JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS

LOS ESTUDIOS DE MENENDEZ Y PELAYO SOBRE EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

PUBLICADO EN LA
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID
VOL. XVIII. NUM. 69

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA
BIBLIOTECA
ENTRADA/BASAGUAS

456 5644

LOS ESTUDIOS DE MENENDEZ Y PELAYO SOBRE EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS

Cuando Lope de Vega, como tema preferente en el estudio de la dramática del Siglo de Oro, aparece en la obra de Menéndez y Pelayo —el maestro, por autonomasia, de la Historia de la Lengua y la Literatura Españolas y de su crítica— los estudios en torno al *Fénix*, están aún en sus comienzos, mientras Calderón de la Barca ha conseguido ya una completa reivindicación, más entusiasta que penetrante, a lo largo del siglo XIX, que culmina apoteósicamente en 1881, bicentenario de su muerte.

Menéndez y Pelayo mismo, en sus apasionadas y fecundas conferencias pronunciadas, con motivo de tal conmemoración, en el Círculo de la Unión Católica de Madrid, que luego constituyeron el volumen *Calderón y su teatro* (1), juzgó en ellas, al autor de *La vida es sueño*, como el máximo dramaturgo español y el tercero del mundo (2).

---

(1) Madrid, 1881. Inserto arbitrariamente entre los *Estudios y discursos de Crítica Histórica y Literaria*, de la «Edición Nacional de las *Obras Completas* de Menéndez Pelayo», dirigida por D. Miguel Artigas, preparada por D. Enrique Sánchez Reyes y publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (T. III, Santander, 1941, páginas 83-303). Utilizaré esta edición por uniforme y más asequible para todos los textos de don Marcelino Menéndez y Pelayo a que he de aludir o reproducir, en este estudio, a pesar de sus numerosas deficiencias, pero corrigiendo, por mi cuenta, los textos —a vista de las ediciones anteriores— de los increíbles errores que presentan, sin pormenorizarlos, en cada caso, por no interesar al tema.

(2) Los párrafos que copio a continuación, conforme a la pueril crítica valorativa en orden jerárquico, tan al uso entonces, no ofrecen lugar a duda:

«¿Qué puesto corresponde a Calderón entre los grandes dramáticos del mundo, su puesto que entre los de su nación le hemos otorgado

Y, sin embargo, es Menéndez y Pelayo también, el que, dejando de lado su entusiasmo calderoniano, comenzará casi a la vez, sus estudios sobre Lope de Vega para dedicarse a la publicación y crítica de su teatro, en lo más intenso de su vida intelectual, hasta que al extinguirse ésta los interrumpió para siempre por desgracia.

No sólo por esa falta de simpatía y esos defectos que halla en él, sino porque, sin duda, al enfocar a Calderón, dentro del arte dramático de su tiempo, Lope, el impulsor definitivo de él, se le va metiendo en el alma por su acendrado españolismo, y le acucia a una revisión crítica de su ingente producción, tan desparramada entonces en el olvido, por un descuido inigualable.

Y así nos lo dice el mismo maestro con su sencillez acostumbrada, refiriéndose a la época de su fruición calderoniana:

«Pero ya entonces, y coincidiendo con Grillparzer antes de haberle leído, mi íntima predilección se inclinaba hacia Lope, poeta espontáneo cuanto cabe serlo en edades cultas, poeta épico cuanto cabe en el teatro, poeta en quien el mal gusto, aunque frecuente, es *esporádico*, y el acierto genial casi infalible, porque procede con la sublime inconsciencia de las fuerzas naturales» (3).

Pero dejemos este espontáneo juicio —con sus alusiones al «culteranismo» o neorrenacentismo de la época— que Menéndez y Pelayo habrá de prolificar en otros, sobre ambos dramaturgos, con mayor amplitud y más exacta expresión, y veamos cómo él mismo se percataba del desdén injusto que habitualmente se sentía por la obra del *Fénix*, especialmente la dramática, hasta el punto que al hablar de la crítica española, en ese aspecto, añade: «que tantas injusticias tiene que reparar respecto de Lope» (4).

---

el primero equilibrando las cualidades que tiene con las que le faltan? A mi entender, el tercero. Después de Sófocles, después de Shakespeare, debemos colocar a Calderón con todos sus grandes defectos, y por más que personalmente no creo nos sea tan simpático como lo son otros dramáticos nuestros.»

«Cuando se nos pregunte por nuestro gran poeta nacional, claro es que por Calderón debemos contestar». (*Estudios y Discursos de Crítica Literaria e Histórica*. E. N., t. III, págs. 302 y 303, respectivamente.)

(3) *Estudios y Discursos de Crítica Literaria e Histórica*. E. N. T. III, página 16.

(4) *Idem*. T. II, pág. 310. En otro lugar aún insiste sobre lo mismo. *Idem*. T. II, pág. 322. La afirmación del maestro es demasiado absoluta. En el siglo XVIII es cierto que Lope tuvo estúpidos detractores —Nassarre, Montiano, Valdeflores, etc.—, pero también que hubo reacciones favorables al poeta, como la del Marqués de La Olmeda, principalmente, y aun del propio Moratín, hijo. (Cfr., respectivamente, mis estudios *La valoración crítica de Lope de Vega en la época de Feijóo* (Oviedo, 1956) y *El lopismo de Moratín* (Madrid, 1941).

Siguiente

El resumen que don Marcelino hace del lopismo anterior a él, es casi completo y enjuiciado con la sagacidad que le es peculiar:

«Las vicisitudes por que ha pasado la reputación de Lope desde aquella especie de culto o apoteosis que en vida suya le tributaron España e Italia, hasta la injusta denigración de que le hizo víctima el pseudoclasicismo del siglo pasado, y la meritoria, aunque todavía incompleta y tímida reivindicación, cuyo principio puede ponerse en el libro de lord Holland (5) para Inglaterra, en las refundiciones de Trigueros y don Dionisio Solís para España (6), en el estudio de Fauriel (7), en las traducciones de La Beaumelle y Damas-Hinard y en los primeros artículos de Vieil-Castel para Francia (8). Pero hay

---

(5) *Some account of the Lives and Writings of Lope de Vega and Guillen de Castro.* Londres, 1806. Segunda edición: Londres, 1816, dos tomos. Ejemplar de ambas, con encuadernaciones de la época, en mi biblioteca.

(6) Algo más habría que añadir a esto en cuanto al continuado entusiasmo popular por el *Fénix* en el siglo XVIII y comienzos del XIX. Reediciones de sus obras, entre las que destaca la utilísima de *Obras Sueltas,* de Sancha, en 21 ts. (Madrid, 1776-1779); representaciones de su teatro, adaptadas las comedias y sin adaptar, y aun el discípulo caricaturesco y apasionado de Lope —cuyo nombre puso a uno de sus hijos—, que fue el fecundo y ridículo Luciano Francisco Comella. Véase el estudio de Carlos Cambronero: *Comella, su vida y sus obras* (en *Revista Contemporánea;* Madrid, ts. CII, pág. 567; CIII, páginas 308, 380, 479, 637; t. CIV, págs. 49, 206, 288, 330, 398, 497 y 648, y t. CV, pág. 219). Significativo hasta lo más de este interés dieciochesco por el *Fénix* es el curioso catálogo que inserta Alonso Padilla al final del primer tomo de su edición de *La Dorotea,* Madrid, 1736, «de las obras que he visto de Lope de Vega Carpio», en el cual cita, además, a don Pedro de Acevedo, Corregidor de Jerez, anteriormente, y Caballero del Hábito de Santiago, «tan apasionado a las obras de Lope, que de cuantos curiosos he tratado, ninguno llegó a tener tantas juntas como el referido Don Pedro». La preocupación bibliográfica de Alfonso Padilla puede verse en *Un folleto raro del librero de Madrid D. Pedro Joseph Alonso Padilla,* 1747. Publicado con el librero Antonio *Palau y Dulcet.* Barcelona, 1928. Y del conde de Saceda —falsificador de varias ediciones del poeta a mediados del siglo XVIII— también podría considerarse algo parecido, ya que probablemente las imprimía por no hallar ejemplares de las ediciones originales para su colección. Pero ya veremos cómo Menéndez y Pelayo mismo alude a algunas de estas derivaciones lopianas más adelante de estas páginas.

(7) *Les amours de Lope de Vega.* (En *Revue des deux Mondes.* París, 15 de septiembre de 1843.)

(8) Siquiera ha de agregarse a la labor hispanista francesa indicada por Menéndez y Pelayo, el libro de Ernest Lafond, *Etude sur la vie et les oeuvres de Lope de Vega.* París, 1857, cuyo interés indudable es extraño que se escapara a la memoria excepcional del maestro, ya

que confesar que de todos nuestros grandes poetas, Lope de Vega fue el que menos servicios debió a la crítica romántica ni de su propio país ni de los extraños. El bulto enorme de sus obras y la singular rareza de muchas de ellas, eran para arredrar a los perezosos y a los amigos de la erudición fácil. En España apenas puede citarse otra cosa que las páginas elocuentes y de mucho jugo estético, pero brevísimas, de un artículo de don Agustín Durán en la *Revista de Madrid* de 1839 (9). La crítica de Lista, de Martínez de la Rosa, de Gil y Zárate... Tratándose de Lope, es como si no existiera, y sólo ha existido para perpetuar errores y vulgaridades (10). Hartzenbusch hizo el buen servicio de reimprimir en la Biblioteca de Rivadeneyra (11)

---

que no a su biblioteca donde figura, como en la mía. Para toda la bibliografía lopiana, véase José Simón Díaz y Juana de José Prades: *Ensayos de una bibliografía de las obras y artículos sobre la vida y escritos de Lope de Vega Carpio*. Madrid, 1955, y su continuación, por los mismos autores, *Lope de Vega: Nuevos estudios*. Madrid, 1961.

(9) Se trata del excelente ensayo *Poesía Popular, Drama novelesco, Lope de Vega*, reproducido en el tomo I de las *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española —a que me he de referir con detalle más adelante— correspondiente a la *Nueva biografía*, del *Fénix*, por don Cayetano Alberto de la Barrera. Madrid, 1890 (páginas 5-16).

(10) No indica Menéndez y Pelayo, y es extraño, que estos errores y vulgaridades, que tan certeramente califica, proceden siempre de Blair-Munárriz esencialmente. (Cfr. Entrambasaguas: *Blair-Munárriz, mentores estéticos de la crítica lopiana*, en «Estudios sobre Lope de Vega». T. III; Madrid, 1958; páginas 567-609), aumentados y exagerados más aún por la bárbara crítica del sectario y torpísimo Hermosilla en su espantoso *Arte de hablar en prosa y verso*. Madrid, 1826. Dos tomos. (Cfr. Ts. I, págs. 13, 20, 37, 65, 70, 78, 91, 94, 95, 109, 129, 150, 179, 213, 216, 217, 221, 222, 229, 258, 315, 319, 322, 323, 333, 357, 375 y 376; y II, págs. 132 y 269), donde no hay más que pedir en cuanto a insensibilidad estética y desconocimiento de lo tratado.
De las aludidas críticas de Martínez de la Rosa y de Gil y Zárate, no vuelve a ocuparse Menéndez y Pelayo, consciente de su importancia casi nula, pero de la de Lista, más difundida y célebre en su tiempo, dice en otro lugar estas palabras de exacta valoración:
«Don Alberto Lista, cual juez, en general, del teatro de Lope, que había estudiado mucho menos que el de Calderón.» (*Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, E. N., T. II, pág. 25.)

(11) Ts. XXIV, XXXIV, XLI y LII. (Madrid, 1853, 1855, 1860, 1861, respectivamente.) También pudo citar don Marcelino la edición de las *Obras no dramáticas de Lope de Vega*, por Cayetano Rosell, publicada en la misma Biblioteca (T. XXXVIII. Madrid, 1856), infinitamente peor aún que la de Hartzenbusch, siendo los textos de ambas deficientísimos.

hasta ciento veinte y tantas comedias de Lope, pero sin un prólogo, sin una nota, sin un comentario, sin una tentativa de clasificación, y a las veces con una selección muy caprichosa, cuyos motivos tuvo a bien callarse, lo mismo que todo lo demás.

Los alemanes se nos han adelantado en este, como en casi todos los puntos capitales de nuestra historia literaria. Ya en 1839 apareció en Viena un libro de *Estudios sobre Lope de Vega*, firmado por Miguel Enk (12), amigo del célebre dramaturgo Federico Halm. Pero esta primera tentativa hubo de resultar imperfectísima, por haberse valido principalmente su autor de la pésima selección que con título de *Tesoro del Teatro Español*, había publicado Ochoa en París (13), la cual era, a su vez, casi reimpresión, por lo que a Lope toca, de la mutilada y mendosa *Colección general de comedias escogidas*, que en Madrid salió desde 1826 a 1831 (14), donde con el pobre criterio semiclásico, propio de la época, sólo muy pocas piezas de Lope, y casi todas de un mismo género (comedias de costumbres, o de capa y espada) habían encontrado hospitalidad. Todos los esfuerzos de Enk, que no carecía de talento crítico, hubieron de fracasar por esta penuria de materiales. Con las traducciones de Dahru (*Spanischen Dramen*, 1841-44) se inicia un nuevo período crítico; pero en realidad, sólo desde 1845, fecha de la publicación de la *Historia de la literatura dramática española*, de Shack (15), puede decirse que logró Alemania una reseña cabal de la monstruosa actividad poética de Lope, y pudo conocer las líneas generales de su sistema dramático y recorrer, aunque con planta rápida, las inmensas regiones que dominó su musa. La obra de Schack, fundada en información suficiente y aun vastísima para su tiempo; escrita además, con el brío y entusiasmo propios de la juventud; dictada, en suma, por un alma de poeta, que poseía además talento crítico nada vulgar, es una exposición fácil, luminosa y simpática «...» Los juicios de Schack no suelen ser muy profundos, pero son los de un hombre de gusto y de ingenio vivo y ameno. Muchas cosas están allí adivinadas por primera vez; pero el autor no insiste en ellas, y por eso parece más superficial de lo que realmente

(12) *Studien über Lope de Vega*. Viena, 1839.

(13) Parece referirse Menéndez y Pelayo, por lo que luego sigue, más al tomo *Colección de piezas escogidas*, de Lope de Vega, Calderón de la Barca, etc. (París, Baudry, 1840) que al *Teatro escogido de Lope de Vega* (París, Baudry, 1838), aunque a ambos, seleccionados por Ochoa, les cae de plano la censura del gran crítico.

(14) Cuatro tomos se dedican al *Fénix* en esta colección: *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*. (Madrid, M. Ortega, 1826, 1828, 1830 y 1832.)

(15) *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. Berlín, 1845-46. Dos tomos. Traducción castellana por Eduardo de Mier. Madrid, 1885-1887. Cinco tomos.

era. Fue el primero también que supo reducir a sus justos límites el verdadero mérito de Calderón (16)».

Este breve, pero agudo y certero resumen, que no me ha sido difícil completar, en lo posible, con algunas notas, da al propio Menéndez y Pelayo, a no dudar, esta firme y terminante conclusión, que nadie podrá rebatirle situándose en la época y aun bastante después:

«Son pocos los que han penetrado en los secretos del arte de Lope y muchos los que tienen noticia de su pecadora vida y le profesan tirria y mala voluntad por los defectos de su condición engreída y recelosa del mérito ajeno» (17).

Lo que también es evidente porque se deduce con claridad de todo lo expuesto, es que Menéndez y Pelayo fue el creador de los estudios lopistas en España, que desde él, presentan un panorama tan nuevo como fecundo.

En textos suyos anteriores nos ha demostrado su compenetración con el *Fénix*, casi como ser humano, sin apenas penetrar en su obra dramática. Si su espíritu estaba predispuesto para avanzar por la densa y rica selva, casi virgen, de la producción dramática del «Monstruo de Naturaleza», como él podía hacerlo mejor que nadie, era suficiente un motivo cualquiera para que, ya maestro de la crítica y de la historia literarias, dedicara su sabiduría e inteligencia de artista al estudio del *Fénix* durante varios años, hasta el momento desdichado de su muerte; esto es, el período de mayor madurez y equilibrio de su obra, según ya he indicado antes.

Avanzada ya su labor lopista, él mismo pudo afirmar con sencilla satisfacción y verdad manifiesta:

«Juntamente con mis trabajos, y sin que yo pretenda haber influído en los suyos, otros varios eruditos, no sólo alemanes, sino italianos, franceses, ingleses y norteamericanos, han contribuído con sus estudios y publicaciones diversas a la rehabilitación del arte de Lope,

---

(16) *Estudios y Discursos de Crítica Literaria e Histórica.* E. N., T. III, páginas 39-41.

(17) *Idem.* T. I, pág. 383. Parece extraño que una actitud de incomprensión absoluta, ajena hasta al más rígido moralista, haya perdurado hasta el presente, pese a los hospitalarios juicios de Menéndez y Pelayo, pero véase, en prueba de ello, un artículo firmado por Ramón de Garciasol: *Lope de Vega. —Cuadernos Hispanoamericanos.* Madrid, M.º 195 (marzo, 1966), páginas 478-499— en que los insultos al *Fénix*, la chabacanería de los juicios, con no poco desconocimiento del tema y el sectarismo moral, hostil a toda posición ecuánime, le convierten en prácticamente inútil. Se trata en sustancia de una reseña del libro *Lope de Vega: Su vida y su obra.* Madrid, 1961, que ya comenté, en cuanto a originalidad, en mi obra *Lope de Vega y su tiempo.* Barcelona (1961), T. I: *Estudios*, pág. 425, a donde remito al lector del señor Garciasol.

que puede considerarse definitivamente afianzada sobre una basa sólida y documental» (18).

La causa que impulsó a Menéndez y Pelayo a dedicar gran parte de sus actividades de investigador y crítico literario a la producción dramática de Lope, es bien conocida.

Decidida la Real Academia Española, por sugerencia suya, a publicar completas las obras de Lope de Vega, tan imposibles de reunir en colección como difíciles de leer en los rarísimos ejemplares de sus primitivas impresiones, fue encargada esta delicada y ardua misión a don Marcelino Menéndez y Pelayo, que trazó el plan de la edición, de la cual no salieron sino quince tomos, y el último desgraciadamente, incompleto, sin los comentarios críticos de don Marcelino, que son lo más valioso de la colección.

Dedicó el primer tomo de la edición proyectada de *Obras de Lope de Vega*, a la *Nueva biografía* del *Fénix*, por Cayetano Alberto de la Barrera —premiada en el concurso de la Biblioteca Nacional de 1864—, haciendo que la precediera, conforme deseo de su autor, el ya citado ensayo de Durán y continuándola con unas importantísimas *Adiciones a la biografía de Lope de Vega Carpio* (19), amén de dividir en capítulos la obra, para su más fácil manejo y de imprimir el texto con la ortografía preconizada por la Academia (20)· sustituyendo la enrevesada del ilustre farmacéutico lopista.

En los tomos segundo y siguientes, comenzó don Marcelino la publicación de las obras dramáticas (21), sin duda las que ofrecían y aun ofrecen mayor dificultad de todas las del *Fénix*, pero inclinándose a ello, seguramente, porque urgían más, ya que las no dramáticas habían sido editadas por Sancha, conforme a un plan y textos preparados

(18) *Idem*. T. III, pág. 17.

(19) Págs. 613-697.

(20) T. I. Madrid, 1890.

(21) II-XIII. Madrid, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901 y 1902, respectivamente. En esta última fecha quedó virtualmente interrumpida la edición, aunque es seguro que Menéndez y Pelayo siguió su labor crítica y de preparación de los tomos XIV y XV, con que concluye la edición definitivamente, que salieron póstumos —Madrid, 1913, ambos— con los textos que había dejado ya dispuestos don Marcelino, pero sin sus observaciones críticas que, al parecer, no llegó a redactar, ya que no han sido halladas entre sus papeles, aunque estos están sin catalogar aún en gran parte. Es de notar, en fin, la fecundidad del gran historiador de nuestras letras que, aparte de sus múltiples ocupaciones, dió un tomo anual y aún dos en un caso, durante el tiempo que se dedicó ininterrumpidamente a esta tarea, paralizada sin que se sepa la causa con certeza.

por Cerdá y Rico (22) siendo entonces más asequibles al lector aunque ya la edición estaba agotada, sin ser lo rarísima que es en la actualidad.

El primer problema que se le planteó a Menéndez y Pelayo, al emprender su tarea, fue, indudablemente, el de dar orden sistemática a aquella ingente masa impresa y manuscrita, que era y es la producción literaria del «Monstruo de Naturaleza».

Aislado ya de lo demás el teatro, no fue muy difícil discernir, dentro de él, un grupo perfectamente definido de *Autos y Coloquios*, con que comenzó la edición. Pero quedaba en un temible bloque todavía, la mayor parte del teatro o casi su totalidad: las llamadas colectivamente *comedias*, por lo regular, pero tan distintas, tan variadas, bajo esa tradicional y simplista denominación.

No hay duda de que en esto llegamos a un punto fundamental en los estudios lopianos de Menéndez y Pelayo: la clasificación de las comedias de Lope, que con sus aciertos y desaciertos ha orientado hasta ahora el estudio del teatro del *Fénix*, cuando la crítica ha intentado dar una síntesis de él.

No podemos dudar tampoco de que, seguramente, Menéndez y Pelayo, mostraría en un principio su preferencia por una clasificación cronológica —a cada paso aporta cuantas noticias halla a mano o deduce para fijar las fechas de las piezas— si bien debió de desistir enseguida ante la imposibilidad de llevarla a cabo. La utilización de algunos datos sueltos en autógrafos, en impresiones o en alusiones, incluso las conocidas listas de las ediciones del *Peregrino en su Patria* tan poco concretas para pormenorizar fechas y tan confusas en los títulos (23), no tenían en verdad, mucha más fuerza que las observaciones estilísticas de don Marcelino, con que procura dar antelación o posterioridad a determinadas comedias, sin conseguirlo realmente, aun cuando desde otros puntos de vista sean dignas de estimación.

Desechada la imposible ordenación cronológica del teatro de Lope de Vega (24), que hoy han conseguido unos doctos hispanistas, con

---

(22) Cfr. González Palencia: *Don Francisco Cerdá y Rico. Su vida y sus obras*. Madrid, 1928, págs. 76-92.

(23) Su utilidad queda limitada, como es sabido, a determinar si una comedia es anterior a 1604 o a 1618, respectivamente, y también si es posterior a cada una de estas fechas, pero esto último, por los olvidos del *Fénix*, no es absolutamente indiscutible. Véanse sobre el tema los artículos de Oscar M. Villarejo: *Revisión de las listas de "El Peregrino", de Lope de Vega* (En *Revista de Filología Española*, T. XLVI 1963, págs. 343-399) y *Lista II de "El Peregrino": la lista maestra del año 1604 de los 448 títulos de las comedias de Lope de Vega* (En *Segismundo*, n.º 3 (1966), págs. 57-76).

(24) He aquí las palabras del propio Menéndez y Pelayo en lo que afecta a este punto:

visos de probabilidad casi absoluta (25), no cabía otra posición que optar por una clasificación temática que siendo aparentemente más factible o posible, en líneas generales, por su propia sencillez y simplicidad y el exclusivismo de algunos de sus apartados, produciría inevitablemente una positiva confusión.

Creo que merece la pena seguir un poco de cerca las circunstancias que va considerando don Marcelino para llegar a su sistematización clasificadora del teatro del *Fénix*.

En primer lugar no le satisface la clasificación alfabética de Chorley (26) y de La Barrera (27), seguida por otros varios (28), incluso

---

«El orden cronológico, pues, sabido respecto de muy pocas piezas e ignorado de todas las restantes, sería el más completo y cabal desorden si se aplicara a un repertorio tan vasto». (*Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. E. N., T. I, pág. 3).

(25) Griswold Morley y Courtney Bruerton: *The chronology of Lope de Vega's "Comedias"*. New York, 1940, y *Addenda to the chronology of Lope de Vega's "Comedias"* (En *Hispanic Review*. T. XV, 1947, páginas 49-71). Fundiendo ambas se ha publicado *Cronología de las Comedias de Lope de Vega, con un examen de la atribución dudosa, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, de los mismos autores. Versión española de María Roca Cortés, Madrid, 1968. Sobre cronología de distintas comedias de Lope y su atribución a éste, véase la citada obra de Simón Díaz y José Prades y la *Vida de Lope de Vega*, de Renner, traducida por Américo Castro, Madrid, 1919, cuya segunda edición se ha publicado inexplicablemente, trocando los nombres del autor y traductor, Salamanca, 1968, pág. 555, nota 44 y siguientes. Asimismo véase Hämel, A.: *Bermenkungen Zur Chronologie der Comedias von Lope de Vega* (En *Neophilologus*, Amsterdam, T. VIII (1920), págs. 91-93, y *Studien zu Lope de Vega's. Jugenddramen nebst chronologischen Verzeichnis der Comedias von Lope de Vega*. Halle, 1925, y las señas de esta última obra en Simón Díaz y José Prades: *Ob. cit.*, pág. 63. La teoría de los autores, que ya había sido adoptada anteriormente por otro ilustre hispanista, Milton N. Buchanan —*The chronology of Lope de Vega's Plays*. Toronto, 1922— ha sido confirmada posteriormente. (Cfr. Amezúa: *Una colección manuscrita y desconocida de Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid, 1945, páginas 19-21).

(26) *Catálogo de las comedias y autos de Frey Lope Félix de Vega Carpio...*, por el señor J. R. Chorley..., corregido y adicionado por el señor don Cayetano Alberto de la Barrera (En *Biblioteca de Autores Españoles*. T. LII, págs. 535-538). Ampliado y corregido por Hugo A. Rennert en su *Bibliography of the dramatic works of Lope de Vega Carpio, based upon the catalogue of John Rutter Chorley* (En *Revue Hispanique*. T. XXXIV, 1915, págs. 1-284).

(27) *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, 1860.

(28) Cfr. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. E. N. (T. I., pág. 5).

por don Emilio Cotarelo en su continuación de la edición académica de Lope (29), y en segundo lugar sus preferencias son para la clasificación adaptada por Hennigs en su estudio (30) aunque no admite algunos de sus aspectos, si bien es la inspiradora de la suya, sobre todo en lo no histórico.

«Sin ser completa —escribe— presenta ya vencidas las mayores dificultades, ha simplificado no poco nuestra tarea, si bien distemos mucho de aceptar todos los grupos introducidos por el doctor Hennigs ni menos el orden en que los coloca» (31).

Sopesando unas y otras razones, deslinda la gran masa de comedias en una fácil clasificación previa, a base de sus géneros dramáticos:

a) *Entremeses y loas*, que o no son de Lope o presentan dudosísimas atribuciones, pero que acabará insertando en la edición con las comedias con que se representaron.

b) *Autos sacramentales* y *Coloquios de devoción*.

c) *Comedias*, en general, no incluídas en los grupos anteriores.

Se comprende la enorme dificultad de operar sobre este último grupo compuesto por más de cuatrocientas piezas, y sin embargo, Menéndez y Pelayo no dudó en arrostrar tan tremenda empresa.

