

La *Celestina* según José Musso Valiente

FERNANDO CARMONA RUIZ
Université de Fribourg

El juicio de José Musso Valiente sobre la *Celestina*, fechado en el año 1824, es otro eco crítico más de los que se iban sucediendo tras un hecho editorial trascendental. La *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, editada por León de Amarita en 1822, rescata de un olvido parcial la obra de Fernando de Rojas, que no había vuelto a editarse en España casi en doscientos años y que sólo había coleccionado meros apuntes y notas durante el siglo XVIII. La reseña crítica de Musso presenta sin embargo aspectos novedosos que habían pasado desapercibidos anteriormente y que se convertirían más tarde en una verdadera problemática de los estudios celestinescos: la cuestión del género y de la autoría.

Dichas cuestiones constituyen una parte de la inabarcable bibliografía sobre la obra rojana y pueden añadirse –junto con otras tantas– a ese pozo sin fondo de incógnitas que esconde la *Celestina*. Lejos de querer entrar en las discusiones pasadas y presentes sobre si la *Celestina* es obra de uno o varios autores, si es novela o drama, mi intención es más modesta y delimitada. Esta comunicación sólo pretende esbozar la visión de Musso de la *Tragicomedia*. Para ello es necesario recoger de manera sucinta la fortuna de la obra hasta Musso. De ese modo, se considerarán algunos de los juicios de la historiografía literaria anteriores a 1824, especialmente los del Neoclasicismo. Con ello comprobaremos si Musso u otros de sus coetáneos plantean un juicio similar de la obra de Rojas como el que reinaba antes del 1800, o si por el contrario, se aboga por una nueva lectura de la *Celestina* que se relaciona con una nueva época, y a su vez, con otra sensibilidad literaria.

Es sabido que la fortuna de una obra literaria varía en las coordenadas espacio y tiempo debido a sus lectores, quienes la dotan de significado mediante su in-

interpretación. La obra que en la actualidad conocemos como la *Celestina* presenta unos paratextos hartamente discutidos que presentan, a mi entender, dos peculiaridades notables. La primera es eminentemente medieval y se relaciona con su continuado proceso de creación literaria;¹ la segunda muestra algo inédito: la recepción activa de la obra que se desprende del nuevo prólogo que Rojas añade a la *Tragicomedia*.² En esta nueva adición se subrayan las disputas que la obra de XVI actos había despertado:

«Y pues es antigua querella y usitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha seído instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad. Unos decían que era prolija, otros breve, otros desagradable, otros escura; de manera que cortarla a medida de tantas y tan diferentes condiciones a solo Dios pertenece [...] Unos les roen los huesos, que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haciéndola cuento de camino. Otros pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dejando pasar por alto los que hace más al caso y utilidad suya. Pero aquellos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos.»³

En efecto, la *Celestina* fue una obra que rápidamente causó diferentes juicios entre sus lectores.⁴ Constituyó una contienda que se tradujo en una difusión inaudita: doce ediciones en España en apenas veinte años, una rápida traducción a todas las lenguas europeas más importantes, una influencia notable en el teatro español del siglo XVI y la aparición de todo un nuevo género literario.⁵

1 Del auto I del «antiguo autor» o *Ur-Celestina* se pasa al siguiente estadio de la *Comedia* y de ésta a la *Tragicomedia*. Al respecto puede verse un artículo de Germán Orduna, «Auto Comedia Tragicomedia Celestina: Perspectivas críticas de un proceso de creación y recepción literaria», en *Celestinesca*, 12:1, 1988, pp. 3-8.

2 De tal recepción de la *Comedia* es testimonio el nuevo prólogo de Rojas, aunque el autor bien nos pueda lanzar un bulo.

3 Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (ed. de Francisco J. Lobera *et al.*), Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 20), 2000, pp. 19 y 20.

4 En este ámbito resulta indispensable el artículo de Maxime Chevalier, «*La Celestina* según sus lectores», en Santiago López Ríos (ed.), *Estudios sobre la «Celestina»*, Madrid, Istmo (Colección Fundamentos 198. Serie Clásicos y Críticos), 2001, pp. 601-621.

