LA CALIDAD DE LOPE DE VEGA (*)

POR

EZRA POUND

El arte de la literatura y el arte del teatro no son idénticos ni concéntricos. Una parte del arte poético está incluído en el arte dramático completo. Las palabras son los medios del arte poético: hombres y mujeres moviéndose y hablando son los medios de que se vale el drama. Una obra de teatro, para ser una buena obra de teatro, tiene que llegar más allá de las candilejas.

Una composición tan delicada que la representación efectiva de ella tenga, por su propia naturaleza, que estropear la ilusión, no es drama. En una obra de teatro, las palabras corrientes pueden tomar su poder del actor; las palabras de la poesía dependen sólo de sí mismas. Una buena obra de teatro puede ser o no literatura o poesía. En un estudio de poesía sólo se nos presentarán aquellas obras de teatro que tengan poesía; en un estudio de literatura sólo se estudian aquellas obras de teatro que se leen con agrado. Los intentos de poesía y drama difieren esencialmente en esto: que la poesía se presenta al individuo y el drama se presenta a una colección de individuos. La poesía también se presenta a un número de individuos, pero puede llamar a cada uno en privado, *seriatim*. El drama tiene que llamar a un número de individuos simultáneamente. Esto no requiere ninguna diferencia esencial en los temas tratados, pero puede requerir una diferencia muy grande en el modo de presentarlos.

No suele entenderse con demasiada claridad que la primera necesidad de una obra de teatro es que mantenga el interés del público. Si no tiene éxito en esto, puede ser la obra de un genio, puede contener una serie de cosas excelentes, pero *no* será una buena obra de teatro. Algunos de los medios por los cuales una obra de teatro mantiene el interés de su público varían según las épocas; pero la mayor parte de ellos son constantes. El autor esteta

---

(*) El siguiente ensayo de Ezra Pound forma parte de su libro *The spirit of Romance*, publicado por primera vez en 1910; tenía Pound veinticinco años. La preocupación universal de Pound por la literatura le hizo descubrir, juvenil e inusitadamente, a nuestro Lope.

Para la traducción hemos usado la edición de 1952.

puede quejarse de que estos medios no son sino tretas; pero, en realidad, son las limitaciones necesarias de la forma dramática. Son, en su mayor parte, ideas para despertar la expectación, para mantener en suspenso, o proyectos para sorprender. Son, es cierto, mecánicos o ingeniosos; pero así es, incluso, la misma técnica del verso.

La rima, por ejemplo, es, en cierto modo, mecánica, y también despierta expectación, una expectación del oído hacia la repetición del sonido. En la rima retardada de Dniel tenemos un caso de expectación mantenida. En toda combinación de palabras, muy hermosa o poco corriente, tenemos *dénouement* (sorpresa).

Los así llamados "trucos" de escena son su rima y su sintaxis. Quizá se analicen más fácilmente que la técnica más sutil de la poesía lírica, pero no pueden descuidarse. Después de haber dominado estas limitaciones, o convenciones, o leyes del drama, el autor puede añadir la belleza y excelencia literaria de su estilo. Pero éstas, por sí solas, están tan lejos de constituir un drama, como una serie de ruedas y válvulas mal conectadas o sin conexión están lejos de formar una máquina. Todas las grandes obras dramáticas consisten en este mecanismo perfeccionado, más poesía o filosofía o alguna otra excelencia de interés perdurable.

Porque es muy difícil escribir buena poesía, y porque el autor teatral tiene tantos otros medios a su servicio, cae en usar una poesía inferior o la descuida por completo. Cuando el tinglado de la escena era menos complicado, este descuido era menos fácil.

Las fuentes del drama inglés han sido investigadas por Chambers en su *Historia del teatro medieval*, a satisfacción de casi todo el mundo. En España, las fuentes principales que influyeron en el drama fueron: las ceremonias religiosas; las funciones elaboradas de Navidad y Pascua, que desembocan en las diversas clases de teatro religioso; vidas de Santos y obras similares; las formas dialogadas de la poesía trovadoresca, desarrollada en "loas" y "entremeses" o burlas, y, más tarde, el influjo de la Compañía italiana ambulante de un tal Ganasa, que trajo la Comedia del Arte a España.

En esta Comedia del Arte encontramos el arte del drama, el arte del escenario; un arte completo, aún no mezclado con el arte literario. Los cómicos elegían su tema; y, siguiendo un plan general, cada cual laboraba por su propia salvación: poner ingenio en los recitados del carácter cuyo papel representaba. Es decir, se trataba de una Compañía de actores-autores, que hacían obras de teatro al tiempo que las decían. La frase de Hamlet: "¡Oh, corre-

gidlo del todo! Y no permitáis que los que hacen de *graciosos* ejecuten más de lo que les está indicado", muestra que los efectos de esta costumbre duraron en Inglaterra hasta el tiempo de Shakespeare, por lo menos en relación con las partes de "carácter".

Según Lope de Vega, las "comedias" en España datan solamente desde Rueda. Si se trata de argüir sobre los orígenes hay que nombrar a Gómez Manrique (1412-91) como autor del drama litúrgico del tipo más sencillo. El no fué el creador, sino solamente el primer autor cuyo nombre conocemos, y Juan del Encina (1468-1534) lo mismo, referido a las "églogas" o "burlas".

Calixto y Melibea (La Celestina) se publicó en 1499; y, probablemente, su autor es Fernando de Rojas. Es una novela dialogada de veintidós actos, no representable.

El portugués Gil Vicente vivió de 1470 a 1540; no se sabe que sus obras hayan sido representadas alguna vez en España. Pero con Lope de Rueda (alrededor de 1558), orfebre, empresario y autor, empezó el teatro.

A pesar de todo cuanto pueda decirse en favor de estos iniciadores, no hay interés especial, excepto para el estudiante especializado, en ninguna obra teatral española anterior a las de Lope de Vega (1), y Lope, ciertamente, encontró la escena española en una condición mucho más rudimentaria que Shakespeare la inglesa. Sea cual fuere el mérito intrínseco de la obra de Lope, es cierto que dió a España su literatura dramática, y de España derivó Europa su teatro moderno. En su admirable ensayo sobre Lope, Fitz-Maurice Kelly dice: "Schiller y Goethe unidos no consiguieron crear un Teatro Nacional en Weimar; nadie más que Lope hubiera conseguido crear un Teatro Nacional en Madrid."