Nada mejor que utilizar su propio razonamiento fundamental, expuesto en las líneas que siguen, con la característica claridad mental de su autor y una evocadora belleza en la que fue maestro incomparable:

«El orden en que estas piezas deben leerse para que se perciba bien la grandeza del conjunto, es el orden pura y estrictamente cronológico, merced al cual se van desarrollando, como en una galería de arrogantes frescos o de riquísimos tapices, todas esas rapsodias épicas dramatizadas, con cuyos hilos de oro fue tejiendo el gran poeta los anales heroicos de la patria común, llevando de frente toda la materia histórica o tenida por tal, desde el drama que enaltece la final resistencia de los cántabros contra Roma, hasta aquellos otros que conmemoran a modo de gacetas, triunfos del día y del momento como el asalto de Maestricht o la batalla de Fleuris. De este modo, las crónicas dramáticas generales, las que abarcan un reinado entero o un grupo considerable de acaecimientos, alternan con las leyendas

(29) *Obras de Lope de Vega*. Publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). *Obras dramáticas*. Ts. I y II (Madrid, 1916); III y IV (Madrid, 1917); V y VI (Madrid, 1918); VII, VIII, XII y XIII (Madrid, 1930). Igual sistema siguieron, naturalmente, sus colaboradores González Palencia, T. IX (Madrid, 1930); Ruiz Morcuende, T. X (Madrid, 1930) y García Soriano, T. XI (Madrid, 1929).

(30) *Studien zu Lope de Vega Carpio. Klassifikation seiner Comedias*. Gotinga, 1891.

(31) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. E. N. (T. I, pág. 6).

municipales y heráldicas, no menos significativas, no menos profundamente reveladoras del ideal de la patria, llevado a las tablas por Lope con más sinceridad y pujanza que ningún otro. Hay más: la forma amplia y novelesca del drama historial se impuso a los demás géneros escénicos, los transformó a su imagen y semejanza y él solo nos da la clave de aquel teatro, todo acción y todo nervio; rápido y animadísimo y algo somero por consiguiente, pero lleno de fuerza e inventiva; más extenso que profundo, más nacional que humano, pero riquísimo, espontáneo y brillante sobre toda ponderación; libre además en el gran maestro y en sus primitivos discípulos y émulos de los amaneramientos y de las rutinas que le enervaron en el tiempo de su decadencia, hasta convertirlo en un género de convencional idealismo» (32).

Compréndese fácilmente, a través de esta penetrante síntesis de la significación que el teatro de Lope tenía para don Marcelino, por qué este adoptó al fin, eclécticamente una clasificación mixta de las comedias del *Fénix*, en que logró indiscutiblemente trazar algunos límites fundamentales de la apenas inexplorada selva de su teatro. La clasificación es esencialmente temática, en grupos amplios, donde las comedias se integran por su característica más saliente, aunque a veces no sea la más importante o fundamental, y luego en el grupo de las comedias históricas una clasificación cronológica de los temas desde el punto de vista de la Historia, despreocupándose de otros elementos que en cada comedia puedan dar matices más o menos acusados, lo cual permite, en cambio, en este inmenso grupo de comedias, el estudio de importantes figuras históricas como protagonistas.

Lo menos acertado de la clasificación temática del teatro de Lope por Menéndez y Pelayo, procede de la complejidad de sus comedias en que la mayoría presentan más de un aspecto que pueda unirlas a los grupos clasificadores.

El proyecto primitivo (33), fue bastante modificado al hacerse la edición, pero sin conseguirse una absoluta exactitud científica en algunos de sus aspectos. Precisamente en el afán simplificador del gran crítico, excluyendo matices intermedios, admitidos por Hennigs, radica la oscuridad y duda en la apreciación de los distintos elementos de cada comedia.

Es indiscutible que pormenorizando la teoría de la clasificación temática de don Marcelino en una numerosísima serie de grupos, en los que pudiera figurar indistintamente una misma comedia, según sus aspectos, se conseguiría sin duda una visión más amplia, si no

(32) *Estudios y Discursos de Crítica Literaria e Histórica.* E. N. (T. VII, págs. 39-40).

(33) Cfr. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. I., págs. 6-7).

completa, de la temática del teatro del *Fénix*, siempre que se alcanzara a unir todos los dichos grupos en una organización sistemática.

Véase, si no, su esquema definitivo, como figura en la edición académica (34):

a) Comedias de asuntos de la Sagrada Escritura.
b) Comedias de vidas de santos.
c) Comedias pastoriles.
d) Comedias mitológicas.
e) Comedias sobre argumentos de la historia clásica.
f) Comedias de Historia Extranjera.
g) Crónicas y leyendas dramáticas de España.
h) Comedias novelescas.

Este último grupo quedó incompleto de publicación y comentario, y es de sospechar, aunque no aparezcan totalmente perfilados, que a los citados grupos habían de seguir estos otros:

i) Comedias caballerescas. (Fundadas en toda clase de libros de Caballerías).

j) Comedias fundadas en fábulas (cuyos orígenes son las novelas italianas y españolas principalmente).

k) Comedias románticas (siguiendo uno de los grupos de Hennigs: «para designar —nos explica don Marcelino— todas aquellas piezas muy numerosas, de Lope, que no son comedias de costumbres, sino embrollos complicadísimos, de trama y contextura novelesca cuya acción pasa por lo común fuera de España, pero cuyos orígenes, si es que los tienen, se han ocultado a nuestras averiguaciones»).

l) Comedias de malas costumbres (pícaros, rufianes, etc...).

m) Costumbres urbanas y caballerescas.

n) Costumbres aristocráticas y palatinas.

Que esta clasificación, en parte harto rígida y en parte confusa, no acababa de satisfacer totalmente a su autor, nos lo dice él mismo en estas palabras:

«Tales son las bases de nuestra clasificación, que de ningún modo presentamos como inmejorable y que seguramente ha de sufrir más de una modificación antes que acabe de pasar por nuestras manos todo el inmenso repertorio de Lope. Siempre han de quedar algunas obras excéntricas y fuera de clasificación que irán las últimas» (35).

Desgraciadamente, la muerte del maestro no dio lugar a estas modificaciones que presentarían tanto interés y sugerirían otras, de que tan necesitado está el teatro de Lope hoy.

En realidad, la gran dificultad de adoptar una clasificación semejante para el teatro del *Fénix* o el de toda la Edad de Oro, no reside

---

(34) *Idem*. (T. VI, págs. 485-493).
(35) *Idem*. (T. I., pág. 10).

en que quede al margen el citado grupo de «obras excéntricas» que, a no dudar, se le hubiera esfumado a don Marcelino antes de acabar su edición; ni tampoco en no poder incluir todas las comedias en los grupos indicados, sino en conseguir que a cada uno u otros semejantes, quede adscrita una comedia sin que se pueda insertar en otro o en otros de la clasificación que sea.

Es indudable que en algunas de las comedias incluídas en a) y b), hay elementos pastoriles o de costumbres coetáneas de Lope —inevitablemente coetáneas, pese a sus temas, por su escena intemporal— sino de otros grupos, por la arbitrariedad y la contaminación que solían sufrir en aquella época.

En el grupo c) podría incluirse una buena parte de comedias, no sólo de los grupos a) y b), como he indicado, sino de casi todos los grupos y especialmente del g), pues ya es sabida la predilección del *Fénix* por insertar escenas de ambiente campesino y pastoril —con la sombra horaciana, segura, y dudosa de Fray Luis de León, en espléndidos pasajes líricos— en cualquiera de sus comedias, sin empacho de lugar ni tiempo.

El grupo d) presenta comedias, que si bien interpretan un tema de mitología incurren en lo mismo que acabo de señalar y no pueden desprenderse, en costumbres, sentimientos y otros detalles del mundo coetáneo que les rodea ni de la fantasía fabulosa y novelesca, que se da como típica, a los grupos j) y k).

Los grupos e) y f) y sobre todo el extensísimo y variadísimo g) encierran comedias que participan de elementos afines con casi todos los grupos, salvo los a), b) y d), aunque no fuera imposible la existencia de ciertas afinidades técnicas que, al menos, las recuerdan.

El grupo h) fundado en el carácter de los argumentos, sería difícil no hallarle puntos de contacto con los demás y singularmente con el grupo k), no más definido en su apreciación de técnica dramática en muchos aspectos.

Tal vez el grupo i) por referirse concretamente a las fuentes utilizadas, podría mantener su integridad, aunque al margen de toda valoración de la técnica dramática.

En cuanto a los grupos j) y k) por indefinidos respecto de la producción de Lope y de su interpretación dramática y los grupos l), m), n) por la indecisión y convivencia de ambientes —a veces contrapuestos en la obra— en muchos casos requerirían una subdivisión más ceñida y tendrían que abrirse a buen número de comedias de los grupos e), f), g), especialmente y con probabilidad de alguno más.

Tales son, en general, y sin descender a análisis y ejemplos concretos, los problemas que plantea la clasificación de las comedias de Lope de Vega, realizada por Menéndez y Pelayo para su edición, aunque por haber resuelto, frente a ellos, el primordial de ordenar,

en su mayoría, la masa ingente que antes era la producción dramática del *Fénix*, ha servido como base hasta el presente a la mayoría de los historiadores y críticos de nuestra literatura (36) y aún habrá de servir con gran utilidad mientras no se siga el sistema —a la vista de un demorado estudio de cada pieza— de sustituirlo por otro, fundado en una serie de aspectos sistemáticos, desde distintos planos de observación en que el cronológico habrá de ser el básico y fundamental y el verdaderamente científico, para un estudio de la evolución del arte de Lope (37).

Adoptada por Menéndez y Pelayo, sin cerrar los ojos ante su

---

(36) La reproducen exactamente, detallando algún grupo, Hurtado y González Palencia: *Historia de la Literatura Española*. Madrid, 1949, páginas 564-565. La sigue, destacando de ella lo que juzga más representativo del *Fénix*, Angel Valbuena Prat: *Historia de la Literatura Española*. Barcelona, 1950, T. II, págs. 303-367; y sugiere bastantes aspectos del teatro, tratados por Ludwig Pfandl: *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*. Traducción por el doctor Jorge Rubió Balaguer. Barcelona, 1933, págs. 404-470. Cejador, en fin, prescinde de ella y también del análisis de los aspectos dramáticos del *Fénix* (Cfr. su *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*. T. IV. Madrid, 1916, págs. 79-128).

(37) La clasificación temática del teatro de Lope de Vega, realizada por Menéndez y Pelayo, ante la imposibilidad, como ya indiqué, de una clasificación cronológica, cuyo carácter científico es innegable, es análoga a la que adoptó ante el *Romancero*, igualmente seguida por todos, sin que haya sido sustituida —ni aún en los últimos estudios de Menéndez Pidal— por la cronológica, que sobre la temática acaso, diera una elemental sistematización —con toda clase de reservas— que pudiera inducir a una cierta cronología, tras demorado examen de cada caso, partiendo de los llamados «romances viejos», por Wolff y Hofmann —Cfr. su *Primavera y Flor de Romances*, con una Introducción y Notas, Berlín, 1856, dos tomos—, los más directamente derivados de los cantares de gesta, que se conservan, con huellas épicas, y siguiendo con los históricos —en una gradación de lo bélico a lo narrativo— los novelescos y, al fin, líricos, en continua perfección, hasta enlazar con los romances imitativos de la Edad de Oro, conforme a la indicada evolución de su temática, aunque requeriría cada composición su investigación apropiada para fijar la fecha de ella, más o menos aproximada, utilizando los datos que puedan descubrirse en el texto, el vocabulario, etc., etc.
Por fortuna, en el teatro de Lope, gracias a la labor previa de Morley y Bruerton, a que se aludió antes, se puede ya seguir cronológicamente su producción, básica para trazar críticamente la evolución dramática del *Fénix*, con pequeñísimas dudas e importantes confirmaciones, de períodos definidos, en que fuentes, ideología, temas, escenas, situaciones, elementos líricos, alusiones, vocabulario, etc. constituyen características inconfundibles.

defectos la clasificación, que acabo de comentar, comenzó a realizar sobre ella la edición de las obras del poeta, que, por desdicha no alcanzó más que a una pequeña parte, aunque fuera, no obstante, una de las más importantes.

Preparó en total don Marcelino para su edición doscientas cuarenta y ocho piezas (38), en parte impresas —algunas en ediciones rarísimas que hubo de allegar— en parte manuscritas, que se proporcionaba de mil modos, desde copiarlas personalmente él hasta facilitarle traslado lo más cuidadoso que podían, sus buenos amigos de España y del extranjero, entre estos últimos especialmente, el gran hispanista Antonio Restori, que le comunicó sus descubrimientos lopistas en la Biblioteca Real de Parma cuando le fueron necesarios.

Muchas de estas piezas dramáticas estaban inéditas, pese al notabilísimo mérito de algunas, hasta que Menéndez y Pelayo las dió a luz al incorporarlas a su edición (39) y en bastantes casos el examen crítico de don Marcelino, determinó definitivamente la paternidad del *Fénix* respecto de ciertas comedias, descubriendo en determinadas piezas la transformación que habían hecho del texto primitivo de Lope, refundidores como Moreto, Andrés de Claramonte u otros.

La atribución definitiva a nuestro poeta de *El Rey don Pedro en Madrid o el Infanzón de Illescas*, realmente indiscutible (40) y sus

---

(38) Distribuidas de esta forma: *Autos y Coloquios*, 46; *Comedias de asuntos de la Sagrada Escritura*, 12; *Comedias de vidas de Santos*, 31; *Comedias pastoriles*, 5; *Comedias mitológicas*, 8; *Comedias sobre argumentos de la Historia Clásica*, 5; *Comedias de Historia Extranjera*, 4; *Crónicas y Leyendas dramáticas de España*, 98; y *Comedias novelescas*, 39. Total: 248.

(39) La aportación de Menéndez y Pelayo, en este aspecto, a la bibliografía lopiana merece tenerse muy en cuenta, aunque no se haya subrayado aún y es sólo comparable a la realizada por don Emilio Cotarelo en su edición ya aludida. He aquí las obras inéditas del *Fénix* que publicó por primera vez: Once autos y coloquios: *El Bautismo de Cristo, Obras son amores, El yugo de Cristo, La Circuncisión y Sangría de Cristo, nuestro bien; El Hijo de la Iglesia; Auto del Avemaría y Rosario de Nuestra Señora, El villano despojado, La Margarita preciosa, La primavera del hombre, La oveja perdida y La locura por la honra;* y catorce comedias: *La corona derribada, La gran columna fogosa, San Segundo de Avila, Los mártires del Japón, El truhán del Cielo, Belardo el furioso, La reina doña María, Audiencias del Rey don Pedro, Los hechos de Garcilaso de la Vega, La contienda de Diego García de Paredes y el Capitán Juan de Urbina, La perdida honrosa, El valor de Malta, Don Juan de Austria en Flandes* y *El Brasil restituido.*

(40) Doña Blanca de los Ríos en su obsesión de atribuir a Tirso de Molina todo cuanto hallaba al paso, intentó refutar las sólidas razones

observaciones sobre otras comedias más o menos dudosas de su paternidad lopiana, como *El animal profeta, La estrella de Sevilla* o *Los Novios de Hornachuelos*, presentan observaciones valiosísimas, sea cualquiera el criterio que se sustente.

Todas las obras editadas por Menéndez y Pelayo, son comentadas por él mismo en las *Observaciones Preliminares* de cada tomo, con mayor o menor extensión; algunos de estos comentarios podrán ser rápidos, como por ejemplo los de ciertos autos, como *El Hijo de la Iglesia, El tirano castigado* o *El Niño Pastor*, o tal o cual comedia, como *El Nacimiento de Cristo* o *La Niñez del Padre Rojas*, pero la mayoría son muy extensos, como los del *Auto de los Cantares*, de *Barlán y Josafá*, con completísimo examen de sus fuentes que no ha sido mejorado en lo fundamental y sus directrices, *Los Tellos de Meneses; La Estrella de Sevilla*, con un fino examen crítico realmente magistral, no superado, *La Reina doña María, Los Porceles de Murcia;* y algunos otros, como el de *Las Mocedades de Bernardo* o el de *Las Mocedades del Cid*, constituyen respectivamente, verdaderas monografías sobre estos personajes en la Literatura. Aparte de las cuales hay otras monografías insertas en las *Observaciones Preliminares*, más o menos afectas a Lope, como la de «moralidades» y «loas», al hacer la crítica de los Autos y Coloquios (41).

En todos abundan de tal modo las noticias, los juicios sagaces, los datos valiosos, que aún ahora nada de su mérito ha disminuído y prestan a quien haya de estudiar el teatro de Lope, un auxilio inestimable que no puede sustituir nada de lo publicado más tarde, sino en la aportación de datos concretos, más tarde descubiertos, aunque tanta bibliografía útil, aparecida después pueda incorporarse a la labor del maestro.

Es más, siempre será una segura guía y una orientación luminosa para toda investigación posterior sobre los temas por él tratados, como se ha demostrado en infinitas ocasiones.

En cada caso, estudia Menéndez y Pelayo los textos existentes de la comedia en cuestión, con indicación de los datos bibliográficos que entonces se conocían —a los que añade muchos completamente nuevos— y discrimina el mejor para utilizarlo en su edición. En muchos casos no es posible la elección por tratarse de uno sólo, pero don

---

de Menéndez y Pelayo, absolutamente convincentes, con otras carentes del menor valor científico, que no merecen ni tenerse en cuenta. (Cfr. *Obras dramáticas completas*. de Tirso de Molina. Edición crítica por Blanca de los Ríos. T. II. Madrid, 1952, págs. 531 a 535 b.)

(41) Para las referencias en la obra total de Menéndez y Pelayo, según la *Edición Nacional*, ya citada, de estas comedias, y las demás que se citan en adelante, consúltese el *Apéndice*, donde se anotan detalladamente, una por una, por orden alfabético dentro de cada género.

Marcelino lo estudia con una minuciosidad crítica muy superior a la de su época y una sensibilidad perceptiva del estilo del autor, de las alteraciones sufridas por el original, con una perspicacia y un tino que, a veces, aún no han sido superados y pocas veces se han igualado.

El mismo nos explica el criterio empleado para la selección y el uso de los textos que, en todo caso, cuando es conveniente, anota al pie en sus variantes diferenciales. Si los textos a veces no están a la altura de los comentarios y no son modelo de lo que hoy se suele hacer, y no por todos, no es por falta de cuidado ni de conocimiento, sino porque el editor no disponía de mejores elementos de trabajo (42).

Erraba don Marcelino como todos entonces, suponiendo que Lope de Vega cuidaba de las ediciones de sus obras dramáticas que vieron la luz cuando él vivía y por ello daba preferencia a los textos impresos equivocadamente. Pero muchas veces, percibía y aprovechaba las mejores lecciones de los manuscritos aunque ello le pareciera insólito.

Hoy ya sabemos a qué atenernos acerca de las preocupaciones de Lope con respecto de la edición de sus obras dramáticas, que no le merecían la menor atención, a diferencia de sus obras no dramáticas que cuidaba con esmero (43).

---

(42) En bastantes casos, las deficiencias no son atribuibles a don Marcelino, sino a los copistas que le proporcionaban los textos, que no podrá consultar directamente, como pasó, por ejemplo, con *El galán de la Membrilla*, en cuyo texto señala Menéndez y Pelayo la falta de dos versos en el original, que donde faltan es en la copia que utilizó. (Véase mi edición crítica —próxima a aparecer— de *El galán de la Membrilla*, de Lope.

Si el gran cultivador y crítico hubiera dispuesto de los actuales medios de reproducción de textos de que hoy disponemos, no hay duda de que el resultado de su cuidada labor hubiera sido muy distinto.

(43) Hay, entre muchos, dos casos opuestos y característicos, que revelan esta posición del *Fénix*, orgulloso de sus obras no dramáticas para su fama literaria y desdeñoso hacia su teatro que era, principalmente, su «modus vivendi».

Al publicar su *Jerusalén Conquistada* (Madrid, 1609) es asombrosa la serie de precauciones que para la corrección del texto hubo de tomar en aquella ocasión, no única. (Cfr. Lope de Vega: *Jerusalén Conquistada*. Edición y estudio crítico de Joaquín de Entrambasaguas. T. III. Madrid, 1954, págs. 37-63.)

En cambio, *La Dama boba*, tan famosa, se publicó en la *Novena Parte de las Comedias* del *Fénix*: *Doce comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mismo* (Madrid, 1617), para satisfacer un capricho de su señor, el duque de Sessa, pero, pese a lo que dice la portada, se reprodujo de una copia, o arreglo, mejor dicho, de Ramírez de Arellano, «el de la gran memoria», que acaso la había tomado de oído, aunque parezca asombroso, y no del texto autógrafo u original, sin editar realmente hasta nuestros días, porque estaba en-

No obstante, a falta de esa edición, que suponía la más cuidada, daba preferencia al autógrafo —que hoy ha de admitirse como el texto más exacto (44) y, en caso de faltar también éste, a las copias manuscritas y ediciones impresas, más fieles o más próximas al original verdadero— según datos fehacientes sin prescindir de ningún dato que pudiera arrojar luz sobre la cuestión y aun rectificando los textos adoptados cuando el hallazgo fortuito y posterior de otros mejores lo permitía, e incluso sustituyendo alguna vez pliegos ya tirados para cambiar un texto defectuoso utilizado por otro bueno hallado después.

En ningún caso deja don Marcelino de señalar en los textos que utiliza, su defectuosa versión cuando no encuentra otros mejores y si no hace el estudio y comentario lingüístico «que cada una de las piezas de Lope exige», como él mismo reconoce, es porque no había espacio para ello en la ya voluminosa edición (45), en la cual, lo principal, y no era poco, consistía en hacer asequibles al lector los textos todos del teatro de Lope (46), reducidos hasta entonces a la breve selección de la «Biblioteca de Autores Españoles», realizada por Hartzenbusch, ya citada antes, que ha sido y casi aún es, en general, la base para juzgar la creación dramática lopiana.

En la transcripción de los textos siguió Menéndez y Pelayo la

---

tonces en poder de Jerónima de Burgos, a quien se la había regalado su autor y no pudo conseguir por el momento, aunque es probable que luego pasara a Sessa el manuscrito para enriquecer su colección lopiana que nos hace perdonarle su mentecatez. (Cfr. García Soriano: *Prólogo* al T. XI de las *Obras* de Lope de Vega (edición nueva), ya citada, págs. XXXII-XXXVIII.)

Si el medio de vida cotidiana del *Fénix* era el teatro —que sufragaba los muchos gastos que tenía, siempre con dos hogares— y la poesía narrativa, que él denominaba épica y aun epopeya, la que suponía que le había de inmortalizar como poeta nacional, sus poesías líricas estaban al servicio de sus amores humanos y divinos y al de halagar a sus amigos y posibles mecenas, en su mayoría.

(44) Cfr. La *Introducción* a mi edición de las *"Obras completas" de Lope de Vega*. T. I .Madrid, 1965, págs. XXV-XXXVI.

(45) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. E. N. (T. I., págs. 16-17).

(46) El propio don Marcelino nos relata con su espontaneidad característica, cómo brotó en él tan fecunda y benéfica idea:

«Con el tiempo fue creciendo en mí esta admiración y haciéndose más razonada conforme más iba penetrando en el mágico laberinto de las comedias de Lope, que forman por sí solas una literatura entera. Y al encontrarme con aquel inmenso repertorio, en que parecen agotadas todas las combinaciones dramáticas posibles, concebí el propósito, acaso temerario, de darle a conocer íntegramente; empresa en que perseveré bastantes años y que sólo hube de suspender por causas en que mi voluntad tuvo la menor parte...» (*Estudios y Discursos de Crítica Literaria e Histórica*. E. N. T. III, pág. 17).

ortografía adoptada, o mejor, no rechazada, por la Real Academia Española, lo que no necesitaría explicación editándolos ella, pero don Marcelino se cree en el deber científico de dar una explicación, en que se revela cómo estaba al corriente, en absoluto, de los actuales sistemas de transcripción de textos que por entonces comenzaban a consolidarse —para no avanzar más, por cierto, o acabar en una lamentable anarquía (47)— por aquellos tiempos en que la influencia de la filología alemana estaba en sus comienzos que no presentían el anquilosamiento, con retraso de medio siglo, a que ha llegado en la actualidad.

«Un editor particular —explica el maestro— hubiera podido preferir la ortografía de los antiguos textos, más fonética y menos etimológica que la actual, y no le hubieran faltado graves razones con que justificar esta preferencia. Pero si atiende a que las obras de Lope de Vega, como toda nuestra literatura de los siglos XVI y XVII, no son para los españoles todavía documentos arqueológicos, como pueden serlo para un profesor de lenguas románicas, sino que son cosa viva y actual, que se aparta y diferencia totalmente de los documentos de la Edad Media, sólo accesibles al estudio del filólogo, no parecía cosa tan desacordada imprimir las comedias de Lope con la misma ortografía conque desde hace siglo y medio se están imprimiendo para los más doctos, como para los más rudos de nuestro pueblo»... «los más grandes libros castellanos, que son al mismo tiempo, los más populares» (48).

En cambio, cuando considera necesaria una innovación tipográfica, adoptada por un ilustre hispanista francés en sus ediciones de teatro antiguo español, no duda el insigne crítico español en adoptarla en la suya asimismo:

«Hemos llevado a la práctica una innovación que nos parece muy oportuna, y que no hemos visto practicada en ninguna colección de obras dramáticas, a pesar de haberla indicado y recomendado el señor Morel-Fatio»... «Consiste en marcar tipográficamente el primer verso de cada estrofa o combinación métrica, lo cual tiene desde luego dos

---

(47) No podemos afirmar que ahora hayamos avanzado mucho más que en tiempo de don Marcelino en lo que atañe a la transcripción y comentario de textos en que las nuevas teorías se mezclan caprichosamente con las antiguas, sin que prevalezca, como debiera, un criterio uniforme ni un sistema científico, como puede comprobarse confrontando la labor de los distintos comentaristas y editores de cualquier colección de textos clásicos de las más difundidas, como, por ejemplo, la de *Clásicos Castellanos*, de «La Lectura», entre las más cuidadas. Pero sobre esto he de tratar detenidamente en la obra que preparo sobre *La edición crítica y sus problemas*, ya casi concluida.

(48) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. E. N. (T. I., pág. 18)

positivas ventajas: la de hacer entrar por los ojos el artificio rítmico de la pieza y la de dar una base segura para conocer los puntos en que el texto está mutilado o corrompido, y en muchos casos para restituir la lección verdadera. No hay motivo para que esta disposición tipográfica, adoptada de tiempo atrás en las colecciones de versos líricos, no se aplique también a los versos dramáticos» (49).

Por la sobriedad clara y la erudita densidad, con que están escritos los comentarios críticos de Menéndez y Pelayo, al teatro de Lope de Vega, sería necedad intentar resumir siquiera, su contenido, que ocuparía la misma extensión del original, pero sin la gracia y soltura de su lenguaje, donde el juicio inconmovible de una obra, de un pasaje, de cualquier elemento que revisa o enfoca por primera vez —que es lo más frecuente— acompaña el buen gusto estético y la más exquisita sensibilidad, sin que esta alta crítica excluya el desenfadado epiteto o burla, con verdadero donaire, que a veces la interrumpe para dejarnos una imagen o una idea inolvidables que valen por muchos párrafos de otros autores de su tiempo, engolados de pedantería y faltos de este sentido vivo de lo humano.

