EL TEATRO DE MIGUEL SANCHEZ, *EL DIVINO*

VERN G. WILLIAMSEN

De Miguel Sánchez tenemos el texto de tres comedias, una de ellas todavía inédita. Además de esto, poco se sabe por cierto, ni aun se puede deducir, de su vida ni de sus obras. Esta incertidumbre resulta de una larga serie de aseveraciones erróneas que plagan la escasa crítica moderna que trata de la vida y la obra del insigne comediógrafo llamado por sus contemporáneos "el divino." En primer término yo quisiera sacar el hilo virtuoso de este ovillo "pecaminoso" de atribuciones falsas y datos anacrónicos, y luego, ensayar una breve interpretación del valor literario de la obra dramática del poeta. Espero reivindicar, por lo menos parcialmente, esa estimación contemporánea.

Muchos poetas y escritores de su época mencionaron a Sánchez con aprecio. Hugo A. Rennert, en 1896, preparó lo que todavía queda como el mejor resumen de estos pasajes poético-críticos.[1] Aquí cito yo solamente a los tres que son de mayor importancia para el propósito del presente estudio. Un elogio típico es el de Agustín de Rojas Villandrando, quien en 1602 cita a Miguel Sánchez como poeta que escribía comedias en ese año:

> El divino Miguel Sánchez,
> ¿quién no sabe lo que inventa,
> las coplas tan milagrosas,
> sentenciosas y discretas·
> que compone de contino,
> la propiedad grande de ellas
> y el decir bien de ellas todos,
> que aquesta es mayor grandeza?[2]

Ya en 1609, Lope de Vega escribe en tiempo pretérito, nombrando a Sánchez como apreciado precursor suyo:

> El engañar con la verdad es cosa
> que ha parecido bien, como lo usaba
> en todas sus comedias Miguel Sánchez
> digno, por la invención, desta memoria.[3]

Miguel de Cervantes, en su *Viaje del Parnaso* que se publicó en 1615, habla de "... sus versos bien compuestos, / llenos de erudición rara y doctrina."[4] Y, otras dos veces Lope de Vega lo menciona: en "El jardín," epístola publicada en *La Filomela* de 1621, y en el *Laurel de Apolo* de 1628-30, donde lo cita como vecino de Plasencia, ciudad del Pisuerga, ya muerto.

De las obras líricas de Miguel Sánchez, nos quedan dos ejemplos: un romance caballeresco, "Oíd señor don Gaiferos," impreso en el *Romancero general* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1603), y una "Canción a Cristo crucificado" que se publicó en la *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España* (Valladolid: Pedro de Espinosa, 1605). Las comedias que debemos atribuirle con seguridad son tres. (1) *La isla bárbara* existe en forma manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid (núm. 16.589) con aprobación de 1611. Félix de Latassa y Otrín afirmó en los últimos años del siglo XVIII que había visto otro manuscrito, autógrafo al parecer, con nombre del dramaturgo y con indicaciones de pertenecer al año de 1589.[5] Hoy en día se desconoce el paradero de este manuscrito. Rennert cita un tercer manuscrito como existente en la Biblioteca Nazionale di Napoli.[6] (2) De *La guarda cuidadosa* también tenemos un manuscrito del siglo XVII perteneciente a la Biblioteca Nacional (núm. 16.648). Estas dos comedias se han publicado: *La guarda cuidadosa* en la *Flor de las comedias de España de diferentes autores, Quinta parte* (Alcalá, 1615), en el tomo 43 de la Biblioteca de Autores Españoles, y junto con *La isla bárbara* en la citada edición de Rennert. *La isla bárbara* había salido a la imprenta por primera vez, atribuida a Lope de Vega, en *Doze comedias de varios autores* (Tortosa: Francisco Martorell, 1638). (3) La tercera comedia, *El cerco y toma de Túnez y la Goleta por el Emperador Carlos Quinto*, obra que todavía yace inédita en el manuscrito núm. 16.832 de la Biblioteca Nacional, es fuente de muchos de los problemas biográficos y bibliográficos que encontramos al tratar de la vida y obras de Sánchez. Es el único manuscrito de la obra conocido por Rennert para quien la obra, por su estilo y estructura, no pertenece al teatro de Miguel Sánchez. Sin embargo, hay varias razones para atribuírsela a Sánchez como lo hizo Agustín Duran: (1) los versos bien construidos y sentenciosos y la versificación sencilla son típicos de las otras dos comedias suyas; (2) menciona a Felipe II como monarca actual, así que la obra pertenece a la época apropiada, o sea antes de 1598; (3) las diferencias de estilo notadas por Rennert resultan, a mi parecer, de distinciones de género y no de autoría. La obra no es una comedia propiamente dicha sino un espectáculo sin trama. Diríamos en inglés "pageant."

