

U.S.M.

REPORT
of
Committee on Thesis

The undersigned, acting as a Committee of
the Graduate School, have read the accompanying
thesis submitted by Enrique Jimenez D.
for the degree of Master of Arts.

They approve it as a thesis meeting the require-
ments of the Graduate School of the University of
Minnesota, and recommend that it be accepted in
partial fulfillment of the requirements for the
degree of Master of Arts.

E. W. Olmsted

Chairman

G. B. Peck

Phelps Shepard Phelps

Robert Seales

June 1 1917

UNIVERSITY OF
MINNESOTA
LIBRARY

El Soneto en las Comedias de Lope de Vega.

Tesis

para el grado de Master of Arts,

presentada

a la

Universidad de Minnesota.

Enrique Jiménez D.

Mayo 18 de 1917.

1307 H 75

MOM

856

I.

El Soneto de Cantillana a Lope de Vega.

La literatura española, de inapreciable y ubérrima originalidad en muchos otros y numerosos puntos, no lo es en la composición de la forma métrica que se conoce con el nombre de soneto. Nadie pretende decir que Italia sea la cuna del soneto; que según todas las probabilidades fue inventado por los poetas de la corte de Federico II, entonces protector de las letras que en Palermo extendía su mano imperial a los artistas y cuyo independiente criterio sacudía a los espíritus de aquellos tiempos de estrechez. Conserváanse treinta y un sonetos de los poetas de la corte de Federico, y no se conocen composiciones anteriores de igual género. De estos sonetos veinticinco son atribuidos a Giacomo da Lentino, quien es considerado como el inventor de la forma. Créase que fueron escritos durante la más intensa actividad literaria de la corte de Palermo, entre los años de 1220 y 1250. La forma inicial del soneto, o sea la forma original de los sonetos de que se trata, consiste en catorce endecasílabos, divididos en una octava con la rima A B A B A B A B, y un sexteto rimado C D E C D E. La división de la octava en cuartetos no era tan importante como la división en disticos; la división en tercetos era clara.

Una forma de construcción tan elaborada no puede atribuirse al pueblo, cuyas invenciones tienen siempre un carácter simple, y tiene que admitirse que el soneto ha sido una invención esencialmente artística. *

Los poetas de la Toscana, cuya actividad literaria siguió y constituyó a la siciliana de Palermo toman el soneto como composición

*Vide The Invention of the Sonnet.- Ernest W. Wilkins.-1915.

nativa y común en la lengua italiana. Uno de estos poetas es Guido Cavalcanti, citado por los primeros sonetistas españoles, el cual, como ya lo había hecho Guido Guinicelli, marcó claramente las divisiones clásicas del soneto. Después de pasar por manos de los más notables poetas de Italia llega el soneto a la de Dante y Petrarca que son los modelos culminantes del soneto español.

Especialmente los sonetos de Petrarca atraen la atención de la España del siglo XV y adquirieron una extraordinaria y muchas veces exagerada y censurada popularidad entre los hombres de letras. Petrarca es el modelo que principalmente imitó Don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, cuya vida va del año 1398 al 1458, época de constante imitación del Petrarca en la misma Italia.

La popularidad de la poesía italiana en España durante el siglo XV explica de un modo claro el paso directo del soneto a la península ibérica, y es el origen del verso endecasílabo, cuya existencia anterior en la península fue sostenida por ingenios de la época, es discutible, el del soneto es evidente. El Marqués, en la carta en que ofreció sus poesías a la Condesa de Módena, le decía: "Envíoyos la comedieta, señora, con Palomar, esy mesmo los sient proverbios nros e algunos otros sonetos que agora nuevamente he comenzado de fazer al itálico modo. En esta arte falló primeramente en Italia Guido Cavalgante, e después marchó de ella Gheco Bosculli, e Dante, e mucho más que todos Francisco Petrarca, poeta laureado."

La cultura del Marqués, aunque exagerada por Villena, era bastante amplia, y la carta dirigida a la Condesa de Módena nos da cuenta de los autores italianos mejor conocidos, o quizá más gustados, de Santillana, a quienes él imitó en sus sonetos; pero a pesar de

* Obras de Santillana, edición de Amor de los años.-1952.

que el Marqués era un habilísimo imitador que hacía propiedades suyas personales lo que imitaba, dándose además buena y exacta cuenta de su modelo, no entendió la armonía del endecasílabo, que es la base indispensable del soneto, sin la cual la colocación, rima y número de los versos para nada sirven, y sus sonetos son desentonados, incoherentes, artificiosos y como hechos de partes que no encajan bien las unas en las otras. Si el plan elemental de la métrica existe, el plan para el desarrollo de la idea está enteramente fuera de la intención de Santillana. Ciertamente que no podría pedirse un éxito inmediato a un autor que introduce un nuevo sistema de versificación en tierra extraña, y hay que loar al Marqués por no haber caído en el error de acentuar la sílaba quinta del endecasílabo, como por ejemplo del arte mayor lo hicieron algunos versificadores del siglo XVI.

Solamente atribuyó el Marqués de Santillana cuarenta y dos sonetos en los cuales llama la atención la frecuencia de versos terminados en rima aguda, lo cual, unido a la acentuación de la sílaba cuarta permite afirmar, como lo hace Menéndez y Pelayo, que el Marqués fue influenciado por el endecasílabo catalán, estudiado quizá en Ausias March y Ausen Jordi a los cuales eran tan aficionado. Aunque los principales modelos de Santillana son italianos no puede asegurarse que de ellos haya tomado los versos agudos, y si no fuera por la acentuación de la sílaba cuarta que aumenta las probabilidades de la influencia catalana, mucho podría aventurarse sobre la influencia del agudo francés, puesto que Santillana estaba familiarizado con los poetas franceses de los siglos XIV y XV, tales como Guillaume de Machaut, Alain Chartier, etc. *

* El Marqués se refiere sobre sus conocimientos de autores franceses en su carta al condestable de Portugal. Op. Cit.

El Marqués tenía que mantenerse original de algún modo pues no era ni con mucho un imitador servil, por eso introdujo cierta novedad en la estructura del soneto - que no fue, sin embargo, seguida - y que consistió en la variación de la rima en dos formas, una en la que cambian las rimas centrales del segundo cuarteto, es decir

A B A A C C A i;

y otra en secunda de la mencionada variación de rimas son cruzadas las del primer cuarteto, a saber,

A B A B A C C A.

El mayor número de los sonetos del Marqués sigue en los cuartetos el tipo primitivo italiano

A B A B A B A B,

y en las tercetas las formas comunes.

Santillana no se dió cuenta del verdadero valor literario de sus sonetos y los consideraba como su mayor gloria. Ahora no tienen más que un valor histórico. No obstante que los modelos del Marqués usaron el soneto principalmente para cantar el amor, él tomó la nueva forma y la usó sin objeto determinado; así trata en sus sonetos asuntos de toda clase, amorosos, religiosos, políticos, filosóficos, etc.

Después del Marqués de Santillana escriben sonetos en la península ibérica, aunque no en endecasílabos sino en versos de arte mayor, el aragonés Juan de Villalpando, del cual conservamos cinco. Pero ni el intento de Santillana, quizá por su fracaso en el endecasílabo, ni el de Villalpando fructifican ni dan al soneto carta de naturalización en España. El esfuerzo del Marqués no crea oposición ni engendra favor, es olvidado en poco tiempo y resucitado en 1580 por Fernando de Herrera, más que todo para servir de modelo

... a las obras de Garcilaso de la Vega.

Pero si el Marqués de Santillana fracasó en sus ensueños y por consecuencia en sus sonetos - aunque es curioso y justo notar que el verso inicial es frecuentemente bueno en ellos - no puede decirse igual cosa de Boscón que es el verdadero innovador de la métrica, aunque no sea precisamente el popularizador de las nuevas formas.

Es verdad que Boscón tuvo éxito en el uso del endecasílabo sin lograr un éxito paralelamente frecuente en sus sonetos. Los suyos, si no llegan a la imperfección y deshilvanamiento de los del Marqués de Santillana, no se encaraman hasta un valor literario de trascendencia. Mientras que en Santillana el plan para el desarrollo de la idea contenida en el soneto no existe - y más de una vez el peor defecto de los sonetos del Marqués es que tienen más de una idea - en los sonetos de Boscón puede notarse una ligera tendencia a la unificación de la idea, si no una teoría para un desarrollo lógico y sistemático que vendrá después de Garcilaso.