Shakespeare es una consumación; nada que esté basado en Shakespeare le excede. Lope es una inmensa iniciación; Calderón y Tirso de Molina, Alarcón, Guillén de Castro, han ganado su reputación perdurable solamente terminando lo que Lope no había llevado a perfección.

Pueden sobrepasarle en la realización más cuidadosa, pero nunca en energía dramática. Cuando digo que las obras de Lope son las primeras de interés general, quiero decir que es el primero que, habiendo dominado el mecanismo del drama, añadió a sus obras aquellas excelencias que dan a su producción un interés perdurable.

---

(1) Con la posible excepción de una o dos obras de Torres Naharro, nacidas antes de su debido tiempo. Hago esta excepción basándome en la autoridad del señor Fitz-Maurice Kelly, puesto que no he leído las obras.

Lope nació en 1562; llevó una vida variada e interesante, que está inmejorablemente relatada por H. A. Rennert en su *Vida de Lope de Vega*. Escribió una multitud de obras diversas y de mil quinientas a dos mil obras de teatro, de las que nos quedan alrededor de cuatrocientas. Algunas de las obras son aún tan frescas y representables como cuando fueron escritas (2). Considerando la prisa de su composición, no es extraño que muchas obras posean solamente un interés histórico. Montalbán da fe de haber escrito Lope quince actos en quince días consecutivos, y muchas de las obras se compusieron probablemente en veinticuatro horas.

Lope está atado a la Edad Media mucho más estrechamente que los isabelinos a causa de sus obras religiosas, una forma de arte prácticamente no influída por el Renacimiento y ya pasada de moda en Londres. Tales obras eran muy solicitadas en el tiempo de Lope, y mucho después en Madrid. Alcanzan su más alto desarrollo en las manos de Calderón. Las obras religiosas de Lope apenas pertenecen a la literatura mundial, y no son ellas la causa de que tratemos de resucitar la sombra de su autor.

De mi escaso conocimiento de las obras de teatro religioso inglesas parece desprenderse que éstas son más vigorosas que las escritas en español; esto no quiere decir que las "obras de Santos" de Lope carezcan de interés; y *El serafín humano*, una dramatización de las *Fioretti* de San Francisco, es ciertamente entretenida.

En las primeras escenas de la obra hallamos a Francisco, un joven exageradamente generoso, ocupado en galantear a ciertas damas de no mucha dignidad. Estas damas dicen entre sí que su trabajo será fácil, puesto que se trata de un joven inexperto. El escudero de las damas empieza a "trabajar" para obtener de Francisco propinas fabulosas. La acción inferior sigue su curso. Francisco da sus trajes a un pordiosero, y tiene una visión. Aquí empieza lo religioso de la obra. Francisco toma la cruzada; una "voz" le indica que la abandone, puesto que tiene entablar una batalla mejor lo hará donde está; y en esta atmósfera de voces y visiones sigue la obra, que termina con la visión que del "Arbol Santo" tiene el hermano Gil.

Si el ciclo de obras históricas de Lope no iguala al de Shakespeare en torno a los reyes ingleses, es cierto que sólo a éste puede compararse. Desde el grito que abre *Amistad pagada:*

Al arma, al arma, capitanes fuertes;
al arma, capitanes valerosos,

(2) Echegaray me dijo en 1906: "No se representan porque no tenemos actores. La última actriz que podría representarlas está ahora en Sudamérica.

a través de la secuencia de obras que desbordan los cinco volúmenes de la gran edición de Pelayo se abre la escena al espíritu de España y al espíritu de los romanceros. Es el de la "belicosa España", más invencible que "Libia fiera", y el de León "ya conquistado, arrasadas sus murallas naciendo furioso de las montañas".

En torno al ciclo no hay efecto ninguno de pompa o de alarde; es un caudal de hombres que se mueven rápidamente, atentos a la acción. El plan del ciclo puede juzgarse según los siguientes títulos: *El rey Wamba, El último godo, Las mocedades de Bernardo del Carpio, Fernán González, El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón.* Este último es, en mi opinión, la mejor presentación literaria conocida de Cristóbal Colón. Es noble y humana, y hay una pintura admirable en la escena en que el rey de Portugal se burla de Colón. El resto de la acción principal se desarrolla del modo siguiente: Bartolomeo trae la noticia de que Inglaterra ha rehusado financiar la aventura. La "Imaginación" aparece, siguiendo el modo del *Deus ex machina* griego, y se incluye una obra dentro de la principal, una pequeña "moralidad" sobre la Providencia, la Idolatría y la Religión Cristiana. Colón, por fin, obtiene una audiencia con el rey Fernando. Fragmentos del diálogo son los siguientes:

COLÓN: *Señor, pues acabaste la conquista*
felicísimamente de Granada,
ahora es tiempo de ganar un mundo.
.....
Señor, dineros; que el dinero en todo
es el maestro, el Norte, la derrota,
el camino, el ingenio, industria y fuerza;
el fundamento y el mayor amigo.

* * *

EL REY: *La guerra de Granada me ha costado*
lo que ya por ventura habrás sabido.

Pero, por fin, se procura el dinero.

El acto II empieza con el motín a bordo. La elocuencia de los jefes de la rebelión es de la especie que puede oírse en *Marble Arch* en cualquier tarde de verano:

PRIMEROS AMOTINADOS: *Arrogante capitán*
de aquesta engañada gente,
que ya por tu causa están
de la muerte más enfrente
que de la tierra a que van;
adonde por mil millares
de leguas y de pesares

los llevas, muertos mil veces,
a dar sustento a los peces
de tan apartados mares.
¿Adónde está el Nuevo Mundo,
fabricador de embelecos
y Prometeo segundo?
¿Qué es de los celajes secos?
Todo esto ¿no es mar profundo?
¿Qué es de la tierra no vista
de tu engañosa conquista?
Ya no te pido tesoro;
deja los ramos de oro;
danos una seca arista.

Los otros amotinados continúan la ridiculización y el sarcasmo. Frey Buyl salva a Colón, y se divisa la tierra. El acto III trata de la vuelta triunfal.