Rennert, rechazando por completo las atribuciones de Durán y La Barrera, acertó al afirmar que esta obra es distinta de la publicada con idéntico título. La Barrera, conociendo sólo otro manuscrito de igual título (núm. 16.729 de la Biblioteca Nacional), que es textualmente el mismo que la obra impresa con atribución a Juan Sánchez, natural de Piedrahita, insiste en que tanto ésta como su segunda parte, *El cosario Barbarroja y el huérfano desterrado* pertenecen a Miguel Sánchez. Las dos obras de Juan Sánchez se publicaron en el mismo tomo con *La guarda cuidadosa*. Antonio Paz y Melia, aparentemente desconociendo el trabajo de Rennert, no distingue entre los dos manuscritos y cita al autor con el nombre de Miguel o Juan.[7] ¡Y así sigue la confusión![8] La verdad es que las obras de Juan Sánchez forman un díptico, mal escrito y de mal gusto, tratando las hazañas y crueldades de Barbarroja. Solamente la primera de las dos toca al Emperador en lo necesario para tratar la defensa malograda de Túnez y La Goleta por el corsario. No queda duda alguna de que es cuestión de dos escritores. Miguel es precursor de Lope de Vega y escribió en las últimas décadas del siglo XVI. Con toda probabilidad se murió antes de 1609 como nos muestra la mención en pretérito del *Arte*

nuevo lopesco. Juan Sánchez, nacido en Piedrahita, escribe en la época calderoniana. Además de las dos comedias suyas publicadas en 1638, tenemos los textos de una *Vida y muerte de Judas Escariote* de 1632 y una *Vida de Epanimónides* de 1652.

El *Cerco y toma de Túnez y la Goleta* que atribuimos a Miguel Sánchez es un espectáculo de estructura episódica lineal que se resuelve en una serie de escenas tratando de audiencias reales, desfiles militares, procesiones religiosas y algunas escenas costumbristas, todas presentadas con intención de resaltar las características personales y heroicas del Emperador: su fe, su caridad, su liberalidad, su valor, su juicio, su sabiduría, su templanza, y su visión. Se presentan aquí dos escenas interesantes, típicas de la materia y del estilo del autor. Una de ellas nos presenta a Carlos Quinto como rey que prefiere quitarse la sed con agua en contraste con las tropas alemanas, ya borrachas y en busca de aun más cerveza. La otra es una escena iconográfica, en medio del acto segundo, que nos muestra al Emperador dormido y soñando con su divisa imperial. Aquí la interpretación ofrecida es que Cristo crucificado señala al Emperador y a la Iglesia el camino hacia la victoria y la hegemonía simbolizadas por las columnas de Hércules y el lema "plus ultra."[9] En esta obra el papel de Barbarroja, tan central a la comedia del mismo título por Juan Sánchez, es reducido al mínimo necesario para mostrarle como contrafigura del Emperador: supersticioso, maligno, avaro, taimado, injusto y cruel.

El cerco y toma de Túnez, como las otras obras del género espectacular, tiene un reparto casi sin límites. Se necesitan por lo menos 28 actores para presentar los varios episodios trazados para deleitar tanto el oído como el ojo.[10] La versificación es llana, mesurada, y, si pudiéramos eliminar los errores del copista, sería correcta. Sánchez liberalmente esparce el lenguaje figurado por toda la obra y las sentencias con que remata las escenas son numerosas y notables. Pero tal vez aun más importante en lo que toca al estilo, la variedad estrófica es poca. Solamente aparecen cuatro estrofas y la tendencia a evitar cambios de forma es evidente. Sánchez emplea octavas reales para las escenas en que el Emperador es elogiado por medio de palabras en vez de por acciones. Usa romances para las relaciones que tratan de cosas ocurridas fuera de la escena. Utiliza versos sueltos en la escena de los alemanes borrachos. Y todo lo demás, o sea la gran mayoría de los versos, se escribía en quintillas.