5 Sobre estos dos últimos aspectos véanse Miguel Ángel Pérez Priego, «*La Celestina* y el teatro del siglo XVI», en Ivy A. Corfís y Joseph T. Snow (eds.), *Fernando de Rojas and «Celesti-*

Sin embargo, varias voces alzan pronto un reproche a una obra que, aunque de supuesta voluntad moralizante, utiliza un crudo realismo que tuvo que causar recelos por la ambigüedad de sus «dichos lascivos y rientes». Por eso no es de extrañar que clérigos y autores de prosa didáctica avisaran del perjuicio moral del libro.⁶ Juan Luis Vives desaconsejó incluso su lectura a las mujeres.⁷ El que de manera más explícita condenó la obra en el siglo XVI fue sin duda Antonio de Guevara. En el «Prólogo General» de su *Relox de príncipes* antepone a los méritos del país

“muchos vulgares libros que ay en España, los quales como unos reloxes quebrados merescían echarse en el fuego para ser otra vez hundidos. No sin causa digo que muchos libros merescían ser rotos o quemados, porque ya tan sin vergüença y tan sin conciencia se componen oy libros de amores del mundo como si enseñassen a menospreciar el mundo. *Compassión es de ver los días y las noches que consumen muchos en leer libros vanos*, es a saber: a Amadís, a Primaleón, a Duarte, a Lucenda, a *Calixto*, con la doctrina de los quales osaré dezir que nos pasan tiempo, sino que pierden el tiempo, *porque allí no dependen cómo se han de apartar de los vicios, sino qué primores ternán para ser más viciosos.*”⁸

El «vicio» común de las obras citadas por el escritor ascético es el amor sensual y físico. Sobre este aspecto vuelve más tarde en su *Aviso de privados y doctrina de cortesanos* (1539), cuando añade sobre *Cárcel de amor* y *Celestina* que «se deuría mandar por justicia que no se imprimiessen ni menos se vendiessen; porque su doctrina incita la sensualidad a peccar y relaxa el espíritu a bien biuir.»⁹ Esa sensualidad que reprochaba Guevara infundió una sospecha sobre una tragicomedia con “muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios para

na”: *Approaching the Fifth Centenary*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, 291-311 y Pierre Heugas, «*La Célestine*» et sa descendance directe, Bourdeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'univ de Bordeaux, 1973.

6 Para acercarnos a la historia de la recepción de esta obra existen dos útiles artículos de Joseph T. Snow. Sobre las reprobaciones de hombres religiosos, véase pues del mismo su “Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)”, en *Celestinesca*, 25:1-2, 2001, pp. 251, 266 y 272.

7 Así lo hace en su *De institutione feminae christianae* de 1523.

8 Fray Antonio de Guevara, *Obras completas* (ed. de Emilio Blanco), Madrid, Turner (Biblioteca Castro), vol. 2, 1994, pp. 29 y 30. Énfasis mío.

9 Véase Joseph T. Snow, «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, 21: 1-2, 1997, pp. 127. En la p. 130 se recoge una crítica de Fray Luis de Alarcón del año 1547.

mancebos"¹⁰, todos ello de gran provecho y presentado como breviario de ejemplos, pero acompañado, he aquí lo zozobante, de unos parlamentos en ocasiones lascivos y blasfemos. Muchos clérigos condenaron la *Celestina* en el XVI¹¹ y otros intentaron que la obra se censurara o prohibiese.¹² Esto último se consuma en 1632, cuando se expurgan por primera vez varios pasajes pertenecientes en su mayoría al auto I, es decir, a los desmanes sacrílegos de Calisto y su criado Sempronio.