Los novios de Hornachuelos (un incidente del reinado de Enrique III) contiene una de las escenas más tensas de todo el drama romántico; la mayor parte de esta obra es una deliciosa comedia. Así, del acto primero, escena primera:

MENDO (criado): *¿No temes al rey?*
LOPE MELÉNDEZ: *Aquí*
no alcanza el poder del rey:
sírveme el gusto de ley;
no hay otro rey para mí.
Lope Meléndez no más
es rey de la Extremadura;
si Enrique reinar procura,
Castilla es ancha.
MENDO: *Tú das*
en notable desatino;
mira que a Enrique el Tercero
tiembla, enfermo, el mundo entero;
que es su valor peregrino;

Meléndez amenaza a su escudero, y Mendo replica:

MENDO: *...porque los que han de agradar*
en todas las ocasiones
han de ser camaleones,
que han de vestirse y estar
de la color de los dueños.

Por estas líneas sabemos que el rey es un inválido; que Lope Meléndez, el lobo de Extremadura, es un fanfarrón y un rebelde, y que su escudero es un filósofo vestido de pana.

Siguiendo adelante descubrimos que Meléndez tiene dentro de sí "tanta fuerza de amor que le ha cobrado temor"; que hay una dama, llamada por su belleza *la Estrella de Extremadura*, en la

cual está "cifrada toda la humana belleza". (Siempre es curioso notar la manera como Shakespeare y Lope convierten habitualmente los símiles de amor en metáforas epigramáticas.)

A continuación, un criado anuncia "del rey un rey de armas" con una carta. Meléndez lo recibe, y dice que contestará con calma. El rey de armas replica que el rey pide una contestación inmediata:

MELÉNDEZ: *Puntüales me parecen*
los reyes de armas.
REY DE ARMAS: *No honró*
poco Enrique a tu persona
cuando por embajador
desta carta un rey te envía
de armas, y como yo;
que nosotros no salimos
a menos ardua facción,
Meléndez, que a un desafío
de un rey o un emperador.
MELÉNDEZ: *¡Desa suerte el rey sin duda*
me desafía!

El rey de armas responde que el rey sólo desafía a iguales. La carta es una orden para que Meléndez se presente en la corte con cuatro servidores, y no más.

MELÉNDEZ: *Estoy*
por arrojar, Mendo, a este
rey de armas por un balcón
al foso deste castillo;
que viene muy hablador.

Meléndez se niega a obedecer las órdenes; hace un largo discurso, al efecto de demostrar que desde su castillo, que contempla el nacimiento del Sol, no ve tierra que tenga otro señor que él mismo, y que tiene armas para cuatro mil hombres. Después de haberse desahogado, vuelve a ser cortés; pero el rey de armas no quiere descansar ni comer.

MELÉNDEZ: *Vaya con vos*
el cielo.
REY DE ARMAS: *El rey tomará*
la justa satisfacción.
MELÉNDEZ: *Tomara yo;*
que fuera de espada a espada
porque viéramos los dos
quién ser por valor merece
vasallo o rey.
(El rey de armas sale.)

La escena II sucede en Hornachuelos. *Estrella* entra, y su carácter está en parte mostrado por su atavío. ("*Estrella* con venablo, espada y daga y sombrero de plumas".)

Esta encantadora dama está casando a una pareja de inquilinos vasallos, que no tienen el menor deseo de ser unidos así. El modo de su repugnancia puede tomarse de esto: ("Andando hacia atrás se den las manos sin verse, y Mariana dé una coz a Barrueco y hágale rodar".) A continuación, Mariana:

que os daré tan gran puñada
que escupáis dientes dos días.

El acto termina con un discurso de *Estrella:*

Lope Meléndez, si el amor es fuego,
nieve soy en los Alpes congelada.

Al principio del acto II, el rey ve a *Estrella,* y ella se enamora de él. El rey de armas ha dado la respuesta de Meléndez al rey, quien cabalga hacia el castillo de Meléndez. A continuación viene la gran escena: el duelo entre dos tipos de fuerza. Es la tesis de Lope por los derechos de la voluntad y la personalidad:

CRIADO: *De tres caballos, señor,*
tres caballeros se apean
y, en fin, hablarte desean.
.....
Uno ha entrado.
MELÉNDEZ: *¡Gran desenfado, por Dios!*
(El rey Enrique III entra solo.)
ENRIQUE: *¿Quién se llama de los dos*
Meléndez? Que he deseado
conocerle.
MELÉNDEZ: *Yo me llamo*
Lope Meléndez.
ENRIQUE: *Yo tengo*
cierto negocio, a que vengo,
que hablar con vos, porque os amo.
Importa que nos quedemos
solos.
MELÉNDEZ: *Solos nos dejad.*
(Vanse Mendo y el criado.)
ENRIQUE: *Aquesta puerta cerrad.*
MELÉNDEZ: *¡Qué delicados estamos!*
(Probablemente después de mirarla.)
Ya está cerrada.
ENRIQUE: *Esa silla*
por darme gusto tomad.
MELÉNDEZ: *Siéntome.*
ENRIQUE: *Pues escuchad.*
MELÉNDEZ: *Ya escucho, y con maravilla.*
ENRIQUE: *El enfermo rey Enrique...*

El discurso es demasiado largo para citarlo entero. Es un sumario del reinado del monarca, iniciado a la edad de catorce años, fraguado en medio de toda clase de dificultades. Habla de un reinado establecido en derechos y orden, librado del caos cívico. El sentido del discurso es: "Esta ha sido vida; éstas han sido sus pruebas. ¿Quién sois vos, Meléndez, para enfrentaros contra mí? ¿Quién para arriesgar el bienestar de mi reino, haciendo necesario que yo tenga que dejarlo en manos de subordinados?" El discurso termina:

ENRIQUE: *...Lope Meléndez, yo soy*
(Levántase de la silla y empuña el rey la espada, y Lope se quita el sombrero.)
Enrique; solos estamos:
sacad la espada, que quiero
saber de mí a vos, estando
en vuestra casa y los dos
en este cuarto encerrados,
quién en Castilla merece
por el valor heredado,
ser rey o vasallo lobo
de Extremadura. Mostraos
soberbio agora conmigo
y valeroso, pues tanto
desgarráis en mis ausencias.
¡Venid, que tengo muy sano
el corazón, aunque enfermo
el cuerpo, y que está brotando
sangre española de aquellos
descendientes de Pelayo!

MELÉNDEZ: (De rodillas.)
Señor, no más; vuestra vista
sin conoceros da espanto.
Loco he estado, ciego anduve.
¡Perdón, señor! Si obligaros
con llanto y con rendimiento
puedo, como a Dios, cruzados
tenéis mis brazos, mi acero
a vuestros pies y mis labios.
(Eche la espada a los pies del rey y ponga la boca en el suelo y Enrique le ponga el pie en la cabeza.)