El esfuerzo de Boscón para la asimilación de la métrica italiana en España es más fecundo que el del Marqués de Santillana, aunque ambos sean igualmente loables, y esto se explica satisfactoriamente por el hecho de que Don Íñigo López no pudo entender de un modo preciso la arquitectura musical del endecasílabo para poder ofrecer a los oídos españoles modelos con menor carencia de sonoridad.

Boscón nos hace saber por su misma boca, cuyas palabras nadie pone en duda, que no conoció los sonetos del Marqués y que imitó directamente a los italianos, no por natural tendencia de su espíritu conservador en un principio, sino por las constantes insistencias de sus amigos, especialmente de Navagiero, embajador veneciano cerca

de Carlos V. Navagiero sugirió a Boscán la idea de hacer sonetos en lengua española, y propuso como modelo al Petrarca.

Pero el Petrarca que sirvió de modelo a Boscán no es una selección de su el Petrarca de las obras latinas, eruditas y morales imitadas en el siglo XV, sino del Petrarca de las poesías escritas en italiano común, del cantor de Laura propiamente dicho. Boscán es uno de los más antiguos petrarquistas europeos que se dedicaron a la imitación de las poesías indicadas, y el Marqués de Santillana es el único escritor extranjero del siglo XV que imitó al Petrarca en sus obras de lengua corriente.

También Boscán declaró abiertamente que sus sonetos eran hechos al modo itálico; e imitó al Petrarca sin intentar innovación alguna en la métrica del soneto como lo había hecho años atrás el Marqués de Santillana. Sus imitaciones fracasan por una tendencia doctrinal que no haya felix cabida en sus versos.

Boscán usó con menor frecuencia que Santillana de los versos endios: solamente seis de sus noventa y dos sonetos tienen versos terminados en sílaba acentuada. La rima de sus cuartetos es siempre A B A A, y los tercetos siguen las formas normales C D A C D E o C D C D C D.

Quizá puede asegurarse que Boscán no intentó innovación alguna a pesar de haber sido un temperamento de iniciativa laboriosa, porque no consideró aceptables los sonetos que había compuesto, y porque fue a la imitación de los italianos más por las sugerencias de Navagiero y la corriente irresistible del petrarquismo de su tiempo, que por el ejercicio de su voluntad libre y de su gusto personal. Su carácter conservador arrastrado a las novedades de su tiempo se explica por el apego a sus modelos. El porcentaje de sonetos buenos en él es realmente exíguo: solo dos o tres de los noventa y

Los que escribieron tienen un regular valor literario. Pero la cadencia del español de Boscán, su poca inspiración poética y cierto academicismo pesado en sus obras fueron obstáculos considerables para que la nueva forma fuera asimilada en tierra extranjera. El temperamento académicamente innovador de Boscán era tan intenso como su tendencia conservadora, y en la lucha de estas dos fuerzas resultó un iniciador cuyo mayor importancia es histórica, aunque en verdad más trascendental que la de Santillana.*

Las ideas nuevas y las formas nuevas de la poesía, y aún de la moral y la filosofía, pueden surgir en las capacidades medianas pero en triunfo de ellas es obra única de los ingenios en último análisis apostólicos. Lo que se necesitaba para la victoria del endecasílabo, base indispensable del soneto de aquel entonces, lo que la novísima forma pedía como caudillo, no era un poeta limitado como Boscán, sino un temperamento poético amplio que se apoderaba de ella con intenso entusiasmo, un poeta cuyo vuelo fuera de un brillo suficiente para atraer la atención y apoderarse fuertemente de las multitudes. Tales cualidades existían en un amigo, y quizá podamos decir un discípulo de Boscán, sellado como él y compañero fiel suyo, Garcilaso de la Vega (1503-1536), que ganó la victoria del endecasílabo en España.

La aparición de las obras de Boscán y Garcilaso en un mismo volumen no es objeción al honor que todos conceden al segundo de haber sido el verdadero popularizador de la nueva metrificación. El soneto, sin embargo, no triunfa por sí solo en Garcilaso, triunfa a través de las exquisitas e incomparables églogas que crearon el

*V. Obras de Juan Boscán, edición de la Librería de Sevilla. Madrid 1875. -Menéndez y Pelayo, Antología de poetas líricos, tomo 13, sobre Boscán y sus obras poéticas.

lenguaje poético español.

Quizá desde el solo punto del soneto, o mejor del desarrollo de la idea en él, no pueden hacerse muchas alabanzas a Garcilaso, sin embargo, nadie negará la presencia de un pensamiento central, como puede verse el uno de sus más famosos sonetos, que dice:

¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
Dulces y alegres cuando Dios quería !
Justas estáis en la memoria mía,
Y con ella en mi muerte conjuradas.
¿Quién me dijera, cuando en las pesadas
Horas por tanto bien por vos me vía,
Que me habíades de ser en algún día
Con tan grave dolor representadas ?
Pues en un hora junto me llevastes
Todo el bien que por término me distes,
Llevádmelo junto al mal que me dejastes.
Si no, sospecharé que me pusistes
En tantos bienes, porque desastres
Verme morir entre memorias tristes.

Solo este soneto habría sido suficiente para hacer popular no únicamente la forma nueva, sino al poeta mismo. La delicadeza de él y su singular dulzura hacen olvidar sus ligeras imperfecciones y lo colocan entre los más notables sonetos de nuestra lengua.*

Desde Garcilaso ya no habrá poeta español que no ensaye su pluma en hacer sonetos, sin que los ensayos para la variación de la forma tengan éxito alguno. Intentóse hacer fiel imitación de los sonetos italianos, únicos modelos que tuvieron los ingenios españoles en el desarrollo inicial de la forma en España. Hasta la época

* V. Garcilaso, ediciones de La Lectura.

de Jorge de Viera, que sirve de término a esta ensaya, aparecen los
algunos intentos para variar la magnitud del verso en el soneto:
el de Villalbarda, inmediato a Castellana; el de Luis de Milán, con-
temporáneo a la de la publicación del Cortesano, 1561 *; el de Her-
nando Díaz, trasposición de un soneto de Estrada, 1520; y finalmente
el de Pedro de Espinosa, cuya fecha está entre 1605 y 1615. *

Villalbarda, Milán y Hernando Díaz usaron el arte mayor, como
si su intención hubiera sido, más que una reforma del soneto, la na-
turalización de él por medio de un metro eminentemente nacional. Por
esto sólo consideramos que el verdadero promotor de una alteración
organización del soneto en España fue Pedro de Espinosa, autor del
primer soneto en alexandrinos, que dice

A la Santísima Virgen María.

Como el triate piloto que por el mar incierto
Se va, con turbidos ojos, sujeto a la pena
Sobre las curvas olas, que vomitan arena,
Lo tienen de la espuma sal icada y cubierto,
Queando, sin esperanza, de espanto medio muerto,
Ve el fuego de Santelmo lucir sobre la antena,
Y, adorando su lumbré, de gozo el alma llena,
Halla en su máo cascada surgida en dulce puerto,
Así yo el mar bulcaba de penas y de chojos,
Y con tormentas fieras, y a de las aguas bonitas

* Los sonetos de Villalbarda pueden verse en el tomo de Masón de la
Antología de Líricos de Menéndez y Peláez. - El de Luis de Milán en la
reproducción del Cortesano, en el tomo séptimo de la colección de
Libros Españoles Raros y Curiosos, Madrid, 1874. - El soneto de Hernan-
do Díaz está en la página 773 del segundo tomo del Ensayo de una
Biblioteca Española de Don Bartolomé José Gallardo. - El soneto de Es-
pinosa se encuentra en las Obras del mismo editadas por Rodríguez
Marín, 1809.

De la cubierta estaba, la fuente y las perdida,
Cuando miré la lumbre ¡Oh Virgen! de tus ojos,
Don cuyos resplandores, quietándose las ondas,
Llegué al dichoso puerto donde escapé la vida.