La Inquisición no prohibió el libro en su totalidad hasta un siglo más tarde. Es en el año 1793 cuando esto sucede, aunque entrara en vigor tal medida en 1805.¹³ La discusión sobre la necesidad de censurar o prohibir la *Celestina* tuvo que ser ardua a medida que la sensibilidad literaria se transformaba. Uno de los motivos de esta tardía prohibición quizá consistió en la imposibilidad de llevar la obra a las tablas. No obstante, el motivo más plausible de tal prohibición parece estribar en que los lectores del siglo XVIII (y parte del XIX) contemplaban la *Celestina* como una obra de lascivia intolerable. De nada valen ya ni sus «fontezicas de filosofía» ni sus avisos pedagógicos. El cambio del público queda bien patente en un acta inquisitorial de 1791:

“Es verdad que introduce multitud de sentencias morales oportunas al caso pero van enlazadas de proposiciones, las mas indecentes, algunas mal sonantes, y no pocas sapientes haeresim, entre los quales es reparable la que parangona el gusto carnal con el deleite, que los Santos tienen el Cielo.”¹⁴

Los censores no dudan de la aceptación anterior de la obra y declaran que «si no se prohibio del todo en aquel tiempo, tal vez seria o porque los censores anduviesen poco exactos, y demasiado indulgentes en sus censuras» o porque «se escribió atendida la sencillez del caracter español.»¹⁵ Lo que resulta evidente es el cambio de actitud hacia la *Celestina* en el siglo XVIII. Como se dice en la misma acta, “aunque la lectura y representacion de este Drama fuere disimulable en el siglo 16 en que se escribió [...] es oy manifestamente peligrosa à las con-

10 Así reza el *incipit* de la obra, que probablemente fue obra de los editores. Véase Francisco de Rojas («y antiguo autor»), *op. cit.*, p. 3.

11 Véase Maxime Chevalier, *op. cit.*, pp. 613-616.

12 Véase Antonio Márquez, *Literatura e inquisición en España (1478-1834)*, Madrid, Taurus (Persiles, 124), 1980, p. 134.

13 *Ibid.*, p. 179.

14 Joseph T. Snow (1997), *op. cit.*, p. 167.

15 *Ibid.*, p. 168.

ciencias.”¹⁶ Por esos mismos lares andaba Casiano Pellicer, neoclásico acérrimo, cuando en 1804 dice que su lección era peligrosa y que “en el teatro causarfa mayores daños.”¹⁷

En el Dieciocho parece que surte efecto la célebre cita que Cervantes le dedicó a la *Celestina*. Es el excesivo florecimiento de lo humano, de la obscenidad al fin y al cabo, lo que provoca su prohibición por el Santo Oficio.¹⁸ Sin embargo, dicha prohibición inquisitorial no supone el menosprecio de los coetáneos de Musso por la obra. Por los motivos que veremos a continuación, la *Celestina* se considera como uno de los más brillantes clásicos en lengua castellana, aunque resultara demasiada deshonesta en la exposición de costumbres.

El siglo XVIII, como es sabido, inicia la recolección, ordenación y catalogación del patrimonio literario español. En 1737 Luzán publica su *Poética*, punto de partida de posteriores escritos teóricos. La labor del historicismo literario se desarrolla a medida que avanza el siglo, distinguiéndose los *Orígenes de la poesía española* (1754) de Luis José Velázquez como «la primera historia sistematizada de la poesía española por épocas y estilos.»¹⁹ No es aquí el lugar para discurrir sobre los trabajos de la incipiente historiografía literaria de aquellos años. Mucho más notorio para nosotros resulta el «redescubrimiento» celestinesco por parte de los eruditos de aquella época. Bien es verdad que no le rinden homenaje con edición alguna, aunque ello no impida encumbrarla en muchos tratados como pieza fundamental del genio español. La *Celestina* se beneficia así en cierta medida de las calumnias extranjeras que sufría la literatura española durante el siglo XVIII, y que permiten reivindicar y recuperar muchas obras de nuestra literatura medieval y del Siglo de Oro. El avance neoclasicista predice, sin embargo, una condena de la *Celestina*. Su estilo y forma debían conjurarse como aberración poética según el patrón preceptista: no respetaba los dogmas de las tres unidades y simbolizaba mejor que ninguna la mezcla de géneros. De todos modos, no existen impropiedades a este respecto, sino más bien alabanzas hacia una obra que se ensalza, según Juan Andrés, como la primera del teatro moderno.²⁰

16 *Ibid.*, p. 168.

17 *Ibid.*, p. 169.

18 Así lo sentencia Casiano Pellicer en su *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* (1804): “Con alusión a estos dos respetos dijo Cervantes que la Celestina era, en su opinión, libro divino, si encubriera más lo humano; y por lo que descubre de humano, o de obsceno, le ha prohibido el Santo Oficio”. *Ibid.*, p. 170.