ENRIQUE: *Lope Meléndez, ansí*
se humillan cuellos bizarros
de vasallos tan soberbios.
(Hace el rey que tiembla de frío, como de cuartana, y paséase.)
El accidente me ha dado
de la cuartana. ¿Tenéis
cama aquí cerca?

MELÉNDEZ: *En el cuarto*
que pisáis la tengo, pero
es corta esfera de tanto
soberano rey.

ENRIQUE: *Abrid*
y decid a mis criados
que me entren a desnudar
que de mi valor fiado,

pasarla quiero esta noche
en vuestra casa.

MELÉNDEZ: *No en vano*
los castellanos te tiemblan.
¡Oh Enrique, del mundo espanto!

En el acto III volvemos a la comedia. El rey se niega a contraer matrimonio con *Estrella*, diciendo, entre otras cosas, que es un inválido. A *Estrella* y a Meléndez se les ordena que se casen, y los disgustos de la vida inferior de Barrueco y Mariana se parodian en la acción superior. Barrueco y Mariana han llegado a los golpes; *Estrella* y Meléndez cruzan el escenario haciendo lo mismo con las espadas: Meléndez, pensando que el rey le ha engañado, y *Estrella*, naturalmente, resentida por el insulto. El rey desenreda el embrollo, divorciando a los campesinos y prometiendo a *Estrella* otro marido.

Otra obra encantadora de este tipo histórico romántico es *Las almenas de Toro*. Tiene además un interés nuevo para nosotros por el hecho de que Ruy Díaz aparece en ella, siendo el tiempo de la acción algo anterior al del *Poema del Cid*.

La obra, en una breve exposición, es como sigue:

El rey Fernando había dividido su reino al morir, dejando las ciudades de Toro y Zamora a sus hijas Urraca y Elvira. El nuevo rey Sancho no está de acuerdo. Al empezar la obra hallamos al rey, al *Cid* y al conde Anzures ante las puertas de Toro, que Elvira ha cerrado por temor a su hermano. *El Cid* aconseja al rey que se retire y vuelva desarmado. Le aconseja que deje que sus hermanas conserven sus ciudades. El rey rechaza este consejo, y *el Cid* es enviado como embajador. Elvira se asoma sobre las murallas de la ciudad, y contesta con deliciosa ironía a las proposiciones del rey que se ha convertido en una monja.

ELVIRA: *Decidle, Cid, que ya soy*
monja, porque a Toro he hecho
monasterio...
y para que lo crea
basta ver que le han cerrado
la puerta con el cuidado
de que recogido sea,
que no es justo que a un seglar
un monasterio se abra...
(El rey ve a su hermana en las almenas y, sin saber quién es, se enamora de ella.)

EL REY: *Por las almenas de Toro*
se pasea una doncella,
pero dijera mejor
que el mismo sol se pasea;
lindo talle, airoso cuerpo.
.....

Desta que miro en el muro
digo que la sutileza
con que allá la astrología
pinta figuras diversas,
en el manto azul del cielo
me ha hecho agora que crea
que muchas imaginadas
deben de ser verdaderas.
(El Cid le dice que es su hermana.)
Pues si ella, Cid, es mi hermana,
mal fuego se encienda en ella.

La acción pastoral se incluye en la obra como un descanso "contra el arte", según dice Lope de Vega en su prólogo.

El rey Sancho ataca a Toro y es rechazado. Al principio del acto II, Bellido Dolfos empieza a conspirar. Después, bajo la protección de la noche (una noche puramente imaginaria), dos soldados con guitarras salen hacia las almenas. Lope se opone constantemente a las escenas y siempre es escénico en su imaginación. Aquí, los soldados cantan mientras el asedio continúa.

Dolfos, con mil hombres, se acerca, y simula ser Diego Ordóñez con relevo de Zamora. La simulación tiene éxito: la ciudad es tomada y Elvira huye.

Dolfos, a quien se había prometido la hermana del rey en matrimonio si tomaba la ciudad, siente celos, y dice que el rey, o Anzures, o *el Cid*, han escondido a Elvira para estafarle y evitar que se case con alguien de condición inferior. Entre tanto, la acción pastoral sigue su curso. El duque de Borgoña, viajando de incógnito, encuentra a Elvira, que se ha disfrazado con traje de campesina. Las personas, a pesar de la acción menos rica, están dibujadas de modo convincente.

Bellido Dolfos, finalmente, asesina al rey Sancho. Toro se declara por su hermano Alfonso el de León, con quien nos hemos familiarizado en el poema; pero Elvira vuelve y la ciudad la recibe en triunfo.

La Estrella de Sevilla se cataloga generalmente como comedia de capa y espada. Es también un anticipo del teatro de tesis. La pregunta hecha es ésta: ¿Puede una mujer casarse con el hombre que ama si éste ha matado al hermano de ella, que era su amigo? El rey, injustamente enojado con Bustos Tavera, el hermano, ordena secretamente a Sancho Ortiz que le mate. Ortiz se ve precisado, por obligación y honor, a obedecer a su rey. Lope resuelve que el matrimonio sea imposible. El tratamiento de la realeza en esta obra es muy interesante. El rey Sancho *el Bravo* es un hombre sujeto a pasiones; pero el incentivo para conectar el mal deseo con la

acción siempre procede del cortesano Arias, de modo que el mal proviene no del rey, sino a través suyo.

Al leer una obra de Lope siempre vale la pena de notar qué carácter precipita la acción. A veces todo el movimiento es proyectado por el gracioso. En esta obra, el criado de Ortiz sólo se usa para la distensión cómica y con fina precisión. Su papel es muy corto: sólo aparece unas ocho veces, y cada vez en el momento justo en que la tensión trágica empieza a oprimir al público. Casi imperceptiblemente se difumina, hasta desaparecer de la obra. Lope es más que un maestro en la "distensión", y aquí sirve para mantener al público sensible a lo trágico sin cansarle.

Cuando Ortiz es arrestado por asesinato se niega a divulgar la causa, y el rey se ve obligado a confesar que la muerte ejecutada fué por orden suya.

Estrella perdona a Ortiz, pero no se quiere casar con él. La dignidad de esta conclusión es suficiente refutación para aquellos que dicen que Lope no escribió más que melodramas y para contentar a los villanos.

Tres de las obras de Lope que han sobrevivido nos ofrecen oportunidades para la comparación directa con las obras de sus contemporáneos ingleses.