La implantación de las formas italianas en la poesía de la península ibérica no fue obra de romance. La oposición que a ellas se hizo estuvo muy lejos de haber sido trascendental y firme: nunca fue seria y formal. Los principales opositores fueron Torres Naharro y Cristóbal de Castillejo. Torres Naharro solamente escribió endecasílabos en italiano y en italiano están los tres sonetos que de él se conservan. Cristóbal de Castillejo en sus trovas contra los imitadores de Petrarca decía:

Torres dixo: " Si yo viera
Que la lengua castellana
Sonetos de mí sufriera,
Fácilmente los hiciera,
Pues los hizo en la romana.

El soneto sigue siendo exótico en España hasta principios del siglo XVI, cuando el endecasílabo queda completamente asimilado con el versículo. Desde entonces sigue una marcha homogénea y constante, y adquiere una enorme popularidad entre los poetas, ya que como forma artística de complicada técnica no pueda adquirir una popularidad propiamente tal. El mismo Castillejo usa sonetos para atacar el soneto, porque la opinión tenía por gran habilidad del ingenio la composición de ellos. Tres sonetos contribuyeron con mucho a esta popularización de la nueva forma, y fueron incentivo de vanidad para los ingenios: los sonetos sobre sonetos. El primero de ellos es de Baltasar del Alcázar, sin que haya podido averiguarse si hay ejemplar italiano del cual pudiera haber sido imitado, y del cual

mas falta un verso!

Yo acuerdo revelaros un secreto
en un soneto, Inés, bella enemiga;
mas por buen orden que yo en esto siga,
No podrá ser en el primer cuarteto.

Venidos al segundo, yo os prometo
Que no se ha de pasar sin que os lo diga:
Mas estoy hecho, Inés, una hernia
.....

Pues ved, Inés, que ordena el puro hado
Que teniendo el soneto ya en la boca,
Y el orden de decirlo ya estudiado,

Conté los versos tocos, y he hallado
Que, por los versos que a un soneto tocan,
Ya este soneto, Inés, es acalado.

El segundo soneto se atribuye a un tal Diego de Mendoza, poco conocido poeta, natural de Antequera.**

Pedís, señora, un soneto; yo le hago;
Ya el primer verso y el segundo es hecho;
Si el tercero me sale de provecho,
Con otro verso al un cuarteto os pago.

Ya tengo el quinto: ¡España! ¡Santiago!
¡Fuera, que entre en el serio! ¡Mas, buen pecho!
Si del séptimo salgo, gran derecho
Tengo a salir con vida de este trago.

Ya tenemos a un cabo' los cuartetos.
¿Qué me decís, señora? ¿No anda bravo?

* Publicado en el ensayo de Gallardo, no en las colecciones manuscritas e impresas de Baltasar del Alcázar.
** Publicado en las Flores de Poetas Ilustres de Copinans.

Mas sabe Dios si como los tercetos.

Y si con bien este soneto acabo,

Queda en toda el vida más sonetos;

Ya dote, ¡gloria a Dios! he visto el caba.

El tercer soneto de este tema es el conmovedor de Lope de Vega, superior a talen en mérito y quizá el verdadero modelo de las imitaciones posteriores, tanto españolas como extranjeras.*

Un soneto se manda hacer Violante

Que en el vida no he visto en tanto apristo,

Catorce versos dicen que es soneto;

Burla burlanda van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consorante,

Y estoy a la mitad de otro quarteto;

Mas si me vas en el primer terceto,

No hay cosa en los quartetos que me sepante.

Por el primer terceto voy entrando,

Y parece que entré con pie derecho,

Pues fin con este verso lo voy dando.

Ya estoy en el segundo y aun sospecho

Que voy los tres versos acabando;

Contad si son catorce, y está hecho.

El soneto de Lope tiene, desde nuestro actual punto de vista, un real importancia, porque si el Arte Nuevo de Pedro Vazquez contiene una teoría sobre el uso del soneto en la poesía dramática, el soneto de La Niña de Plata da a conocer lo que pensaba Lope sobre el soneto como simple composición métrica. La segunda, cuarteta parte interpretarse

* Las imitaciones modernas castellanas son: la de Tomás González Carvajal (Obras póstumas inéditas, Madrid, 1847, p. 134); la de Jaime Balboa (Poesías Póstumas, Barcelona, 1848, p. 34) y la del Bachiller Francisco de Ceuna (D. Francisco Rodríguez Marín) en sus notas a las Ni-

como particularidad de los cuartetos, se han mantenido la idea principal, y así, pues ya se hizo la mayor cantidad de versos la menor preocupase menos. Su idea sobre la magnitud del soneto es clara " cada verso dice que es soneto " y fue fiel a ella, pues solo escribió dos o tres sonetos suyos con estrambote. Parece que le tenía el estrambote la misma aversión que Juan de la Cueva.

Sobre la técnica del desarrollo de la idea en el soneto solamente que en hacerse las observaciones siguientes. En Santillana no hay absolutamente plan alguno, ni en Roscán, ni aún en Garcilaso; pero puede afirmarse que en Roscán hay una tendencia a tratar una idea central en el soneto, tendencia que es ya un hecho en Garcilaso, no solamente en los sonetos que llamaremos invocativos en los cuales el objeto mismo de la invocación obliga a ello, sino en los que no lo son. Después de Garcilaso la idea de mayor importancia del soneto empieza a bajar a los tercetos con rasgos sintéticos, y acaba por ser sencilla y esencialmente definida en el verso que remata el soneto.

El plan para el desarrollo de la idea central del soneto descrito por Tomlinson, es demasiado estricto para poderse aplicar a nuestro soneto español *, cuyas reglas pueden condensarse de la manera

res de Poetas Ilustres de Pedro de Espinosa, reimpración de Sevilla, 1896, p. 369. Entre las imitaciones francesas deben anotarse la de Regnier-Desmarais (Poésies Françaises de M. l'abbé Regnier-Desmarais Secrétaire perpétuel de l'Académie Française. Paris, 1708; p. 211), y la de Henri Meilhac. Existen dos imitaciones inglesas, una de Edmund y otra de un poeta anónimo. Entre las imitaciones italianas existe una atribuida al caballero Marino.

* The object of the regular and legitimate Italian sonnet, is to express one, and only one idea, mood, sentiment or proposition, and this must be introduced in appropriate language in the first quatrain and so far explained in the second that this may end in a full point while the office of the first tercet is to prepare the leading idea of the quatrains for the conclusion, which conclusion is to be perfectly carried out in the second tercet, so that it may contain the fundamental idea of the poem, and end, as it were, with the point of an epigram. In short, the quatrains should contain the proposition and proof; the tercets, its confirmation and conclusion. The Sonnet its origin, and place in poetry, by W. Tomlinson. London 1874.

ya que si bien el soneto debe tener cuatro cuartetos, a veces se divide en dos cuartetos y dos tercetos; la división de tercetos y cuartetos no implica necesariamente pausas del sentido al fin de cada parte integral, puede afirmarse que se refiere simplemente a la rima. El soneto debe contener una sola idea, la cual debe estar expresada en los dos cuartetos, incidentalmente explicada en el primer terceto y sintéticamente resumida en el segundo, el cual deberá tener el último verso lleno del pensamiento capital de la composición, expresada de un modo sintético y tratando de hacerlo el más brillante de todos. La explicación incidental del primer terceto es tan frecuente como el comienzo de la conclusión: una gran multitud de sonetos españoles comienzan el primer terceto con la palabra Esí; en otros el sentido se detiene precisamente en el décimo tercer verso, para hacer una conclusión rotunda en el décimo cuarto.

El soneto no se limita a un género especial de temas: se usa para asuntos religiosos, amorosos, descriptivos, mitológicos, bucólicos, etc. Así pasa por las manos de casi todos, o mejor dicho, de todos los poetas españoles, por las de Petrarca, por las de Silvestro, primero al italianismo, pero convertido después a 'el, por las de Baltasar del Alcázar, por las de Herrera, más hechas para la poesía heroica de la era, que para la tersa delicadeza del soneto, hasta llegar a los contemporáneos de Lope de Vega.

II.

En endecasílabo y en soneto en la poesía dramática.