19 José Cebrían García, “Historia literaria”, en Francisco Aguilar Piñal, *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, p. 551.

20 Sobre la *Celestina* en el siglo XVIII hay un muy sugestivo artículo. Véase Joaquín Álvarez Barrientos, “La Celestina, del siglo XVIII a Menéndez Pelayo”, en Gregorio Torres Nebrera, (ed.), *Celestina: Recepción y herencia de un mito literario*, Cáceres, Universidad de Extremadura-Servicio de Publicaciones, 2001, pp. 74-80.

Reconsiderada la *Celestina* como obra indiscutible de nuestras letras, esta no se libra de las críticas del pasado. Se la sigue considerando lasciva y obscena.²¹ La novedad radica en los nuevos aspectos que entran en liza. Por un lado, se discute la autoría, ganando adeptos la hipótesis de los dos autores, y se abre la polémica sobre el género de la misma. Aquí empieza la disparidad de opiniones. Lo que para unos es «novela en acción» o «novela dialogada» al estar escrita en prosa para la lectura, para otros es puro drama: comedia, tragedia o tragicomedia, pero en su esencia teatro. Hubo algunos que cambiaron de parecer en esta postura. Mayans y Siscar dice así en 1757 que la *Scelestina* puede tenerse más por novela que por comedia, al estar concebida para la lectura y no para la representación.²² Del mismo parecer es Ignacio de Luzán en la segunda edición de su *Rhetórica* en el año 1789.²³

Desde un punto de vista cuantitativo, ganan los defensores del género dramático. Sin embargo, ¿cuáles fueron entonces los motivos para que el Dieciocho español no llevara la *Celestina* a las tablas? La respuesta más obvia es el antagonismo de la obra misma con el gusto neoclásico, a lo que podemos añadir algunas de las siguientes razones: 1) la influyente opinión de Mayans y Luzán, que negaban el valor dramático de la obra adscribiéndola a un género literario emergente, 2) la inexistencia o desconocimiento de representaciones pasadas, y 3) la obscenidad y libertinaje de la obra misma, que hubiera supuesto un verdadero desatino moral para los neoclásicos llevarla al escenario.²⁴ Todo esto no es óbice para considerar que el Dieciocho español ni se planteara la posibilidad de trasladar la obra a las tablas. Pero diferentes hechos predicen lo contrario. La Inquisición, aunque moribunda, prohibía piezas de muchísimo más recato y lo que es más importante, el *nuevo gusto*, mucho más mojigato y pudibundo, no hubiera aceptado los aspectos tan abiertamente escabrosos de la obra.²⁵ En una época de mayor censura gubernativa, se antoja muy difícil que una representación pública de la *Celestina* hubiera

21 Así lo atestigua Nasarre en su *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra* (1749). Véase Joseph T. Snow (1997), *op. cit.*, p. 162.

22 *Ibid.*, p. 163.

23 Véase Joaquín Álvarez Barrientos, *op. cit.*, p. 78.

24 Ya lo avisaba Luis José Velázquez en su *Orígenes de la poesía castellana*: "Tal es la famosa *Celestina*, ò Tragicomedia de *Calixto*, y *Melibeia*, en que hai descripciones tan vivas, imagenes, y pinturas tan al natural, y caracteres tan propios, que por esso mismo serían de malísimo exemplo, si se sacassen al teatro". Luis José Velázquez, *Orígenes de la poesía castellana*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez de Aguilar, 1754, p. 97.

25 La excesiva libertad moral de la *Celestina* sería lo que impide su mayor aceptación entre los neoclásicos españoles, y no las reglas y preceptos de dicho gusto literario, como defendía Lida de Malkiel en su conocida biblia celestinista. Sobre esta tesis véase Joaquín Álvarez Barrientos, *op. cit.*, pp. 79 y 80.

podido conseguir todos los trámites burocráticos que se exigían en Madrid.²⁶ Como expone Francisco Aguilar Piñal, sainetes y otras piezas teatrales se censuraban por razones religiosas que parecen nimias en comparación con el caudal burlesco de la obra de Rojas. Si a ello le añadimos que en 1794 no se permitió suicidio alguno en escena y que en 1769 los censores arremetieron contra una zarzuela de Ramón de la Cruz por expresiones como «maldita sea tu cara», se hace bien patente la escasa predisposición que podían tener aquellos que cavilaran la empresa de una *Celestina* en escena.²⁷ De todos modos, no hay por qué descartar representaciones privadas y lo más probable, lecturas dramatizadas en las variopintas tertulias del siglo XVIII.