No sólo por su mérito literario sino porque es la más asequible de las tres, *La guarda cuidadosa* merece más atención que las otras dos piezas suyas porque es la mejor de las dos *comedias* (ésa es obra que tiene trama, protagonista y conflicto central) que tenemos de la mano de Miguel Sánchez.

Acto I. Su padre Leucato la ha traído a Nisea al campo para evitar algún incipiente amor. El Príncipe viene de caza al campo y encuentra que Nisea es la más bella "gama" del lugar. La criada Arsinda se alegra de que haya llegado un nuevo pretendiente, sobre todo uno rico que puede pagarle por su ayuda, para quitarle a Nisea la sombra de su querido Florencio. Este, que la ha seguido al campo, cae de su caballo e, inconsciente, es llevado a la casa. Se encuentra mal herido y tiene la cabeza y la cara vendadas cuando le ve, por primera vez, el Príncipe que furtivamente vuelve a la casa—dejando la caza del venado—para seguir su suerte con Nisea. Aunque los dos jóvenes son corteses, es evidente la desconfianza que siente el uno para con el otro. Segura de que sus heridas le costarán la vida si no se deja curar por ella misma, Nisea se turba cuando, celoso y picado por las dudas del Príncipe, Florencio sale de la casa para trasnocharse en otro lugar.

Acto II. Florencio sale vestido de guarda de monte. Dejando, con premeditación, que todos le creyeran muerto, ha aceptado este empleo para aprovecharse de la oportunidad para asegurarse de los verdaderos sentimientos de Nisea. Porque solamente le han visto vendado, nadie, sino Nisea, puede reconocerle. Ella, de caza, le encuentra en el bosque y después de una escena de quejas amorosas y reconciliación, dice que quiere seguir con la caza en compañía suya. Aquí el lenguaje figurado, deliberadamente sensual, subraya la intención sexual de esta escena central. Para mí, es evidente que allá en el bosque Florencio gozará de su amada Nisea. Seguramente las acciones y ademanes de los actores aclararían el significado de las palabras.

NISEA . . .me quiero entretener;
por aquí un rato andaré.
Y véte tú, que conmigo
queda el español

ROBERTO Amigo,
¡cuidado! *Vase*

FLORENCIO Tenerle sé.

ARIADENO Quien tiene que guardar, vele. *Vase*
[y quedan solos en la escena Nisea y Florencio]

NISEA Hacia aqueste valle salgo;
¿aquese arcabuz vale algo?

FLORENCIO Razonable es

NISEA Probaréle.
(vv. 1825-33)

Entretanto, el Príncipe decide pasar la noche en la choza de Sileno (un labrador), quedándose bastante cerca para visitar a Nisea esta misma noche mientras su padre Leucato está fuera de casa. Florencio y el Príncipe se encuentran en el jardín y los dos se ponen aun más celosos. Florencio, sin embargo, le obedece y sale al bosque. Allí se encuentra con Florela, hija del labrador, huida de su casa para evitar las importunidades de los criados del Príncipe. Florela azuza los celos de Florencio y a la misma vez concibe un deseo sexual para con él. Florencio pasa la noche cuidándola en el bosque pero guardándole el respeto a pesar de la pasión admitida por ella.

FLORELA ¡Qué a peligro, monte, estás
de que mi fuego te abrase!
(vv. 2539-40)

Acto III. Todos están de caza en el bosque. Nisea es seguida por el Príncipe y éste por Florencio. Cuando por fin Nisea se encara con el Príncipe, lo insulta e insiste en que si él se portara como un príncipe debiera, ella no tendría que defenderse de sus intentos de deshonrarla. El, buscando manera de vengarse por haberle rechazado, decide intentar que ella se enamore de un villano disfrazado de noble, castigándola así con castigo convenido a su acción. Ariadeno, criado de Florencio ya en servicio del Príncipe después de la muerte de su amo, ofrece convencer a su amigo, "la guarda cuidadosa," para que enamore a Nisea fingiendo que es el caballero Florencio en disfraz. Así se hace, y Leucato, enterándose de lo que pasa entre su hija y "la guarda," y pensando que el Príncipe solamente se ha quedado en el lugar para servir de tercero a Florencio, insiste en que éste se case inmediatamente con Nisea. En primer término, el Príncipe queda asombrado por los resultados tan extremos de su burla, pero por fin se satisface con la verdad, y la promesa de Florencio y Ariadeno de guardarle el secreto y la honra.

