalduero, 1966).

Cervantes parodia con *La entretenida* el género de capa y espada, y, con ello, amplía su crítica a los convencionalismos lopescos. Es claro que este género en manos de Lope y sus seguidores se había convertido, por un lado, en la delicia del público de los corrales, y, por otro, en la mayor transgresión del canon. Estas comedias buscan el juego del enredo; un conjunto de equívocos entre galanes y damas enamorados que se resuelva felizmente y cause admiración. Así pues, con el fin de enredar y sorprender, no obedecían nunca a razones de verosimilitud.

Uno de los criterios que rigen la producción del autor del *Quijote* es su preocupación por imitar la realidad, sin salirse de lo verosímil. Por eso, si Cervantes deseaba parodiar la fórmula del Fénix, nunca mejor que a través del género de capa y espada, el que más transgredía sus principios, y el que más fama daba a Lope de Vega. Por consiguiente, parecen ciertas las palabras de Klein en 1872; «Así, habría un grano de verdad —como en los más groseros errores— en el cúmulo de necedades de Nasarre acerca de la intención paródica de las comedias de Cervantes» (1904, p. 339). Nasarre descubrió seguramente en *La entretenida* la ironía que Cervantes proyectaba sobre numerosos aspectos de la nueva fórmula lopesca, y, llevado por sus convicciones neoclásicas, extendería estos ejemplos parodiados a las restantes siete comedias cervantinas publicadas en 1615. Precisamente porque Nasarre entendía las *Ocho comedias* como parodias, no supo aprovechar para su *Disertación* como argumento, quizás el único eficaz, la parodia del género de capa y espada que es *La entretenida*. Muchos de los tópicos lopescos ridiculizados en *La entretenida*, que habrían servido de soporte a Nasarre para intentar demostrar la parodia que creía que eran las *Ocho comedias* venían siendo motivos recurrentes y fórmulas repetidas en los tea-

tros del siglo XVIII. Por eso consideraría el bibliotecario real que reeditando estas parodias, realizadas por el prestigioso Cervantes, acabaría definitivamente con el aplauso que el público dieciochesco dispensaba al teatro de éxito.

Así pues, la base de la construcción de la parodia es la visión irónica que Cervantes lleva a cabo de los distintos motivos literarios y recursos dramáticos lopescos, que vendrían a ser, prácticamente, los mismos que corrompían al teatro español que presenciaba Nasarre y que quería reformar. Veamos algunos ejemplos parodiados por Cervantes, que preocuparon también a los ilustrados un siglo después, que habrían servido a Nasarre para sostener con más solvencia su interpretación del teatro cervantino.

Como ya se ha señalado, Cervantes en *La entretenida* ironiza sobre algunos temas recurrentes del género de capa y espada, que encumbró al Fénix. Muestra de ello es el tratamiento peculiar y ambiguo que da al tema clásico del incesto. Avalado por las diversas concesiones que solía realizar Lope al juego y la confusión, el novelista llama a sus dos protagonistas femeninas, Marcela. El conflicto se produce cuando el hermano de una de ellas se enamora de una dama, llamada Marcela. Cuando el enamorado suspira por su amada, pronunciando su nombre, su hermana, que le oye suspirar, piensa que la ama incestuosamente. Lo más llamativo, como señaló Américo Castro (1987), es la indecisión que deja entrever cierta ambigüedad en los sentimientos de la dama hacia su hermano. Ironiza también sobre el tópico de «la cuestión de amor» (Casalduero, 1972). Probablemente, la inversión que realizó Cervantes respecto del motivo del *Filocolo* de Boccaccio, situando el hecho en el plano de la acción cómica, transformando a la dama en fregona y a los caballeros en criados, ya en sí mismo resultaba ridículo y mostraba la deformación que de distintos motivos literarios solía realizar el *arte nuevo* (Alarcos, 1950). Otro tema ridiculizado es la «queja de mozas» que por boca de Cristina, la fregona, recuerda a la Areusa de *La Celestina* (las relaciones entre *La entretenida* y la obra de Rojas han sido estudiadas por Zimic en 1976).

Por otro lado, también se parodian aspectos estructurales como la tipificación de los caracteres de los personajes, el abuso de determinadas estrofas, como el soneto, y, por supuesto, los finales felices acabados en bodas múltiples típicamente lopescos; motivos todos ellos que alejaban la obra de la verosimilitud necesaria, que tanto apoyó Cervantes en el XVII, como defendieron los neoclásicos en el XVIII. Estos aspectos estructurales parodiados en *La entretenida* son, entre otros, los tópicos que los ilustrados del XVIII se habían propuesto desterrar de los coliseos. Un ejemplo de ellos es la figura del gracioso, típica creación lopesca, que ya a Cervantes debía parecerle un elemento de lo más inverosímil, por lo que no lo incorporó nunca a su teatro (quizás el personaje de Lagartija del *Rufián dichoso* sí guarde semejanzas con la figura lopesca). La simbiosis de caracteres arraigada en la dramaturgia entre el señor y el gracioso, que estableció la comedia nueva, era algo inconcebible tanto para la preceptiva neoclásica como un siglo antes para el autor del *Quijote*, que consideraría aberrante que un personaje de clase baja aconsejara y se tomara tantas confianzas con su señor, como solía ser típico del gracioso. Por ello, en la *La entretenida* aparecen muchos criados, que van a ser la desmembración del gracioso, multiplicado en exceso paródicamente. Ocaña, lacayo de don Antonio, viendo el sufri-