La primera es *Castelvines y monteses*, basada en la obra de Bandello sobre *Romeo y Julieta;* la segunda, *La nueva ira de Dios*, y la tercera, *Gran Tamorlán de Persia* (3).

La construcción de esta obra es quizá más hábil que *El Tamberlaine*, de Marlowe. Se echa de menos, en mi opinión, el sentido de la personalidad desenfrenada de Marlowe moviéndose más allá de las palabras; pero hay un tenso vigor de frase en esta obra de Lope, y más de una línea en las cuales el propio Marlowe hubiera podido desbordar su turbulencia de espíritu. Así:

TAMORLÁN: *El Tamorlán me llamáis...*
.....
Porque cojo y fuerte soy.

Y de nuevo:

El mundo me viene estrecho.

(3) No hemos hallado en la Biblioteca Nacional de Madrid obra alguna de este título atribuida a Lope de Vega. Sí, en cambio, una cuyo título corresponde exactamente al citado por el señor Pound; pero cuyo autor es Vélez de Guevara. Transcribimos las citas que corresponden exactamente a las que el señor Pound da traducidas. En tres casos el texto de Vélez de Guevara no se ajusta a la traducción que da el señor Pound; pero la coincidencia de otros párrafos parece indicar que se trata de dos ediciones de la misma obra más bien que de dos obras distintas. *(Nota del traductor.)*

(El resto de la cita de Pound no coincide con el original.)

En el acto primero hallamos a Bayaceto, *el Gran Turco,* enamorado de Aurelia, hija del emperador griego.

Lope, naturalmente, nos muestra al *Gran Turco* llevando su cortejo "in propia persona"; paseando por el jardín imperial, al fresco, en el día en que ha sido hecho prisionero. Esto da una viveza característica a las primeras escenas de la obra. Bayaceto se proclama, y es aceptado por el emperador. Los esponsales tienen lugar con ceremonia.

Tamorlán aumenta cada vez más su poder. Lelia Elizara, una dama turca enamorada de Bayaceto, le maldice en sus esponsales. Bayaceto se jacta ante Aurelia de que, para complacerla, conquistará el mundo. El pasaje, probablemente, corresponde al de Marlowe: "*To entertain divine Zenocrite.*" Llegan noticias de Tamorlán y termina el acto.

ACTO II

(Suenan tambores, y en forma de escuadrones salen por una puerta la mitad del acompañamiento vestido de pieles, Tamorlán detrás de ellos, y, por la otra puerta, la otra mitad, vestidos como moros, y Bayaceto detrás de ellos.)

TAMORLÁN: *Yo soy el Gran Tamorlán...*
.....
Yo soy la ira de Dios...
.....
(El resto de la cita no coincide.)
...¿Cúyo hijo? De mí mismo y mis obras.
(Bayaceto es derrotado en la batalla y cogido prisionero.)

ESCENA II

(Probablemente en el palacio del emperador.)

AURELIA: (Sola.) *Presagios tristes, ¿qué es esto?*
¿Cómo tan mal me tratáis
que parece que anunciáis
mi fin airado y funesto?
(El resto de la cita no coincide.)

AURELIA: (Oyendo que salen.)
Pero no es tiempo de llanto;
rehágase nuestro ejército;
llámense de los presidios
todos los antiguos tercios.
Métanse por la Balaquia
abrasando a sangre y fuego
las casas, vidas y haciendas
de sus alevosos dueños.
Abrase todo el valle
a donde fué nacimiento
del villano Tamorlán...

Después salen Elizara, vestida como un loco, y Ozmán. Elizara quiere libertar a Bayaceto, yendo en busca de Tamorlán disfrazada de bufón.

La siguiente escena muestra a Tamorlán burlándose de Bayaceto, en una jaula. Elizara entra; a continuación entran los embajadores de veintinueve reyes que desean rescatar a Bayaceto, y son rechazados.

En el acto III, Tamorlán es derrotado y muere. Elizara se hace monja cristiana.

La obra sigue aquí las líneas generales de las obras de teatro de contexto español o morisco, o la *Chanson de Roland* en este sentido. Este tipo de obra de conquista no es, naturalmente, representable ahora.

La obra de Lope se diferencia de la de Shakespeare en que recoge dos direcciones. Así, Tamorlán es una última manifestación del espíritu que produjo los *Cantares de gesta*. Las *Vidas de Santos* son una transferencia al escenario de una forma literaria que había sido mucho tiempo popular. Las obras de teatro históricas españolas son mucho más vivas que cualquiera de éstas; pero sus raíces están en las baladas más antiguas y en los romances. (El término "romance" se aplica en español a un tipo especial de poema narrativo corto.) Las obras de Lope que anuncian el teatro futuro son las comedias de capa y espada. Las mejores de entre ellas son hoy tan frescas y representables como lo fueron en 1600. Según este modelo escribió Beaumarchais su *Barbero de Sevilla*, y Shaw su obra *Arms and the Man*. Es cierto que Shaw ha introducido cremas de chocolate y timbres en Bulgaria y otros detalles de menor importancia; pero el núcleo de las situaciones y el desenfadado espíritu, que no tiene en cuenta la cronología, data al menos del tiempo de Lope. La prueba más divertida de esto es *El desprecio agradecido*, que pudieron haber escrito—salvados ciertos caprichos cronológicos—Shaw en colaboración con Joachim du Bellay. La acción empieza con la rapidez característica:

ACTO I

(Salen Bernardo y Sancho, con espadas y broqueles.)

BERNARDO: *¡Qué torpe salto que diste!*
SANCHO: *Eran las paredes altas*
BERNARDO: *Tú pienso que mejor saltas,*
porque más miedo tuviste.
SANCHO: *¿Quién no teme a la justicia*
y dejando a un hombre muerto?
BERNARDO: *¡Temerario desconcierto!*
Quien vive, vivir codicia.

Casa principal es ésta
a donde habemos entrado.

SANCHO: *Todo vengo desollado;*
sangre la pared me cuesta.

BERNARDO: *Con la oscuridad no veo*
más de que aquesto es jardín.

SANCHO: *¿Qué habemos de hacer, en fin?*

BERNARDO: *Librarme, Sancho, deseo.*

SANCHO: *Si nos sienten es forzoso*
pensar que somos ladrones.

BERNARDO: *¡En qué fuertes ocasiones*
se pone un hombre celoso!

SANCHO: *Nunca el diablo nos dejara*
venir de Sevilla aquí.