La obra, fácilmente comprendida como comedia de molde italianizante, trata una acción puesta en época contemporánea a su composición. Tiene por tesis la idea de que "no hay mal que por bien no venga," idea que se presenta repetidas veces por todo el largo de la obra y en la loa que la precede. La estructura es regular aunque no perfecta. La acción incitante es mal definida porque, en verdad, hay dos y no una sola acción inicial en las que la trama se arraiga: (1) la llegada del Príncipe, y (2) la caída de Florencio. En parte por esta base doble y algo floja (Nisea es el único personaje común a las dos acciones) y en parte porque Nisea es la protagonista aparente de la obra, hace falta la debida tensión dramática, sobre todo después de la escena central del segundo acto—el clímax dramático—cuando ella se rinde sexualmente. Después de este encuentro queda claro que, por convención moral, ella y Florencio se casarán al final. No obstante, la mayor debilidad estructural de la obra se revela en que el dramaturgo nunca crea conflicto dentro del personaje ni en el carácter de Nisea sino solamente en la gente y en los hechos que la rodean. Desde antes de que comience la comedia, ella ha conocido a Florencio, le ha querido, le sigue queriendo, nunca duda de su amor, y ella es la agresora sexual en el momento culminante de la obra. Los conflictos esporádicos que circundan a la protagonista son insuficientes en sí para crear ni aun la ilusión de conflicto dramático. Además, el poeta aparentemente no supo traer la trama a su resolución final. Acciones innecesarias y extrañas—como las que ocurren entre Florencio y Florela, y los problemas con Sileno—e indicios falsos que no conducen a ninguna parte se desarrollan en un intento fracasado de mantener la tensión. Resulta así que la debida catarsis emocional, que debiera sentirse mientras va acabándose la comedia, nunca llega. La obra se atasca en una serie demasiado larga de episodios marginalmente relacionados a la trama principal.

La guarda cuidadosa, empero, tiene otras cualidades excelentes que la salvan de la mazmorra de comedias flacas escritas por otros dramaturgos menores de la época protolopesca. Estas son precisamente las cualidades que elogiaban los contemporáneos de Miguel Sánchez: las sentencias que condimentan sus versos, la fluidez lírica de su poesía, su maestría en el empleo de imágenes y lenguaje figurado y su habilidad en el manejo de la ironía dramática (el engañar con la verdad) como recurso teatral.[11] Para subrayar las frases didácticas favorecidas por sus oyentes, usa no sólo los métodos del conceptismo tan apreciados en aquel tiempo, sino también maneja algunas estructuras cultistas como es la estructuralización paralela. Por ejemplo, cuando el Príncipe se acerca a Nisea por primera vez, jura ser fiel a su amor esperando que muera si falla en su deber—a manos de un traidor, arrastrado sobre las peñas por un caballo, o mordido por alguna víbora. Sánchez dedica una redondilla a cada elemento de la serie, metafóricamente comparando las cualidades del amor con las del matador. Nisea le rechaza recordándole en forma de recapitulación que no hay en el lugar ni traidor, ni caballo, ni víbora ponzoñosa para atestiguar su voto.

Además de la presencia constante de la imagen *cazar-amor* usada como *leitmotiv* para señalar la persecución de Nisea por el Príncipe, Sánchez emplea la figura *fuego-amor* para indicar la pasión concebida por Florela hacia Florencio, y la simbolización de *cuento-amor* para las relaciones entre Florencio y Nisea. Después de pasar la tarde a solas con Nisea en el bosque, Florencio viene esa misma noche al balcón de su amada para contarle aun más historias.

FLORENCIO Aquí el sol nos hallará
cuando alumbre este horizonte.
Contaréte de mi historia
mil cosas.
NISEA ¿Qué, aun tienes mas
tras las que contado has?
(vv. 2203-7)

Así, con el manejo de imágenes, el dramaturgo crea una atmósfera deliberadamente sensual.