miento amoroso de su señor, pretende ser su confidente —como en cualquiera de las comedias al uso—; sin embargo, es despreciado por su amo precisamente por su baja condición, demostrando, así, su incapacidad para el cargo. Torrente no es un gracioso sino un capigorrón. Éste sí aconseja a su amo el estudiante Cardenio. Este lacayo, probablemente, acompañaría al estudiante a las aulas y, merodeando por allí, su inteligencia y capacidades se avivarían. De hecho, Cervantes muestra en esta pareja Cardenio-Torrente a un lacayo bastante más hábil e inteligente que el amo. Critica, así, la vida estudiantil en la figura de Cardenio, el cual, en vez de estudiar y asistir a clase, juega a disfrazarse de otro, para poder entrar en casa de su amada.

Los señores también se encuentran parodiados en *La entretenida*. Todos tienen algún aspecto que los ridiculiza; pero la figura parodiada que más atraería las miradas de los neoclásicos, y en concreto de Nasarre, sería la del padre de una de las protagonistas. Cervantes ridiculiza esta figura paterna encargada de encarcelar y esconder a su hija con el firme propósito de guardar su honor. La figura de los padres y la educación que estos debían transmitir a sus hijos, sobre todo, a sus hijas, en cuanto a la elección de marido, fue un tema recurrente de la Ilustración, no sólo en el teatro, sino también en los restantes géneros. El cambio de costumbres y la realidad había demostrado que la rigidez de cierta educación no reportaba nada positivo y los ilustrados, preocupados siempre por adoctrinar, introdujeron estas inquietudes en escritos de toda índole, exigiendo benevolencia en los padres y respeto en los hijos. Las comedias áureas de capa y espada solían manifestar la burla de la autoridad paterna. Normalmente, presentaban a hijas, repentinamente enamoradas, que admitían en sus cuartos, amparadas por la oscuridad de la noche y la ceguera de los padres, a sus amados. Estas tretas entre enamorados dañaban sensiblemente la imagen de la autoridad paterna y de los valores familiares en general. Por ello, los ilustrados consideraban perjudicial para la buena moral la representación de estas comedias. La manera satírica con que Cervantes presentó la relación entre padre e hija en *La entretenida* habría podido servir para fortalecer los ideales reformadores de Nasarre, el cual podría haber mostrado lo peligroso de muchas de estas convenciones que venían siendo resorte esencial del género de capa y espada, y que se infiltraban como motivos recurrentes en las comedias heroicas dieciochescas.

Por último, cabe destacar la parodia que de la estructura de los finales del género de capa y espada lopescos realiza Cervantes en *La entretenida*. Consideraría inconsistentes las figuras lopescas, que no personajes, sujetas siempre a la manipulación de última hora del autor que, después de múltiples enredos y confusiones, articulaba inverosímilmente un final en boda y bailes. En cambio el autor del *Quijote*, sin atender a los estereotipos del «arte nuevo» en *La entretenida*, y según el desarrollo de la acción que ha ido creando, considera que su comedia como «espejo de la vida humana» debe finalizar sin matrimonios ni bodas, ya que ni criados ni señores consiguen sus propósitos. Esta parodia de los artificiosos finales de la comedia nueva que realiza Cervantes y la defensa, a un tiempo, del género teatral como «espejo de la vida», como imitación de la realidad, habría podido servir de apoyo a Nasarre en su intento.

Blas Antonio de Nasarre quiso encontrar en Cervantes al redentor de todas las infracciones cometidas contra la reglamentación clásica. Así, se valió de un autor prestigiado

para criticar su realidad teatral y para defender al teatro español de las críticas extranjeras. En definitiva, la figura de Cervantes avaló la nueva estética teatral que apoyaban los ilustrados, en contra del gusto mayoritario. Nasarre publicaba en 1749 las comedias cervantinas para que, mostrando la evidencia de la parodia que realiza el autor del *Quijote* de las comedias no regladas e inverosímiles, sirviera de ejemplo al público y a los autores del XVIII para que dejaran de cometer los mismos errores.