Es preciso leerse estas pequeñas monografías —a veces no tan pequeñas, cuando el tema lo requiere— en que todo uniformismo fácil está ausente y cada obra se examina como corresponde a su carácter, señalando lo peculiar de ella en relación con las demás y con toda la literatura y la estética, tanto nacionales como extranjeras, para percibir el profundo valor de la crítica lopiana de Menéndez y Pelayo, que nada deja al margen por arduo o menudo que sea.

Desde los datos bibliográficos —no poco complicados de reunir entonces— hasta la síntesis de la pieza dramática que estudia en cada caso, todo se trae al plano de la crítica por don Marcelino, demorándose, con equilibrio magistral, en aquello que percibe o intuye trascendente y dejando de lado, en su justo medio lo que presenta un interés secundario o no aporta nada nuevo.

Pocas veces la crítica habrá conseguido y conseguirá un equilibrio de perspectiva más logrado que el de ésta, aun en su propio autor, maestro indiscutible en tantas cosas.

La valoración de los textos en cuanto a su transmisión y conservación, que le lleva a descubrir, con inconfundible penetración —luego seguida a veces sin citarle— la labor de los refundidores y a veces a restaurar, con aciertos del poeta que en sí llevaba, el texto estragado; la aportación de noticias diversas encaminadas a determinar, cuanto es posible la cronología de las obras, que, no hay duda, consideraba fundamental, aunque no pudo seguirla en su clasificación como ya indiqué; el estudio de las fuentes, descubriendo noticias y antecedentes con sutiliza tan señera como su profunda erudición bibliográfica, que

(49) *Idem.* (T. I., págs. 19-20).

han revelado aspectos interesantísimos de la cultura y de la originalidad de Lope, apenas aprovechados, en conjunto, por sus críticos posteriores; la evocación del ambiente histórico o local en que transcurre la comedia hasta descubrir las líneas comunes de realidad e invención en la creación del *Fénix:* el análisis del desarrollo de los elementos argumentales dentro de la técnica dramática del poeta cuyos atisbos geniales y observaciones agudísimas, habrán de ser siempre la base del estudio de la creación dramática de Lope, que está aún por nacer y sólo puede sustituir estas admirables páginas de don Marcelino; la forma delicada e inequívoca con que desentraña los caracteres de los personajes, distinguiendo y señalando, dentro de los tipos, aparentemente reiterados hasta el tópico, los matices humanos de fino colorido, que el poeta les infundió; la selección de los fragmentos más bellos y representativos del arte de Lope, destacándolos con incomparable acierto en cada obra y señalando sus características esenciales o de los pasajes autobiográficos, que tanto han aportado al conocimiento de la vida del autor y Menéndez y Pelayo señala por primera vez; la captación de los elementos populares, tan opulentos y típicos, del teatro del *Fénix*, enraizado en la lírica tradicional y campesina; la discriminación de los elementos líricos y épicos, con sus antecedentes, y de la expresión poética y los múltiples aspectos de la versificación introducida en el romance básico del teatro del Siglo de Oro, que en Lope presenta singular interés, por su adecuación de lo lírico a lo épico, ya dramatizado y don Marcelino valora en su aspecto cronológico, sugiriendo los sistemas seguidos por Buchanan y Griswold Morley y Bruerton en nuestros días, como ya se indicó; el acopio de interesantísimos datos sobre las representaciones e intérpretes de las obras de Lope; la continua relación comparativa que establece, con sus lecturas inagotables, su memoria prodigiosa y su perspicacia crítica, realmente únicas, entre cada obra del *Fénix* y las demás de su autor, entre estas y las de escritores de su época y las literaturas de todos los tiempos y países, creando la verdadera literatura comparada, con positivos resultados, que tanto apasionó en su época y que tan deleznables obras nos ha dejado, como el representativo y difundido manual de Federico Loliée (50); en fin, la inacabable serie de notas, observaciones, sugerencias, etc... sobre infinitos aspectos del teatro del «Monstruo de Naturaleza» y sus discípulos de la Edad de Oro, especialmente Calderón, utilizando siempre con penetrante criterio y apreciación personalísima, la bibliografía existente sobre cada tema, tanto en España como fuera de ella.

---

(50) *Historia de las Literaturas Comparadas, desde sus orígenes hasta el siglo XX.* Versión española con las adiciones y correcciones del autor para la tercera edición francesa, por Hermenegildo Giner de los Ríos. Madrid, 1905.

Todo lo indicado y miles de aspectos más, tal vez de menor importancia, pero nunca carentes de interés, afloran irreprimibles a la pluma de Menéndez y Pelayo en los *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* y en sus demás obras, esporádicamente, cuando se refiere a él, quedando ordenados y enjuiciados, para siempre, las más de las veces, con su crítica magistral y su viva y elegante prosa, modelo, por su encanto y eficacia, para este género literario, hoy tan decadente y prostituído en que la antigua retórica, como una vieja repintada que hace estadísticas, como cuentas de vieja, precisamente, trata de suplir a la estética, siempre lozana y fecunda (51).

Expuesta brevemente la labor de crítica lopiana de Menéndez y Pelayo, sobre el teatro del *Fénix* en la edición que particularmente le dedicó, quedaría incompleta sin unirla a la mucha y no menos excelente, que dejó desperdigada, conforme afluía a su mente y a su pluma, en lo demás de su obra, en una breve síntesis de sus principales aspectos —no realizada todavía— en los cuales quedará reflejado, en lo posible, el juicio valorativo de don Marcelino, sobre Lope de Vega y su obra.

Menéndez y Pelayo, que considera un genio precocísimo a Lope (52), admira sobre todo la potencia creadora del que, con tanta exactitud denominó Cervantes «Monstruo de Naturaleza», aun en medio de un ambiente propicio y sin más ayuda que la propia; observación sutilísima que cala muy hondo en la vida y la cultura de Lope:

«Lo que este hombre, en fuerza sólo de su prodigioso ingenio, puesto que no le ayudaba poco ni mucho el prestigio moral, rindió, deslumbró y avasalló a sus contemporáneos, escrito está en las memorias contemporáneas, y con ser mucho, aún nos parece poco para su grandeza» (53).

El análisis crítico de la creación dramática del *Fénix*, nos lo da

---

(51) Para ellos es aquella burla de Cervantes, contra la falsa erudición de Lope de Vega, con aquellos índices de *Aristóteles* a *Zeusis*, que pudieran ser de *Anáfora* a *Zeugma*. Y la culta frase, sin par, de Moratín: «Lo diremos en griego para mayor claridad», en que la pedantería ni griego sabe. Cfr. mi ensayo *La crítica y su público*. (En *La papelera volcada, El envés de las letras y algo más*. Madrid, 1956, págs. 147-173.)

(52) Cfr. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. E. N. (Ts. IV, pág. 134, y V, págs. 228 y 233). Alude a que Lope escribía a los doce años y nos habla de «la inexperiencia del prodigioso niño». Estas ideas que en tiempo de Menéndez y Pelayo estaban en todo su apogeo, hoy sólo pueden admitirse más que con reservas, frente a la verdadera cronología biográfica del *Fénix*, aunque este mismo las difundiera y, sobre todo, el mendacísimo Pérez de Montalbán en su *Fama Póstuma* (Madrid, 1636).

(53) *Historia de las Ideas Estéticas en España*. E. N. (T. II, pág. 274).

Menéndez y Pelayo en innumerables notas valiosísimas, diseminadas por todos sus escritos que trataré de reunir aquí para que pueda deducirse de su totalidad la opinión que en general le merecía.

Si don Marcelino admitía como innegable la precocidad de Lope, al igual que todos los críticos del «Monstruo de Naturaleza», en aquella época, en cambio, es el primero que no acepta, sin distingos, el tópico, formado en el siglo XVIII y dogmatizado estúpidamente en el siguiente, del Lope «fa presto», manera errónea de entender sus dotes creadoras y su virtuosismo poético.

Aunque alude a la «precipitación habitual» del poeta, a «la rapidez habitual en el teatro de Lope», a «la atropellada facilidad con que Lope trabajaba» e incluso a «la genial precipitación de Lope» y a «su habitual, maravillosa presteza» (54), admitiendo sin duda alguna, este aspecto en la técnica lopiana, confesado en cierto modo por el mismo Fénix, sin sospechar la disparatada interpretación que iba a tener en la posteridad, también lo limita y aclara en este importante párrafo que reproduzco, por su curiosa y viva explicación, aunque también opina que escribía a veces «como dormitando» (55) y más de una vez repitiéndose (56):

«Poseyó Lope en mayor grado que ningún otro poeta el genio de la improvisación escrita; pero sin recelo puede afirmarse que ninguna de sus buenas comedias fue compuesta de ese modo.

Harto se distinguen unas de otras, aunque en las mejores hay tremendas caídas y en las más endebles algún destello de aquel sol de poesía que nunca llega a velarse del todo por las nubes del mal gusto. Y además, Lope, era un artista dramático, con hambre de teatro, a quien el aplauso popular estimulaba a la producción sin tasa, y con quien colaboraba inconscientemente todo el mundo» (57).

Se confirma esta idea de Menéndez y Pelayo en otras ocasiones en que responde a ella, oponiendo la rapidez creadora a sus aciertos, como cuando descubre en *La creación del mundo,* «muchos rasgos de alta poesía que, aun arrojados negligentemente sobre la tela, muestran lo que Lope hacía como por instinto divino hasta cuando la manchaba más aprisa» (58), o nos habla de la excelencia de *Contra valor no hay desdicha,* que descubre «no sólo en el sentido de la inspiración fresca y genial, que nunca falta en Lope, sino también

(54) Cfr. *Estudio sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (Ts. IV, pág. 134; VI, págs. 193 y nota; IV, pág. 274, y VI, pág. 247, respectivamente).

(55) *Orígenes de la Novela.* E. N. (T. III, pág. 255) y *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. I .,pág. 118).

(56) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. T. II, pág. 122).

(57) *Idem.* (T. I, pág. 160).

(58) *Idem.* (T. II, pág. 272).

en el de la reflexión y el estudio, que parecen menos compatibles con su producción enorme y acelerada» (59).

Incluso si encuentra en el teatro del *Fénix* «accesos de mal gusto» (60) conforme a su estética clasicista, reconoce la indudable huella, en todo, de la garra del genio: «el genial desarreglo del arte primitivo y espontáneo de Lope» (61).

Descubre Menéndez y Pelayo en Lope «un poderoso instinto dramático» (62) y no halla «hombre de tan grande ingenio y destreza dramática como Lope» (63) que trata siempre del teatro «con su habilidad acostumbrada» (64).

Estas innatas cualidades se compasan de maravilla con el poeta, según su crítico, con una sencillez de expresión, que le hace exclamar admirativamente ante una cualidad innegable del gran dramaturgo: «aquella lozana frescura, de aquella expansión mansa y caudalosa del estilo de Lope» (65).

Menéndez y Pelayo, señala a la vez un índole «blanda y amorosa» (66), en el poeta «gran maestro de ternezas» (67), que pueden inclinarle, tal vez, a esta percepción profundamente humana, sin rebuscado atuendo literario. Para el insigne crítico, es indiscutible «la dulzura habitual del arte de Lope» (68), que le llevaba a una posición optimista de la vida:

«Entre los dones prodigiosos del genio de Lope —explica— estaba el de mitigar toda impresión horrible, restableciendo la serenidad poética mediante una gracia risueña e inefable que se siente mejor que se explica» (69).

Y no duda en afirmar, adentrándose acaso en lo más hondo del sentir de Lope cuya alma se le abre en este y otros casos, para mostrarle su región más íntima:

«Lope fue el poeta de la alegría y del vivir fácil y risueño; aunque su propia vida no fuese toda flores» (70).

Cierto es, pero en ese equilibrio entre lo que es y lo que debiera

---

(59) *Idem.* (T. III, pág. 235).
(60) *Estudios y Discursos de Crítica Literaria e Histórica.* E. N. (T. III, pág. 35).
(61) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. III, pág. 26).
(62) *Idem.* (T. I, pág. 217).
(63) *Idem.* (T. IV, pág. 32).
(64) *Idem.* (Cfr. T. II, pág. 246).
(65) *Idem.* (T. II, pág. 202).
(66) *Idem.* (T. IV, pág. 91).
(67) *Idem.* (T. V, pág. 373).
(68) *Idem.* (T. I, pág. 72).
(69) *Idem.* (T. I, pág. 173).
(70) *Estudios y Discursos de Crítica Literaria e Histórica.* E. N. (T. III, página 43).

ser, late vivo, como percibe el maestro, el deseo positivo del poeta, que muchas veces se fingió lo que hubiera querido ser, acordando en la fantasía, su vida real y la que anhelaba su espíritu.

Mas no opina por ello don Marcelino que el *Fénix* careciera de dotes para crear la tragedia en su teatro. Es más, halla con su finura crítica peculiar un motivo que los posteriores estudios sobre el «Monstruo de Naturaleza», van contorneando cada vez con líneas de mayor firmeza: su superstición que, muy de su época, se hermanaba curiosamente con una apasionada religiosidad que alcanzaba su máxima altura de lanzarse inconscientemente desde el trampolín del pecado hacia una serenidad celeste que ansiaba para respirar su alma de poeta y de católico, creyente siempre aunque pecador también. He aquí las buídas palabras de Menéndez y Pelayo, conforme a este instintivo concepto:

«La tendencia un tanto supersticiosa de su espíritu y el singular partido que de ella sacaba para circundar de siniestros presagios las situaciones trágicas de sus dramas» (71).

Quizá por estas cualidades, en el fondo muy españolas, el teatro de Lope tiene un sentido nacional que siente antes que nadie Menéndez y Pelayo con toda su trascendencia. Para él además va unido lo nacional como es natural a lo inmenso, como reflejo de toda España a través de la historia.

Por ello, «su españolísimo teatro» (72) «era espejo fiel de cuanto creía y pensaba su siglo» (73) y «una epopeya en acción» (74) y así, por estas circunstancias: «entraron todas las invenciones dramáticas posibles, en el inmenso río del teatro de Lope de Vega y sus discípulos» (75).

La inmensidad, con razón, se graba en Menéndez y Pelayo, el mejor lector de Lope y le lleva, por impulso de noble penetración, a identificarla, en el quehacer dramático del *Fénix* con lo nacional: «en el inmenso mundo poético que llamamos teatro de Lope, se reducen a unidad armónica todos los elementos del genio peninsular» (76).

Lo cual nos explica en otra ocasión con su habitual clarividencia.

---

(71) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. VI, pág. 345).
(72) *Idem.* (T. IV, pág. 139).
(73) *Idem.* (T. II, pág. 93).
(74) *Antología de Poetas Líricos Castellanos.* E. N. (T. VII, pág. 418).
(75) *Orígenes de la Novela.* E. N. (T. II, pág. 272). En otra ocasión nos vuelve a hablar don Marcelino, con una imagen que le es grata, por lo expresiva, sin duda de «el inmenso río del teatro de Lope de Vega». (*Estudios y Discursos de Crítica Literaria e Histórica.* E. N. T. III, páginas 74-75).
(76) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. I, pág. 39).

adelantándonos lo que en distintos momentos nos dirá, al referirse a su técnica dramática:

«Había pues todos los elementos para el teatro nacional español y Lope de Vega fue el que con todos ellos, creó, o a lo menos, organizó y fijó ese teatro. Con todo en Lope hay más variedad y confusión de temas y recursos escénicos que en ninguno de sus imitadores» (77).

Aún más se delinea la opinión del insigne crítico en este fragmento de su pluma, donde se ve el panorama dramático del siglo de oro como en una miniatura delicadísima:

«Bebiendo Lope en los puros raudales de la poesía popular y de las tradiciones españolas, creó un teatro todo acción y todo nervio, rápido y animadísimo, lleno de fuerza y de inventiva, más extenso que profundo, más nacional que humano, pero riquísimo, espontáneo y brillante sobre toda ponderación, libre además en el gran maestro y en sus primeros discípulos y émulos de los amaneramientos y de las rutinas que le enervaron después, acabando por convertirle en un género tan convencional como la tragedia francesa» (78).

La idea de Lope de Vega, poeta nacional, que va luego a valorar Vossler, al pormenor en un excelente libro (79), la expresa con rasgos firmes, Menéndez y Pelayo, al hablarnos del *Fénix*, «en cuya fantasía inmensa y genial vino a reflejarse todo el teatro anterior y todo el teatro posible» (80) para que él le diera la «forma definitiva» (81) le viene a juzgar en otra crítica del poeta: «rey de nuestro teatro, a quien el entusiasmo de sus contemporáneos concedió los honores de la apoteósis, apellidándole «poeta de los cielos y de la tierra», exceso de hipérbole que pocas veces pudo tener más disculpa que en el caso de este soberano y monstruoso poeta, cuya fertilidad igualó a la de la naturaleza misma» (82).

Y esta imagen feliz de Lope, entrevista en el horizonte crítico de Menéndez y Pelayo, tan amplio como transparente, se concreta, no menos felizmente, en rotundos pasajes que retratan su arte dramático con parecido sin igual.

Lo que la aparición de Lope de Vega significó para el teatro español, se expresa de mano maestra en las líneas siguientes:

«Al fin vino Lope de Vega, precedido o ayudado por los poetas

---

(77) *Idem.* (T. III, pág. 122).
(78) *Historia de las Ideas Estéticas en España.* E. N. (T. II, págs. 273-274).
(79) *Lope de Vega und sein Zeitalter.* Munich, 1932. Traducción del alemán por Ramón de la Serna: *Lope de Vega y su tiempo.* Madrid, 1933.
(80) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. I, pág. 156).
(81) *Antología de Poetas Líricos Castellanos.* E. N. (T. IX, pág. 39).
(82) *Estudios y Discursos de Crítica Literaria e Histórica.* E. N. (T. I, página 244).

valencianos, y se alzó con el cetro de la monarquía cómica (83). Ingenio más lozano y fácil no le han visto los siglos: más fecundo creador de argumentos y de situaciones dramáticas, tampoco: en la pintura del amor y de los caracteres femeninos vence a todos los nuestros: cuando quiere, llega a lo trágico y a lo patético: en lo cómico sólo le excede Tirso: amenas, discretas y fáciles de leer son siempre sus comedias, cuya variedad de tono aún asombra y maravilla más que su número. No sólo abrió el camino a todos los restantes, sino que lo probó, tanteó y recorrió en todas direcciones, dejando rastros de luz donde quiera, de tal suerte que apenas es posible descubrir en Moreto, en Calderón o en Rojas forma, asunto, carácter, intriga o recurso escénico que no tenga en alguna comedia de Lope su modelo, patrón y fundamento. Lope lo invadió todo: la comedia italiana libre y desvergonzada; la pastoral al modo del *Aminta* o de *El Pastor Fido;* la comedia de costumbres villanescas y populares sin falso bucolismo; la de costumbres áulicas; la de capa y espada; la de rufianes, pícaros y Celestinas; el drama histórico, el trágico, el religioso y simbólico; el mitológico; el caballeresco; el alegórico; el auto sacramental; el entremés» (84).

Esta variedad del teatro de Lope a que se alude en el texto transcrito, inspira el siguiente, en el cual Menéndez y Pelayo halla la confirmación del sentido nacional de la dramática del *Fénix* una vez más:

«Había pues (en el siglo XVI) todos los elementos para el teatro nacional español, y Lope de Vega fue el que, con todos ellos, creó, o a lo menos organizó y fijó ese teatro. Con todo, en Lope hay más variedad y confusión de temas y recursos escénicos que en ninguno de sus imitadores. Tiene Lope comedias verdaderamente italianas, como *La viuda valenciana*, desvergonzadísimo trasunto de cualquiera de las más cínicas inspiraciones de Maquiavelo, de Cecchi o del Aretino. Y aunque no se advierte en él imitación directa de los clásicos, tampoco ha de negarse que por medio de los italianos llegó a él cierto influjo plautino y terenciano, como es de ver en *El Rufián Castrucho* y en *El anzuelo de Fenisa*. Imitó Lope las pastorales de Italia, v. gr., en *El Verdadero Amante* y en *La pastoral de Jacinto*, que parecen un eco del *Aminta* y del *Pastor Fido*, con más embrollo y más enredo. Tiene Lope verdaderos dramas trágicos, si bien no

(83) Reitera aquí Menéndez y Pelayo la frase de Cervantes en el *Prólogo* de sus *Ocho Comedias y ocho Entremeses, nuevos, nunca representados* Madrid, 1615): «entró luego el monstruo de la Naturaleza, el gran Lope de Vega, y alçose con la monarquía cómica». (Ed. de la Real Academia Española. *Obras Completas*. T. V. Madrid, 1917).

(84) *Estudios y Discursos de Crítica Literaria e Histórica*. E. N. (T. III, páginas 229-230).

con tan enérgico y cumplido desarrollo como los de Shakespeare, aunque respecto de los de Calderón, poco tienen que envidiar *El Castigo sin venganza* y *La Estrella de Sevilla*. Apenas hubo asunto de la historia patria que él no llevase a las tablas, haciendo más bien que dramas poéticos, animadas y rapidísimas leyendas. En las comedias de costumbres del tiempo, Lope sólo cede a Tirso, y quizá es más espontáneo y flexible que él y de fijo más hábil en la expresión de los afectos tiernos y delicados y en la pintura de caracteres femeninos. En Lope pueden encontrarse todas las condiciones que andan esparcidas en Moreto, Rojas y Calderón mismo; sólo que con ser tan inmenso su repertorio, con ser tan grande el número de sus obras, todavía no se le ha hecho cumplida justicia, y es uno de los escritores peor juzgados del mundo a pesar de la fama que gozó en vida»... «Hizo además, verdaderas comedias de carácter de la escuela de Terencio, con más desorden, con más ligereza, con más superficialidad; pero en cambio sin tanta manía pedagógica y didáctica como Molière. Así, por ejemplo, *El acero de Madrid* y *La discreta enamorada* vencen en frescura, aunque cedan en artificio a *La Escuela de los Maridos* y a *Las mujeres sabias*. En esto quienes continúan la tendencia de Lope, son Tirso y Alarcón. En suma: de la comedia terenciana, de la comedia moral y de costumbres, es fácil encontrar en Lope tantos ejemplos como en todos los otros juntos» (85).

Así puede exclamar plenamente convencido el maestro de su visión tan clarividente del *Fénix*: «aunque todo el resto de nuestra riqueza dramática desapareciera, y sólo quedase en pie el inmenso repertorio de Lope, o, mejor dicho, las reliquias de él que hoy poseemos, todavía nos quedaría en sus obras un mundo poético, el trasunto más vario de la tragedia y de la comedia humana, y si no el más intenso y profundo, el más extenso, animado y bizarro de que ninguna literatura puede gloriarse» (86).

Tal vez la más ardua tarea de Menéndez y Pelayo es adentrarse en la técnica dramática de Lope, que, careciendo de una visión cronológica de su producción dramática, sólo puede percibirla esporádicamente, con su percepción estética siempre avizora, y dejándonos de ella notas sueltas, que trataré de resumir a continuación y han de unirse a otras observaciones análogas, ya expuestas o que se expondrán más adelante.

En una ocasión, abarcando en un juicio la técnica dramática del *Fénix* nos dice: «lo que nunca deja de haber en cualquier comedia de Lope, por imperfecta que sea: el movimiento y la vida, el interés

---

(85) *Idem*. (T. III, pág. 122-123).

(86) *Idem*. (T. VII, pág. 39).

de la acción que *crescit eundo*, la franqueza del diálogo y la noble ejecución poética de algunos trozos» (87).

Respecto de la acción, concretamente, opina que «suele ser llana y tersa, aunque muchas veces floja y desaliñada» (88) y en algunas de sus comedias, solamente, por ceder al gusto de su tiempo, introducía «guapezas y tropelías sin sentido» (89).

Sin expresarlo detalladamente nunca, pero indicándolo acá o allá, Menéndez y Pelayo, aun careciendo de una cronología de las comedias de Lope de Vega, las considera divididas en tres épocas, sin que señale sino ocasionalmente algunas de las que en su opinión podrían adscribirse a cada una (90).

Juzga Menéndez y Pelayo la primera manera de Lope muy des-

---

(87) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. IV, pág. 243).

(88) *Idem.* (T. III, pág. 235).

(89) *Idem.* (T. III, pág. 187).

(90) Hurtado y González Palencia en su *Historia de la Literatura Española,* ya citada (pág. 567) son los únicos que, siguiendo estas indicaciones sueltas de don Marcelino, han intentado definir y ejemplificar las tres épocas correlativas en el teatro de Lope, que indica Menéndez y Pelayo, en diferentes lugares, completándolo con observaciones propias que, aunque discretas, no pueden acogerse sin reserva, ya que, como se ve más adelante, el maestro es menos explícito en sus alusiones. He aquí lo que escriben dichos autores sobre el punto aludido: «1.ª. La acción está muy recargada, resultando muchas veces predominantemente novelesca y es visible el desorden y excesiva complicación de los incidentes, que por su multitud se perjudican; v. gr.: *Los Benavides;* 2.ª La acción es menos desordenada y novelesca y hay mayor y más profunda poesía que en la primera manera; v. gr.: *Las Amazonas;* 3.ª El inmenso talento dramático de Lope ha ganado con creces por la reflexión lo que puede haber perdido en espontaneidad; hay en estas obras gran discreción, madurez y buen gusto; la acción está reflexivamente combinada, con mayor sobriedad, cuidado y refinamiento; la corrección de estilo es muy superior a la de sus obras anteriores; v. gr.: *Lo cierto por lo dudoso, Porfiar hasta morir.*» Con arreglo a la ya citada teoría cronológica de Morley y Bruerton, cuyos positivos resultados han sido comprobados, según se dijo, las fechas de las comedias citadas en este ejemplo, fundado en la crítica de Menéndez y Pelayo, son: *Los Benavides* (no después de 1602); *Las Amazonas o las mujeres sin hombres* (de 1613 a 1618); *Lo cierto por lo dudoso* (de 1620 a 1624) y *Porfiar hasta morir* (de 1624 a 1628), por lo cual vienen a coincidir con la casi segura cronología, aun cuando hubiera sido fácil elegir ejemplos más ceñidos a ella. De todos modos, si se aplicara esta a los datos que, sueltos, aporta Menéndez y Pelayo, cuando no se fundan en un dato fehaciente, habrían de modificarse bastante, aunque ello no interesa a nuestro estudio.

igual y cargada de acción (91) y típico de ella «el desorden de la traza» (92).

Y aún aclara en otra ocasión que la primera época «adolece de excesiva complicación de lances, que por su multiplicidad se dañan» (93) resumiendo así su técnica dramática en este período cuando escribía comedias de tipo heroico: «de poner en acción y representación una crónica entera, acumulando los hechos por el orden mismo en que sucedieron, sin buscar entre ellos más artificioso enlace que el que en la historia tienen, y evitando toda narración previa o incidental» (94).