El comentario de Musso de 1824 sobre la *Celestina* es heredero de toda esta discusión dieciochesca. La primera parte del juicio es una breve introducción a la obra: género, autor y argumento de la misma. Mantiene pues que la obra es una novela en diálogos,²⁸ aunque su forma sea dramática, puesto que no hay drama de tanta extensión «que llegue a comprender veinticuatro actos por cortos que sean.»²⁹ Al ser novela y no drama, Musso le disculpa el “no guardar las unidades de tiempo y lugar.”³⁰ El ilustrado lorquino demuestra conocer los debates anteriores sobre el género de la *Celestina*, que como hemos visto, ya terciaban entre drama o novela. Por tal motivo añade que la obra “se mira como fundamento en cierto modo de nuestro teatro.”³¹ Musso sigue haciéndose partícipe de la labor crítica del Neoclasicismo: se perturba asimismo por la malas costumbres reflejadas por un Rojas que continúa la obra «por escrúpulo de conciencia o por seducir y engañar al cándido lector»,³² intención que aún hoy nos resulta una incógnita, pero que no impide a Musso censurarla, aunque el mismo Rojas pretenda con su

26 Difícilmente otorgarían su firma el censor o el vicario eclesiástico para la representación. Véase más al respecto Francisco Aguilar Piñal, *Introducción al Siglo XVIII*, en Ricardo de la Fuente (ed.), *Historia de la Literatura española*, Madrid, Júcar, vol. 25, 1991, p. 120.

27 *Ibid.*, pp. 120 y 121.

28 Aquí coincide Musso con Perron de Castera. En el siglo XIX triunfa la adscripción de la *Celestina* a la novela. Tal clasificación se origina en el mundo académico alemán y en las diferentes historias literarias que se publican. La primera de ellas es la de Bouterwek, aunque ya antes J. A. Dieze —que había traducido al alemán los *Orígenes* de Velázquez— considera la obra como “novela dialogada”. Moratín, Casiano Pellicer y Martínez de la Rosa son varios contemporáneos de Musso que consideran la *Celestina* como “novela dramática”.

29 José Musso Valiente, *Obras* (ed. de José Luis Molina Martínez), Murcia, Ayuntamiento de Lorca-Universidad de Murcia, vol. II, 2004, p. 154.

30 *Ibid.*, p. 155.

31 *Ibid.*, p. 154.

32 *Ibid.*, p. 154.

adición aquello de, y son palabras del lorquino, “apartar a los jóvenes de pasiones peligrosas, poniéndoles a la vista el trágico fin de estos personajes.”³³ José Musso no cree ni en la intención didáctica de Rojas ni en las variadas muertes de los personajes, que no poseen ningún ápice redentor ni catártico. De la obra se desprende:

“un asunto donde todo respira lascivia y obscenidad, donde un joven enamorado alaba a su querida con expresiones sacrílegas, donde la indecencia sube a tal punto que los personajes niegan de veras a Dios, y hacen actos de devoción por lograr su depravado intento, es el más a propósito para corromper las costumbres, y que por ello fue desde los principios justamente prohibida su lectura.”³⁴

Con este testimonio se convierte Musso en uno de los adalides de la peligrosidad moral de la *Celestina*. Es esa misma corrupción de costumbres lo que impide a un buen amigo de Musso, Alberto Lista, pronunciar diferentes pasajes de la *Tragicomedia* ante el público que lo escucha en el Ateneo de Madrid.³⁵ Aquí ya resulta evidente que Musso conforma una visión de la *Celestina* que se relaciona totalmente con el credo neoclásico.