Antes de hacer el análisis del uso del soneto en las comedias de Lope de Vega es oportuno preguntarse quién fue el autor dramático que introdujo el endecasílabo en la escena, y quién fue el primero en mezclar sonetos con las demás formas métricas existentes en el teatro, para clarar mejor las fuentes de Lope, puesto que la comedia considerada como la primera que escribió tiene un soneto. Tales datos sobre la introducción de las nuevas formas en el teatro tienen más que todo la importancia de una curiosidad bibliográfica, pues es lógico y natural que un teatro popularizado, y de cuyo uso hacía alarde la vanidad literaria de los ingenios, se declinara a las nuevas sin obstáculos y sin significar una seición trascendental.

En los tiempos de Lope de Vega, la época en que el soneto y el endecasílabo habían sentado asertas de ciudadanía en España, había en el teatro arte mayor, octosílabos simples o combinados con tetrasílabos, versos de seis sílabas, etc.; pero de todo el teatro anterior a Juan de la Cueva, sólo en Malara se encuentran endecasílabos. De este Juan de Malara, según todo el mundo sabe, no conocemos más que el nombre de algunas de sus obras *, y conservamos un verso de suma importancia para el presente caso pues tiene la particularidad de ser precisamente endecasílabo

Villa de Utrera, noble y venturosa.

Pero así como sección había sido transformador de la métrica, en la poesía en general, Juan de la Cueva fue el revolucionario de la métrica en el teatro. Dice de él Fitzmaurice-Kelly: "Hizo especial hincapié en reducir a cuatro los cinco actos de las comedias,

* Véase los Orígenes del Teatro Español de Moratín. Ed. Rivadeneyra. P. 304.

... introduciendo una porción de formas métricas hasta entonces ignoradas".*

Don Juan López de Seda en la noticia que sobre Juan de la Cueva da en su Parnaso Español, dice: "Siguió en el tiempo a los Poetas con Lope de Rueda y Bartolomé de Torres Naharro, pero excediólos incomparablemente en las ventajas de su erudición, y en la grandesa de su ingenio, con lo qual, y ayudado de una numerosa y elegante versificación, levantó de punto el sistema de la Comedia Española, cultivó el arteificio y pulió el estilo del Drama, sacándola de la antigua rudeza a que hasta entonces había estado reducida." **

Schack se detiene también a hablar de Juan de la Cueva sobre el mismo particular: "el brillo de su forma acostumbró tanto al público a ellas, que después no gustó pieza alguna que no ofreciera tan rica profusión de combinaciones métricas," ***

En la Noticias Referentes a los Anales del teatro de Sevilla, publicadas por don José Sánchez Arjona, encontramos el siguiente párrafo que habla de un modo más concreto de las innovaciones métricas de Juan de la Cueva: "Que ejerció verdadera influencia en el desarrollo de nuestro nascente teatro, en cuya historia merece señalado lugar, por más que un ilustre escritor haya calificado de casualidades sus aciertos, lo demuestra el hecho de encontrarse en sus obras por vez primera dos rasgos que caracterizaron más tarde al Teatro Español: no referimos a la variación de metro intrínseca por él en las composiciones dramáticas, usando indistintamente, al par de las redondillas y el verso octosílabo, las octavas, los tercetos, las quintillas, las canciones italianas y los yambos sencillos....." ****

*Historia de la Lit. Española.-Trad. de Sevilla. p. 239.

**Parnaso Español, tomo VIII, p. XVI.

***H. de la Lit. y del Arte Dramático en España. Tomo I, p. 442.

****p. 62.

El Ejemplar Poético de de la Nueva, que tenemos a la vista, no arroja mucha luz sobre la cuestión. Contiene reglas generales sobre la poesía y el arte, con " doctrina substancialmente conforme a las poéticas clásicas. La concepción que del soneto tenía Juan de la Nueva está expresada en el Ejemplar Poético, en el cual, después de hablar de la libertad para terminar la rima octava, dice:

Esta licencia no será otorgada
Al soneto, que es lícito, y no puede
Alterar de su cuenta limitada.

Y cuando en esta alguna vez excede
Y aumenta versos es en el burlesco,
Que en otros ni aun burlando se concede.

Esto usó con donayre truhanesco
El Bernia, y por su ejemplo ha sido usado
Este epodo o cola que aborrezco.

Sólo en aquel sujeta es otorgada,
Más en soneto grave y amoroso
Por sacrílego insulto detestado.

Tiénesse de tratar con generoso
Espíritu, y huir que en él se halle
Dicción humilde y vocablo ocioso.

Con armonía tienes de adornalle,
En las rimas con gracia y hermosura
Toda pureza y elegancia dalle.

Huir de toda oscuridad procura,
Y de escribir de modo diferente
Que se hable, y hablar en lengua pura.

Usar licencia en él no se consiente,
Ni cosa alguna que al oído ofenda,

Há a las náceras sea desconvención.

Entre algunas Poetas hay certidna
Sobre si el verso pueda o no cortarse
Y hay quin nos liga en contra y quien defiende.

Y tanto pareceres oigo darse
Con tanta variedad y diferencia
Que hay duda a cual oír o a cual llegares.

Y tengo por vulgar impertinencia
No hacello, y hacello con exceso
Condenaré si vale mi sentencia.

Así el que se devota y trata en eso,
Y del Buscelli observa los preceptos
Que sobre el caso escribe un gran proceso.

Aún tiene de la Cueva algunos tercetos más en las que resalta
de unas especiales de algunas letras, etc., pero las copiamos con
los más importantes, porque muchas de sus reglas pueden aplicarse,
y se aplican, a otros géneros métricos y nada nuevo son para los
tránsportes de las poéticas alóricas de los siglos XVI y XVII. Co-
mo todos los autores de poéticas de aquella época, de la Cueva tra-
ta el endecasílabo sin hostilidad y solamente censura las agudas. A-
segura también - ya se conoce la discusión de Menéndez Pelayo - que
el endecasílabo no fue tomado de Italia, sino que existía ya en la
península ibérica.

El hecho de haber tratado del soneto en el ejemplar Poético,
el de haber sido un innovador de la métrica teatral y, como dice
Menéndez y Pelayo, " un insurrecto y civilite dentro de la escue-
la sevillana " hacen pensar que, si el soneto no fue usado en las
obras de Malara, probablemente fue usado por primera vez en las o-

obra de Juan de la Cueva. Sin embargo, las obras dramáticas de Juan de la Cueva que hemos podido revisar no tienen sonetos. * En las últimas que sobre la obra de de la Cueva, Los Siete Infantes de Lara, hace Hernández Pidal, encontramos un cuarteto que tanta puede ser parte de un soneto, como final de una serie de tercetos.**

Si aceptáramos la teoría de que Juan de la Cueva fue el introductor del soneto en el teatro, no podríamos al mismo tiempo asegurar que le hubiera asignado un objeto especial, porque fue un poeta desordenado y sus variaciones métricas no coincidieron con las situaciones dramáticas de sus personajes.

De paso diremos que el Ejemplar Poético de Juan de la Cueva parece haber sido la primera poética que trató de un modo formal - aunque con la imperfección que hemos visto - las reglas del soneto. El Ejemplar Poético fue escrito en los últimos años de la vida de Juan de la Cueva, por 1606, y solamente tenemos noticias de otra poética anterior, la de Mengifo, que tiene un capítulo en que se discurre sobre " los sonetos en tres lenguas ". Pero la obra del padre Mengifo, que salió a la publicidad en 1590 en Salamanca bajo el nombre de su hermano, Juan Díaz Mengifo, y que se intitula Arte Poética española, es probable que no haya tratado en su libro original la metrificaci6n y reglas del soneto. Don Marcelino atribuye el capítulo sobre los sonetos, y algunos otros, al barcelonés Joseph Vinuesa, de " valenturienta fantasía " y terpe edificador de la obra, sobre el cual, y no sobre Mengifo, deben caer las censuras que se hacen a esta poética. La obra se reimprimió en Madrid en 1602, precisamente cuando Juan de la Cueva componía la suya, en la forma * en que salió de las manos de su autor, pues las ediciones

* El Saco de Roma y El Infante.