En cambio el último período es el de la perfección. Al hablar de las cualidades de Lope, explica: «su inmenso talento dramático (el cual en las obras de su vejez aparece ya disciplinado por muy cuerda y madura reflexión)» (95).

En esta época, según don Marcelino, no sólo escribía deliciosamente (96), sus comedias, bien compuestas, gallardas y elegantes (97), sino que ha de considerarse «su última y más perfecta manera» (98).

En algunos casos —y no es de extrañar teniendo en cuenta la enorme extensión de la obra de Lope— la lectura de unas cuantas comedias, coincidentes en determinadas características, le impulsaba a generalizar, pero otras lecturas posteriores le obligaban a rectificar.

Nada más gracioso y revelador de cómo don Marcelino no se anquilosaba en un juicio, y que su obra, en vez de paralizarse para morir definitivamente algún día, en la época que se escribió, seguía completándose y perfeccionándose, como revela el caso siguiente:

A no dudar la coincidencia en sus lecturas de varias comedias de Lope, cuyos primeros actos eran superiores a los otros, le impulsó a escribir, como una característica técnica del teatro del *Fénix*:

«Los primeros actos revelan ser en el teatro de Lope mejores que los otros dos», lo que vuelve a afirmar en otra ocasión (99).

Pero como nuevas lecturas de Lope le demostrarán que no sucedía siempre así (100) no duda en enmendar su opinión, pero con tal violencia que, olvidándose sin duda de lo dicho antes, escribía, atacándose a sí mismo en su opinión anterior, lo que sigue, que nos revela no sólo

---

(91) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. E. N. T. V, pág. 401).
(92) *Idem*. (T. IV, pág. 154).
(93) *Idem*. (T. III, pág. 331).
(94) *Idem*. (T. II, pág. 271).
(95) *Idem*. (T. IV, pág. 252).
(96) *Idem*. (T. VI, pág. 154).
(97) *Idem*. (T. VI, pág. 216).
(98) *Idem*. (T. IV, pág. 245).
(99) *Idem*. (T. IV, págs. 136 y 273).
(100) *Idem*. (T. II, pág. 87).

la vital creación espontánea, por su propio talento, sin apoyarse en otras, del gran polígrafo, sino su percepción magnífica, en cada momento de la posición que debía adoptar, sin sectarismos estériles. Y ahí va el rotundo párrafo:

«Es vulgaridad repetida en muchos libros de crítica, el decir que en Lope de Vega lo mejor son siempre los primeros actos. Muy exigua parte de su repertorio debían conocer los que tal sentencia escribieron. Innumerables ejemplos hay de lo contrario» (101).

Otros juicios sobre la elaboración dramática del *Fénix*, demuestran mayor agudeza aún y es gran lástima que, completándolos, no los sistematizara don Marcelino en uno de aquellos luminosos ensayos que compuso sobre otros temas.

Si bien acierta considerando típico de Lope en algunos casos el «plan desordenado y novelesco» (102), en cambio es más sagaz aún cuando afirma esta evidente realidad de que la exposición argumental de las comedias, puede estar casi siempre «hecha en acción y no en narración, según el buen sistema de Lope», quien «puede pasar por modelo de elocución en cualquiera de ellas», por su «estilo refinadamente sencillo y sobriamente candoroso», porque «gustaba de abrir para sí nuevos senderos», y se exponía a caer por no tropezar con las huellas atrás (103).

Nos habla de los diálogos de las comedias y comenta: «diálogos de amor, en que la naturalidad de la expresión compite con lo bien sentido, nadie los había hecho antes de Lope, y casi nadie los igualó después» (104).

Y ante un diálogo de la *Segunda Parte de los Tellos de Meneses*, exclama, más que escribe, entusiasmado:

«Esta es la manera de Lope, que con la de ningún otro poeta de su tiempo puede confundirse, porque nadie le iguala en espontaneidad y frescura» (105).

En otros aspectos de la labor dramática de Lope, hace Menéndez y Pelayo, observaciones interesantes. Es él quien afirma primeramente que, en sus comedias, es frecuente el tipo de la mujer vestida de hombre (106), que recientemente se ha confirmado demostrándose además que es el *Fénix* quien más veces lo sacó a escena (107), aunque

---

(101) *Idem.* (T. V, pág. 23).
(102) *Idem.* (T. III, pág. 257).
(103) *Idem.* (T. III, pág. 195).
(104) *Idem.* (T. VI, pág. 344).
(105) *Idem.* (T. III, pág. 237).
(106) *Orígenes de la Novela.* E. N. (T. II, pág. 272).
(107) Consúltese el excelente estudio de Carmen Bravo Villasante: *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*. Madrid, 1955. (Cfr. las páginas 21-32 y 61-106).

esto se pensaba de Tirso de Molina, por Menéndez y Pelayo mismo topiquistamente.

Por el contrario censura desfavorablemente ciertos recursos escénicos de Lope que, en realidad, no eran privativos suyos sino de su tiempo, como forjar cartas falsas; recurso infeliz, pero muy usado por Lope y otros, en aquella edad infantil de las combinaciones escénicas (108) o el empleo en algunas de sus comedias, como *Los jueces de Castilla* o *Las famosas asturianas*, de la *fabla* «que no se fabló nunca» (109), como se burla con gracia, llamándola «jerigonza» y «ridículo género» (110), aunque en otro lugar se muestre más benévolo con ella, como cuando en *Las Batuecas*, la usa parcamente y sin perjuicio del estilo poético (111).

El elogio que, en total, le merece la creación dramática de Lope, se trasluce en este juicio duro, pero justo, de *Las grandezas de Alejandro*:

«Es una de las pocas obras enteramente malas que nos ha dejado Lope. Nada hay en ella digno del ingenio de su autor, a excepción de algunos trozos de versificación y muy especialmente el gracioso romance puesto en boca de Vitelo en la primera jornada» (112).

Es decir, que don Marcelino, de toda la producción lopiana, tan variada y extensa, sólo unas «pocas obras» hallaba indignas del poeta, aunque como en el caso citado tuvieran «algunos trozos de versificación» dignos de aprecio.

Menéndez y Pelayo destaca en el teatro del *Fénix* su profundo realismo aun en lo poético y alude a aquel genero de poesía realista en que Lope sobresalía tanto (113) expresando así su peculiar interpretación por el poeta en su teatro, que califica así:

«Viva y gráfica representación, tal que se confunde con la realidad misma en la psicología espontánea y adivinatoria, en el vigoroso instinto de las situaciones dramáticas en la expresión, precisa y justa casi siempre, en la compenetración de la poesía tradicional con la inventada local», siempre bien sentido por el poeta (114).

Y afirma que el *Fénix* tenía arrojo para afrontar lo que fuera (115), y ello es cierto, siempre que tuviera espíritu popular, «en siendo tradicional y creído por el pueblo» (116).

---

(108) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. E. N. (T. III, pág. 105).
(109) *Idem*. (T. III, pág. 117).
(110) *Antología de Poetas Líricos Castellanos*. E. N. (T. IX, pág. 461).
(111) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. E. N. (T. V, pág. 365).
(112) *Idem*. (T. II, pág. 277).
(113) *Idem*. (T. III, pág. 26).
(114) *Idem*. (T. V, pág. 402).
(115) *Idem*. (T. VI, pág. 101).
(116) *Idem*. (T. V, pág. 390).

Pero en todo caso, cualquiera que sea este realismo, y tal vez por su raigambre popular· Lope, «siempre se conserva poeta, aun en los mayores extremos de su nativo realismo» (117).

Es evidente este sentido popular que tiene el realismo de Lope y muy sagaz, Menéndez y Pelayo una vez más, juzgándolo así por primera vez, e innato en la obra del *Fénix*:

«Criado a los pechos de la poesía popular, de la cual no renegó nunca y a la cual debe gran parte de su gloria» (118).

No es pues extraño que, según don Marcelino, haya en sus obras «reliquias o limitaciones de la poesía popular, no ya sólo épica, sino lírica» (119).

Estas poesías, «que el genio popular de Lope no dejaba nunca de recoger cuando las encontraba a su paso» (120), dice el gran crítico del *Fénix*, le inspiraron de continuo.

En las serranillas populares como las del Marqués de Santillana, se inspiraba para imitarlas en las suyas (121), y sobre todo utilizó ampliamente el Romancero:

«El gran Lope de Vega —explica— cuyo genio era enteramente popular y épico, usó más que ningún otro poeta de este ingenioso artificio, especialmente en las innumerables crónicas dramáticas que compuso, y en los dramas legendarios y novelescos» (122), y a continuación concreta aquellas en que el Romancero ha sido fuente y base inmediata: *El casamiento en la muerte*, donde «Lope tiene la feliz inspiración de no alterar los romances» —según indica en otra ocasión (123)—; *El Conde Fernán González; el Bastardo Mudarra; Las Almenas de Toro; El sol parado; La venta de la Zarzuela; Los Ramírez de Arellano; El Primer Fajardo; Peribáñez y el Comendador de Ocaña; Fuente Ovejuna; Los Comendadores de Córdoba; El Caballero de Olmedo; El galán de La Membrilla; El más galán portugués, duque de Braganza; La envidia de la nobleza; El cerco de Santa Fe; Las mocedades de Reinaldos; El Marqués de Mantua; La fuerza lastimosa; El Conde Alarcos*, y *El villano en su rincón* (124). Y en otros lugares enumera otras obras más en relación con las poesías populares: *El vaquero de Moraña*, sobre una serranilla de Santillana (125); *La Imperial de Otón*, donde «pide como de costumbre, a la

(117) *Idem.* (T. IV, pág. 172).
(118) *Antología de Poetas Líricos Castellanos.* E. N. (T. VI, pág. 210).
(119) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. III, pág. 189).
(120) *Idem.* (T. IV, pág. 158).
(121) *Idem.* (T. VI, pág. 87).
(122) *Antología de Poetas Líricos Castellanos.* E. N. (T. IX, pág. 82).
(123) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. III, pág. 199).
(124) *Antología de Poetas Líricos Castellanos.* E. N. (T. IX, págs. 82-94).
(125) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. III, pág. 332).

musa popular que mezcle su voz con la suya» (126), y *Roma abrasada*, acerca del romance *Mira Nero de Tarpeya*, citado en *La Celestina*, dándonos este ejemplo del sistema seguido por el *Fénix*:

«Lope con el certero instinto que en estas cosas tenía, se apodera sólo de los primeros versos, que quizá pertenecieron a una canción más antigua, y desarrolla el motivo en forma lírica, resultando poeta más popular que el autor del romance» (127).

Por otra parte lo popular, no extraído de la antigua poesía, sino del vivir cotidiano de su tiempo y recreado en sus obras, es, para Menéndez y Pelayo lo más estimable acaso del teatro de Lope.

Repetidas veces afirma que las escenas villanescas son lo mejor del teatro del *Fénix* (128), y alude a este aspecto de su obra más de una vez con apasionado elogio: «dulce y fresco sabor de la poesía villanesca de Lope» (129) o «género villanesco en que Lope triunfaba siempre» (130); o se admira ante un pasaje de *La mocedad de Roldán*, de «la facilidad y gracia que ponía siempre en este género de cuadros rústicos» (131) y de la «gracia picante y sabrosa que nunca falta a Lope en este género de cuadros» (132).

El ambiente que rodea a este Lope popular es la naturaleza misma que, como observa agudamente Menéndez y Pelayo, es cultivada especialmente por el poeta (133), no sólo por sus bellas enumeraciones de plantas, frutos, aves y peces, característicos en él, aunque otros también las hagan, sino por «su raro talento de pintor de la naturaleza y de la vida de los campos» que, con su espíritu lírico, le hacen admirar a don Marcelino, «aquellas felices inspiraciones líricas que Lope encontraba siempre para cantar la soledad, y la vida libre y descansada en campos y selvas» (134).

Sobre este lirismo de Lope en su teatro, habla Menéndez y Pelayo, con su habitual perspicacia al hacer la crítica de *Los Tellos de Meneses*:

«Es digna de admiración, finalmente, y atrae embelesa el ánimo, la riqueza de poesía lírica y descriptiva que derramó Lope en las principales escenas de esta comedia, superándose a sí mismo en brillantez y armonía, lo cual generalmente se observa en todas las obras

---

(126) *Idem*. (T. II, pág. 321).
(127) *Idem*. (T. II, pág. 300).
(128) *Idem*. (T. VI, pág. 372).
(129) *Idem*. (T. III, pág. 255).
(130) *Idem*. (T. VI, pág. 84).
(131) *Idem*. (T. VI, pág. 299).
(132) *Idem*. (T. III, pág. 339).
(133) *Historia de la poesía hispano-americana*. E. N. (T. I, pág. 376).
(134) *Antología de Poetas Líricos Castellanos*. E. N. (T. III, pág. 282) y *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. E. N. (T. II, pág. 199).

de su portentosa vejez, como si el sol de su fantasía, próximo a ponerse, lanzara entonces sus destellos más suaves. Algunos de estos trozos pueden considerarse como intercalaciones poco dramáticas; pero es tal su hechizo, que nadie se atrevería a cercenarlos» (135).

Se ha aludido antes, en fragmentos reproducidos de la obra de Menéndez y Pelayo, al impulso épico de Lope de Vega, pero merecen citarse otros en que don Marcelino perfila más esta indicación y da todo su valor a la fuerza épica que anima la mayor parte de la dramática del poeta.

Al tratar de una escena de *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, dice el maestro: «El poeta épico que Lope llevaba escondido en lo más íntimo de su ser, triunfa del gran poeta de decadencia y lo humano se sobrepone a lo convencional» (136).

Y en otra ocasión alude a «las regiones de lo épico, en que Lope triunfa siempre que se deja llevar de la espontaneidad de su genio» (137), y explica, más adelante, cómo se encauza este sentir en el teatro lopiano, con acierto máximo: «La inspiración de Lope, aunque profundamente épica, corría por su cauce más natural en la forma dramática» (138).

Lo cual le hace opinar decididamente que todas las comedias del *Fénix*, clasificadas por él en el grupo de *Crónicas y Leyendas de España*, deben considerarse únicamente como épicas (139).

Y en ello lleva mucha razón, pues no puede negarse que al transformarse en líricos los romances originariamente épicos a finales del siglo XV, y sustituir a los medievales «cantares de gesta», los poemas narrativos renacientes, fue el teatro nacional quien recogió los restos épicos primitivos en las historias y leyendas que lleva a escena e incluso el metro originariamente épico del romancero, que viene a unirse en las creaciones dramáticas con la nueva versificación y formas de la poesía renacentista italianizante.

Nada más atractivo que este aspecto de la crítica de Menéndez y Pelayo, sobre Lope y su teatro, en que atisbando de lejos lo expuesto en líneas anteriores, se decide a enjuiciar la obra dramática del *Fénix* en su temática histórica por lo que sentía —el historiador ejemplar— una manifiesta predilección.

Las ideas estéticas de Menéndez y Pelayo sobre el drama histórico de Lope de Vega, serán siempre fundamentales para su estudio y tal vez lo más perviviente del que dedicó a la obra dramática del *Fénix*,

---

(135) *Idem*. (T. III, pág. 236).
(136) *Idem*. (T. III, pág. 189).
(137) *Idem*. (T. II, pág. 311).
(138) *Idem*. (T. IV, pág. 92).
(139) *Idem*. (T. III, pág. 29).

en quien veía tales cualidades innatas para cultivarlo que le parecían una verdadera predestinación literaria.

Siguiendo las entonces triunfantes opiniones sobre la precocidad de Lope —acerca de la cual y de su aceptación por don Marcelino, he aludido y he de volver más adelante— escribe este juicio, cuyo final es un rayo de deslumbrante luz sobre la interpretación oscura y vaga del teatro nacional esencialmente histórico y social, como es fácil comprender en la época en que escribe don Marcelino: «Lope al salir de la escuela, se encontraba ya en posesión de la fórmula generadora de su teatro histórico: la conversión de las rapsodias épicas en drama» (140).

Asimismo se refiere, con preciosas palabras, a «su habitual consciencia histórica» en el teatro (141), considerando al *Fénix* como «heredero genial y maravilloso del arte de los tiempos medios» (142) y «archivo viviente de las tradiciones españolas» (143).

Sobre la persistencia en Lope de su consciencia histórica, escribe Menéndez y Pelayo este párrafo en que establece un curioso parangón entre el *Fénix* y Tirso de Molina:

«En Lope por el contrario (que en Tirso) la inspiración histórica fue continua e inagotable; y si por ventura no se mostró con tanta pujanza en una obra aislada, bastó para dar vida a un centenar de ellas, que constituyen el más glorioso monumento épico-dramático levantado a nuestra tradición heroica» (144).

Nos da el maestro de la crítica literaria española una serie de observaciones sobre la técnica empleada por Lope en sus comedias históricas que revelan atisbos cuya perspicacia han comprobado el tiempo y la crítica lopiana posterior.

He aquí la percepción de un recurso de Lope con el que muy sutilmente, producía en el público de su tiempo, y aún en el de hoy, dominado siempre por su fantasía poderosa, una realista evocación:

«Su costumbre de intercalar en sus dramas algún pedazo de las crónicas de España» (145) producía estéticamente, en las gentes, la autenticidad de todo cuanto en imaginación había creado bellamente.

«No se había inventado aún —dice en otro lugar Menéndez y Pelayo— la frase del *color local;* pero Lope de Vega le derramaba por instinto sobre las tablas dramáticas que manchaba más aprisa» (146).

---

(140) *Idem.* (T. V, pág. 236).
(141) *Idem.* (T. V, pág. 312).
(142) *Idem.* (T. I, pág. 149).
(143) *Historia de los Heterodoxos Españoles.* E. N. (T. VIII, pág. 52).
(144) *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria.* E. N. (T. III, págs. 80-81).
(145) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. II, pág. 60).
(146) *Idem.* (T. III, págs. 27-28).

¡Penetrantísima observación crítica! La habilidad de Lope o mejor dicho su técnica propia supliendo la falta de datos históricos, de documentación arqueológica, en más casos de los que parecen a primera vista, con una serie de elementos evocadores, de ese *color local* o ambiente a que Menéndez y Pelayo alude, merecería un delicado estudio en que se pondría una vez más de relieve la intuición histórica del poeta y la discriminación crítica de su comentarista.

Este severo juicio, que va a continuación, sobre la técnica dramática de Lope, ejercida en su teatro histórico, vale por toda una interpretación, que podría ampliarse sobre el concepto que al *Fénix* le merecía la realidad histórica en la escena, cuyo fracaso estaba a salvo, sin duda, por su arte de transformar en poesía —la verdadera unidad y lógica de su dramática— todo cuanto tocaba:

«La manera libre y desordenada con que Lope concebía y ejecutaba el drama histórico, sin cercenar cosa alguna, por más que dañase a la unidad del plan y no se ajustase a las conveniencias teatrales» (147).

Más valiosa todavía es ésta aguda nota del crítico en que se percibe magistralmente la evolución dramática del *Fénix* —la gran preocupación crítica de Menéndez y Pelayo, que no pudo realizar— la cual con esta guía sería fácil que hallara su equivalente en los demás géneros escénicos del poeta:

«Lo que es narración escenificada de Lope en la primera época luego se transforma en creación dramática, seleccionando los elementos históricos» (148).

Es natural que al avanzar las lecturas de Menéndez y Pelayo en el teatro histórico lopiano, se le planteara el problema de valorar la poesía y la historia y sus límites en la verosimilitud fehaciente, como lo hace en estas líneas que siguen, de las más sagaces y pervivientes que salieron de su pluma de historiador y de poeta, rendida a la veracidad crítica:

«No son incompatibles la verdad poética y la historia, antes suelen coincidir, y poesía es la historia a su modo; pero tal congruencia ha de buscarse, no en el material detalle de los hechos, sino en la intuición del alma de lo pasado, que se manifiesta mejor a los ojos del artista en la penumbra de la leyenda que en la plena luz de la historia. Las épocas remotas donde hay que reconstruirlo casi todo, los personajes vaga e imperfectamente conocidos, atraen la fantasía con el prestigio del misterio y están convidando al poeta para que cumpla su oficio de *vate*, descifrando lo arcano, entreviendo lo porvenir y mandando juntarse de nuevo a los huesos insepultos. Cuando la his-

(147) *Idem.* (T. II, págs. 310-311).
(148) *Idem.* (T. II, pág. 271).

toria calla o habla a medias, toca al poeta completarla o interpretarla; cuando la historia cercana a nosotros tiene todo el rigor y certeza de los documentos diplomáticos, debe enmudecer la poesía si no quiere parecer inferior a su hermana.

Quizá en ninguna parte como en el riquísimo teatro histórico de Lope de Vega, puede estudiarse la diferencia entre ambos procedimientos y el opuesto resultado que dan, aun manejados por un mismo poeta a quien en dotes dramáticas no ha aventajado nadie» (149).

Por último, es verdaderamente magistral y digna de una antología de la crítica española, esta hermosísima y certera síntesis del significado del teatro histórico de Lope de Vega en nuestra dramática y en nuestra cultura, que Menéndez y Pelayo escribe, apasionado como español, pero sereno como historiador, de lo que para él tenía máxima trascendencia en la obra del *Fénix* sin que nadie pueda discutírselo hoy después de la reivindicación nacional de Lope, llevada a cabo por el ilustre hispanista Karl Vossler a que anteriormente me referí. He aquí la inestimable miniatura monográfica que nadie se atrevería a sustituir sino copiándola:

«En otras partes se han dramatizado incidentes y personajes aislados, que por su valor humano convidaban a ello: sólo en España se ha llevado a las tablas la historia entera en cuerpo y alma, sin hacer gracia de un solo reinado. Y, aunque todo el resto de nuestra riqueza dramática desapareciese, y sólo quedase en pie el inmenso repertorio de Lope, o, mejor dicho, las reliquias de él que hoy poseemos, todavía nos quedaría en sus obras un mundo poético, el trasunto más vario de la tragedia y de la comedia humanas, y si no el más intenso y profundo, el más extenso, animado y bizarro de que ninguna literatura puede gloriarse. Si es cierto que en el teatro de Lope la manifestación más apacible, simpática y graciosa, así como la más pulcra y elegante bajo el aspecto técnico, y por tanto la que ha envejecido menos, es la comedia de costumbres. También hay que reconocer desde un punto de vista crítico más elevado, que la serie más opulenta y característica de ese teatro, es la que debe al elemento épico su fuerza radical y su vitalidad poderosa, el drama, en suma, fundado en recuerdos y tradiciones de la historia patria.

El orden en que estas piezas deben leerse para que se perciba bien la grandeza del conjunto, es el orden pura y estrictamente cronológico (150), merced al cual se van desarrollando, como en una

(149) *Idem.* (T. V, pág. 326).

(150) Cronológico de los temas, ha de entenderse. Esta opinión, que desde el punto de vista que ocupa don Marcelino, en su crítica, es perfectamente aceptable, debió de influir no poco en la concepción de su clasificación del teatro del *Fénix*, de que ya traté con anterioridad.

galería de arrogantes frescos o de riquísimos tapices, todas esas rapsodias épicas dramatizadas, con cuyos hilos de oro fue tejiendo el gran poeta los anales heroicos de la patria común, llevada de frente a toda la materia histórica o tenida por tal, desde el drama que enaltece la final resistencia de los cántabros contra Roma, hasta aquellos otros que conmemoran, a modo de gacetas, triunfos del día y del momento, como el asalto a Maestricht o la batalla de Fleurus. De este modo las crónicas dramáticas generales, las que abarcan un reinado entero o un grupo considerable de acaecimientos, alternan con las leyendas municipales y heráldicas, no menos significativas, no menos profundamente reveladoras del ideal de la patria, llevado a las tablas por Lope con más sinceridad y pujanza que por ningún otro. Aún hay más: la forma amplia y novelesca del drama historial se impuso a los demás géneros escénicos, los transformó a su imagen y semejanza y él sólo nos da la clave de aquel teatro, todo acción y todo nervio: rápido y animadísimo y algo somero por consiguiente, pero lleno de fuerza e inventiva; más extenso que profundo, más nacional que humano, pero riquísimo, espontáneo y brillante sobre toda ponderación; libre además en el gran maestro y en sus primitivos discípulos y émulos de los amaneramientos y de las rutinas que le enervaron en el tiempo de su decadencia, hasta convertirlo en un género de convencional idealismo» (151).

De toda esta evocada caravana de personajes a la que pudiera unirse la no menor de los personajes inventados por el *Fénix* y los santos interpretados en sus comedias religiosas, nos da Menéndez y Pelayo una síntesis de la caracteriología de Lope, aunque analiza esporádicamente muchos personajes a lo largo del estudio de sus comedias (152), salvo de los femeninos en que más de una vez realza su especial concepción lopiana, y admira «aquella ternura femenina, característica del genio de Lope» (153) o «el acariciador pincel que

(151) *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*. E. N. (T. VII, págs. 39-40).

(152) La figura del rey don Pedro *el Cruel*, por ejemplo, además de las observaciones críticas que merece a Menéndez y Pelayo, en las comedias de Lope, que le tienen como personaje, se estudiaba en conjunto, señalando sus concomitancias y diferencias psicológicas en cada caso. (Cfr. *Antología de poetas líricos castellanos*. T. VII, páginas 73-75).
Refiriendo el tema a toda la dramática, un ilustre discípulo de Menéndez y Pelayo, Lomba y Pedraja, escribió su monografía *El rey don Pedro en el Teatro* (En *Homenaje a Menéndez y Pelayo*. Madrid, 1899, págs. 257-339).

(153) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. E. N. (T. III, pág. 254).

sabía emplear en sus retratos de mujeres» (154), Lope, para afirmar en otra ocasión que las mujeres, en la escena del *Fénix* están tratadas «con aquella suavidad femenina, con aquel insinuante trabajo en que Lope era maestro» (155).

En cuanto a la figura del gracioso aún no estudiada definitivamente y menos en su totalidad dramática (156), Menéndez y Pelayo, aclara el sentido de un texto del *Fénix*, que pudiera dar lugar a ser interpretado erróneamente. Hele aquí:

«Cuando Lope de Vega en la dedicatoria de *La Francesilla*, se preció de haber introducido en el teatro la llamada *figura del donaire*, ha de entenderse esto del empleo continuo y sistemático de la persona del gracioso, pero no de su primera aparición en escena, que es mucho más antigua» (157).

Menéndez y Pelayo que admira «la habitual opulencia y armonía de la versificación»; «la tersura, elegancia y riqueza», de ella, en Lope de Vega (158), considerando su dicción poética característicamente brillante y sin rivales, nos da unas cuantas notas sueltas de tipo general acerca de ella que presentan máximo interés por ir encaminadas a la cronología de las comedias del *Fénix* y ser un precedente indudable y el evidente inspirador de la teoría desarrollada con tanto acierto por Morley y Bruerton, a que ya he aludido más de una vez.

Así hace observar el gran crítico que en las primitivas comedias del *Fénix* abundan las quintillas —«el metro *de Lope* por excelencia» (159)— las octavas y tercetos (160) y que en los autos primeros es

(154) *Idem.* (T. IV, pág. 254).

(155) *Idem.* (T. VI, pág. 341).