BERNARDO: *Sala es ésta. ¿Entraré?*

SANCHO: *Sí.*

BERNARDO: *Mujeres hablan.*

SANCHO: *Repara*
en que dicen que se van
a acostar.

BERNARDO: *Pues bien, ¿qué haremos?*

SANCHO: *Que lo que fuere miremos*
detrás de este tafetán.

Veintiocho líneas nos han llevado hasta aquí.

El cambio de la violencia, indicado en lo que sigue hasta la última línea, es tan penetrante como característico.

(Entran Lisarda, Florelia, Inés y damas.)

LISARDA: *Pon la vela en esta mesa*
y muestra aquel azafate.
Quitaréme aquestas rosas,
que no quiero que se ajen.

FLORELIA: *¡Qué cansado estaba Octavio!*

LISARDA: *No hay cosa que tanto canse*
como un deudo pretendiente
de marido, y no de amante.

FLORELIA: *Ten esta cadena, Inés...*
(Cae el broquel de Sancho.)

LISARDA: *...¡Dios me guarde!*
¡Jesús! ¿Qué ruido es ése?
¿Qué se cayó?

INÉS: *No te espantes.*

LISARDA: *¿Cerraste la puerta, Inés?*

INÉS: *¿Cuál, señora?*

LISARDA: *La que sale*
al jardín.

INÉS: *Abierta está.*

LISARDA: *¡Qué buen cuidado!*

INÉS: *Más tarde*
suele cerrarse otras veces.

LISARDA: *¡Disculpas y necedades!*
Toma esta luz. Mira presto
lo que se cayó.

INÉS: *¡Notable*
cosa!

LISARDA: *¿Cómo?*

INÉS: *Un broquel.*

LISARDA: *¿Qué?*

INÉS: *¿Aquí broquel?*

LISARDA: *Semejante*
prenda será de mi hermano.

INÉS: *Sí, pero los tafetanes*
en dos pares de zapatos
no es posible que rematen.
LISARDA: *¡Jesús mil veces! ¡Ladrones!*

Y así continúa la escena hasta que

Bernardo sale, y con elocuentes disculpas se entrega a su piedad. Lope hace justicia a la delicada situación. Finalmente, Lisarda dice: "Inés, a los dos encierra en este aposento y dame luego la llave."

BERNARDO: *Inés, no duermo si no me acuesto.*
INÉS: *Pues un libro y esta vela*
os serán de gran provecho.
BERNARDO: *¿Quién es?*
INÉS: *Parte veintiséis*
de Lope.
BERNARDO: *Libros supuestos*
que con su nombre se imprimen...

El subsiguiente enredo de la comedia es delicioso.

Bernardo ha llegado de Sevilla con una carta para Octavio, cuyo primo, hermano de Bernardo, está a punto de casarse. Octavio oye voces en casa de Lisarda la noche de la aventura de Bernardo y se llena de celos. Cuando Bernardo, al marcharse, entrega su carta y cuenta sus extrañas aventuras, hablando de la hermosa dama y su partida, dice en el inimitable español de Lope:

Salí, no se diga enamorado,
pero sí olvidado del amor pasado.

La cadencia y ritmo del español le da una cierta suavidad, que no puedo reproducir.

Nada da menos idea de una obra de teatro que un esbozo de su argumento: los sentimientos de Octavio durante la explicación de Bernardo son fáciles de imaginar, y Lope los expone claramente.

Las dos hermanas se enamoran de Bernardo, y la escena entre ellas recuerda un encuentro semejante en *The importance of Being Ernest*, de Wilde.

El hecho de que se permitiera entonces a las mujeres españolas, contrariamente a lo que sucedía en Inglaterra, salir a escena, y la mayor familiaridad de Lope con ellas, a las cuales se unió frecuentemente y con diversos grados de formalidad, explica un mayor desarrollo de los papeles femeninos que el que hallamos en las obras inglesas de su tiempo. En Lope hay no sólo ingenio y habilidad. El discurso de Lisarda, cuando su amor por Bernardo parece total-

mente impedido por las circunstancias, lleva a la obra la poesía que nunca está lejos de la pluma del Fénix de los Ingenios.

Lisarda pasea por el jardín en que Bernardo ha entrado la noche anterior:

Flores de aqueste jardín
por donde entró don Bernardo,
y en quien tornasol aguardo
al sol que ha de ser mi fin.
Rosa, clavel y jazmín,
que con vida más segura
gozáis tan breve hermosura
que en un mismo día hacéis
de la cuna en que nacéis
vuestra verde sepultura.

Hablar con vosotros quiero,
pues que tuvo mi alegría
principio y fin en un día,
y donde nacisteis muero.
El mismo término espero.
Flor como vosotros fuí;
donde nacisteis, nací;
y si engañadas estáis,
a saber lo que duráis
aprended, flores, de mí.

La luz de vuestros colores,
la pompa de vuestras hojas,
que azules, blancas y rojas,
retratan celos y amores.
¿Por qué os desvanecen, flores,
si aviso y ejemplo os doy
que ayer fuí lo que hoy no soy
y si hoy no soy lo que ayer,
hoy podéis en mí saber
lo que va de ayer a hoy?

Como vosotras, fué cierto
que dió mi esperanza flor;
pero siempre las de amor
tuvieron el fruto incierto.
Aspid vino Amor cubierto
de vosotras; no le vi,
matóme y dejóme así
para que quien hoy me vea
tan diferente, no crea
que ayer maravilla fuí.

Sois con hermosas colores
como las que viste amor,
exhalaciones de amor,
porque haya cometas flores.
¡Oh fáciles resplandores,
a quien imitando estoy!
Pues hoy maravilla doy
de ver que ayer, diese aquí,
sombra al sol con lo que fuí
y hoy sombra mía no soy.