El comentario de Musso continúa precisando que Cota es el autor probable del primer acto, mientras que Rojas lo es del resto, opinión que recibe por otra parte un giro casi copernicano en el mismo año en el que Musso escribe este juicio.³⁶ Por último, no hay que dejar de señalar una interesante contribución: un resumen de la trama, costumbre inédita en el historicismo literario de su época.³⁷

La segunda parte del comentario puede considerarse como el dictamen personal de Musso sobre la *Celestina*. Aquí empiezan unas severas críticas hacia una obra que parece no haberle entusiasmado en absoluto:

33 *Ibid.*, p. 154.

34 Se equivoca Musso en cuanto a la prohibición, pero queda bien patente su condena.

35 Citado por Frank Baasner, *Literaturgeschichte in Spanien von den Anfängen bis 1868*, Frankfurt am Main, Klostermann (Analecta Romanica; H. 55), 1995, p. 332. Sobre Musso y Lista, véase la correspondencia que mantuvieron recogida en los apéndices del estudio de Hans Juretschke, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, pp. 598-602 y 611-620.

36 Jose María Blanco White publica en 1824 un artículo en el periódico *Varietades o Mensajero de Londres* en el que se defiende por primera vez la autoría única de Rojas.

37 El primer resumen de la trama de la *Celestina* del que tengo constancia fue escrito en alemán por Bouterwek y contiene, dicho sea de paso, errores que indican una deficiente lectura. Véase Friedrich Bouterwek, *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*, Hildesheim-New York, Georg Olms, 1975 (reproducción facs. de la ed. de 1804), p. 132.

“Es difusa y lenta y pesada: razona demasiado, y cuando menos debe; no hay paciencia para tanta prolijidad en los discursos, para tanta repetición de unas mismas ideas, para tanta escolástica y pedantesca erudición.”³⁸

Musso se hastía con los largos plantos de los personajes, se molesta por la digresión dramática que suponen algunos monólogos y reprende el exceso de construcciones latinas, como también había dispuesto en este último caso Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*. Sin embargo, las alabanzas se suceden tras estas críticas: la profundidad psicológica de los personajes, “la naturalidad en general del diálogo, las situaciones cómicas, la ridiculez de los vicios, [...] el chiste, la agudeza, el donaire en casi todas las frases son causa de que se haya leído con gusto.”³⁹ A Musso le merece un especial elogio el acto XV con las fanfarronadas de Centurio, un *miles gloriosus* digno de Plauto y Molière. Su última referencia se refiere pues al teatro francés y al español. Musso les reprocha a los autores del último no haber sabido perfeccionar el género cómico tras la aparición de la *Celestina*. Por tal razón declara Musso que el teatro galo prevaleció sobre el hispano, fecundado a expensas de los argumentos provenientes de la Península Ibérica.⁴⁰ Algo a este respecto decía en 1738 el francés Perron de Castera en *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol*.⁴¹ En este libro se encuentran las mismas virtudes sobre el teatro español que Musso concede a la *Celestina*, además de recomendarse el conocimiento de nuestro teatro en Francia, para que se puedan así extraer nuevos argumentos e ideas. Predicción cumplida además por la Literatura universal, que bien se nutrió con Corneille, Racine o Grimmshausen de temas y géneros hispanos.

La fortuna nacional e internacional de la *Celestina*, dicho sea de paso, tampoco fue parca en traducciones, imitaciones y adaptaciones de una obra, que tras la ediciones de Amarita, volvió al canon europeo de las literaturas hispánicas.

38 José Musso Valiente, *op. cit.*, p. 155.

39 *Ibid.*, p. 155.

40 “Otros pasajes pudieran citarse que no le son inferiores en mérito: todos los cuales nos dan harto motivo para sentir que nuestros poetas posteriores no hubiesen empleado sus ingenios en perfeccionar este género cómico, con lo que no hubiera seguramente arrabonado (*sic*) la palma a nuestro teatro el francés, fecundado a nuestras expensas, y con nuestros mismo (*sic*) materiales. *Ibid.*, p. 156.

41 Véase José Checa Beltrán, “Teoría literaria”, en Francisco Aguilar Piñal (ed.), *op. cit.*, p. 445.