Si Nasarre no desarrolló decididamente las posibilidades que le ofrecía *La entreteneda*, tal vez fue porque, aunque deseaba utilizar a Cervantes como aval de la reciente preceptiva neoclásica, estaba más preocupado por vindicar de forma general al teatro de las acusaciones de los rigoristas franceses, que por la publicación de las comedias (lo que le hizo desaprovechar la oportunidad que le brindaba esta parodia cervantina del arte lopesco). Sin embargo, habría sido conveniente o tal vez útil, en consonancia con los criterios didácticos y utilitaristas de la Ilustración, que Nasarre se hubiera servido de los elementos satirizados por Cervantes en *La entreteneda*. De esta manera, habría contestado a las censuras francesas, al tiempo que demostraba lo ridículo e inverosímil (según el ilustrado) de muchas de las comedias que triunfaban en los coliseos del XVIII, y le habría servido como argumento fundamental a favor de las ocho parodias del arte de Lope de Vega que él consideró que hizo Cervantes con sus *Ocho comedias* en 1615.

En todo caso, inició Nasarre la recuperación de la obra teatral cervantina, que se encuadraría en el marco más amplio de recuperación de la figura y la obra de Cervantes que se llevó adelante durante el siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, F. (1983), «Cervantes en el siglo XVIII», *Anales Cervantinos*, XXI, 153-163.
- ALARCOS GARCÍA, E. (1950), «Cervantes y Boccaccio», en *Homenaje a Cervantes II. Estudios Cervantinos*, Valencia, Mediterráneo, 194-235.
- ALBORG, J. L. (1972), *Historia de la Literatura Española III*, Madrid, Gredos.
- ARAGONE TERNI, E. (1971), *Studio Sulle «Comedias de santos» di Lope de Vega*, Universidad de Estudios de Florencia.
- ANDIOC, R. (1988), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.
- AVALLE-ARCE, J. B. (1959), «On *La entretenida* of Cervantes», *Modern Languages Notes*, LXXIV, 418-421.
- CANAVAGGIO, J. (1977), *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, París, PUF.
- CASALDUERO, J. (1966), *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos.
- (1972), «Parodia de una cuestión de amor y queja de fregonas», en *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 88-95.
- CASTRO, A. (1987), *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica.
- CERVANTES, M. DE (1973), *Viaje del Parnaso I*, ed. V. Gaos, Madrid, Castalia.
- (1976), *Entremeses*, ed. E. Asensio, Madrid, Castalia.
- (1986), *El rufián dichoso y Pedro de Urdemalas*, eds. J. Talens y N. Spadaccini, Madrid, Cátedra.
- (1987), *Teatro Completo*, ed F. Sevilla y A. Rey, Barcelona, Planeta.
- (1996), *Don Quijote de la Mancha*, I, eds. F. Sevilla y A. Rey, Madrid, Alianza Editorial.
- COOK, J. A. (1974), *Neo-classic drama in Spain. Theory and Practice*, Westport, Connecticut, Greenwood Press Publishers.
- DU PERRON DE CASTERA, M. (1737), *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol avec des reflexions, et la traduction des endrotis les plus remarquables*, París, Pissot.
- ERAUSO ZABALETA, T. (1750), *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias en España*, Madrid, Imprenta de Juan de Zúñiga.
- ESTALA, P. (1794), *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.
- JULIÁ MARTÍNEZ, E. (1948), «Estudio y técnica de las comedias de Cervantes», *RFE*, XXXII, 339-365.
- KLEIN, J. L. [1872] (1904), *Geschichte des spanischen Drama's*, en L. Rius, *Bibliografía crítica de la obra de Miguel de Cervantes Saavedra III*, Madrid, M. Murillo.
- LOPE DE VEGA, F. (1992), *Lo fingido verdadero*, ed. M. Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni Editore.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1974), *Historia de las ideas estéticas en España*, I, Madrid, CSIC.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1973), *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe.

- MÉRIMÉE, P. (1983), *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII siècle*, Universidad Toulouse-Le Mirail.
- NASARRE, B. A. [1749] (1992), *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, ed. J. Cañas Murillo, Universidad de Cáceres.
- PARKER, ALEXANDER A. (1949), «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, XIII, 395-416.
- RILEY, E. C. (1963), «Teoría literaria», en *Suma Cervantina*, Londres, Tamesis Books, 293-322.
- ROZAS, J. M. (1976), *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- SEVILLA, F. (1986), «Del *Quijote* al *Rufián dichoso*: capítulos de la teoría dramática cervantina», *Edad de Oro*, V, 217-245.
- VALBUENA PRAT, Á. (1950), «Las Ocho comedias de Cervantes», en *Homenaje a Cervantes*, cit., 257-266.
- WARDROPPER, B. W. (1973), «Las comedias de Cervantes», en *Suma Cervantina*, cit., 147-167.
- ZIMIC, S. (1976), «Cervantes frente a Lope y la comedia nueva (observaciones sobre *La entretenida*)», *Anales cervantinos*, XV, 19-119.