La obra sigue girando a través de los laberintos cómicos. El hombre a quien Bernardo había matado por seguir a su anterior dama de Sevilla, resulta que no ha muerto, sino que aparece como Lucindo, hermano de Lisarda. El y su padre tratan de casar a Bernardo con la hermana que no quiere; el matrimonio de Lisarda y Octavio parece inevitable. Sancho y Mendo, en su amor por Inés, parodian la acción principal. La lengua de altos vuelos de la galantería del tiempo está mezclada con el humor cínico y al ras de las cosas de Sancho. Los graciosos de Lope están privados a menudo de sentido del humor; en estos casos, sus observaciones son generalmente inconscientes, y son graciosas a causa de su situación en la obra. La posición del gracioso en las obras de Lope está mantenida por Sancho Panza en *Don Quijote*. El chófer en la obra de Shaw *Man and Superman* conserva algunas de las funciones del gracioso. Es parte de la maestría de Lope en técnica teatral, que parece decir en secreto a cada espectador: "¡Qué necios son los demás! Pero tú y yo sabemos ver las cosas como son." Así, al joven romántico parece decirle: "Mira a este galán, cuya nobleza e ideales entiende tan mal su vulgar criado." Y al "gracioso" que ha ido a ver la obra, le dice: "¡Este romance altisonante, estos ideales sublimes, este código del honor! ¡Vaya unas necedades!" Se trata, naturalmente, de un modo de halagar; no, claro está, el más sutil, pero sí el halago práctico adecuado al propósito teatral de Lope.

A pesar de su número, las obras de Lope no están llenas de figuras acartonadas o de máscaras, ni de tipos, sino de seres humanos. Hay repetición, no es extraño ni nocivo; incluso en Shakespeare, Tobi Belch y Falstaff son, en cierto modo, el mismo tipo.

Cualquier comparación entre Shakespeare y Lope tiene que estar basada parcialmente en su tratamiento distintivamente individual del mismo tema; en este caso, del relato de Bandello sobre *Romeo y Julieta*. La comparación es legítima, puesto que si *Romeo y Julieta* no es una de las mejores obras de Shakespeare, representa una cincuentava parte de su producción, mientras que *Castelvines y monteses*, de Lope, es una mil quinientava parte de la suya.

En 1869 apareció una traducción inglesa de la obra de Lope, debida a F. W. Cosens, en distribución privada (4). Esta traducción debería reimprimirse, aunque Cosens está equivocado, en mi opinión, al intentar una dicción shakespeareana en su interpretación del español de Lope. La convención dramática de Lope se diferencia de la de Shakespeare en que la convención de Shake-

(4) *Chiswick Press*, London.

speare es la de una dicción ennoblecida. Su modo de hablar es característico de sus personajes; pero impresiona más que el modo de hablar corriente. Las obras de arte nos atraen por una parecida desemejanza. Las convenciones de Lope son la rima y la asonancia, es decir, que sus párrafos difieren del hablar ordinario en que son más suaves: cuando Lope adquiere un estilo adornado, no está muy lejos la ironía. La naturaleza del idioma español permite la rima y la asonancia sin tanta violencia o dificultades como estos intentos producirían en inglés. Su esfuerzo tiende a hacer discursos que puedan pronunciarse con más facilidad, "ligeramente sobre la lengua". Shakespeare también intenta esto; pero se trata de un intento secundario, y queda oculto bajo la estructura de su verso, a pesar de que palabras como

Nymph, in thy orisons
Be all my sins
remembered.
(Ninfa, en tus oraciones piensa en todos mis pecados.)

estén envueltas en algo de la suavidad española. Pero Lope hubiera escrito, en mi opinión:

Nymph,
in thy orisons
be all our sins
remembered.
(Ninfa, en tus oraciones recuerda todos nuestros pecados) (5).

Lope busca siempre la rapidez en el diálogo; sus líneas son más cortas. Así, una traducción que tenga sus mismos defectos (por ejemplo, los procedentes del descuido) es una representación suya más veraz que una que retarde su acción por buscar frases más ricas. No es que le falte elocuencia ni noble dicción en ocasiones, pero su intento constante es la rapidez.

Esta crítica tiene que aplicarse sólo a ciertas obras. Ninguna fórmula de crítica es válida para todas las obras de Lope, ni siquiera por aproximación. Lo que hace hoy no lo hace mañana.

Dante y Shakespeare son como gigantes. Lope es como diez mentes brillantes que habitasen un cuerpo. Un intento de encerrarle en una fórmula es como intentar hacer un par de botas que calcen a un ciempiés. La obra de Lope *Castelvines y monteses*, pues, está falta de la riqueza de dicción shakespeareana. Lope tiende a la

(5) El intento del señor Pound de acortar los versos y dar más rapidez a la dicción no se aprecia en la traducción. *(N. del T.)*

reproducción actual de la vida, mientras que Shakespeare tiende a un arte poderoso y simbólico. En esta obra, cada uno de los maestros ha creado su propio detalle brillante. En el español hay una deliciosa y continuada *double entente* en la escena del jardín, en que Julia está hablando con Octavio con frases que dejan entender su sentido real sólo a Roselo. Shakespeare describe esta sutileza de muchacha en el acto III, escena V, en el diálogo entre Julieta y su madre.

Aunque la obra de Lope termina como una comedia, tiene, sin embargo, un énfasis trágico, no más ligero que el de la obra de Shakespeare. Así, Julia bebe la droga hipnótica, y, cuando empieza a hacer su efecto, duda si se tratará de algún veneno mortal; de este modo se introduce todo el temor de la muerte. Lope es más que un maestro para crear esta especie de "presión atmosférica", que podemos asociar especialmente con Ibsen y Maeterlinck. Envuelve a los espectadores con una sensación de su "destino amenazador", o de un "terror que se acerca", o con cualquier tipo de emoción que mejor convenga a sus palabras y haga más segura la ilusión que intenta crear.

Después de haber sido enterrada Julia, Roselo entra en el panteón, y el temor de su criado, el confiado Marín, en el lugar de la muerte, provoca la distensión cómica.

(En *Los bandos de Verona*, una obra posterior sobre este tema, debida a Rojas, se omite al gracioso, y el ama cumple este cometido en el mecanismo dramático, de modo semejante a como sucede en la obra de Shakespeare.)

Julia se despierta. Marín la toca sin querer.