** Mercedes Pidal. La Leyenda de los Infantes de Lara. 1890. p. 106.

de Vilegas fueron hechas a principios del siglo XVIII, de modo que puede asegurarse que dicha poética, en su forma primitiva de 1606, no trató el soneto, y puede concluirse que el soneto fue tratado por primera vez de un modo preceptivo por el fundador del drama histórico español, aunque tenga que aceptarse que de la Cueva no hace más que seguir el ejemplo de las poéticas italianas, especialmente del Ruscellai mencionado en los tercetos antes transcritos.

Si una revisión completa de las obras de Juan de la Cueva demostrara que el soneto no fue usado por él, como parece probable, tendría que encontrarse la introducción de la nueva forma en alguno de los contemporáneos de Lope de Vega - quizá el mismo Lope - puesto que en esa época el uso del soneto es constante. En el apéndice de este estudio podrá verse una lista de piezas teatrales contemporáneas a Lope en las cual hay sonetos.

III.

El soneto en las comedias de la niñez de Lope.

Según todas las autoridades en Lope de Vega, y especialmente la incuestionable de D. Andrés Bello, la primera comedia que salió de su pluma de aquel tipo, no La Pastoral de Jacinto, primera que dividió en tres actos, ni El Verdadero Amante, que fue rebautada posteriormente, sino Los Hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Parfa, que es la única comedia de cuatro actos que de él nos queda.

Fue escrita la comedia Los Hechos de Garcilaso y Moro Parfa cuando Lope tenía doce o trece años, es decir, por 1576 o 1578. El estilo y el argumento son muy semejantes a los del sevillano Juan de la Cueva, los que podría servir para fortalecer la creencia de que fue de la Cueva el introducido del soneto en la poesía dramática, puesto que en Los Hechos de Garcilaso se encuentra uno.

Este soneto, que está al final del acto cuarto, es religioso, es una plegaria de Garcilaso a la Trinidad, a la Virgen y al arcángel Gabriel pidiendo protección y victoria en una batalla en la que va a entrar y encomendándose a ellos. La situación dramática del personaje es de situación de ansiedad, de concentración subjetiva y reflexión cuya externalización teatral hace necesario el monólogo. Desde luego diríamos que el uso del monólogo religioso es muy frecuente en Lope.

El soneto puede además separarse sin alterar la ilusión lógica de la comedia ni el feliz entendimiento de ella, y puede figurar como poesía independiente.

Debe hacerse elogio sobre esta utilización del soneto para monólogo en la escena. La flexibilidad incomparable del endecasílabo

Podría compararse con el cualquier soneto, poesía, nacimiento; el plan del desarrollo de la idea en el soneto obliga al autor a describir y firmar la idea que desea exteriorizar; y la coherencia misma de él, su construcción métrica elaborada y su primer arquitectónico le aseguran en éxito en las tablas. No sería desacertada regla de crítica dramática decir que no se puede ofrecer al público monólogo más largo que un soneto.

De las otras dos obras juveniles de Lope, El Verdadero Amante, que él declara que es su primera comedia, pero que seguramente fue escrita antes de su publicación en 1619, no contiene soneto alguno; La Pastoral de Jacinto, en cambio, tiene cuatro. El primero de ellos es un monólogo lírico que abre la escena, y aunque tiene un objeto expresivo práctico para la comedia, es desprendible y puede ser poesía independiente. El segundo pertenece a un tipo muy escaso en Lope, es diálogo con las líneas cortadas, es decir, una parte del verso puesta en boca de un personaje y otra en la de otro. Aunque no es monólogo, los cuartos casi siempre son desprendibles, este diálogo puede ser también independiente. A pesar de no estar indicado así en las indicaciones para el movimiento de personajes en la escena, es claro, por el sentido mismo del diálogo, que uno de los personajes de la comedia, Albania, queda solo en la escena cuando recita el tercer soneto, que, por consecuencia, viene a ser un monólogo, lírico-epicórico, de personaje en momentos de expansión subjetiva, ilustrativo del carácter, pero desprendible y con valor de poesía independiente. El cuarto soneto tiene todas las características del anterior, con la única diferencia de que no hay personaje que se retire antes del soneto, sino personaje que llega después de él.

Podemos pues deducir las siguientes conclusiones sobre el soneto

en las primeras comedias de Lope:

I.- El soneto está usado para los monólogos, lo cual quiere decir " que sirve para expresar el sentimiento interior individual en una situación determinada de la acción."^{*}

II.- El soneto puede ser desprendido sin interrumpir la acción ni la lógica dramática de los acontecimientos.

III.- El soneto puede figurar como poesía independiente, lo cual lo hace aparecer como un verdadera incrustación en la comedia, es un adorno y un lujo, no una necesidad dramática.

IV.- Los temas de estos monólogos son: uno religioso de alabanzas a Dios o a los Santos; uno en cierto modo pastoril, el diálogo; y los otros amorosos.

La tendencia al monólogo amoroso aparece, pues, desde los comienzos de la producción teatral de Lope de Vega.

^{*} Hegel. Estética. Traducción de la versión de Ph. Harward por H. Giner de los ríos. P. 478 del tomo 2. Madrid, 1908.

IV.

Comedias Anteriores al Arte Nuevo de Hacer Comedias.

No se ha podido determinar de un modo preciso la fecha del Arte Nuevo de Hacer Comedias. Todos los investigadores están de acuerdo en que fue publicado por primera vez en una edición de las Rimas cuya fecha es cuestión bibliográfica problemática. Las diferentes fechas entre las que está la solución de la dificultad son 1601, 1605 y 1609. En la bibliografía sobre Lope que precede a sus obras publicadas por la Real Academia Española, dice el señor Barrera: " Probablemente en esta referida edición de las Rimas de Lope, impresa en Toledo, año de 1605, saldría ya incluido su Arte Nuevo de Hacer Comedias: en este tiempo dirigido a la Academia de Madrid, por un didáctico en verso suelto endecasílabo, que Duvarrete afirma se publicó en Madrid, 1602, y viene inserto en la edición de las Rimas de Madrid, 1609."

Como la edición que conocemos de las Rimas es la de 1609 tomaremos este año como fecha central del presente punto.

Sabido es que Lope siempre quiere hacerse aparecer más monstruo de la naturaleza de lo que en realidad era, y era mucho, por eso no puede aceptarse francamente su aseveración de que por aquella época en que dió a luz el Arte Nuevo de Hacer Comedias - tenía entonces de 40 a 47 años, según la fecha que se adopte - había escrito ochocientas ochenta y tres comedias. Tal afirmación está contradicha por la lista de la edición del Peregrino, de 1604, que contiene solamente doscientos treinta y tres títulos, aunque en el resumen del prólogo se mencionan veintisiete más, es decir, un total de doscientos sesenta comedias.

Las ediciones de la Real Academia Española y la de Rivadeneyra

ra, por sus obras las fuentes de este trabajo, contienen solamente veintinueve comedias con sonetos de las anteriores al Arte de Hacer Comedias. Veintiocho de estas comedias están mencionadas en la lista del Peregrino y nos dan cuenta del uso del soneto hasta 1604, en un caso que el período que va de 1604 a 1609 haya sido tan poco fecundo como aparece por las comedias que de él conservamos. Sébese que Lope terminó en 1604 las comedias Carlos V en Francia y La Prueba de Los Amigos; que no hay más autógrafo de comedia de 1605 a 1609 que el manuscrito del Caballero de Olmeda que posee el duque de Osuna, fechado en 1606 y con licencia para su representación en 1607. Es muy probable que se hayan perdido las comedias de este período, pues la ausencia de ellas no es posible atribuirla a falta de fecundidad. El autógrafo de La Batalla del Honor es de 16 de abril de 1608.

El año siguiente de 1609 es culminante en la historia de Lope de Vega por la publicación de su riquísima poesía lírica, bajo el nombre de Rimas, en las cuales incluyó el Arte Nuevo de Hacer Comedias, y por la entrega al público de la segunda parte de sus comedias, que contiene once - probablemente escritas durante ese período que se considera vano - de las cuales La Ocasión Perdida, La Condesa Matilde, La Quinta de Florencia y El Padrino descomulgado no están en la lista del Peregrino. Entre las poesías líricas hay varios sonetos tomados de las comedias, o tal vez sería más propiamente decir que las comedias tienen incrustados varios sonetos de las Rimas, pues unas explicaciones pueden ser satisfactorias.