(156) Para ese trabajo futuro deberán tenerse en cuenta, por algunos aciertos interpretativos —pese a su confusión expositiva y la incompletísima utilización de los textos del *Fénix* y otros autores—, *Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega*, por J. F. Montesinos (En *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*. T. I. Madrid, 1925, págs. 469-504) y asimismo *La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega*, de J. R. Arjona (En *Hispanic Review*. T. VII, 1939, págs. 1-21), *The "gracioso" element in Lope de Vega and Calderón de la Barca, and a comparaison*. Urbana, 1950 (tesis), de M. A. en la Universidad de Illinois, y *El gracioso en el teatro de la Península* (en gran parte dedicado a Lope), por Charles David Ley. Madrid, 1950.

(157) *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*. E. N. (T. II, página 360). Ni la comedia de Lope, ni su prólogo, ni la aclaración de Menéndez y Pelayo, se mencionan en el citado estudio de Montesinos.

(158) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. E. N. (Ts. I, pág. 202, y II, pág. 248).

(159) *Idem.* (T. I, pág. 69).

(160) *Idem.* T. I. pág. 69).

más frecuente el uso del romance alternando con otros metros (161), indicando cómo a veces versificaba un texto en prosa (162) y que las características de la versificación del poeta en su gloriosa vejez eran la pulcritud y variedad» (163).

Por otra parte, destaca Menéndez y Pelayo en más de una ocasión el «singular talento»... «en Lope de Vega para la poesía musical» (164) y «el admirable sentido que tenía del poder melódico de la palabra» (165) «fase casi desconocida de su talento», la de «poeta musical» (166). A lo que no alude el gran crítico de nuestras letras es a que Lope de Vega sabía música y tocaba el violín de modo nada vulgar, aunque no lo creyera así Góngora (167).

Cabe a don Marcelino, sin duda alguna, la primacía de haber visto con claridad sin igual la creación del auto sacramental en Lope y la trayectoria que había de seguir, que ha orientado los estudios posteriores sobre el tema.

Laméntase el maestro en primer lugar de la pérdida de tantas piezas de este género salidas de la pluma del poeta, según todas las posibilidades, pese a sus importantes investigaciones y búsquedas, que, en este, como en otros casos, ya indicados anteriormente han ampliado en mucho el número de las producciones del *Fénix*, que se conocía hasta él:

«Por más que la buena suerte de nuestras investigaciones nos haya hecho tropezar con bastantes *autos* de Lope no mencionados hasta ahora en ningún catálogo ni bibliografía, el número total que hemos logrado, apenas llega al medio centenar» (168).

Quizás en el texto que sigue se dejó llevar un poco Menéndez y Pelayo de la idea, general en su tiempo —que él mismo con sus observaciones fue el primero en combatir— de la facilidad de Lope, cuando escribe respecto de cómo el *Fénix* componía sus autos sacramentales, en donde fuera de lo advertido, hay una penetrante intuición de la realidad, seguramente:

«Los improvisaba al correr de la pluma, considerándolos, sin

(161) *Idem.* (T. II, pág. 37).
(162) *Idem.* (T. VI, pág. 107).
(163) *Idem.* (T. I, pág. 69).
(164) *Idem.* (T. IV, pág. 169).
(165) *Idem.* (T. II, pág. 149).
(166) *Idem.* (T. I, pág. 43).
(167) Véase Entrambasaguas: *Góngora y Lope o examen de un desprecio y de una admiración.* (En *Punta Europa.* T. VI, 1961, n.º 65, páginas 40-59).
(168) *Idem.* (T. I, pág. 20).

duda, como ejercicios de piedad más que de literatura (por más que en la hora del tránsito postrero se consolase con la memoria de haberlos escrito» (169).

Pero adentrándose más en el estudio de los autos del poeta, rectifica en cierto modo lo dicho, advirtiendo que, aparte tal improvisación o facilidad «Lope se enseñoreó de este género como de los restantes y derramó en él tesoros de fantasía», aunque reconoce que «el *auto tipo*, la perfección del género, sólo se halla en las obras calderonianas» (170).

Y comparando el auto sacramental lopiano con su antecesor Juan de Timoneda, nos da este sutil juicio de lo que significa en su evolución la intervención del *Fénix*:

«En Lope de Vega abundan más los elementos líricos y también los incidentes análogos a los del drama profano; y lo mismo que digo de Lope de Vega, debe aplicarse a sus discípulos, el maestro Valdivielso y Tirso de Molina» (171).

Y aludiendo a la familiaridad con que Lope trata los temas religiosos, hace esta observación, que escapó a sus detractores neoclásicos y servirá siempre para interpretar certeramente gran parte del teatro del *Fénix* y de todo el Siglo de Oro:

«No se ha de olvidar que Lope escribía para espectadores avezados a vivir en trato continuo y franco con lo maravilloso y a hacerle intervenir en todos los actos de su vida» (172).

Finalmente, no quiero omitir en esta revisión de las observaciones críticas de Menéndez y Pelayo acerca de la técnica dramática de Lope en todos sus aspectos y por lo tanto de la fijación de características para deslindar la atribución de algunas de sus obras, su oposición a atribuir al *Fénix* los entremeses que se publicaron con sus obras, por no hallarlos conforme a su creación dramática y afirmándose en la propia opinión del poeta «el cual rechazó la paternidad de todos los que se publicaron con sus comedias» (173).

Ahora bien: no se limitó Menéndez y Pelayo al estudio de Lope de Vega en su obra dramática, sino que fue quien primero estableció relaciones entre ésta y la de sus discípulos de modo sistemático, estableciendo diferencias percibidas agudamente o intuídas con más agudeza aún que han dejado trazados caminos que nunca se podrán

(169) *Idem.* (T. I, pág. 20).
(170) *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria.* E. N. T. III, página 333.
(171) *Idem.* (T. III, pág. 137).
(172) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. II, pág. 70).
(173) *Antología de Poetas Líricos Castellanos.* E. N. (T. VII, pág. 280, n.º 4).

rehuir para avanzar en el conocimiento de nuestro teatro de la edad áurea, todavía sin una obra de conjunto que fije su desarrollo, sus modalidades; la intervención en uno y otras de sus cultivadores y las características de estos, que no tienen actualmente más bases, la mayoría de las veces, que la lectura rápida de un número mínimo de sus comedias —siempre las mismas, por cierto, porque suelen copiar en esto los historiadores y críticos de la literatura a sus predecesores, por urgencia de tiempo (174)— y que don Marcelino hubiera podido podido llevar a cabo, si su vida no hubiera estado sujeta a la norma humana, dejándonos una obra equivalente o aún más lograda que los *Orígenes de la Novela*, por ejemplo, eternamente jóvenes.

Si Menéndez y Pelayo, hallaba el magisterio de Lope casi absoluto en el teatro del siglo de oro, se oponía a suponer, como alguno había querido indicar, que el *Fénix* se ayudara de sus discípulos en la elaboración de sus obras, como Rubens en su pintura, entre otros. Véase una vez más la claridad expositiva y el transparente razonamiento del maestro, ya definitivos cuando escribió y tan importante para el estudio de Pérez de Montalbán y sus relaciones con Lope:

«No tenemos noticia segura de más obra dramática escrita por Lope en colaboración, que *La Tercera Orden de San Francisco* en que le ayudó Montalbán. Y nadie, en efecto, necesitaba menos que Lope este género de socorros. Quien escribía constantemente por sí mismo, los originales de sus inmensurables obras, sin duda, porque no había amanuense que pudiera seguir el vuelo de su facilidad improvisadora, menos podía resignarse al tardo paso de un colaborador cualquiera, que forzosamente habría de quedarse rezagado desde las primeras escenas, por mucho que avanzasen su pensamiento y su pluma. Para Lope la colaboración tenía que ser un estorbo y no una ventaja; si alguna vez la practicó sería por honrar a su discípulo predilecto (Pérez de Montalbán), así como en otra ocasión le regaló un poema entero, escrito en un día para que lo publicara con su nombre (el *Orfeo*)» (175).

«Lope de Vega no tenía tiempo para refundirse» (176) tampoco, afirma Menéndez y Pelayo, pero posteriormente Moreto, el gran refundidor y remozador del teatro de la Edad de Oro, más que dra-

---

(174) Basta revisar los numerosos manuales de Literatura Española aparecidos en España y en el extranjero, desde la época romántica hasta ahora, para comprobar lo dicho, que puede puntualizarse fácilmente.

(175) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. VI, pág. 359). Me extraña mucho no encontrar alusión a esta rotunda afirmación de Menéndez y Pelayo, en su magnífico estudio *El mito de Orfeo en la Literatura Española.* Madrid, 1948, ni en su excelente edición de *Orfeo en Lengua Castellana.* Madrid, 1948.

(176) *Idem.* (T. V, pág. 237).

maturgo original, suplió esta falta de tiempo del autor refundiéndole y aun formando alguna de sus propias comedias, como la maravillosa *El Desdén con el Desdén*, de varias del *Fénix* y superando cada una de ellas.

Ante la crítica viva y firme de Menéndez y Pelayo, se abre a los ojos del lector, la escuela de Lope, como un abanico, sin que alcancemos con la vista, muerto ya el maestro, toda la extensión y profundidad con que él la entrevió. Primero en su *Historia de las Ideas Estéticas en España*, luego, ratificando y no rectificando su sin igual intuición, pero ampliando, al profundizar más en el tema, sus puntos de vista, en su discurso sobre *El drama histórico*, que reproduzco a continuación por ser más completo, donde nos traza, con esta maestría de síntesis, la influencia de Lope en los dramaturgos posteriores:

«Siguió a Lope con la misma libertad y con el mismo brío una legión de poetas de los cuales sólo Tirso llegó a superarle en estudio de caracteres y profunda ironía; Alarcón en combinar la intención ética con la estética, de suerte que pareciesen una misma. Pero ningu no, ni Alarcón ni Tirso, llegaron a igualar aquel poder inmenso de creación que abarca el círculo entero de las relaciones humanas; aquella vena pródiga e inexhausta que aún en las obras más imperfectas se desata en raudales casi divinos; todo aquel conjunto de cualidades que parecieran grandes repartidas entre veinte ingenios, y que por disposición singular de la Providencia se vieron derrochadas en uno solo: el gran poeta de nuestra Península, el hijo pródigo de la poesía. Lo que este hombre en fuerza sólo de su genio, puesto que no le ayudaba poco ni mucho el prestigio moral, rindió, deslumbró y avasalló a su pueblo, escrito está en las memorias contemporáneas; y con ser tanto aún nos parece pequeño para su gloria» (177).

Examinando el influjo de Lope en su escuela, se lamenta don Marcelino, de que «no todos los dramaturgos contemporáneos y discípulos de Lope de Vega, le imitaron en cuanto a... aprovechar y transformar los romances», y hace una salvedad importante a favor de Guillem de Castro, dándonos así una auténtica y concreta influencia del *Fénix* sobre el amigo y discípulo, en la época levantina, del «Monstruo de Naturaleza» (178).

De las relaciones que Menéndez y Pelayo establece entre Lope de Vega y sus seguidores, es sumamente interesante la que presenta

---

(177) *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literatura.* E. N. (T. VII, pág. 40). El texto que reproduzco y el anterior a que aludo, coinciden hasta en las mismas palabras, salvo las adiciones, y parece más probable que tuviera a la vista el primero para redactar el segundo, a no suponer, míticamente, en don Marcelino, una retentiva absoluta en su memoria de lo que escribía.

(178) *Idem.* (T. II, pág. 274).

entre el *Fénix* y Tirso de Molina, al que da el primerísimo lugar que le corresponde:

«Tirso era el único dramaturgo digno de hombrearse con Lope, aún habiéndolos tan insignes en aquella generación. Hasta en la fecundidad le iba muy a los alcances. La comparación y la rivalidad tenían que establecerse por sí mismos, entrando a la parte el celo oficioso y cizañero de los amigos de uno y de otro» (179).

También se ocupa don Marcelino de deslindar las atribuciones dudosas a Lope y a Tirso, puestas entonces en tela de juicio y con su innata sensibilidad perceptiva y crítica, no duda en negar los intentos de atribuir a Lope *El Condenado por Desconfiado*, que adjudica a Tirso y, en cambio, con la misma seguridad, que nadie ha logrado rebatir después, *El Rey Don Pedro en Madrid* o *El Infanzón de Illescas*, al *Fénix*, según ya indiqué anteriormente.

No deja de ser sorprendente, que Menéndez y Pelayo, quien vive el ambiente en que los partidarios de Lope de Vega y de Ruiz de Alarcón, parecen discutir sobre seres vivos a fuerza de apasionarse por uno u otro, conserve el mismo equilibrio de siempre, con respecto de este discípulo y a la vez enemigo del *Fénix*.

Si bien reconoce con demasiada opinión absoluta, que «Alarcón era como el caudillo de todos los disidentes y alzados contra la monarquía literaria de Lope» (180) también es cierto que era «hombre de tan grande ingenio y destreza dramática como Lope» (181) según sus propias palabras, que, naturalmente, no suscribo, de modo tan absoluto.

Fue Menéndez y Pelayo quien señaló la posible colaboración de Lope de Vega y Antonio de Mira de Amescua en el auto de *Las Cortes de la Muerte*, pese a haber afirmado, en general, lo raro de estas intervenciones de otros autores en la producción del *Fénix* y las dudas de atribución, a ambos de otras piezas como los autos de *El Príncipe de la Paz* y *La Santa Inquisición* o la comedia *El Animal Profeta*.

La dificultad que se planteaba para resolver el problema de estas atribuciones residía para Menéndez y Pelayo, en que Mira de Amescua, cuya lozanía y gala sólo admiten parangón con las del estilo de

---

(179) *Idem.* (T. I, pág. 264). Acerca de la amistad de Lope y de Tirso a que se alude al final del párrafo transcrito, escribe Menéndez y Pelayo en sus *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*. E. N. (T. III, págs. 58, 61 y 64), conforme a los datos que entonces se conocían. Véase, para la realidad de estas relaciones entre ambos dramaturgos, Entrambasaguas: *La convivencia coetánea de Lope de Vega y Tirso de Molina*. (En *Estudios*. Madrid, T. XVIII, 1962, págs. 387-397.)

(180) *Idem.* (T. I, pág. 266).

(181) *Idem.* (T. I, pág. 217).

Lope» (182), eran el más parecido a su maestro, si bien, agudamente señala algunas diferencias tan ciertas como orientadoras para el estudio comparativo de ambos:

«La cuestión de paternidad no parece fácil de resolver, porque el estilo de Mira de Amescua es más semejante al de Lope que el de ningún otro dramático nuestro, pero suele mostrarse aquel poeta guadixeño más exhuberante y recargado de pompa lírica que el matritense» (183) y aún se inclina más en algún caso a la manera característica de Calrerón (184).

Al tratar de las comedias de Lope *La desdichada Estefanía, La serrana de la Vera* y *El valiente Céspedes,* en relación con las correspondientes de Vélez de Guevara, establece el parangón entre ambos dramaturgos que es, sin duda, la única base firme para un estudio comparativo completo, en que el dramaturgo ecijano, tan seguidor de Lope, más que en estilo, en aprovechamiento de cuantos elementos dramáticos del *Fénix* hallaba a mano, quede trazado con firmes rasgos y no desdibujado, como ahora, con respecto de los demás (185).

El aspecto más importante del estudio que Menéndez y Pelayo dedica a la escuela dramática de Lope de Vega es el de la influencia que el *Fénix* ejerció sobre Calderón de la Barca, sin duda alguna.

Ya se aludió anteriormente a que siendo en sus comienzos don Marcelino, apasionado, como todos los de su tiempo, por el autor de *La vida es sueño* —y así lo demostró en sus conferencias sobre *Calderón y su teatro*— vino luego a equilibrar fecundamente esta admiración con la que empezó a sentir por Lope conforme avanzaba en el estudio de su teatro, hasta casi incurrir de nuevo en el peligro de desequilibrar su crítica acentuando su entusiasmo por el *Fénix.*

En todo caso, la crítica de Menéndez y Pelayo sobre ambos dramaturgos, comparando su creación teatral, está llena de juicios espléndidos y sugerencias inagotables.

---

(182) *Idem.* (T. IV, pág. 101).
(183) *Idem.* (T. I, pág. 125).
(184) Cfr. *Idem.* (T. I, pág. 126).
(185) Cfr. para cada uno de los lugares correspondientes y para la segunda, además, lo que se dice en *Idem.* (T. V, págs. 407-411). Sirva como ejemplo, a no imitar precisamente, del triste estado en que se halla la crítica actual sobre el teatro de Vélez de Guevara, la desdichada edición de dos de sus mejores comedias, perpetrada por don Manuel Muñoz Cortés —*Reinar después de morir* y *El Diablo está en Cantillana.* Madrid, 1948— en que la ausencia de labor personal y mal aprovechamiento de lo existente en el *Prólogo,* se armonizan con las paupérrimas notas, en que se ha rehuido todo esfuerzo por aclarar el texto y el estilo del comentarista, impregnado de la más cursi literatura periodística.

Véase a continuación la semblanza comparativa que hace de Lope de Vega y Calderón de la Barca —después de equilibrar con el estudio de Lope su exaltación calderoniana, como ya señalé—, en relación con otros dramaturgos de su tiempo, que deja perdurables apreciaciones críticas:

«A mi ver, Lope es un artista muy superior a Calderón, no sólo en espontánea y fecunda vena, e inagotable creación de argumentos, sino hasta en poder característico, o de crear caracteres, que es el punto débil en Calderón, fuera de pocas excepciones. Puede decirse que todo nuestro teatro estaba en semilla en Lope, y sin embargo, la popularidad de Lope fue efímera; y es que habiéndolo intentado todo, y habiendo dejado en todas partes impresa su garra de león, rara vez logró la perfección suma; es que a su ingenio, en fuerza de tener extensión le faltó profundidad; y en vez de dominar el espíritu de su raza, conservó en la revuelta corriente de sus innumerables dramas una porción de elementos extraños, italianos en su mayor parte, no bien fundidos y armonizados, y que luego el genio nacional rechazó, adoptando una forma menos amplia y variada, menos rica de verdad humana, pero que además de ser producto del genio indígena, tiene individualidad propia entre todas las literaturas del mundo. Yo creo que si hay alguien que se acerque al ideal dramático en absoluto, son Lope, Tirso y Alarcón» (186).

Y no obstante, afirma enseguida: «el fácil Lope no ha impreso su sello en el teatro tan profundamente como Calderón» (187).

El parangón mas ponderado entre el *Fénix* y Calderón de la Barca, lo hace Menéndez y Pelayo en las siguientes líneas, en donde a vuelta de algunos convencionalismos de su tiempo, hallamos una límpida mirada valorativa:

«Calderón que quizá no era tan gran poeta como Lope (o que lo era de una especie muy diversa) y que seguramente hubiera quedado deslucido poniéndose a luchar con las obras suyas verdaderamente geniales e inspiradas, tuvo el buen acuerdo de elegir para sus incursiones en el inmenso repertorio de su predecesor, obras que como

---

(186) Cfr. *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria.* E. N. (T. III, págs. 87-287). Muchos puntos de vista sufrieron una reflexiva modificación en otros estudios y discursos sobre Calderón, escritos posteriormente por el autor, aunque en lo verdaderamente fundamental no variaran los conceptos. En estas páginas presento los juicios de tipo general realmente fundamentales y doy indicaciones de los demás sobre aspectos concretos, utilizando, naturalmente, toda la obra del autor.

(187) *Estudios y Discursos sobre Antología Histórica y Literaria.* E. N. (T. III). Esto mismo vuelve a indicar en otro lugar, otorgando la primacía de caracteres sobre Calderón de la Barca a Lope y a Tirso

El Alcalde de Zalamea y *El médico de su honra,* eran de las más admirables en el pensamiento y de las más informes y desaliñadas en la ejecución; seguramente de aquellas que *en horas veinticuatro pasaron de las musas al teatro,* y que, además habían tenido la desgracia de ser abandonadas por su propio autor a la torpeza y la codicia de los faranduleros y tipógrafos de mogollón, con lo cual andaban impresas de tal suerte, que ya ni de Lope parecían y era preciso volverlas a escribir para darles en acto la inmortalidad que sólo tenían en potencia» (188).

Algunas diferencias concretas señala don Marcelino entre ambos poetas, que son sumamente significativas. Al hablar de *Los Comendadores de Córdoba,* de Lope, exclama:

«A un poeta idealista y algo inclinado a lo quimérico y sofístico como Calderón, no le hubieran satisfecho los brutales motivos de este drama donde no hay más que lujuria y sangre. Lope de Vega, que era poeta de otro temple, acometió el asunto de frente y sin escrúpulos, e hizo un drama poderoso y en algunas partes admirable, más humano y menos inmoral que *El médico de su honra...* (189).

Y en este párrafo deslinda en varios aspectos la labor dramática de cada uno de los dos colosos de nuestro teatro áureo:

«Calderón cede a Lope de Vega en variedad, en amplitud y en franqueza de ejecución, en fácil, espontánea y generosa vena, en sencillez y llaneza de expresión, en naturalidad y verdad, por lo que toca a la interpretación de los efectos humanos y con mucho le es inferior en la pintura de los caracteres femeninos y en la manera de presentar el amor y los celos» (190).

Al magisterio que Lope de Vega, junto con Tirso de Molina, ejerce sobre Calderón —no estudiado todavía con el detalle sistemático que se merece y que tantos aspectos del teatro del siglo de oro aclararía— alude Menéndez y Pelayo, mostrando un camino a seguir en la investigación crítica, que es de esperar halle su seguidor:

«Hay algunas obras de la juventud del poeta en que sigue, muy de cerca, las huellas de Lope y de Tirso; es decir una manera más osada, más atrevida, menos sujeta a convenciones y amaneramientos» (191).

---

(188) *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria.* E. N. (T. III, pág. 91). Esta opinión final del texto transcrito, se emite análogamente en otro lugar: «Resumiendo, Calderón, en algunas cualidades secundarias es inferior a Lope, a Tirso y Alarcón» (*Idem.* T. III, pág. 291).

(189) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. IV, pág. 309) Cfr. *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria.* E. N. T. III, página 15).

(190) *Idem.* (T. V, pág. 270).

(191) *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria.* E. N. (T. III, página 290).

Y a continuación señala estas diferencias apreciables entre Lope y Tirso y Calderón, que merecerían ampliarse y comprobarse, como he dicho, de un modo completo y definitivo, siguiendo los atisbos de Menéndez y Pelayo:

«Lope y Tirso fueron sus modelos, por más que nunca llegaron a la desenvoltura y a la gracia picaresca de Tirso, ni acertase nunca tampoco a hacer tipos femeniles tan delicados como los de Lope, ni a poner en sus damas el encanto de suavidad y ternura que en las suyas puso el *Fénix de los ingenios*» (192).

Pero, sin embargo, señala de modo rotundo el maestro el abismo que media entre Calderón y sus antecesores:

«Así como no es fácil determinar si una obra pertenece a Lope o a Tirso, poetas de un mismo tiempo y de un mismo gusto, y más afines de lo que el vulgo cree, es de todo punto imposible confundir una comedia de Calderón con una de sus predecesores» (193).

Al estudiar las obras de Lope de Vega es cuando Menéndez y Pelayo señala las influencias concretas del *Fénix* sobre Calderón, en cada caso, haciendo una serie de finísimos análisis en que el inmortal crítico, deja trazadas con mano de hierro las normas que habrán de seguirse indefectiblemente en un estudio semejante, sea cualquiera que sea el método científico que se siga en el examen crítico.

En ellas señala don Marcelino el influjo de *Barlan y Josafá* sobre *La vida es sueño;* la transformación del argumento de *La Reina doña María,* de Lope, realizada por Calderón sin seguir la historia y mejorándola mucho en su comedia *Gustos y disgustos son, no más imaginación*; o confronta detalladamente la labor técnica de ambos dramaturgos en las comedias suyas *El médico de su honra* y *El Alcalde de Zalamea,* en que Calderón siguió las de Lope, como es sabido, precisamente desde el momento en que don Marcelino lo analizó con su peculiar penetración, convirtiendo en fecundo estudio lo que hasta él no fue sino un dato en embrión. Especialmente, el estudio que en particular dedicó a *El Alcalde de Zalamea,* de Calderón, comparándolo con la comedia de igual título de Lope, es modelo en su género (194).

Observa además Menéndez y Pelayo que Calderón «volvió a tratar la mayor parte de los argumentos mitológicos que Lope había puesto en escena» (195), y señala concretamente cómo la segunda jornada de *Los tres mayores prodigios,* de Calderón, se inspira en *El laberinto de Creta,* de Lope; que *Adonis y Venus,* de éste, fue imitada en *La*

---

(192) *Idem.* (T. III, pág. 270).
(193) *Idem.* (T. III, pág. 271).
(194) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. IV, pág. 328).
(195) *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria.* E. N. (T. III). Fue escrito como artículo para el *Diccionario Enciclopédico,* de Montaner y Simón, de Barcelona, donde figura.

púrpura de la Rosa, de Calderón, y dedica a compararlas largo espacio; la imitación que hace Calderón de *El Perseo*, de Lope de Vega en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, lo que le da ocasión para confrontar los estilos de ambos, muy finamente, subrayando frente al artificio de Calderón lo espontáneo y caudaloso del *Fénix*.

Comentando esta clase de representaciones mitológicas de Lope y Calderón, escribe sobre ambos lo siguiente, sumamente exacto:

«Lope de Vega, pues, hasta cuando escribe libretos de ópera (que esto son en rigor, sus comedias mitológicas), permanece fiel a la tendencia realista y humana de su poesía, al paso que Calderón concibe todo drama como una especie de ópera» (196).

En cuanto a los autos sacramentales, cuyo desarrollo interpreta tan acertadamente don Marcelino, según ya indiqué, escribe lo siguiente, respecto de algunos del *Fénix*:

«Parece separarse un tanto de su habitual manera y anunciar y preparar el arte metafísico de Calderón» (197), sobre todo en el de *Las aventuras del hombre*, muy parecido en el estilo al del autor de *El gran teatro del mundo*, según Menéndez y Pelayo, quien también considera que el prólogo de *La Maya*, «está en germen la idea de un célebre auto de Calderón, *El verdadero Dios Pan*» (198).

Pueden resumir las relaciones entre Lope y Calderón estas palabras de nuestro gran crítico, en las que quedan al margen, naturalmente, todas las obras de absoluta creación calderoniana, incluso los autos sacramentales, en los que para mí está el más prodigioso dramaturgo del Siglo de Oro, que a Menéndez y Pelayo se le ocultaba bajo las nubes del barroco, que el maestro nunca admitió en su formación y espíritu clásicos, llevado únicamente de las características de expresión. Oigámosle:

«Nunca fue Calderón tan grande como cuando siguió paso a paso las huellas de Lope en una de sus obras más imperfectas (*El Alcalde de Zalamea*), llevando la imitación hasta el extremo de que mucho de lo añadido por él, parece de Lope más que suyo» (199).