Los enamorados escapan al campo, y viven disfrazados como campesinos. Antonio (padre de Julia), en un viaje, descubre a Roselo, y está a punto de matarle cuando la voz de su hija, teóricamente muerta, le para. La huída Julia, como si fuera su propio fantasma, le aterroriza, hasta conseguir que le perdone, y la obra termina con restitución y alegría. No hay ninguna necesidad escénica absoluta que justifique la matanza general con que termina la obra de Shakespeare. Si se desea una tragedia, Lope crea una atmósfera de tragedia, igualmente intensa en la antedicha escena del veneno. Una determinación en cuanto a los méritos relativos de estas dos obras depende exclusivamente del gusto individual; la grandeza de Shakespeare queda, sin embargo, manifiesta si desviamos nuestro terreno de comparación a *Acertar errando*. A esta obra y a *La tempestad* podemos buscarles una fuente común, probablemente de gran belleza. Cuando Furness escribió su prólogo a *La tempestad*,

aún no había sido descubierta ninguna de las fuentes que usó Shakespeare para esta obra. *Acertar errando* es un asunto mucho más corriente que la obra inglesa; pero, en cambio, es probable que Lope escribiera su versión en tres días, o menos. En la obra española hallamos a una legítima heredera, Aurora, infanta de Calabria, en una isla, y tempranamente, en el curso de la obra, estas palabras:

AURORA: *Fabio, Otón, en la orilla*
se muestra una barquilla
que la acosa y inquieta,
soberbio, el mar con golpes de mareta.
Vuestro socorro esperan.
¡Que así a mis ojos mueran
los que se quejan dentro
siendo despojos del salobre centro!
.....
A la pelota juegan, pobre empeño,
los vientos y las olas con el leño:
el más piadoso a muerte le amenaza;
uno le saca y otro le rechaza,
entre dolor y pena,
ya toca las estrellas, ya la arena.

Como en la relación de *Romeo*, los dos autores producen de su fecundidad sus propios detalles, no acertando nunca a escoger los mismos; pero, a menudo, coincidiendo idénticamente en los mismos métodos de presentación.

Aquí, en mi opinión, tenemos que presuponer que mucha de la belleza procede de la fuente común.

El caritativo Próspero es, probablemente, creación del propio Shakespeare, aunque en la obra de Lope hallamos mención del "poder de las estrellas" y de un "señor de la isla". Sospecho que habrá una fuente italiana y, en último término, oriental para las dos producciones; pero esto no pasa de ser una suposición.

Tanto Ariel como el músico fantasma de la obra de Shakespeare fueron quizá sugeridos por la obra de Apuleyo; pero el príncipe de Lope, al describir la tempestad, personifica a los vientos, que habían confundido a los marineros con nombres corrientes, ciertamente: Eolo y Austro; pero no deja de ser una personificación. En el *Tarquino*, de Lope, hallamos una combinación de nuestros antiguos amigos Estéfano y Trínculo; entre otras cosas, éste, al llegar, habla con la siguiente familiaridad: "Dejadme, pues, bendecir el vino."

Calibán es de Shakespeare; pero Lope también se refiere a una criatura despreocupada, con un ojo mayor que el otro.

El enredo subsiguiente de Lope se diferencia del de la obra inglesa. Pone menos personajes en el escenario; pero existe un paralelo para la prisión de Fernando y para la intriga de Sebastián contra Alonso (o de Calibán contra Próspero, si se prefiere verlo así).

Al final, el príncipe y princesa de la isla "aciertan por error", según el modo de tal aventura. Sería necesario un tomo aparte para la discusión académica adecuada de esta obra de teatro y de los problemas que encierra.

Podríamos continuar haciendo sinopsis de las obras de Lope casi *ad infinitum*. Ninguna fórmula de crítica es, según he dicho, de valor alguno para tratar de definirle. No se trata de un hombre; se trata de una literatura. Un hombre de energía normal podría pasar una vida bastante activa familiarizándose con el 25 por 100 de la producción de Lope que le ha sobrevivido.

Su *Venus y Adonis* no parece muy logrado; quizá sea típico de su tratamiento dramático de temas clásicos. Pero si estas imitaciones carecen de notable valor, ¡con qué placer nos volvemos hacia aquellas composiciones más cortas que son realmente españolas! Así:

A mis soledades voy,
de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos.

El verdadero poeta se distingue muy fácilmente del falso cuando se confía a las expresiones más simples y cuando escribe sin adjetivos. Estas líneas son el comienzo de unas descuidadas redondillas, que representan los pensamientos que lleva consigo al viajar. A ellas pertenece este cuarteto:

Fea pintan a la envidia;
yo confieso que la tengo
de unos hombres que no saben
quién vive pared por medio.

Siempre le sorprendemos en estas rápidas transiciones. Creo que sus pensamientos eran más veloces que su misma pluma, de modo que, a menudo, sólo escribe sus comienzos. Es esto lo que le da fluctuación e inimitable frescura. Porque, a pesar de la verdad que encierra la afirmación de Fitz-Maurice Kelly de que en su obra no dramática Lope "siguió a todo aquel que tuvo un acierto", no hay en sus obras de teatro nada *fin de siècle*, sino siempre una

atmósfera del más joven mañana. No hay ninguna clase de excelencia (exceptuada la de una perfección continuada) de la que nos atrevamos a decir que no llegó a alcanzarla porque estaría probablemente en aquellas obras que no le han sobrevivido y que nadie conoce.

La delicadeza de Hood en un rincón de su mente; en otro, el vigor de Marlowe. Si la prisa o el amor a las palabras ha dejado algo de retórica en su modo de pintar la Naturaleza, su

apenas Leonora,
la blanca aurora,
puso su pie de marfil
sobre las flores de abril.

es tan descriptivo de los pálidos amaneceres de España como las palabras de Shakespeare—"Vestido de manto bermejo"—para describir la aproximación del día en tierras más norteñas.

Entre su fuerza y su suavidad, su ingenio y su ternura, crece en nosotros el arrobamiento. Se le puede conocer bastante bien, y, a pesar de ello, descubrirle de pronto una nueva fase. Así, si sólo se conoce su ironía, podemos descubrir la canción de cuna del pequeño devocionario *Los pastores de Belén.* Una de las estancias, que canta la Virgen, es la siguiente:

Rigurosos hielos
le están cercando,
ya veis que no tengo
con qué guardarlo;
ángeles divinos,
que vais volando,
que se duerme mi niño,
tened los ramos.

Si en esta tardía fecha nos asombramos de su alacridad, no es extraño que los tiempos que conocieron al propio hombre tuvieran por él verdadera locura.

No es, en absoluto, sorprendente que, en 1647, apareciera un Credo, que empezaba: "Creo en Lope de Vega, el todopoderoso, el poeta de cielo y tierra"; lo maravilloso es que la Inquisición consiguiera suprimirlo.

Un español me dijo no hace mucho que Lope profetizó la tele-

grafía sin hilos. He olvidado el pasaje exacto que utilizó para ilustrarlo, pero estoy dispuesto a creerlo.

Ningún príncipe de las letras reinó sobre súbditos como fray Lope Féliz de Vega y Carpio.