Aunque por toda la obra Sánchez engaña con la verdad al público tanto como a los mismos personajes de la comedia, el empleo más sostenido de la técnica se encuentra en el tercer acto. El procedimiento es inherente a la situación que se desarrolla cuando el Príncipe, creyendo que Florencio es desertor de las tropas, quien (para alejarse de peligro) ha aceptado empleo como guarda del monte, le paga por enamorar a Nisea. Florencio acepta la oportunidad y en ese momento asume su propia y verdadera identidad. El público, conocedor de la decepción doble, se divierte por los parlamentos y situaciones de múltiple sentido. A veces, se presentan hasta cuatro niveles de ironía en una misma acción.

En cuanto a la versificación y cambios estróficos, *La guarda cuidadosa,* como el *Cerco y toma de Túnez,* es relativamente sencilla. La estrofa base en que está escrita es la redondilla, forma métrica que iba reemplazando la quintilla en este empleo durante la primera década del siglo XVII.[12] La obra tiene, además, tres pasajes cortos de versos sueltos, uno de tercetos, otro de romances, y tres sonetos.

comedia de Sánchez, *La isla bárbara*, también escrita, con toda probabilidad, en la primera década del siglo. La forma básica es otra vez la redondilla con un solo pasaje de octavas reales, otro de versos sueltos, y un soneto. Es notable esta parsimonía en cuanto a la variedad estrófica pero no es tan rara como puede pensarse, porque esa década abarca el mismo período en el que tanto Lope de Vega como Guillén de Castro iban escribiendo comedias con redondillas cien por ciento.[13]

La isla bárbara es una comedia del mismo estilo que *La guarda cuidadosa*, pero en ésa, en vez de limitarse a una sola tesis, Sánchez vacila entre dos y así debilita la fuerza de su presentación. Las dos se hallan presentes por los tres actos, pero la insistencia en que una dosis demasiado grande de la verdad puede dificultar la vida domina la primera mitad de la obra. En la segunda mitad, Sánchez se empeña más en presentar la idea de que cualquier monarca debe emplear su poder real desinteresadamente y con moderación. Presentando a *La Verdad* como mujer desnuda, Sánchez emplea la inconografía para proponer la primera tesis mediante la acción incitante de la comedia. En una escena expositiva, aprendemos que el rey Normando, intentando quitarse el único obstáculo que le separa de los deseados favores de Nísida, finge un examen de la cortesía de Vitelio, hermano de la dama. Deja caer de su mano al mar una carta y Vitelio es obligado a echarse al agua para devolvérsela. Vitelio necesita ayuda para subir otra vez al barco pero el Rey se la niega diciendo que eso sería arriesgarse una vida sin tener seguridad de salvar otra. En eso, la Naturaleza, pretendiendo vengarse por la mala acción del Rey, se enfurece y levanta una tempestad. El Rey tiene que refugiarse en la isla bárbara. El y su corte andan por la playa cuando Vitelio, quien se ha desnudado para poder nadar, llega y se encara con el Rey. Enojado por la doble traición (en lo que concierne a su hermana y en lo de la carta) Vitelio insiste en que, estando él desnudo, hablará la verdad desnuda acusando al Rey de sus fechorías. Por eso el Rey le abandona en la isla habitada solamente por tribus bárbaras. Vitelio, escarmentado por el abandono, aprende la lección y, por primera vez, encubre la verdad para rescatar a la hermosa Troyla, princesa bárbara, de las manos asesinas de su hermano Drusilo, que Ardenio la lleve de la corte y la mate.

En el segundo acto, el rey Normando destierra uno por uno a todos sus opositores, mandándoles a la isla bárbara. También Nísida llega a la isla porque Ardenio, en vez de matarla, la abandona allí. Enterándose de esto, el Rey, acompañado de Emilio (novio de Nísida), viene a la isla. La Reina lo sigue como también Pulciano, el padre de Vitelio y Nísida. En este acto Sánchez subraya la importancia de la oposición entre la verdad y el engaño. Vitelio otra vez se halla en dificultades cuando presenta a Nísida como hermana suya a la princesa Troyla (verdad). En contraste, su novio Emilio se salva empleando el engaño de Abrahán presentándola al bárbaro Drusilo como su hermana (mentira).

El tercer acto, como el de *La guarda cuidadosa*, es plagado por una serie demasiado larga de episodios tratando de las acciones y personajes secundarios que ni conducen hacia el desenlace final ni hacen crecer la debida tensión dramática. A pesar de estas flaquezas, la obra queda como otro ejemplo de las habilidades de Sánchez como dramaturgo y poeta.