De todas estas comedias solamente Carlos V en Francia tiene sonetos, en total tomadas a la vez veintinueve comedias de Lope anteriores al Arte Nuevo de Hacer Comedias, con un total de ochenta

y cinco sonetos, que pasamos a revisar.

I.-El Maestro de Danzar.- Contiene un soneto, usado como monólogo, sobre "esto que llaman honra los mortales"; puede decirse que ilustra el carácter del personaje, pero no es indispensable para la inteligencia de la comedia y puede figurar como poesía independiente. El personaje está en espera de acontecimientos de importancia y en un estado de ánimo que justifica la presencia del monólogo.

II.-El Arsenal de Sevilla.- Un soneto, monólogo, sobre males porachales del personaje. Podría ser independiente. El personaje está en espera.

III.-El Molino.-Un soneto que abre la escena del acto tercero, parte de un monólogo formado por el mismo soneto y una serie de quintillas. Los nombres de los personajes de la comedia mencionados en él hacen imposible su existencia fuera del lugar en que está, y como no solamente describe el carácter de la persona, sino que refiere hechos, debe considerarse necesario y formado expresamente para la comedia. Trata de la desesperación del personaje por causas concretas, y no contiene reflexiones de orden general.

IV.-La Viuda Valenciana.-Veinte cuatro sonetos, el último con las características que desde aquí en adelante llamaremos generales, y los otros trece son monólogos, por más que solamente el primero sea recitado por personaje completamente solo en la escena. Los otros dos están en boca de personajes que llegan a la escena y que se disponen que no van a los otros. Los sonetos sucesivos, tres en ellos, pueden ser poesías independientes; pero son necesarios en la comedia porque van descubriendo sucesivamente el amor de tres jóvenes por la Viuda Valenciana. El segundo soneto termina en cuarteto.

V.-El Médico Basco.- Cuatro sonetos con las características

sonetos.

VI.- Los Locos de Valencia.- Un soneto del tipo general, al principio amoroso para que contenga su vicio.

VII.- Los Locos por el Cielo.- Cuatro sonetos, el primero necesario para la comedia porque implica la conversión de un personaje a una nueva fe; pero puede ser independiente. El asunto es religioso. El segundo soneto, sin ser monólogo, puesto que hay otros personajes en la escena, pertenece al tipo general. También es religioso: es uno de los muchos que Lope hizo para loar a la Virgen María, y está hecho con sadrijales al final. El tercer soneto puede decirse que lo es solamente en lo exterior, pues es diálogo desde el segundo verso del primer terceto, que no completa el sentido de la parte anterior: su asunto es religioso. El cuarto y último soneto de esta comedia es un ejemplar curioso por terminar en agudas formase con nombres hebraicos, ejemplar relativamente frecuente en la poesía religiosa de Lope. Está colocado al principio de un diálogo y podría ser independiente pues los nombres hebraicos lo permiten.

VIII.- Delirio El Furioso.- Tres sonetos intercalados en el diálogo, pero completos en boca de los personajes a quienes están dirigidos. Dos son amorosos con más o menos alegoría, y el otro parteril-amoroso. Solo del primero podría decirse que es de exteriorización subjetiva. Los dos últimos podrían desprenderse sin alterar notablemente el sentido y pueden ser poesía independiente. El primero no puede separarse por tener nombres propios de personajes de la comedia.

IX.- El Esclavo de Roma.- Contiene dos sonetos, monólogos, pronunciados por personajes en estado de ansiedad y expectación; el primero puede ser independiente porque contiene ideas generales so-

Uno decimimero, aunque es cierto que comienza en nombre propio. El segundo es más concreto, por más que generaliza acerca de la ingratitude.

X.- Los Benavides. Cinco sonetos, monólogos, tres desprendibles dos sobre la honra y el honor, uno dirigido al amor en caso particular y refiriendo hechos, otro al pensamiento de un personaje, y el quinto sobre el tema de que es mejor el engaño que la realidad.

XI.- El Vagabundo de Moras. - Solo contiene un soneto, necesario para la comedia, no separable, pero usado como monólogo. Ilustra el carácter del personaje y refiere hechos. El asunto es inclasificable como suele suceder con los sonetos cuya imperfección consiste en la ausencia de una idea única y central.

XII.- El Testimonio Vengado. - Tiene tres sonetos, dos monólogos y uno al final de diálogo; el segundo es invocativo, dirigido a la libertad, a la soledad y al amor; el tercero es otra invocación a la "lana del sacrificio riguroso" de Isaac para aplicar la conclusión al amor filial. Pueden los dos segundos ser desprendidos.

XIII.- El Primer Rey de Castilla. - Tiene dos sonetos, del tipo general aunque el segundo no sea monólogo sino comienzo de diálogo. El primero es contra el amor y el segundo es una invocación a los santos donde está la cueva de Pelayo.

XIV.- La Varona Castellana. Tres sonetos del tipo general, aunque el primero sea solamente un aparte. El asunto de todos ellos es amoroso más o menos general.

XV. La Campaña de Aragón. - Dos sonetos monólogos, el primero pidiendo la victoria de Dios para uno de los personajes, el otro sobre el llanto particular de una mujer de la comedia. Podría desprenderse el segundo.

XVI.- El Valeroso Catalán. - Contiene tres sonetos monólogos; 2

séalo una de ellas despreciable a pesar de las numerosas propiedades que contiene y cuyo tema es de galantería amorosa.

XVII.- La Urona Merceda.- Tiene tres sonetos monológicos; los dos primeros con asunto religioso y características generales; el tercero con reflexiones concretas sobre asunto especial de la comedia.

XVIII.- El Sol Parado.- Cinco sonetos. Los dos primeros están intercalados en el diálogo, son despreciables por sus símiles generales sobre la fidelidad de los amantes; el cuarto y el quinto son monólogos religiosos del tipo común.

XIX.- Los Comendadores de Córdoba.- Ocho sonetos; uno de los cuales tiene con mayor número y con ejemplares curiosos. El primero es un monólogo amoroso con estrambote, forma a la cual no era muy aficionado Lope de Vega. También es monólogo amoroso el segundo; el tercero está intercalado en el diálogo, es jocoso, con estrófalas y despreciable. Todos los demás excepto el octavo están intercalados en el diálogo, y al tratar de asuntos amorosos lo hacen desde un punto de vista concreto y particular que no permite una utilización de ellos. El octavo no parece ser de Lope.

XX.- El Nuevo Mundo.- Dos sonetos, uno de los cuales puede considerarse como monólogo. Se tratan asuntos amorosos. Podrían despreciarse, pues al fin y al cabo toda poesía lírica tiene un fondo convencional típico que completa y permite su feliz inteligencia.

XXI.- La Serrana de la Vera.- Tiene dos sonetos intercalados en el diálogo, expansiones de ira, bastante concretos para ser despreciables.

XXII.- Carlos V en Francia.- Un soneto amoroso del tipo general.

XXIII.- Los Palacios de Maliana.- Tiene tres sonetos; el primero - que fue publicado por Lope en sus Símulas Humanas - pinta los he-

traves de encontrar al amante en brazos de otra dama. Los dos sonetos son monólogos amorosos, el primero con referencias psicológicas. El segundo es uno de los ejemplos de sonetos con escenas.

XXIV.- El Marqués de Mantua. - Un soneto, sobre vaga filosofía sentimental del amor, no despreciable por la relación de hechos que contiene.

XXV.- América en el Catay. - Siete sonetos; ninguno es monólogo, pero cuatro de ellos abren escena. Solamente uno tiene carácter general - trata de la infidelidad femenina - que podría permitir su separación. Dos de ellos sirven para explicaciones retrospectivas. Uno tiene el verso final repartido entre varios personajes.

XXVI.- Ursón y Valentín. - Un soneto que abre escena y que a pesar de ser una expansión concreta de ira, puede ser poesía independiente.

XXVII.- Los Tres Diamantes. - Cuatro sonetos, dos de los cuales podrían servir en favor de la teoría de personajes que aguardan y son despreciables. Los dos últimos son monólogos con nombres propios.