¡Gran verdad! Y una de las más buídas opiniones de Menéndez y Pelayo respecto de Lope y Calderón, aunque se inhiba de poner sus ojos en la verdadera y extraordinaria obra de éste; la suya personalísima, sin la sombra del *Fénix* que creó un nuevo sistema teatral en el siglo XVII, retardando el agotamiento de la escuela de Lope que al fin sobrevino, muerto el autor de *La vida es sueño*, que no podía dejar discípulos realmente —por su señera originalidad dramática y

(196) *Idem*. (T. II, pág. 209).
(197) *Idem*. (T. II, pág. 172).
(198) *Idem*. (T. I, pág. 79).
(199) *Idem*. (T. I, pág. 46).

técnica sin fórmulas, como Lope y personalísima— sino imitadores: unos casi plagiarios· otros casi caricaturescos.

Las relaciones entre Lope de Vega y Moreto y Cubillo de Aragón, estudiadas por Menéndez y Pelayo, se refieren a demostrar, con irrebatibles razones que *Los jueces de Castilla*, de Lope, no son sino la refundición realizada por Moreto, con arte, de un original del *Fénix*, hoy perdido seguramente, y a dejar en su justo medio las mejoras que se atribuían a Cubillo de Aragón, al refundir en su comedia *El Conde de Saldaña*, la de Lope *Las mocedades de Bernardo del Carpio*.

José de Cañizares, que se adentra en el siglo XVIII, más que un discípulo de Lope o un refundidor de sus obras, es un escandaloso plagiario del *Fénix* a cuyo arte no se acerca lo más mínimo. Así lo considera Menéndez y Pelayo, al aludir a sus comedias *La viva imagen de Cristo*, plagiada de la de Lope *El Santo Niño de la Guardia* (200) y *Las cuentas del Gran Capitán*, imitación fiel de la del mismo título del *Fénix* (201).

Hay un punto curioso de la crítica lopiana de Menéndez y Pelayo, que es la preceptiva de su técnica —sobre la que hemos de volver enseguida— y su discrepancia con la escuela del *Fénix*, acerca de la cual escribió en cierta ocasión:

«En honor de los discípulos de Lope debe consignarse que ninguno de ellos tomó por lo serio las retractaciones contenidas en el *Arte Nuevo*, ni quiso creer que fuesen sinceras, ni adoptó semejante modo de defensa, ni se allanó a convenir en que la comedia fuese un género bárbaro, sino que emprendieron en toda forma la vindicación crítica de su maestro, atribuyendo a modestia excesiva suya las explicaciones que había dado ante la Academia de Madrid» (202).

Y casi simultáneamente, un poco antes, esta interpretación, en parte diferente, que me parece mucho más exacta y, sin duda también a Karl Vossler, el insigne lopista alemán, ya que es una de las bases de su vindicación del *Fénix* en su obra ya citada varias veces:

«Veamos qué sistema dramático habían seguido Lope de Vega y sus discípulos. En aquel tiempo no faltaron clásicos severos que los acusaron de infractores y de enemigos de los cánones aristotélicos; y Lope, tomando medio en serio, medio en burlas, estas acusaciones, se defendía diciendo que guardaba los preceptos con seis llaves, y encerraba en su estudio a Plauto y a Terencio, para que no le diera gritos la verdad en libros mudos.

Con mejor acuerdo, sus discípulos y apologistas acudieron a otros

---

(200) *Idem.* (T. VI, págs. 192-193).
(201) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. II, pág. 88).
(202) *Antología de Poetas Líricos Castellanos.* E. N. (T. II, pág. 114).

medios de defensa más eficaces, y sostuvieron que siendo el principio capital de la poética de Aristóteles la imitación, debía entenderse este precepto no en el sentido mecánico de la imitación de los antiguos, como hacían los enemigos del teatro español, sino de imitación de la vida y de la naturaleza humana contemporánea; y que por consiguiente, cumpliendo Lope y sus discípulos con este canon, estaban dentro de la legislación aristotélica» (203).

En fin, en los párrafos que siguen, sintetiza Menéndez y Pelayo, con el arte que él sabía hacerlo, la pervivencia de Lope en el teatro posterior, pese al olvido y disidencia de las generaciones posteriores inmediatas a él:

«Rara vez se ha visto ejemplo de una popularidad igual ni parecida siquiera a la de Calderón entre sus contemporáneos: realmente la de Lope fue más ruidosa, pero no tan honda ni tan duradera. Lope, poco antes de morir, puede decirse que estaba destronado en el gusto popular por algunos discípulos suyos, que habían perfeccionado ciertos géneros y formas que él no había hecho más que iniciar, o que habían exagerado sus defectos. Hoy es el día que gracias a esto, conocemos a Lope, más que a sí mismo, en las obras de sus discípulos, secuaces e inmediatos imitadores: hoy día Tirso y Alarcón, que en distintos sentidos aprovechan los elementos de la comedia de Lope, son mucho más conocidos y apreciados que Lope mismo. Y sin embargo, en Lope está en germen todo lo que se desarrolla después en los que siguieron sus pasos» (204).

En algunos de los párrafos transcritos, se alude a la preceptiva aristotélica y a la lucha de Lope con sus seguidores, a la que dediqué un extenso estudio hace ya tiempo (205).

Menéndez y Pelayo, a lo largo de su obra, dedica a este tema la atención que se merece y deja en cada caso constancia de sus opiniones, que voy a reunir a continuación, ya que a través de ellas se completa su crítica sobre la producción dramática del *Fénix*, objeto principal —con la poesía épico-narrativa— de los ataques que le dirigían los preceptistas aristotélicos.

La defensa de Lope que frente a ellos hace Menéndez y Pelayo, por su transparencia y su latido vital, que llega hasta nosotros mismos, me sugirió, procurando hacer exhaustiva la investigación, no llevada a cabo al detalle, por don Marcelino, el estudio a que acabo

---

(203) *Historia de las Ideas Estéticas en España*. E. N. (T. II, pág. 303).

(204) *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*. E. N. (T. III, páginas 90-91).

(205) *Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos* (En *Estudios sobre Lope de Vega*. T. I. Madrid, 1946, págs. 63-580, y T. II. Madrid, 1947, págs. 7-411).

de hacer referencia y no he de volver sobre ello, pero sí debo reproducir este fragmento de la crítica del maestro, en que presenta el ambiente literario que rodeaba la cuestión en tan encendido debate:

«El aplauso popular daba la razón a los poetas contra los críticos; pero como si esto no fuese bastante, los mismos poetas hacían alarde de una poética suya propia, capaz de hacer polvo las presuntuosas observaciones de los críticos. ¡Y cosa singular y muy poco meditada! Esta poética no se presentaba generalmente como bandera de motín contra la autoridad de Aristóteles, que entonces pasaba casi por infalible en todos los campos de la ciencia humana, sino que reconociendo por leyes de incontestable certidumbre y precisa observación los aforísticos de su *Poética*, aspiraba a interpretarlos en un sentido *naturalista* y moderno, que viene a darse la mano con el que hoy impera en la crítica, pasados y vencidos los extravíos del falso clasicismo y del idealismo romántico» (206).

Entre esas poéticas de los autores a que se refiere Menéndez y Pelayo, figura con importancia primordial para el teatro, el *Arte Nuevo de hacer comedias de este tiempo* (207), cuyas interpretaciones posteriores no siempre o casi nunca exactas han sido para el *Fénix* más perjudiciales que sus olvidados enemigos y el origen verdadero de una equivocadísima crítica de su técnica dramática, que ha perdurado desde su tiempo hasta este siglo casi; es decir, hasta Menéndez y Pelayo precisamente (208).

El mismo don Marcelino no pudo sustraerse a la general opinión de los críticos anteriores a él, y no parando mientes en lo que de irónico y de prudencial, típico de Lope (209), hay en el tal poema, aunque él tantas veces lo descubrió en el *Fénix*, hizo los comentarios que van a continuación, empezando por lamentar que el poeta, creador del teatro, escribiera los conceptos en él contenidos que le han dado tan mala fama en la miope crítica posterior, que Menéndez y Pelayo no supo rechazar decididamente, aunque como se verá, su natural reacción ante el poema aludido le llevó por otros más felices derroteros que los anteriores:

«Y en el *Arte Nuevo de hacer comedias*, lamentable palinodia que apenas es menester citar porque vive en la memoria de todos, llama

---

(206) *Historia de las Ideas Estéticas en España*. E. N. (T. II, págs. 291-292).

(207) Impreso en las *Rimas*, de Lope de Vega. Madrid, 1609 (En O. S. T. IV, págs. 403-417).

(208) Cfr. Entrambasaguas: *Blair-Munárriz, mentores estéticos de la crítica lopina*. Madrid, 1950.

(209) Sobre esa actitud, «quedarse a salvo» y sus aspectos, véase mi ensayo: *Siete perfiles de Lope de Vega* (En *La determinación del Romanticismo español y otras cosas*. Barcelona, 1939, págs. 34-36).

bárbaro de mil modos al pueblo que teniendo razón contra él, se obstinaba en aplaudirle, y se llama bárbaro a sí mismo, y hace como que se ruboriza de sus triunfos por contemplación a los doctos refinados y discretos» y se disculpa con la dura ley de la necesidad, como si hubiese prostituido el arte a los caprichos del vulgo; y hace alardes pedantescos de tener en la uña la poética de Aristóteles y sus comentadores... ¡Triste y lastimoso espectáculo en el mayor poeta que España ha producido! ¡Cuanto le cuesta al verdadero genio hacerse perdonar su gloria!» (210).

En el párrafo que sigue, donde Menéndez y Pelayo descubre la superficialidad como poética del *Arte Nuevo*, sin llegar a su verdadero significado, casi se acerca a él, viendo la vacuidad de una interpretación didáctica del poema:

«Considerado como poética dramática, el *Arte Nuevo* es superficial y ambiguo y contradictorio, fluctuando siempre entre la legislación peripatética y las prácticas introducidas en el teatro. Lope admite como todos, que la comedia es imitación de las acciones de los hombres y de las costumbres de su siglo; recomienda la unidad de acción, la pureza de estilo, el hábil encadenamiento de las escenas, el decoro de los personajes, la propiedad de los vestidos y aparato, la conformidad de los metros con las situaciones, el disimulo en la sátira, huyendo de la libertad de la comedia antigua o aristofánica, y, finalmente reprende las fábulas episódicas» (211).

Así resume Menéndez y Pelayo las aportaciones del *Arte Nuevo*, con alguna observación de verdadero interés, como no falta nunca en sus escritos, aunque sean por excepción tan seguidores de lo anterior como éste:

«Las novedades consisten en mezclar los elementos trágicos y cómicos, las acciones humildes y plebeyas, las reales y altas» ...«y echar abajo la unidad de tiempo (la de lugar no se había inventado aún, ni la traen las Poéticas del siglo XVI) si bien aconseja que la acción pase en el menos tiempo posible»... (212).

«A estos preceptos añade uno muy singular en un poeta tan facilísimo —advierte don Marcelino, siguiendo el tópico tan sabido—; es a saber, escribir la comedia primero en prosa y luego en verso: lo cual no sabemos que él practicase, ni lo observamos en ninguno de sus manuscritos originales, con ser tantos los que nos quedan» (213).

«El principio más fundamental del Arte Nuevo, de Lope, es sin duda, la importancia concedida al sentimiento del honor, una de las

(210) *Historia de las Ideas Estéticas en España.* E. N. (T. II, págs. 295-296).
(211) *Idem.* (T. II, pág. 297).
(212) *Idem.* (T. II, pág. 297).
(213) *Idem.* (T. II, pág. 298).

máquinas principales, aunque no la única (como algunos creen) del Teatro español» (214).

Sin embargo de cuanto va exponiendo Menéndez y Pelayo, ve con toda claridad lo más fundamental: que el *Arte Nuevo*, de Lope, que al parecer, preconiza una preceptiva del teatro, no es en modo alguno la teoría del *Fénix*, como es la verdad, aunque responda más que a nada, con su burla y su ironía, a tener una defensa contra los preceptistas aristotélicos que le acosan; que entre bromas y veras demuestre que si no sigue los preceptos clásicos no es porque no los conoce, sino porque... le conviene no seguirlos (215), y luego, pasado el momento como nota enseguida, Menéndez y Pelayo, la actitud varía y se aclara en posición de ataque y en vez de buscar disculpas, se tratan de imponer leyes:

«No ha de tomarse el *Arte Nuevo* como cifra y resumen de la Poética de Lope»... «Lo importante de notar aquí es el arrojo con que Lope, a medida que avanzaban los años y con ellos crecía su gloria y la confianza en su ingenio, modificó la posición crítica tan humilde y abatida que había tomado en 1609; llegando a calificar de *impertinentes* (en el prólogo de *La Dorotea*) las pretendidas reglas de la fábula dramática, sustituyéndolas con un solo principio, el de la *verdad humana*, defendiendo la prosa para el drama realista, y jactándose, en el prólogo de *El castigo sin venganza*, de haber escrito esta asombrosa tragedia al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y cocos porque el gusto puede mandar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres.»

«En estas bizarrías reconozco al gran poeta popular, para quien los romances eran capaces de todo argumento épico, y nunca convendré con los críticos de reata que, por pereza de leer sus obras innumerables, dan por fórmula definitiva de la Poética de Lope el *Arte Nuevo de hacer comedias*. En la *Egloga a Claudio*, obra también de su vejez, se acusaba todavía, es verdad, más por razones éticas que estéticas, de haber solicitado la risa del vulgo vil, ocupándose siempre en fábulas de amores y manchando la tabla aprisa: pero en

---

(214) *Idem*. (T. II, pág. 298).

(215) No puede negarse, por otra parte, la semejanza de actitud disimulada entre el Lope que desdeña su teatro del que vive y lo hace famoso, no siguiendo las reglas por dar gusto al vulgo, con la de Cervantes en el Prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* —a que ya aludí antes—, diciendo que si ha abandonado el teatro es porque tenía algo más importante a que dedicarse, falsas de todo punto ambas, pero obligadas por un personal orgullo, muy español: el de criticarse a sí mismo, como mejor convenga, aquello que puedan criticar los demás. Y no hay que insistir sobre tan evidente actitud

vez de declararse corruptor del teatro exclamaba con justa y legítima vanagloria, que las comedias le debían *el principio de su arte*, aunque este arte no se ajustase a los rigores de Terencio» (216).

La clave del *Arte Nuevo*, que culmina, precisamente en el pasaje comentado, sin que aparezca, se percibe no obstante por Menéndez y Pelayo, que sin dar con ella, halla otra explicación más conforme al razonamiento crítico que no sólo contiene apreciaciones de interés fundamental, perfectamente admisibles también, sino asimismo una zona tangencial con lo que he expuesto antes, en que el infantilismo ingenuo y aparente del poeta, linda con la redomada picardía del hombre que ha de defender al poeta mismo:

«El *Arte Nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, tan traído y llevado por los críticos, hasta el extremo de haberse convertido algunos de sus versos en proverbios, ha parecido a muchos una especie de enigma o acertijo, siendo como es claro y llano para todo el que no lo considere aisladamente, sino poniéndole en relación con las demás obras del autor y con el sentido estético que predomina en ellas. En Lope hay dos hombres: el gran poeta español y popular y el poeta artístico, educado, como todos sus contemporáneos, con la tradición latina e italiana. Estas dos mitades de su ser se armonizan cuando pueden, pero generalmente andan discordes, y, según las ocasiones, triunfa la una o triunfa la otra. Con su alma de poeta nacional, Lope tiene conciencia más o menos clara de la grandeza de su obra, y la lleva a término sin desfallecer un solo día. Pero al mismo tiempo se acuerda de que le enseñaron, cuando muchacho, ciertos libros llamados Poéticas, en los cuales con autoridades mejor o peor entendidas del Estagirita y del Venusino, se reprobaban la mezcla de lo trágico y lo cómico y el abandono de las unidades. De aquí la contradicción y aflicción en su espíritu. De aquí la duda que alguna vez asalta a todo artista de los que tiran por sendas nuevas y contrarias a la doctrina oficial de su tiempo, aun siendo grande su arrogancia: «¿Estaré yo equivocado? ¿Serán bárbaras y monstruosos los partos de mi ingenio? Si los doctos lo reprueban ¿puede satisfacerme el aplauso del vulgo?».

Hay mucho de infantil en el poeta. Sobre el mismo que en la práctica audazmente rompe las cadenas de la antigua preceptiva, suelen pesar enormemente el prestigio y la reverencia de mil trivialidades de gramáticos y retóricos. Tal era la situación de Lope, lidiando en él, por una parte la enseñanza que del exterior había recibido, y de cuya validez no había duda nunca; por otra el *demonio* interior que le llevaba a producir un arte nuevo... Y así unas veces hacía gala de menospreciar su teatro... «Y otras veces por el contrario, anunciaba

(216) *Historia de las Ideas Estéticas en España*. E. N. (T. II, pág. 302).

el advenimiento de una *poética invisible, que se ha de sacar ahora de los libros vulgares*» (217).

Las discusiones entre Lope y los preceptistas aristotélicos, tan finamente reflejadas por los textos de Menéndez y Pelayo, nos llevan, como a él, en distintos puntos de su obra a examinar la cultura que Lope poseía, a veces en contradicción con su propio crear, que había de repercutir, sin duda, en la elaboración de su producción dramática, a que limito la crítica de don Marcelino sobre el *Fénix*, no mucho más dedicada al resto de la obra del poeta.

En primer lugar, el maestro, señala insistentemente la capacidad y cualidades de lector de Lope de Vega: «Lope leía mucho», afirma (218), y más ampliamente: «Lope de Vega que lo leía todo» (219) para especializar: «Lope que era hombre de gran lectura histórica» (220), concluyendo deductivamente, con gran razón: «Lope de Vega, que lo leía todo y de todo sacaba provecho para su teatro...» (221).

Y en segundo lugar, nos explica la asimilación de estas lecturas, esencialmente históricas, en que ataca y resuelve sintéticamente el problema de las fuentes del teatro del *Fénix* y sus seguidores, que se irá pormenorizando en otros pasajes de la crítica de Menéndez y Pelayo, que comentaré más adelante:

«Pero entiéndase bien y es prevención para en adelante, que cuando hablemos de las fuentes de tal o cual poema dramático de Lope de Vega, nunca ha de entenderse esto en el sentido de aquella imitación directa de situaciones, pensamientos, rasgos y aun trozos enteros de diálogo, que en poetas de otra época, como Calderón, Moreto y Corneille advertimos. Si Lope, en otras condiciones de habilidad técnica, pudo ser inferior a ellos, en esto conserva su propia y nativa originalidad, no menos que Tirso y Alarcón y los poetas valencianos, y en general todos los ingenios del primer tercio del siglo XVII español. Para ellos el teatro primitivo pudo ser un germen, a lo sumo una mina de argumentos, como eran las crónicas y las novelas, nunca una faceta y una norma a la cual sujetasen su paso, ni siquiera con el propósito bien logrdo de mejorar las invenciones ajenas. Había en ellos demasiada espontaneidad y aliento de creación para que pensasen en esta labor secundaria, aunque tan loable» (222).

En varios puntos de su obra y especialmente en los estudios de-

---

(217) *Idem.* (T. II, págs. 294-295).
(218) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. V, pág. 314).
(219) *Idem.* (T. III, pág. 16).
(220) *Idem.* (T. VI, pág. 33).
(221) *Orígenes de la Novela.* E. N. (T. III, pág. 124).
(222) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. I, págs. 157-158).

dicados al teatro del *Fénix*, va indicando Menéndez y Pelayo, las huellas de esas lecturas, de el de esas fuentes de tipo general, aparte de detallar, como ya se dijo, los antecedentes concretos, la bibliografía o los datos, tanto eruditos como humanos, utilizados para cada comedia.

Procuremos seguirlos, con los valiosos datos aportados por don Marcelino, apenas aumentados por la crítica posterior, adoptando un cierto orden cronológico de las lecturas mismas, ya que no sea posible de su realización por Lope, aunque es de suponer que estarían regidas por lo ocasional en su diversidad y simultaneidad, lejos de toda sistematización previa.

Véase lo que dice Menéndez y Pelayo respecto de la utilización de la Biblia y otros textos sagrados, en el teatro del *Fénix*, advirtiendo, en otro lugar «el habitual respeto con que trataba los textos sagrados» (223) el poeta: «en todas las obras suyas tomadas de la Biblia se muestra en extremo respetuoso con el sagrado texto y muy sobrio de ornamentos profanos, aun de aquellos que tradicionalmente tenían ya carta de adopción en los libros devotos y representaciones piadosas» (224).

Mas se detuvo don Marcelino en considerar los conocimientos de Lope, nada profundos por cierto, aunque hoy serían el orgullo de muchos pretendidos humanistas actuales y la felicidad de la mayoría de nuestros filólogos romanistas, que podrían con ellos trabajar en su disciplina sacándola del anquilosamiento en que la tienen, sin necesidad de sustituirla con una sedicente crítica estilística literaria.

Realmente, de quien estaba más compenetrado el dramaturgo español, era del mayor poeta de los latinos, el divino Horacio, tan amado de Menéndez y Pelayo, como es sabido, que, así, pudo captar hasta la más leve sombra del «Beatus ille», que con más calor humano que honda visión de la naturaleza, se cierne sobre la obra dramática y aún lírica del *Fénix*, con bellísimas y logradas imitaciones (225) que merecían un estudio especial en el que no se olvidara ni lo que don Marcelino no pudo investigar, por quedar al margen de su edición ni se dejara sin deslindar lo que Lope pudo conocer directamente del poeta latino y lo que le llegaría más a las entrañas, en su propia lengua —Lope latinista dudoso, como filólogo español— del prodigioso Fray Luis de León cuyas poesías debió de leer, sin duda, el *Fénix* en copias manuscritas, como tantas otras cosas, aun cuando no fueron impresas, como es notorio, hasta su edición por Quevedo en 1631, cuatro

(223) *Idem.* (T. I, págs. 203-204).
(224) *Idem.* (T. I, pág. 161).
(225) *Idem.* (Ts I, pág. 53; III, págs. 27, 102, 235 y 255, y VI, pág. 365). No creo preciso recordar que faltan las influencias horacianas y de Fray Luis de León en las numerosas comedias de Lope, que Menéndez y Pelayo no pudo comentar, sino alusivamente.

años antes de morir Lope de Vega. Y todo esto es estudio que puede dar mucho de sí.

La compenetración del *Fénix* con el mundo antiguo, en lo que tenía de percepción intuitiva, lo señala Menéndez y Pelayo al tratar de *El Perseo*:

«Lope viene a resultar más fiel al espíritu de la antigüedad que otros poetas que han hecho profesión de seguirla más de cerca» (226).

En cambio, observa con mucha razón la forma en que el poeta dramático trataba de las fábulas clásicas, haciendo desaparecer en ellas todo espíritu religioso. Y ello es certísimo; tanto como que marca una característica fundamentalmente barroca, que nunca hallaremos en el renacentista Góngora, tan tenido por algunos arbitrariamente como prototipo del barroco. La observación de Menéndez y Pelayo, por esto mismo, tiene más trascendencia de la que a primera vista parece:

«Lope como todos los poetas modernos, trata de las fábulas antiguas sin espíritu religioso, pero las trata con cierta fidelidad histórica, nacida de aquella plena objetividad que era la característica de su numen. Voluntariamente no las altera ni desfigura» (227).

La literatura del Renacimiento dejó en Lope, sin duda alguna, muchísimas más huellas y más profundas en sus poemas narrativos y en su poesía lírica, que en su teatro. Sin embargo, Menéndez y Pelayo indica un influjo evidente del teatro italiano renaciente en su época juvenil de dramaturgo y una inspiración constante de los «novellieri» italianos en su labor escénica (228).

Señala el ilustre crítico influencias concretas sobre Lope, de Boccaccio, en las comedias *El anzuelo de Fenisa, El ruiseñor de Sevilla, El llegar en ocasión, La discreta enamorada, El servir con mala estrella, La boda entre dos maridos, El ejemplo de casados* (229); de Bandello en *Castelvines y Monteses, El castigo sin venganza, El villano en su rincón, La viuda valenciana, Si no vieran las mujeres... La mayor victoria, El mayordomo de la Duquesa de Amalfi, Los bandos de Sena, La quinta de Florencia, El desdén vengado, El perseguido* «y alguna otra» (230); de Giraldi Cinthio, en *El piadoso veneciano* y *Servir a señor discreto* (231); y de J. B. Marino en varias de sus poesías líricas, pero no en *Adonis y Venus*, de su poema *Adone*, como algunos supu-

(226) *Idem.* (T. II, pág. 199).
(227) *Idem.* (T. II, pág. 171).
(228) *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria.* E. N. (Ts. II, pág. 340, y III, pág. 122).
(229) *Orígenes de la Novela.* E. N. (T. III, págs. 28-29).
(230) *Idem.* (T. III, págs. 34-35).
(231) *Idem.* (T. III, págs. 36-37).

sieron, porque se publicó después (232), y es posible que esta investigación, solamente iniciada por Menéndez y Pelayo, en una parte tan sólo de la producción de Lope, diera, tras el sistemático examen de esta, en su totalidad, un resultado positivo realmente sorprendente.

La obra suprema del siglo XV, como campo de batalla entre la Edad Media y el Renacimiento, *La Celestina*, influyó notablemente en la técnica teatral de Lope y en puntos concretos de su teatro, especialmente en el diálogo —*El anzuelo de Fenisa, El Arenal de Sevilla, El rufián Castrucho, El caballero de Olmedo*— según es sabido y en parte se ha estudiado (233), pero Menéndez y Pelayo, enfoca el carácter de la reminiscencia más importante del famoso libro de Fernando de Rojas, en la otra creación del *Fénix, La Dorotea*, que corresponde plenamente a su creación dramática y a la que alude así:

«No se escribió *La Dorotea* para ser representada, ni en su integridad podía serlo, aunque no ha faltado algún curioso ensayo para llevarla a las tablas, muy en compendio. Pero es poema intensamente dramático, que en la historia del teatro, más bien que en la de la novela, debe ser considerado» (234).

Con otro motivo le dedica este elogio:

«Su incomparable *Dorotea* (1632), el único de los libros de esta serie, que puede hombrearse con la tragicomedia de Rojas, y el único que tiene verdadera originalidad, fundada sobre todo, en su carácter de *memorias* o recuerdos íntimos del autor» (235).

Y afirma en otra ocasión con más justo entusiasmo:

«Lope hizo la más portentosa imitación de *La Celestina* en *La Dorotea*, que es quizá, fuera de las de Cervantes, el mejor libro en prosa castellana que poseemos de su tiempo» (236).

En que Menéndez y Pelayo considerara a Lope «tan empapado en la literatura del siglo XVI» (237), debió de pesar, sin duda, la influencia que notó en sus comedias de varias obras y autores de aquella centuria, según indica en diversos lugares.

---

(232) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. E. N. (T. II, págs. 159-160).

(233) Cfr. *Orígenes de la Novela*. E. N. (T. III, pág. 449) y *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*. E. N. (T. III, pág. 120). Asugerida esta idea por el maestro de indagar las influencias de *La Celestina* en Lope, otros, posteriormente, han señalado alguna otra de menor importancia, precedentes todos de un importante y amplio tema que está por estudiar.

(234) *Idem*. (T. III, pág. 449).

(235) *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*. E. N. (T. II, páginas 256-257).