Concluimos insistiendo en que aquí hemos aclarado varias cosas que hasta ahora quedaban bajo la nube de la ignorancia (o sea la repetición negligente de semiverdades y errores obvios). Primero, Juan Sánchez, no Miguel, es autor del díptico que trata de Barbarroja aunque la primera de sus dos obras lleva—tal vez por error de imprenta—el mismo título que una de las tres que tenemos de mano de Miguel Sánchez. Segundo, éste, indudablemente precursor de Lope de Vega, escribió *El cerco y toma de Túnez* (obra todavía inédita) durante el reinado de Felipe II. Esta obra del género histórico-espectacular (no comedia) es la única de las tres suyas que, aun posiblemente, nos queda de la época pre-lopiana. Tercero, casi sin duda alguna, las otras dos comedias pertenecen a la primera década del siglo XVII y así al ciclo lopesco. Cuarto, el estilo de Sánchez es notable, como lo apreciaban sus contemporáneos, por la versificación llana y fácil, sentenciosa y bien salpicada de imágenes poéticas. Finalmente, a pesar de lo que afirmaban Morel-Fatio y Rennert, Miguel Sánchez practicaba como recurso predilecto suyo el engañar con la verdad, y así mereció el aprecio crítico de Lope de Vega.

University of Missouri

cuidadosa": Two Comedias by Miguel Sánchez (El Divino) (Boston, 1896). Todas las citas de estas dos obras se hacen a base de esta edición. (Se ha modernizado la ortografía.) Esta "Introduction" es más completa que el estudio publicado antes por el mismo crítico, "The Spanish Drama: Miguel Sánchez, 'El divino,' " *MLN*, 8 (1893), 131-44.

[2] *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressot (Madrid, 1972), p. 155.

[3] *Arte nuevo de hacer comedias* (Madrid, 1948), p. 17. En cuanto a esto, véase también la tesis inédita de R.C. Stephenson, "Miguel Sánchez: A Contemporary Terentian Influence upon Lope de Vega" (Texas, 1930) y además lo citado de A. Morel-Fatio por John D. Fitzgerald en su reseña de la edición de Rennert (*MLN*, 13 [1898], 100-1), y el estudio de George T. Northrup "The Rhetorical Device of Deceiving with the Truth," *MP*, 27 (1930), 492-3.

[4] (Buenos Aires, 1939), p. 34.

[5] *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses* (Pamplona, 1798), I, p. 478.

[6] *Two Comedias*, p. xv.

[7] Antonio Paz y Melia, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2a. ed. (Madrid, 1954,) I, p. 536, ítem 3552.

[8] Además de las obras citadas en las notas 1, 3, y 5 arriba, las siguientes forman la más valiosa parte de la cadena crítica tratando de Miguel 1, pp. 317-45; Cayetano de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (Madrid: 1860), pp. 362-4; Adolf Schäffer, *Geschichte des spanischen Nationaldramas* (Leipzig, 1890), pp. 261-7; N. Alonso Cortés, *Miscelánea vallisoletana. Tercera serie* (Valladolid, 1921), pp. 123-31.

[9] Hay una polémica moderna sobre el significado de esta divisa (a la que su empleo en esta comedia tal vez servirá). Se halla expuesta en el artículo de Marcel Bataillon, "Plus Oultre; la cour découvre le Nouveau Monde," *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, ed. Jean Jacquot (Paris, 1960), pp. 13-27; y en Otis Green, *Spain and the Western Tradition* (Madison, 1965), III, pp. 3-5.

[10] Tengo ya preparado un estudio en el que expongo las varias características del género y distingo entre el espectáculo y la comedia, "Some Early Lopean Works: The Play as Pageant."

[11] Aun Rennert y Castro, aceptando el juicio de Fitzgerald y Morel-Fatio (véase la nota 3), y a pesar de lo dicho por Lope de Vega, niegan esta habilidad de Sánchez. Véase, por ejemplo, su *Vida de Lope de Vega* (Madrid, 1919), 372. La obra salió de la imprenta por primera vez como *The Life of Lope de Vega* (Philadelphia, 1909).

[12] S.G. Morley and Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (Madrid, 1968), pp. 103-13.

[13] En *El príncipe melancólico* (antes de 1604) de Lope de Vega, por ejemplo, la forma básica es la redondilla (99,6%); hay un solo soneto.