XXVIII.- La fuerza lastimosa. - Contiene cuatro sonetos; dos son monólogos, dos pueden ser independientes, uno de ellos tiene escena. Salvo el tercero, que describe un estado de inquieta espera de un personaje que dice

Qual reo, en tanto que el juez escribe
La sentencia, esperando estoy la mía ,

los demás hablan de amor y honra.

XXIX.- El Marmol de Felisardo. - Cuatro sonetos en diálogo sobre asunto amoroso, en una escena simétrica en la cual dos amantes nobles, son parodiados por dos crudos amantes también, escena llena de sal y gracia que más de una vez ameniza el teatro de Lope. 36-

lo el primero, por la mención de nombres propios, en inseparable.

El estudio de las obras anteriores al Arte Nuevo de Hacer Comedias da un total de veintinueve comedias con ochenta y cinco sonetos, de las cuales más de un sesenta por ciento en de monólogos, amorosos y desprendibles, es decir, que pueden figurar como poesías independientes, y que más que parte integrantes de la pieza teatral, son meras incrustaciones y adornos que el autor ha intercalado para lucimiento de su capacidad poética en una forma de construcción complicada. No son una necesidad dramática para el complemento de los caracteres o su aclaración, ni para la preparación de situaciones dramáticas.

Querer encontrar reglas fijas a las que se hubiera sujetado Lope de Vega, no solamente es inútil, es una osadía. Aquel ingenio era incapaz de someterse a ley alguna, porque su poderosa intuición poética podía romper con éxito cualquier modelo y alterar cualquiera regla. En Lope unicamente es posible señalar tendencias, que apenas quieren erguirse como reglas cuando viene un cúmulo de nuevos ejemplos a detener su erección. Así pues, haremos simples observaciones sobre la tendencia general en el uso del soneto.

El soneto en las comedias juveniles de Lope tiene las mismas características del sonetos de la comedias de la niñez, con la sola diferencia de que el número de sonetos usados para monólogos amorosos va siendo cada vez más frecuente.

V.

Comedias posteriores al Arte Nuevo de Hacer Comedias.

El arte Nuevo de Hacer Comedias no implica más cambio en el uso del soneto en Lope que una tendencia más acentuada al monólogo amoroso de caracter general, tan general, que casi siempre puede ser independiente.

La expresión usada por Lope en su Arte Nuevo de Hacer Comedias para señalar el uso del soneto en la poesía dramática no puede, en modo alguno, tomarse al pie de la letra. Esta palabra, aguardan, debe significar una situación de expectación emotiva, digamos, más que objetiva y material.

Muchos de los monólogos están puestos en boca de personajes que realmente esperan un acontecimiento inmediato; pero ese estado de espera es la parte menos importante de sus situación, la cual tiene por esencia y fundamento una emoción propicia para una exteriorización de sus pensamientos íntimos, un estado de excitación que trae ya protestas contra las cosas de este mundo, ya elogio de ellas, ya invocaciones de todo género.

El soneto intercalado en el diálogo tampoco está usado por personajes que esperan. En el diálogo acontece que es un cambio de metro sin motivo especial - existe siempre el motivo de vanidad del autor, por supuesto - en el cual se dicen galanterías a las damas, se escriben cartas amorosas, o caballeros que desean lucir sus dotes poéticas, muy a menudo a instancias de sus damas, hacen sonetos ya epigramáticos, ya con asuntos bucólicos, etc.

En mi opinión Lope tuvo en la mente, cuando escribió su Arte Nuevo de Hacer Comedias, una vaga idea sobre el papel del monólogo

en la poesía dramática, y asignó al soneto una función que que de hecho corresponde al monólogo - en una de sus facetas - cualquiera que sea el metro que para él se use. Claro que esta idea sobre el monólogo es rudimentaria en Lope, pero no por eso deja de ser tan notable y una muestra de su sentido crítico, idea a la cual no es del todo fiel, pues más de una vez usó del poco discreto recurso de hacer salir a un personaje a la escena para recitar un monólogo en el cual se anuncian hechos futuros o se relatan hechos pasados.

Contra la teoría de que Lope al asignar al soneto una función especial tuvo en la mente el monólogo, puede decirse que casi todos los sonetos de Lope son monólogos, pero que no todos los monólogos son sonetos. Esto es verdad, y debemos decir que la tendencia general es el uso del soneto para los monólogos amorosos que contienen consideraciones de orden general. Para monólogos de otra naturaleza Lope usó otros metros que parecen escogidos por el uso que de estos metros habían hecho por defectos líricos. Así pueden encontrarse monólogos pastoriales con claro saber de Fray Luis, etc.

Lope huyó de repartir los sonetos entre varios personajes; lo más común es encontrar el soneto entero en boca de un solo personaje. Los diálogos son poco frecuentes, y en muchos de ellos se nota que Lope quiso conservar completos los endecasílabos. Rara vez es repartidos en partes un verso del soneto.

Es también frecuente encontrar sonetos que comienzan o que dan término a una escena.

La rima casi universal del soneto es ABBA ABBA CDC DCD. El estrambote es raro. El verso agudo mezclado con versos graves nunca ocurre en Lope de Vega. Si existe un verso agudo todo el soneto es de agudos. Igual curso sigue con los estróquiles. El soneto con rima aguda tiene una notable frecuencia en las piezas religiosas.

El desarrollo de la idea en el soneto está hecho en dos formas generales, una en la que la conclusión comienza en el primer terceto - frecuentemente con la palabra así- y otra en que la conclusión es el endecasílabo final del soneto. En el apéndice pueden verse ejemplos de ambas formas.

A P E N D I C E S .

Comedias de Lope con sonetos.

I.- Edición de la Real Academia.

Tomo II. Autos y coloquios.

Coloquio del Bautismo de Cristo.
Obras son Amores.
El Hombre de Jesús.
Entremés del Poeta.
Los Acreedores del Hombre.
Las Aventuras del Hombre.
La Siega.
El Tirano Castigado.
Circuncisión y Sangría de Cristo Nuestro Bien.
La Oveja Perdida.

Tomo III. Autos y coloquios. (fin).

La Adúltera Perdonada.
El Triunfo de la Iglesia.
Los Trabajos de Jacob.
Historia de Tobías.
La Hermosa Ester.
La Madre de lo Mejor.
David Perseguido. } Comedias de asuntos de la S. Escritura.

Tomo IV. Comedias de vidas de santos.

Barlán y Josafá.
Lo Fingido Verdadero.
Los Locos por el Cielo.
El Cardenal de Belén.
La Gran Columna Foguea.
El Divino Africano.
El Serafín Hermano.
San Nicolás Tolentino.
El Santo Negro Rosambuco.
El Animal Profeta.
San Segundo.
El Capellán de la Virgen.
La Niñez de San Isidro.
La Juventud de San Isidro.
San Isidro Labrador.

Tomo V. Comedias de vidas de santos.

I.
La Vida de San Pedro Nolasco.
San Diego de Alcalá.
Los Mártires de Madrid.
Juan de Dios y Antón Martín.
La Niñez del Padre Rojas.
La Buena Guarda.

La Limpieza no Manchada.
Los Terceros de San Francisco.
Santa Teresa de Jesús.
La Pastoral de Jacinto.
Belardo el Furioso.
La Arcadía.

Tomo VI. Comedias mitológicas.

El Perseo.
El Laberinto de Creta.
El Vellocoino de Oro.
El Marido más firme.
La Bella Aurora.
El Amor Enamorado.
Contra Valor no hay Desdicha/
El Honrado Hermano.
Roma Abrasada.
El Esclavo de Roma.
El Rey sin Reino.
El Gran Duque de Moscovia.

Tomo VII. Crónicas y leyendas dramáticas de España.

La Amistad Pagada.
Comedia de Bamba.
El Ultimo Codo.
Los Prados de León.
Las Famosas Asturianas.
El Casamiento en la Muerte.
Los Tellos de Meneses.
El Conde Fernán Gonzales.
El Bastardo Mudarra.
Los Benavides.
El Vaquero de Moraña.
El Testimonio Vengado.

Tomo VIII. Crónicas y leyendas dramáticas de España.

El Labrador Venturoso.
El Primer Rey de Castilla.
Las Albenas de Toro.
La Varona Castellana.
La Campana de Aragón.
La Desdichada Estefanía.
El Valeroso Catalán.
El Caballero del Sacramento.
La Lealtad en el Agravio.
Las Pacas de los Reyes.
La Corona Merecida.