(236) *Idem*. (T. III, pág. 123).

(237) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. E. N. (T. I, pág. 157).

Los reflejos de la *Comedia Florisea*, en *El acero de Madrid* «y otras comedias análogas de Lope» (238), son más que sobrado para suponer que el *Fénix* la leyera. La comedia de Lope *Los trabajos de Jacob*, pudo fundar su argumento en *La Josefina*, de Micael de Carvajal y en comparar ambas, se detiene Menéndez y Pelayo con agudeza (239). Es evidente que el *Fénix* imitó a Bartolomé de Torres-Naharro varias veces (240) y en fin la influencia señalada por algunos autores de Gil Vicente en el auto de *El viaje del alma*, queda reducida por Menéndez y Pelayo a su justa medida (241), aunque Lope fuera gran lector del poeta portugués.

Pese a todas estas lecturas e influencias del siglo XVI, que percibe don Marcelino a través de la obra dramática de Lope de Vega, no considera a este tan ligado al siglo XVI, como pudiera parecer a primera vista, y en ello, una vez más, acierta el maestro. Así como Cervantes, hombre de la generación de Lepanto, aunque publicara la casi totalidad de sus obras en el siglo XVII, es del anterior por su ideología y su posición vital, Lope, hombre de la generación de la derrota de la Gran Armada, es del siglo XVII, por su pensar y su vivir, aunque comenzara a florecer en el precedente. Y en sus obras respectivas esta realidad se patentiza más, a pesar de que don Marcelino, llevado por el sentido histórico y tradicional de parte del teatro de Lope, lo adscribía al pensamiento del escritor.

Tiene por ello mucha razón don Marcelino a pesar de todo cuando escribe, juzgando la evolución de Lope como dramaturgo desde el siglo XVI al siglo XVII, si bien por su oposición al culteranismo o neorrenacentismo, tiene para el ilustre crítico su raigambre poética al final del siglo XVI:

«Lope, aunque educado en el siglo XVI, y más próximo que ningún otro de nuestros dramaturgos a la manera y gusto del drama español primitivo»... «no deja de ser por eso el poeta genial, inagotable y maravilloso, iniciador y príncipe de un sistema dramático nuevo, que no sólo a España, sino a Europa, va a imponer sus leyes, y que esencialmente es todavía la forma dramática dentro de la cual vivimos. Hay en sus obras más *atávicas*, como sin disputa lo son las de su teatro religioso, mucho que se aparta del canon antiguo, una libertad y holgura de composición, que contrasta con el modesto y ceñido andar de la musa del siglo XVI. Pero suele tener esta, en cambio, acentos de sinceridad no aprendida, relámpagos de amor o fulgores de ira, palabras de miel y dejos de inocente malicia, un

(238) *Orígenes de la Novela*. E. N. (T. IV, págs. 144-145).
(239) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. E. N. (T. I, págs. 177-186).
(240) *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*. E. N. (T. II, páginas 325-326).
(241) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. E. N. (T. I, págs. 35-39).

raudal de dicción sana y fresca, que ya en Lope comienza a parecer más aliñada y artificiosa, y que en los sucesores, valiendo todo lo que valen, se va enturbiando cada vez más con heces de sofistería y culteranismo, que no bastan, es cierto, para detenerla en su curso triunfal, pero sí para darla aquel extraño y abigarrado calor que en el estilo de los *Autos* de Calderón, observamos.

Pero esta observación ha de ser entendida con cierta parsimonia, no sólo porque no hay regla general que no padezca multiplicadas excepciones, sino porque Lope, no sólo cronológica, sino ideológicamente, pertenece mucho más a la generación poética de las postrimerías del siglo XVI que a la del siglo XVII» (242).

No tan justo se muestra don Marcelino con Cervantes, cuando llevado sin querer, por el conjunto de los críticos neoclásicos del siglo XVIII, escribe acerca de la influencia de Lope sobre el genial autor del *Quijote* que además de ser el verdadero iniciador del teatro nacional con su *Numancia*, sus comedias de cautivos, sus entremeses originalísimos, etc..., fue un dramaturgo renovador y extraordinario, aunque la crítica, en su afán estúpido y vacuo de encasillar a los autores, en el género literario que les parece más saliente de cuantos cultivó aún no se lo haya reconocido en un estudio como se merece.

«Lo que hay es que Cervantes, en esta comedia: *La casa de los celos* y en otras comedias de su vejez (no en todas), se propuso imitar el desorden de Lope (¡!) sin tener su genio dramático (¿?) y creyó que con acumular episodios inconexos y mutaciones de escena a cada momento, lograría el mismo efecto que su rival lograba, no por la eficacia de estos medios groseros (¡!) sino a pesar de ellos, y en virtud de cierto instinto teatral y orgánico que no le abandona ni aun en sus mayores desaciertos y aberraciones. Cervantes es más grande y más universal y humano ingenio que Lope de Vega, pero Lope de Vega era hombre de teatro y Cervantes no (¡!), aparte de su inferioridad en la forma poética» (243).

En cambio no puede negársele la veracidad de esta afirmación aunque no explique todo su significado, que se presta a un largo comentario crítico, que no sería más que la iniciación en el estudio de un atrayentísimo tema literario:

«Lope *gongorizó* a veces, contra su convicción y contra la tendencia natural de su ingenio, en sus poemas líricos y épicos y aun en su teatro» (244).

Asimismo nos indica en otro sitio cómo Lope de Vega convirtió en un poema «a lo divino» la letrilla de don Luis de Góngora «Bien

(242) *Idem.* (T. I, págs. 181-182).
(243) *Idem.* (T. VI, pág. 333).
(244) *Idem.* (T. VI, pág. 361).

puede ser» (245), tan poco propicia a semejante trueque al uso entonces.

Para Menéndez y Pelayo es seguro que, «Lope no desconocía la literatura francesa (aunque la practicase muy poco como todos los españoles de su tiempo)» (246), lo cual no puede ofrecernos la menor duda porque hay alusiones a escritores franceses en sus obras no dramáticas, pero lo que no se sabe es si sus lecturas francesas pudieron aportar algo a la creación de su teatro.

Por otra parte, señala Menéndez y Pelayo alguna influencia del teatro de Lope sobre el francés —tema hoy estudiadísimo aunque no agotado, pese a la extensión de lo descubierto— como *Lo fingido verdadero sobre St. Génest Comèdien*, de Jean Rotrou (247), si bien niega por el contrario, que exista la menor influencia de *El honrado hermano*, de Lope, sobre el *Horace*, de Corneille, como habían afirmado varios críticos españoles y extranjeros anteriormente (248).

Al margen de estas influencias, dedica Menéndez y Pelayo unas páginas a comparar *La hermosa Ester*, del *Fénix*, con la *Esther*, de Racine, que sólo tienen de común su argumento y logra destacar en ellas muy bien los caracteres opuestos de ambos dramaturgos (249).

Otro parangón, aunque brevísimo, bien visto, es el que establece, al tratar de la comedia de *Ursón y Valentín*, entre Lope de Vega y Shakespeare, dándonos un rápido contorno dramático de uno y otro:

«Ursón tiene algo de Calibán, pero es mucho menos grosero y bestial que el de *La Tempestad* y quizá por eso menos simbólico. Lope era muy optimista y no podía tener de la humanidad ni del pueblo aquel feroz concepto que parece que entraña el monstruo creado por Shakespeare» (250).

Puede considerarse como complemento de estas influencias de Lope sobre los dramaturgos extranjeros, descubiertas o comentadas por Menéndez y Pelayo, su magnífica crítica sobre el libro de Arturo Farinelli *Grillparzer und Lope de Vega* (251), que por sopesar con opiniones propias las del autor sobre la influencia importantísima del *Fénix* sobre el dramaturgo alemán, puede considerarse como complemento de la obra del gran hispanista italiano, y así lo tuvo en cuenta este mismo al editar su obra en casetellano, incluso en modificarle el

(245) *Idem.* (T. I, pág. 42).
(246) *Idem.* (T. VI, pág. 302, nota).
(247) *Idem.* (T. I, págs. 271-283).
(248) *Idem.* (T. II, pág. 288).
(249) *Idem.* (T. I, págs. 194-198)
(250) *Idem.* (T. VI, pág. 394).
(251) *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria.* E. N. (T. III, págs. 27-43).

título, *Lope de Vega en Alemania*, como proponía don Marcelino (252).

Pero la influencia de Lope rebasó las fronteras de Europa y Menéndez y Pelayo recogió, para demostrarlo, en una nota, esta «curiosísima noticia», según su propia opinión, que reproduzco por su interés:

«D. Bartolomé de Alba, descendiente de los Reyes de Tezcuco, tradujo al *nahuatl* por los años 1641, tres comedias de Lope de Vega. Beristain las vió en el colegio de San Gregorio de México y da sus títulos: 1.ª, *El Gran Teatro del Mundo;* 2.ª, *El Animal Profeta y dichoso parricida* (*San Julián*); 3.ª, *La madre de lo mejor* (*Santa Ana*). No conocemos —comenta don Marcelino a lo que escribe antes— comedia de Lope de Vega con el primero de estos títulos; será quizá el auto de Calderón que se titula del mismo modo» (253).

Lo mismo que en alguno de los párrafos de Menéndez y Pelayo, que he transcrito, alude a la consideración que mereció Lope a las generaciones posteriores de su siglo, también nos ha dejado desparramados por su obra una serie de opiniones y datos importantes de la crítica en torno al *Fénix* durante el siglo XVIII, juzgada por él en sus aciertos y en sus errores, y de la fama favorable o adversa que disfrutó.

El párrafo que sigue no puede ser más exacto ni verdadero y las investigaciones que en este sentido he realizado posteriormente, lo confirman en absoluto (254):

«El Teatro español del siglo XVII no estaba olvidado ni mucho menos, en la mitad del siglo pasado; al contrario, se le representaba mucho más que hoy, y el público lo entendía y saboreaba mejor; pero ese Teatro era el de Calderón, Moreto y sus contemporáneos; no el de Lope y Tirso que yacían enteramente olvidados y cuyas ediciones originales eran ya tan raras como lo son hoy y mucho más desconocidas, porque ni siquiera había eruditos que las estudiasen» (255).

Gran parte del olvido en que estaba Lope —a pesar de que se seguía editando y el pueblo gustaba de su escuela, aunque fuera en la lejana caricatura de Comella, según ya dije— se debía a los precep-

---

(252) *Lope de Vega en Alemania.* Traducción de la obra alemana «Grillparzer und Lope de Vega», por Joaquín Massaguer. Con una carta del autor al traductor y un artículo de Marcelino Menéndez y Pelayo. Barcelona, 1936. El artículo citado es el estudio crítico a que vengo aludiendo.

(253) *Historia de la Poesía Hispano-Americana.* E. N. (T. I, pág. 50, nota).

(254) Véanse mi estudio *El lopismo de Moratín* y mi conferencia *La valoración crítica de Lope de Vega en la época de Feijóo,* ya citados anteriormente.

(255) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. (T. IV, pág. 175).

tistas neoclásicos, quienes seguían la inquilosada doctrina de sus dignos antecesores los aristotélicos persecutores del *Fénix* cuando vivía y cuyas estrechas doctrinas vinieron a remozar los retóricos del siglo XVIII.

Menéndez y Pelayo que había defendido a Lope de estos últimos, como ya se vió, también se opone a los disparatados juicios de los neoclasicistas y así, aunque da la conformidad a Luzán en sus elogios del poeta no está conforme con las censuras que le dirige (256); defiende al *Fénix* de los ataques del *Memorial Literario*, de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín, indecisos en sus juicios sobre el «Monstruo de Naturaleza» y del disparatado e ignorante Nasarre (257); de los insultos del ex-fraile José Agustín de Macedo, especie de energúmeno, que lo mismo injuria a Lope que a Dante o Camoens (258); y en fin de Jovellanos y Quintana cuando éstos no son justos con la obra del *Fénix* (259).

Al comentar las injustas censuras que sufrió Lope de sus coetáneos los preceptistas aristotélicos y su repercusión inútil en el siglo XVIII, escribe estas líneas donde sintetiza la situación de Lope en la centuria decimoctava teniendo en cuenta lo que se ha expuesto:

«Error sería creer que estas rígidas censuras, ni otras muchas que pudiéramos citar, y que sin género de duda son preludio de la crítica del siglo XVIII, la cual no hizo más que repetirlas y glosarlas de mil modos, llegasen a quebrantar ni en poco ni en mucho, la robustez de la escuela de Lope, sostenida por su propia grandeza, por el espíritu nacional que la informaba, por el despilfarro de fecundidad y de invención, por los tesoros de lengua y de armonía que a manos llenas derramaba y sobre todo, por la pintura fiel, aunque embellecida, de las costumbres de su tiempo» (260).

En el siglo XVIII es cuando empiezan a actuar con mayor fuerza los refundidores de las comedias de Lope, carentes de la originalidad y exquisitez de Moreto, para acercarlas al pueblo, conformándolas en lo posible con el gusto culto de la época.

Menéndez y Pelayo dedica un interesante comentario a los dos más famosos de todos. Dice así de ambos: «don Cándido María Trigueros el cual harto de escribir malos dramas y de verse silbado, determinó arrimarse a buen árbol y entró a saco por el inmenso repertorio de Lope, enteramente olvidado en su tiempo, y tuvo la buena suerte de tropezar con la *Estrella de Sevilla*, de la cual hizo con habilidad que es justo reconocer (y en algún caso con notable ventaja) una especie de tragedia clásica que tituló *Sancho Ortiz de las Roelas*,

(256) *Historia de las Ideas Estéticas en España*. E. N. (T. III, págs. 227-228).
(257) *Idem*. (T. III, págs. 374-375, 290, 424 y 246).
(258) *Idem*. (T. III, pág. 506).
(259) *Idem*. (T. III, págs. 441 y 417).
(260) *Idem*. (T. II, págs. 289-290).

la cual fue uno de los grandes acontecimientos teatrales de aquella época. Alentado Trigueros con el rumor de los aplausos que hasta entonces no había conocido, prosiguió explotando a Lope y refundió *El anzuelo de Fenisa, La moza de cántaro, Los melindres de Belisa* y alguna otra comedia. Encontrada la mina se dieron otros a beneficiarla, y el primero de todos don Vicente Rodríguez de Arellano, que se atrevió a añadir versos propios y no malos en la comedia de *Lo cierto por lo dudoso* (261).

Y añade en otro lugar, que a Trigueros, «Lope de Vega le debe muy buenos servicios» (262).

«Trigueros —añade don Marcelino— fue el más antiguo de nuestros *lopianos* (como se dice en Alemania) y lo fue por instinto propio y contra toda la corriente de su tiempo» (263).

Acerca de la influencia de Lope de Vega en el siglo XIX, donde ya comienzan a iniciarse los estudios ordenados sobre el *Fénix*, hallo esta aguda observación de Menéndez y Pelayo, que merecería como otras muchas suyas a que ya he aludido, un extenso comentario por toda la perspectiva crítica que revela: al hablar de los románticos, don Marcelino, les adscribe «en algún modo a la familia de Lope» (264). ¡Gran verdad!

* * *

En cuanto va expuesto he procurado reflejar la crítica de Menéndez y Pelayo sobre la literatura dramática del *Fénix* que le ocupó buena parte de sus afanes y quedó en su obra, recogida en parte en sus *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* y en parte diseminada en los demás.

Don Marcelino, aparte de tratar ordenadamente el tema que fuera, solía intercalar en él los juicios, las ideas, las noticias que se le venían a la pluma —y a veces son las más valiosas, originales y perspicaces— sobre otras cuestiones más o menos relacionadas con él. La tarea de reunirlas, con alguna expresiva contradicción de su propia vitalidad o alguna repetición inevitable, en quien tanto pensó y escribió, ha sido tarea nada fácil, que no sé hasta qué punto habré realizado como debiera. Agrupar todo lo más doctrinalmente posible, sin interrumpir la voz magistral, sin sucesor, de don Marcelino, del creador de nuestra crítica didáctica, con la torpe mía más que en los momentos indispensables, ha sido mi segunda labor, no menos pesada y acaso menos feliz de lo que hubiera querido. Estudios de esta índole dejan pocas

(261) *Idem.* (T. III, pág. 314).
(262) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* E. N. T. IV, pág. 175).
(263) *Idem.* (T. IV, pág. 175).
(264) *Orígenes de la Novela.* E. N. (T. III, pág. 255).

veces satisfecho al lector, pero menos al autor, si es severo consigo mismo, como a mí me sucede.

Ahora bien, si con ello he contribuido lo más mínimo a fomentar el conocimiento de la obra de Menéndez y Pelayo y a aumentar la admiración hacia él, así como a facilitar a los lopistas alguna ayuda, dóime por contento de mi modesta intervención en el recuerdo imperecedero de aquel sabio extraordinario, católico y español ejemplar, a quien tanto debemos todos sus compatriotas y la cultura universal que le rinden y rendirán siempre un eterno y silencioso homenaje, como al maestro por autonomasia.

APENDICE

A continuación doy una lista, por orden alfabético, dentro de cada género dramático, de los textos teatrales de Lope de Vega, que cita don Marcelino Menéndez y Pelayo, a lo largo de su obra crítica, con indicación de los lugares donde figuran, para que el lector pueda, en un momento dado, conocer cuanto el maestro escribió sobre la pieza de que se trate y a la vez evacuar las citas de las que figuran citadas en las páginas antecedentes.

Me he decidido a realizar este pesadísimo trabajo, no sólo por lo que he indicado, sino porque no se ha hecho hasta ahora, y los índices parciales de la *Edición Nacional* de las obras de Menéndez y Pelayo son tan confusos como incompletos, sin el menor criterio científico, lo cual hace casi inútil su consulta (265).

---

(265) Las abreviaturas empleadas son:

A. P. L. C. = *Antología de Poetas Líricos Castellanos.* (E. N. Ts. XVII-XXVI.)

B. H. C. = *Bibliografía Hispano Clásica.* (E. N. Ts. XLIV-LIII.)

E. D. C. H. L. = *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria.* (E. N. Ts. VI-XII.)

E. R. A. E. = *Edición de la Real Academia Española,* realizada por Menéndez y Pelayo (Madrid, 1892-1902; ts. II-XV).

H. H. E. = *Historia de los Heterodoxos Españoles.* (E. N. Ts. XXXV-XLII.)

H. P. H. A. = *Historia de la Poesía Hispano-Americana.* (E. N. Ts. XXVII-XXVIII.)

O. N. = *Orígenes de la Novela.* (E. N. Ts. XIII-XVI.)

Cuando no aparece indicación abreviada de título de la obra, se trata de *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* (E. N. Ts. XXIX-XXXIV.)

Los números romanos indican tomos; los otros, páginas.

Las obras dramáticas precedidas de un asterisco (*) fueron publicadas por Menéndez y Pelayo con el comentario correspondiente; las precedidas de dos (**), sin él, póstumas al editor, y, sin indicación alguna, solamente se citan críticamente por el maestro, quien preparó su texto, mientras no conste lo contrario.

Por último, como Menéndez y Pelayo cita, a veces, las obras dramáticas de Lope por los títulos diferentes que indistintamente llevan, o en alguna ocasión por el menos frecuente, se incluyen en la lista con el más conocido, pero haciendo referencia a los otros, excluyendo los no aludidos por Menéndez y Pelayo. Asimismo no se discriminan, con arreglo a estudios realizados, posteriormente, aquellas obras dramáticas de las citadas por don Marcelino, que no son de Lope de Vega o pueden considerarse dudosas. Simplemente se tiene en cuenta que sean citadas por Menéndez y Pelayo, quien a veces, por su parte, las niega o pone en duda la paternidad del *Fénix.* También se omite la bibliografía existente en torno a cada obra dramática de las citadas.

COMEDIAS

ABDARITE, LA. II, 252.
ACERO DE MADRID, EL. E. D. C. H. L., III, 123.
*ADONIS Y VENUS. (*La Atalanta*). II, 153-174 y 252, y III, 100.
AL PASAR DEL ARROYO. I, 134.
ALCAIDE DE MADRID, EL. VI, 255.
*ALCALDE DE ZALAMEA, EL. IV, 23, 152, 153, 171 y 309; V, 409; VI. 151 y 173-193, y E. D. C. H. L., III, 354-366.
ALCAZAR DE CONSUEGRA, EL. VI, 255.
*ALDEGÜELA Y EL GRAN PRIOR DE CASTILLA, EL. (*Más mal hay en la aldegüela*). VI, 82-92.
ALFONSO AFORTUNADO, EL. (*Alfonso el afortunado*). V, 230, y VI, 254.
*ALMENAS DE TORO, LAS. II, 290; III, 373-381; IV, 338; A. P. L. C., VI, 323; IX, 86.
AMIGO HASTA LA MUERTE, EL. I, 134, 207, nota.
AMIGO POR FUERZA, EL. I, 130.
*AMISTAD PAGADA, LA. (*La Famosa Montañesa*). II, 36; III, 7-16.
*AMOR ENAMORADO, EL. II, 247-252.
AMORES DE NARCISO, LOS. II, 252.
*ANGELICA EN EL CATAY. VI, 368-374.
*ANIMAL PROFETA, SAN JULIAN, EL. (*El animal profeta y dichoso parricida, San Julián*). II, 24-30; H. P. H. A., 50, nota.
*ANTICRISTO, EL. I, 216-218.
**ANZUELO DE FENISA, EL. IV, 175; V, 81; E. D. C. H. L., III, 122; O. N., III, 449; E. R. A. E., XIV, 481-526.
*ARAUCO DOMADO, EL. I, 124; V, 319, 365; VI, 193-209; H. P. H. A. II, 239.
*ARCADIA, LA. II, 137-142.
ARENAL DE SEVILLA, EL. V, 81.
TRAGEDIA DE ARISTEA, LA. II, 252.
*ASALTO DE MASTRIQUE POR EL PRINCIPE DE PARMA, EL. V, 147-154; VI, 132, 181.
*AUDIENCIAS DEL REY DON PEDRO. IV, 276, 305, nota, 311-325, 337; V, 72, 162; A. P. L. C., VII, 74.
BARBARA DEL CIELO, LA. II, 123.
*BARLAAN Y JOSAFAT. I, 221-264; II, 110, 115-121; VI, 388.
*BASTARDO MUDARRA. (*Los Siete Infantes de Lara*). III, 299-326; IV, 338; E. D. C. H. L., I, 134-137; A. P. L. C., VI, 250; VII, 249-250; IX,85.
BATALLA DE HONOR, LA. I, 130.
*BATUECAS DEL DUQUE DE ALBA, LAS. V, 352-377; H. H. E., VIII, 52.
*BELARDO EL FURIOSO. II, 132-137.
*BELLA AURORA, LA. II, 242-247.
BELLA MALMARIDADA, LA. I, 117.
*BENAVIDES, LOS. III, 100, 326-331; VI, 89.
BIEDMAS, LOS. VI, 254.
**BODA ENTRE DOS MARIDOS, LA. E. R. A. E., XIV, 567-611.
*BRASIL RESTITUIDO, EL. V, 280; VI, 228-242.

*BUENA GUARDA, LA. (*La encomienda bien guardada*). II, 94-106 y 109, y V, 225.
*CABALLERO DE OLMEDO, EL. V, 55-87, 144, 145, 325; VI, A. P. L. C., IX, 90; O. N., III, 449.
*CABALLERO DEL SACRAMENTO, EL. III, 251; IV, 70-71.
*CAMPANA DE ARAGON, LA. III, 405-419.
*CAPELLAN DE LA VIRGEN, EL. II, 37-49; III, 17.
*CARBONERA, LA. (*Doña Leonor de Guzmán, hermana de Don Pedro el Cruel*). IV, 276, 374-375; A. P. L. C., VII, 74.
*CARDENAL DE BELEN, SAN JERONIMO, EL. I, 309-321; II, 16.
*CARLOS V EN FRANCIA. VI, 22-32.
*CASAMIENTO EN LA MUERTE Y HECHOS DE BERNARDO DEL CARPIO, EL. (*La Peña de Francia*). II, 123; III, 183, 195-214; IV, 338; VI, 255; A. P. L. C., VI, 188; IX, 82.
CASTA PENELOPE, LA. II, 252.
*CASTELVINES Y MONTESES. E. R. A. E., XV, 313-357.
**CASTIGO SIN VENGANZA, EL. (*Cuando Lope quiere, quiere*). I, 273; II, 298; E. D. C. H. L., III, 123; E. R. A. E., XV, 233-272.
*CELOS DE RODAMONTE, LOS. VI, 365-368.
CERCO DE ORAN, EL. VI, 254.
*CERCO DE SANTA FE E ILUSTRE HAZAÑA DE GARCILASO DE LA VEGA, EL. V, 227, 237-248, 269; A. P. L. C., VII, 146-147; IX, 91.
CERCO DE TOLEDO, EL. III, 387; VI, 254.
*CERCO DE VIENA Y SOCORRO DE CARLOS V, EL. (*El Turco en Viena*). VI, 8-22, 255.
*CHAVES DE VILLALBA, LOS. (*El Blasón de los Chaves de Villalba*). V, 335-338, 352-353.
*COMENDADORES DE CORDOBA, LOS. IV, 155; V. 249-285, 351; VI, 345; A. P. L. C., IX, 90.
CON SU PAN SE LO COMA. I, 134; E. D. C. H. L., III, 36.
*CONDE DE FERNAN GONZALEZ Y LIBERTAD DE CASTILLA, EL. III, 258,298.
CONQUISTA DE ANDALUCIA, LA. VI, 255.
CONJUISTA DE CORTES, LA. VI, 206, 255.
CONQUISTA DE TREMECEN, LA. VI, 254.
*CONTIENDA DE DIEGO GARCIA DE PAREDES Y EL CAPITAN JUAN DE URBINA, LA. V, 338-352.
*CONTRA VALOR NO HAY DESDICHA Y PRIMERO REY DE PERSIA. II, 255-277; III, 102, 351; V, 144; VI, 89, 307, 337; A. L. P. C., VII, 329.
*CORONA DERRIBADA Y VARA DE MOISES, LA. I, 175, 208-211.
*CORONA MERECIDA, LA. I, 135; IV, 106-114.
*CREACION DEL MUNDO Y PRIMERA CULPA DEL HOMBRE, LA. I, 129. 132, 141-162.
*CUENTAS DEL GRAN CAPITAN, LAS. V, 325-334, 352.
CUERDO EN SU CASA, EL. I, 132; VI, 180.
DAMA BOBA, LA. IV, 291.
*DAVID PERSEGUIDO. I, 211-214.
¿DE CUANDO ACA NOS VINO? III, 251.
DESCONFIADO, EL. I, 134.