Tomo IX. Crónicas y leyendas dramáticas de España.

El Sol Parado.
El Galán de la Membrilla.
El Guante de Doña Blanca.

La Fortuna Merecida.
La Niña de Plata.
Lo Cierto por lo Dudoso.
Audiencias del Rey Don Pedro.
La Carbonera.
La Primera Información.

Tomo X. Crónicas y leyendas dramáticas de España.

Los Novios de Hornachuelos.
Porfiar hasta Morir.
Peribáñez y el Comendador de Ocaña.
El Piadoso Aragonés.
Los Vargas de Castilla.
El Mejor Mozo de España.
El Mas Galán Portugués.
El Duque de Viseo.
El Principe Perfecto.
Fuente Ovejuna.

Tomo XI. Crónicas y leyendas dramáticas de España.

La Envidia de la Nobleza.
El Hidalgo Bencerraje.
El Remedio en la Desdicha.
Los Hechos de Garcilaso de la Vega.
Los Comendadores de Córdoba.
Los Guanches de Tenerife.
El Nuevo Mundo.
Las Cuentas del Gran Capitán.
El Blasón de los Chaves de Villalba.
La Contienda de Diego García de Paredes.
Las Batuecas del Duque de Alba.
Los Porceles de Murcia.

Tomo XII. Crónicas y leyendas dramáticas de España.

La Serrana de la Vera.
La Pérdida Honrosa.
Carlos V en Francia.
La Mayor Desgracia de Carlos V/
El Valiente Céspedes.
El Aldegüela.
Los Españoles en Flandes.
Don Juan de Austria en Flandes.
El Asalto de Maastrique.
Pobreza no es Vileza.
La Tragedia del Rey Don Sebastián.
Arauco Domado.

Tomo XIII. Crónicas y leyendas dramáticas de España y comedias novelescas.

La Nueva Victoria.
Los Palacios de Galiana.
Las Mocedades de Roldán.

El Marqués de Mantua.
Angélica en el Catay.
Ursón y Valentín.
Los Tres Diamantes.

Tomo XIV. Comedias Novelescas.

La Fuerza Lastimosa.
Don Juan de Castro.
La Doncella Teodor.
La Prueba de los Ingenios.
El Mármol de Felisardo.
El Llegar en Ocasión.
La Discreta Enamorada.
El Halcón de Federico.
El Anzuelo de Fenisa.
La Boda Entre Dos Maridos.

Colección de Rivadeneyra.*

Tomo I.

El Molino.
El Dómine Lucas.
La Viuda Valenciana.
Los Embustes de Celauro.
Los Locos de Valencia.
El bobo del colegio.
La Noche Toledana.
El Ausente en el Lugar.
La Dama Boba.
Los Melindres de Belisa.
El Perro del Hortelano.
Al Pasar del Arroyo.
Las Flores de San Juan.
Quien Ama No Haga Fieros.
El Premio del bien Hablar.
La Moza del Cántaro.
El Castigo sin Venganza.

Tomo II.

La Dorotea.
El Maestro de Danzar.
La Hermosura Aborrecida.
La llave de la Honra.
El Villano en su Rincón.
La Portuguesa y Dicha del Forastero.
Santiago el Verde.
El Hijo de los Leones.
El Desprecio Agradecido.
Querer la Propia Dicha.

* Omítense las incluidas en la edición de la Real Academia.

La Mal Casada.
La Despreciada Querida.
La Hermosa Fea.
Guardar y Guardarse.
Los Peligros de la Ausencia.
Servir a Buenos.
Amar Sin Saber a Quien.
El Mayor Imposible.
La Esclava de su Galán.
Lo Que Ha de Ser.
Por la Puente Juana.
Las Bizarrías de Belisa .
Si No Vieran las Mujeres.

Tomo III.

Saber Puede Dañar.
De Cuando Aca Nos Vino.
La Mayor Victoria.
Porfiendo Vence Amor.
La Discreta Venganza.
El Despertar a Quien Buerme.
El Cuerdo en su Casa.
De Corsario a Corsario.
La Vengadora de las Mujeres.
El Arenal de Sevilla.
El Piadoso Veneciano.

Tomo IV.

Castelvines y Monteses.
El Alcalde Mayor.
Servir a Señor Discreto.
La Obediencia Laureada.
El Hombre de Bien.
Virtud, Pobreza y Mujer.
Los Ramilletes de Madrid.
El Amigo hasta la Muerte.
Mirad a Quien Alabáis.
San Diego de Alcalá.

El Número de comedias que contiene la edición de la Real Academia Española es de 189 - además de 69 autos y coloquios. El número de comedias de la edición Rivadeneyra es de 112. Suprimidas las comedias repetidas tenemos un total de 262 comedias, de las cuales 189 tienen sonetos. El número total de sonetos en estas 189 comedias es de 487. De lo 69 autos y coloquios solamente 12 tienen sonetos, 16 en total.



Contemporáneos de Lope que usaron sonetos en la comedia.

Vervantes: La Gran Sultana.

El Laberinto de Amor.

La Entretenida.

Miguel Sánchez: La Guarda Cuidadosa.

Don Carlos Boil de Canesma: El Marido Asegurado.

Ricardo de Furia: La Burladora Burlada.

Guillén de Castro: El Narciso en su Opinión.

Mexía de la Cerda: Doña Inés de Castro.

Damian Salustrio del Poyo: La Adversa Fortuna de Ruy López de Avalos.

Gaspar de Avila: El Iris de las Pendencias.

Mira de Mescua: La Rueda de la Fortuna.

La Fénix de Salamanca.

Luis Vélez de Guevara: Los Hijos de la Barbuda.

El Diablo está en Cantillana.

Diego Ximenez de Enciso: Los Medicis de Florencia.

Jacinto de Herrera: Duelo de Honor y Amistad.

Antonio Coello: El Conde de Sex.

Antonio Hurtado de Mendoza: El Marido Hace Mujer.

Los Empeños del Mentir.

Cada Loco con su Tema.

Juan Perez de Montalván: No Hay Vida como la Honra.

La M'as Constante Mujer.

Ser Prudente y Ser Sufrido.

El el auto intitulado La Assumption de Nuestra Señora, cuyo manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, y cuya fecha es próxima a 1575, hay un soneto que puede verse en el tomo IV de la Colección de Autos, Farsas y Coloquios del Siglo XVI, que publicó Leo Rouanet.

Sonetos de Lope que ilustran el desarrollo
de la idea .

La mano pone en la caliente cama
Del áspid que el veneno ardiente aspira,
Desde cerca a las piedras flechas tira,
El vidrio quema y el licor derrama;
Su infamia dice al vulgo y a la fama,
Al hambriento león incita a ira,
Al toro silba, al basilisco mira,
Al vivo fuego quiere asir la llama;
La jaula rompe al tigre y abre al loco,
En el mar busca la perdida joya,
Y escupe cuando menos a los cielos;
La espada del contrario tiene en poco,
Y el caballo de Grecia lleva a Troya,
Quien quiere averiguar sus propios celos.
(De Los Embustes de Celauro)

Rompe el tridente azul rota barquilla,
Las alas bate, de los vientos pluma,
Y sin que el pescador traición presume,

Corre, sentada en el cristal la quilla.

Mas sale de una cala de la orilla,
Donde estaba esperando mayor suma,
Turco bajel, y levantando espuma,
Las aguas con los remos acuchilla.

Así yo, ¡ triste! libre de recelos
Surcaba el mar, cuando corsario altivo
Permitieron las iras de los cielos.

Sin Libertad, sin esperanzas vivo,
Y atado al duro banco de los celos
En la galera del amor cautivo.

(De El Saber Puede Dañar)

REPORT
of
COMMITTEE ON EXAMINATION

This is to certify that we the undersigned, as a Committee of the Graduate School, have given Enrique Jimenez D. final oral examination for the degree of Master of Arts. We recommend that the degree of Master of Arts be conferred upon the candidate.

Minneapolis, Minnesota

June 5 1917

E. W. Ahnsted
Chairman

Joel D. Lee

Ruth Shepard Phelps

Colbert Searles

Pedro Henriquez Chaves