**DESDEN VENGADO, EL. Ac. XV, 397-438.
*DESDICHADA ESTEFANIA, LA. IV, 24-40; A. P. L. C., VI, 376.
DESPERTAR A QUIEN DUERME. I, 130.
DINEROS SON CALIDAD. IV, 359, 368; V, 166.
**DISCRETA ENAMORADA, LA. E. D. C. H. L., III, 123; E. R. A. E., XIV, 393-437.
*DIVINO AFRICANO. (*San Agustín*). I, 330-335.
DOMINE LUCAS, EL. II, 31; V, 83.
*DON JUAN DE AUSTRIA EN FLANDES. VI, 136-147.
**DON JUAN DE CASTRO (Primera y segunda parte). III, 208; IV, 355; O. N., I, 243-244; Ac. XIV, 47-88 y 89-131.
DONAIRES DE MATICO, LOS. E. D. C. H. L., III, 36.
DONCELLA DE FRANCIA, LA. II, 343.
**DONCELLA TEODOR, LA. E. D. C. H. L., I, 244-254, y Ac. XIV, 133-178.
*DONCELLAS DE SIMANCAS, LAS. III, 87-99 y 235.
DOÑA INES DE CASTRO. VI, 256.
DOROTEA, LA. II, 133-137; III, 256; O. N. III, 448-449; H. H. E., IV, 386, nota, 394, nota, y E. D. C. H. L., III, 123.
*DOS BANDOLERAS, LAS. IV, 138-154 y 171.
DUQUE DE ALBA EN PARIS, EL. VI, 254.
*DUQUE DE VISEO, EL. IV, 95 y 353; V, 95, 128-147; VI, 353, y A. P. L. C., VII, 200, nota.
DUQUES DE SABOYA, LOS. II, 343.
**EJEMPLO DE CASADAS, EL. O. N., III, 12, y E. R. A. E., XV, 1-45.
ELLO DIRA. I, 130.
ENEMIGOS EN CASA, LOS. I, 130.
*ENVIDIA DE LA NOBLEZA, LA. V, 183-199, 208; VI, 254; A. P. L. C., IX, 91.
ESCLAVA DE SU GALAN, LA. VI, 144.
*ESCLAVO DE ROMA, EL. II, 301-302.
*ESPAÑOLES EN FLANDES, LOS. V, 145; VI, 131-136.
*ESTRELLA DE SEVILLA, LA. III, 277, 278, 289, 296, 387; IV, 17, 20, 368; V, 92, 98, 325; E. D. C. H. L., III, 32, 36, 123.
FAJARDOS, LOS. IV, 383.
*FAMOSAS ASTURIANAS, LAS. III, 16, 87, 88, 91, 92, 108-121, 253, 255; IV, 338.
FAVOR AGRADECIDO, EL. I, 132; II, 31.
FE ROMPIDA, LA. I, 130.
FELISARDA, LA. III, 100.
*FIANZA SATISFECHA, LA. III, 100.
FLORES DE DON JUAN, LAS. VI, 157.
*FORTUNA MERECIDA, LA. I, 132; IV, 254-273.
FRANCESILLA, LA. E. D. C. H. L., II, 360.
FRAY DIABLO. II, 124.
FRAY MARTIN DE VALENCIA. II, 123.
*FUENTEOVEJUNA. I, 55; IV, 155, 338, 367; V, 95, 123, 171-182, 325; VI, 180, 192; E. D. C. H. L., 235, 355, 366.
**FUERZA LASTIMOSA, LA. I, 131, 141; IV, 310; V, 123; A. P. L. C., VII, 418; IX, 93; E. R. A. E., XV, 1-46.

GALAN ESCARMENTADO, EL. (*El rufián Castrucho*). I, 53; IV, 366; V, 45, 81; O. N., III, 449; E. D. C. H. L., III, 122.
*GALAN DE LA MEMBRILLA, EL. IV, 165-172; V, 45; A. P. L. C., IX, 90.
*GALLARDO CATALAN, EL. (*El catalán valeroso*). I, 55; IV, 42, 69; V, 185.
GALLARDO JACOBIN, EL. II, 343.
GANSO DE ORO, EL. II, 252.
GLORIA DE SAN FRANCISCO, LA. II, 7.
GRAN CAPITAN DE ESPAÑA, EL. A. P. L. C., III, 113-114; E. D. C. H. L., V, 298.
*GRAN COLUMNA FOGOSA, LA. I, 321-330; II, 36.
*GRAN DUQUE DE MOSCOVIA, EL. II, 275, 333-342; III, 252; E. D. C. H. L., III, 36.
*GRANDEZAS DE ALEJANDRO, LAS. II, 277-278, 286.
*GUANCHES DE TENERIFE, LOS. II, 69; V, 285-305, 365.
*GUANTE DE DOÑA BLANCA, EL. IV, 245-254; A. P. L. C., VII, 138-139.
GUELFOS Y GIBELINOS. II, 342.
GUERRAS CIVILES, LAS. VI, 254.
GUZMANES DE TORAL, LOS. VI, 255.
**HALCON DE FEDERICO, EL. Ac. XIV, 439-480; O. N., III, 16-17.
HAZAÑAS DEL SEGUNDO DAVID, LAS. I, 127.
*HECHOS DE GARCILASO DE LA VEGA, LOS. V, 227-236.
*HERMOSA ESTER, LA. I, 134, 190-198, 218; E. D. C. H. L., III, 38.
HERO Y LEANDRO. II, 252.
*HIDALGO BENCERRAJE, EL. II, 343; V, 200-203.
HIJO DE LOS LEONES, EL. II, 275.
*HIJO DE REDUAN, EL. V, 204-206; VI, 89.
*HIJO POR ENGAÑO Y TOMA DE TOLEDO, EL. III, 387-396; VI, 254.
HIJO PRODIGO, EL. I, 25, 32, 51.
*HISTORIA DE TOBIAS. I, 186-190.
HOMBRE DE BIEN, EL. I, 132.
*HONRADO HERMANO, EL. I, 132; II, 279-297; O. N., III, 72, nota.
HORACIO, LOS. II, 279.
HUMILDAD Y LA SOBERBIA, LA. I, 132.
*IMPERIAL DE OTON, LA. II, 305-324; IV, 351; E. D. C. H. L., III, 36.
IMPERIAL TOLEDO, LA. IV, 351; VI, 255.
*INFANZON DE ILLESCAS, EL. I, 215; III, 250; IV, 23, 95, 174, 276, 310, 311, 315, 404, 405, 410; V, 75, 95, 145, 169, 216, 219, 325; VI, 79, 216, 219; A. P. L. C., VII, 52, nota, 74, 75; E. D. C. H. L., III, 125.
*INOBEDIENTE, EL. I, 214-215.
INOCENTE PERSEGUIDA, LA. I, 133-134.
*INOCENTE SANGRE, LA. IV, 233-244; A. P. L. C., VII, 34; E. D. C. H. L., VI, 138.
*JUAN DE DIOS Y ANTON MARTIN. II, 89-91.
JUDIA DE TOLEDO, LA. IV, 137.
*JUECES DE CASTILLA, LOS. II, 343; III, 242-258; V, 176; VI, 192.
*JUVENTUD DE SAN ISIDRO, LA. II, 50-66.
*LABERINTO DE CRETA, EL. II, 204-212; III, 100.
*LABRADOR VENTUROSO, EL. III, 355-363; A. P. L. C., VII, 12.
*LANZA POR LANZA, DON LUIS DE ALMANZA. IV, 273-274.
LAURA PERSEGUIDA. II, 31.

LEAL CRIADO, EL. I, 130; II, 31; E. D. C. H. L., III, 36.
*LEALTAD EN EL AGRAVIO, LA. IV, 71-78; VI, 254.
**LEY EJECUTADA, LA. Ac. XIV, 311-345; O. N., II, 65.
LIBERTAD DE CASTILLA POR FERNAN GONZALEZ. A. P. L. C., VI, 210; IX, 84.
*LIMPIEZA NO MANCHADA, LA. (*El asombro de la Limpia Concepción*). I, 55, 132; II, 110-113, 124.
**LLEGAR EN OCASION, EL. Ac. XIV, 347-392.
*LO CIERTO POR LO DUDOSO. IV, 166, 174, 277, 287-299, 366; V, 92; VI, 364; A. P. L. C., VI, 74; VII, 364.
*LO FINGIDO VERDADERO. I, 264-283.
LO QUE HA DE SER. Orígenes, III, 124-125.
*LOCOS POR EL CIELO, LOS. I, 283-296.
*MADRE DE LO MEJOR, LA. I, 198-201.
*MADRE TERESA DE JESUS, FUNDADORA DEL CARMEN, LA. (*La Bienaventurada Madre Santa Teresa de Jesús*). II, 115.
MAESTRO DE DANZAR, EL. II, 31.
*MARIDO MAS FIRME, EL. II, 230-241.
**MARMOL DE FELISARDO, EL. Ac. XIV, 223-265.
*MARQUES DE MANTUA, EL. VI,3 35-356; A. P. L. C., IX, 92.
*MARQUES DE LAS NAVAS, EL. IV, 95, 356; V, 95, 166, 219; VI, 209-219.
MARTIR DE FLORENCIA, EL. II, 123.
*MARTIRES DE MADRID, LOS. II, 88-89.
*MAS GALAN PORTUGUES, EL. V, 110-127; A. P. L. C., IX, 90.
*MAYOR DESGRACIA DE CARLOS V, LA. VI, 32-52.
MAYOR HAZAÑA DE ALEJANDRO MAGNO, LA. II, 343.
MAYOR IMPOSIBLE, EL. I, 134; III, 251.
MAYOR PRODIGIO, EL. II, 124; V, 75; O. N., 290.
**MAYOR VICTORIA, LA. Ac. XV, 125-154.
**MAYORDOMO DE LA DUQUESA DE AMALFI, EL. E. R. A. E., XV, 191-231.
*MEDICO DE SU HONRA, EL. IV, 276, 299-311, 337, 368, 370; V, 270; A. P. L. C., VII, 74, 166, 338, 367, 420.
*MEJOR ALCALDE EL REY, EL. III, 387; IV, 7-24; V, 97, 175; VI, 180; E. D. C. H. L., III, 32, 235, 255.
MEJOR ENAMORADA, LA MAGDALENA, LA. II, 123.
*MOZO DE ESPADA, EL. V, 103-110.
MELINDRES DE BELISA, LOS. IV, 175.
*MILAGRO POR LOS CELOS, EL. V, 87-91.
MIRAD A QUIEN ALABAIS. III, 100.
*MOCEDAD DE ROLDAN, LA. VI, 290-316, 333, 388; O. N., I, 227; III, 199, 202; A. P. L. C., VII, 229, 332.
*MOCEDADES DE BERNARDO DEL CARPIO, LAS. III, 122-195, 351; A. P. L. C., VI, 188.
MONTEROS DE ESPINOSA, LOS. VI, 254.
MOZA DE CANTARO, LA. IV, 175; E. D. C. H. L., III, 32, 36.
MUERTE DEL MAESTRE, LA. VI, 255.
MUERTOS VIVOS, LOS. I, 129.
*MUJERES SIN HOMBRES, LAS. (*Las Amazonas*). II, 175-194; VI, 254; O. N., III, 57.

*NACIMIENTO DE CRISTO, EL. I, 201-202.
*NIÑA DE PLATA, LA. I, 132; IV, 166, 274-287, 296, 298, 299, 337, 381, nota; V, 92; A. P. L. C., VII, 74.
*NIÑEZ DEL PADRE ROJAS, LA. II, 94, 343.
*NIÑEZ DE SAN ISIDRO, LA. II, 50-56.
*NIÑO INOCENTE DE LA GUARDIA, EL. II, 72-88.
**NO SON TODOS RUISEÑORES. E. R. A. E., XV, 89-123.
NOCHE TOLEDANA, LA. I, 133; E. D. C. H. L., I, 281.
*NOVIOS DE HORNACHUELOS, LOS. IV, 23, 37, 330, 331, 334, 335, 336; V, 37.
*NUEVA VICTORIA DE DON GONZALO DE CORDOBA, LA. VI, 242-248.
*NUEVA VICTORIA DEL MARQUES DE SANTA CRUZ, LA. VI, 219-228.
*NUEVO MUNDO DESCUBIERTO POR COLON, EL. II, 229, 230; V, 306-325, 365; VI, 206.
OBEDIENCIA LAUREADA, LA. I, 132.
OCASION PERDIDA, LA. I, 135.
ORDEN DE REDENCION Y VIRGEN DE LOS REMEDIOS, LA. II, 124.
*PACES DE LOS REYES, LAS. IV, 79-106, 139, 351; E. D. C. H.L., III, 38.
PALACIO CONFUSO, EL. I, 130.
*PALACIOS DE GALIANA, LOS. V, 87; VI, 259-290, 291, 314, 332, 333; A. P. L. C., VII, 245.
*PALOMA DE TOLEDO, LA. V, 91-94.
*PASTORAL DE JACINTO, LA. (*La Pastoral de los Celos*). I, 132; II, 31, 129-132; E. D. C. H. L., III, 122.
*PEDRO CARBONERO. V, 207-211.
PEÑA DE FRANCIA, LA. II, 124.
PERALTAS, LOS. V, 378; VI, 254.
PERDICION DE ESPAÑA, LA. VI, 255.
*PERDIDA HONROSA, LA. VI, 7-18.
*PERIBAÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA. III, 387; IV, 23, 155, 338, 367; IV, 23, 155, 338, 367; V, 35-55, 95, 175, 181, 325; VI, 180, 192; E. D. C. H. L., III, 235, 355, 366.
**PERSEGUIDO, EL. E. R. A. E., XV, 439-488.
*PERSEO, EL. II, 194-200; III, 100.
*PIADOSO ARAGONES, EL. V, 95-99.
**PIADOSO VENECIANO, EL. V, 49, nota; E. R. A. E., XV, 531-566; O. N., III, 148-149.
PIEDAD EJECUTADA, LA. VI, 254.
PIMENTELES Y QUIÑONES. VI, 254.
*PLEITO POR LA HONRA, EL. IV, 40-42.
**POBREZA ESTIMADA, LA. E. R. A. E., XIV, 267-310; O. N., I, 149.
*POBREZA NO ES VILEZA. I, 133; VI, 132, 154-165.
*POBREZAS DE REINALDOS, LAS. (*Las Mocedades de Reinaldos*). III, 251, VI; 316-334; A. P. L. C., VII, 321, 325; IX, 92.
*PORCELES DE MURCIA, LOS. II, 7; III, 321, nota; V, 377-393; O. N., III, 130; A. P. L. C., VII, 375.
*PORFIAR HASTA MORIR. V, 7-35, 37; A. P. L. C., I, 389.
*POSTRER GODO DE ESPAÑA, EL. (*El último godo*). II, 48; III, 30-87; O. N., II, 106; A. P. L. C., VI, 149.
*PRADOS DE LEON, LOS. III, 99-108, 330; VI, 89; A. P. L. C., III, 282.

*PREMIO DE LA HERMOSURA, EL. II, 153; VI, 374-385.
*PRIMER FAJARDO, EL. IV, 381-401; A. P. L. C., IX, 89.
*PRIMER REY DE CASTILLA, EL. III, 363-373.
*PRIMERA INFORMACION, LA. IV, 380-381.
PRIMERO MEDICIS, EL. II, 343.
*PRIMEROS MARTIRES DEL JAPON, LOS. II, 115-121.
*PRINCIPE DESPEÑADO, EL. III, 381-387; E. D. C. H. L., III, 36.
*PRINCIPE PERFECTO, EL. (Primera y segunda partes). I, 134; V, 147-171.
PRISION DE MUZA, LA. VI, 255.
PRISION SIN CULPA, LA. I, 135.
*PRODIGIO DE ETIOPIA, EL. (*Santa Teodora*). I, 297, 308; II, 124; III, 251.
PRUEBA DE LOS AMIGOS, LA. I, 53; II, 88.
**PRUEBA DE LOS INGENIOS, LA. E. R. A. E., XIV, 179-221.
PSIQUIS Y CUPIDO. II, 252; B. H. C., I, 127.
PUENTE DE MANTIBLE, LA. I, 102.
PURGATORIO EN VIDA, EL. II, 124.
QUERER LA PROPIA DESDICHA. I, 131.
QUINAS DE PORTUGAL, LAS. IV, 71; VI, 254.
**QUINTA DE FLORENCIA, LA. E. R. A. E., XV, 359-395; O. N., III, 147; E. D. C. H. L., III, 37.
*RAMIREZ DE ARELLANO, LOS. III, 37; IV, 337, 340, 376-380; A. P. L. C., VII, 52, nota, 74; IV, 89.
*REINA DOÑA MARIA, LA. IV, 114-138.
*REINA JUANA DE NAPOLES, LA. II, 324-332.
REINA DE TEBAS, LA. II, 252.
REINA LOCA, LA. VI, 255.
*REMEDIO EN LA DESDICHA, EL. V, 211-226; O. N., II, 133; B. H. C., I, 20.
REY DE FRISIA, EL. II, 342.
*REY SIN REINO, EL. II, 332-333.
*ROBO DE DINA, EL. I, 133, 162-175, 181, 208.
*ROMA ABRASADA. I, 207, 273; II, 297-300.
ROMULO Y REMO. II, 342.
RONCESVALLES. VI, 255.
**RUISEÑOR DE SEVILLA, EL. E. R. A. E., XV, 47-88.
*RUSTICO DEL CIELO, EL. II, 70, 91-93.
*SABER POR NO SABER, EL. II, 70, 91.
SAN ADRIAN Y SANTA NATALIA. II, 123.
SAN ANDRES, CARMELITA. II, 123.
SAN ANGEL, CARMELITA. II, 123.
SAN ANTONIO DE PADUA. II, 122.
*SAN DIEGO DE ALCALA. II, 62-71.
*SAN ISIDRO, LABRADOR DE MADRID. II, 50-56.
SAN JULIAN DE CUENCA. II, 25, nota, 123.
SAN MARTIN. II, 123.
*SAN NICOLAS DE TOLENTINO. II, 9-22, 71.
SAN ROQUE. II, 123.
*SAN SEGUNDO. II, 30-37.
SAN TIRSO DE ESPAÑA. II, 123.
SANTA BRIGIDA. II, 124.
SANTA CASILDA. II, 124.

*SANTA LIGA, LA. I, 130; VI, 100-131.
SANTA POLONIA. II, 124.
SANTA URSULA Y LAS ONCE MIL VIRGENES. II, 124.
*SANTO NEGRO ROSAMBUCO, EL. II, 22-24.
SANTO TOMAS DE AQUINO. II, 123.
SARRACINOS Y ALIATARES. VI, 254.
*SELVA SIN AMOR, LA. II, 142-149, 250.
*SERAFIN HUMANO, EL. II, 7-9, 122; V, 377.
SERRANA DEL TORMES, LA. II, 31.
*SERRANA DE LA VERA, LA. I, 131; IV, 152; V, 353, 393-430.
**SERVIR A SEÑOR DISCRETO. E. R. A. E., 567-608.
**SERVIR CON MALA ESTRELLA, EL. I, 133; IV, 253; E. R. A. E., XIV, 527-566.
**¡SI NO VIERAN LAS MUJERES...! E. R. A. E., 155-190.
SIERRA DE ESPADAN, LA. VI, 255.
*SOL PARADO, EL. IV, 154-165; V, 180; A. P. L. C., IX, 88.
*TELLOS DE MENESES, LOS. (Primera y segunda partes). III, 100, 215-242, 339, 361; IV, 152, 166, 338, 380; B. H. C., IV, 479-481.
*TERCEROS DE SAN FRANCISCO, LOS. (*La Tercera Orden de San Francisco*). II, 114; VI, 359.
*TESTIMONIO VENGADO, EL. III, 250, 342-355; IV, 42, 67; V, 185; A. P. L. C., VI, 230.
TIRANO CASTIGADO, EL. I, 130.
TOMA DE ALORA, LA. VI, 255.
TORRE DE HERCULES, LA. II, 252.
*TRABAJOS DE JACOB, LOS. I, 133, 175-186, 208.
TRAGEDIA DE ARISTEA, LA. II, 252.
*TRAGEDIA DEL REY DON SEBASTIAN. VI, 165-173.
*TRES DIAMANTES, LOS. I ,129; VI, 395-404; E. D. C. H. L., III, 36.
*TRUHAN DEL CIELO, EL. II, 121-122.
*UN PASTORAL ALBERGUE. VI, 356-364.
*URSON Y VALENTIN. VI, 385-395.
*VALIENTE CESPEDES, EL. V, 352; VI, 53-82.
*VALOR DE MALTA, EL. VI, 92-100.
*VAQUERO DE MORAÑA, EL. III, 332-341, 361; IV, 374.
VARGAS DE CASTILLA, LOS. V, 99-103.
*VARONA CASTELLANA, LA. (*La varona de Castilla*). III, 397-405, 407.
*VASO DE ELECCION, EL. I, 202-207.
*VELLOCINO DE ORO, EL. II, 212-230.
VENTURA DE LA FEA, LA. I, 77.
VENTURA SIN BUSCALLA, LA. I, 133.
*VERDADERO AMANTE, EL. I, 131; II, 31, 127, 130; E. D. C. H. L., II, 122.
*VIDA DE SAN PEDRO NOLASCO, LA. II, 57-61.
*VIDA Y MUERTE DEL REY WAMBA. (*Comedia de Bamba*). II, 37; III, 17-30; E. D. C. H. L., I, 131; III, 37; A. P. L. C., IX, 82.
**VILLANO EN SU RINCON, EL. IV, 171, 315, 366, 375; V, 51; O. N., I, 196-197; A. P. L. C., IX, 93; E. D. C.H. L., III, 37, 122; E. R. A. E., XV, 273-312.
**VIUDA VALENCIANA, LA. E. R. A. E., XV, 489-529.

AUTOS SACRAMENTALES Y COLOQUIOS

*ACREEDORES DEL HOMBRE, LOS. I, 73-74.
*ALABANZA DE LA CONCEPCION, COLOQUIO PASTORIL EN. (*Primero y segundo*). I, 62-63.
*ALBRICIAS DE NUESTRA SEÑORA, LAS. I, 124-125.
*ADULTERA PERDONADA, LA. I, 116-119, 122.
*ARAUCANA, LA. I, 124.
*AVEMARIA Y ROSARIO DE NUESTRA SEÑORA, EL. I, 110.
AVENTURAS DEL HOMBRE, LAS. I, 79-81.
*BAUTISMO DE CRISTO, COLOQUIO DEL. I, 58-62.
*BODAS ENTRE EL ALMA Y EL AMOR DIVINO, LAS. I, 25, 40-43.
CANTARES, LOS. I, 68, 92-100.
CARCEL DE AMOR, LA. I, 128.
*CIRCUNCISION Y SANGRIA DE CRISTO, NUESTRO BIEN, LA. I, 108-110.
CONCEPCION DE NUESTRA SEÑORA, LA. I, 62-63, 128.
*CONCEPTOS DIVINOS AL SANTISIMO SACRAMENTO Y LA VIRGEN NUESTRA SEÑORA. I, 126.
CORONACION DE LA HUMANIDAD DE CRISTO, LA. I, 128.
CORSARIO DEL ALMA Y LAS GALERAS, EL. I, 128.
*CORTES DE LA MUERTE, LOA Y AUTO SACRAMENTAL DE LAS. I, 135-137.
DIVINO PASTOR, EL. (*El Niño Pastor*). I, 92.
*DOS INGENIOS Y ESCLAVOS DEL SANTISIMO SACRAMENTO, LOS. (*El desengaño del mundo*). I, 115-116.
HAZAÑAS DEL SEGUNDO DAVID, LAS. I, 127.
HEREDERO DEL CIELO, EL. I, 70-73 y H. P. H. A. II, 43.
*HIJO DE LA IGLESIA, EL. I, 110.
*HIJO PRODIGO, EL. IV, 47-58.
*HIJOS DE MARIA DEL ROSARIO, LOS. I, 122.
*ISLA DEL SOL, LA. I, 123-124.
*LOCURA POR LA HONRA, LA. I, 113-115.
*MARGARITA PRECIOSA, LA. I, 112-113.
*MAYA, LA. I, 25, 44-47.
*MISACANTANO, EL. I, 78-79 y 108.
NACIMIENTO DE NUESTRO SALVADOR JESUCRISTO, EL. I, 104-106.
CONCEPCION DE NUESTRA SEÑORA, LA. I, 62-63 y 128.
*NOMBRE DE JESUS, EL. I, 64-70.
*OBRAS SON AMORES. I, 63-64 y 135.
*OVEJA PERDIDA, LA. I, 113.
*PAN Y EL PALO, EL. I, 75-78 y 68.
*PASTOR INGRATO, EL. I, 64.
*PASTOR LOBO Y CABAÑA CELESTIAL, EL. I, 68, 85-89 y 113.
*PRINCIPE DE LA PAZ, EL. I, 125-126.
*PRIVANZA DEL HOMBRE, LA. I, 113.
*PUENTE DEL MUNDO, LA. I, 100-104.
SALIDA DE EGIPTO, LA. I, 133.
*SANTA INQUISICION, LA. 1, 126.

*SIEGA, LA. I, 68, 81-85.
*TIRANO CASTIGADO, EL. I, 106.
*TITULOS DE COMEDIAS, LOA SACRAMENTAL DE LOS. I, 128-135.
*TRIUNFO DE LA IGLESIA, EL. I, 122-123.
*TUSON DEL REY DEL CIELO, EL. I, 118-119.
*VENTA DE LA ZARZUELA, LA. I, 119-122 y A. P. L. C. IV, 164 y IX, 88.
*VIAJE DEL ALMA, EL. I, 25, 29-39, 56, 94 y 107.
*VILLANO DESPOJADO, EL. I, 111-112.
*VUELTA DE EGIPTO, LA. I, 89-92 y 108.
*YUGO DE CRISTO, EL. I, 106-108.

LOAS

*(ALMA), LOA (DEL). I, 77.
*ECO, LOA DEL. I, 78.
*ESCARRAMAN, LOA DEL. I, 103.
*CELO Y LA FAMA, LOA ENTRE EL. I, 73.
*CORTES DE LA MUERTE, LOA SACRAMENTAL DE LAS. I, 135-137.
*MORISCO, LOA EN. (*Ametillo*). I, 74.
*NIÑO PASTOR, LOA DIALOGADA DE EL. I, 92.
*(ORGANOS), LOA (DE LOS). E. V. A. E., 399-362.
*(PASTOR QUE BUSCA A JESUS), LOA DE. C. J. I, 92.
*(SIEGA), LOA (DE LA). I, 85.
*VILLANO Y UN GALAN, LOA ENTRE UN. E. V. A. E. II, 327-329.
*VILLANO Y UNA LABRADORA, LOA ENTRE UN. E. V. A. E. 139-141.
*VIZCAINA LENGUA, LOA EN. I, 79.

ENTREMESES

*COMPARACIONES, LAS. E. R. A. E. II, 424-427.
*DACA MI MUJER. I, 100.
*DEGOLLADO, EL. I, 85.
*HECHICERA, LA. I, 78.
*LETRADO, EL. I, 69.
*MARQUES DE ALFARACHE, EL. I, 79.
*MUESTRA DE LOS CARROS DEL CORPUS DE MADRID. I, 89.
*ORGANOS, LOS. I, 92.
*POETA, EL. I, 74.
REMEDIADOR, EL. I, 92.
*ROBO DE ELENA, EL. I, 77.
*SOLDADILLO, EL. I, 73.

DIALOGOS

*DIALOGO MILITAR EN ALABANZA DEL MARQUES ESPINOLA. VI, 248-254.

Biblioteca General UDLA