

CLAVES ROMÁNTICAS PARA LA PRIMERA INTERPRETACIÓN MODERNA DEL TEATRO DE LOPE DE VEGA

Joan Oleza

Universitat de València

Todo nos ha sucedido, a quienes nacimos con el destino cruzado por este fin de milenio, como si la historia hubiera querido poner a prueba nuestra resistencia a la incertidumbre. El derrumbamiento del muro de Berlín o la pesada losa bajo la que se corrompe el recuerdo de nuestro último caudillo son los acordes más aparentes de una melodía que, para nosotros, gentes de letras, tiene también otros significados. Desde finales de los años 60, y a medida que la conciencia de un serio desgaste de los valores que vertebraron la modernidad se asentaba en Europa y Estados Unidos, pudimos percibir cómo se disolvía la fe puesta por unos y por otros -no nos excluimos- en los sistemas globales de interpretación dominantes a lo largo de los últimos cincuenta años, en las disciplinas humanísticas. Me refiero al estructuralismo, con sus infinitos afines -formalismo, New Criticism, lingüísticas formales, semiótica de los códigos...- y al marxismo, en todos sus grados y proyecciones.¹ En el caso del estructuralismo la crisis de credibilidad afectaba al principio de la literariedad, a la teoría de la función poética, a la concepción de la autosuficiencia del lenguaje artístico, al análisis deshistorizado de los textos como universos clausurados de lenguaje. En el caso del marxismo lo que se ponía en cuestión era el principio básico de su estética, el de la determinación de las formas y procesos artísticos por las relaciones de producción. La crítica literaria le retiró al marxismo la confianza depositada en la traducibilidad inmediata de lo estético en lo social, a la vez que rehusaba compartir con el estructuralismo la ilusión de la intraducibilidad de lo estético en cualquier otra órbita de cultura. En ambos casos se suspendía, además, el recurso a la explicación de los procesos históricos, sociales o estéticos, por medio de estrategias globales, de grandes relatos de legitimación, como diría J. F. Lyotard. Desde otra posición teórica, Roger Chartier ha refinado el fenómeno, en el campo de la historia cultural, con no menor nitidez: «En su práctica, los historiadores han roto con el pensamiento de la totalidad.² Se abre paso otra manera de descifrar los procesos culturales, una manera que vuelve a ceñirse a los hechos y a explorar las ideas en busca de un sentido que ya no se da por constituido, una manera que es consciente, por otra parte, de que toda explicación es un relato, una imagen construida, una representación. Como enuncia el título del sugestivo libro de Chartier, que tanto evoca la antigua -y clásica- tesis de Schopenhauer, el mundo es esencialmente representación.

Viene a cuento esta reflexión teórica, tan aparentemente insólita en el *Anuario Lope de Vega*, porque a mi modo de ver este giro epistemológico al que estamos asistiendo afecta de lleno a la historia del teatro español del siglo XVII, y muy especialmente a la imagen histórica de Lope de Vega. Y ello porque los últimos sistemas de coordenadas para la interpretación y explicación de su obra teatral han sido, casi simultáneamente, el formalista-estructuralista-semiótico y el sociologista, y porque en estos últimos años acaba por saltar la fiebre de nuestra insatisfacción teórica desde un rincón o desde otro, y que conste que no me refiero aquí a los oportunistas que se precipitan a cambiar el color de su chaqueta, que los hay, sino a la comprensión, a partir de las tesis que se sostuvieron, de la necesidad de reflexionar sobre sus insuficiencias.

Pero también, y sobre todo, porque la historia del teatro español y del papel jugado en ella por Lope de Vega adolece de un monolitismo que si hasta hace poco resultaba gratificante, en la medida en que nuestras investigaciones abren nuevas y más concretas vías de acceso en su obra se manifiesta más y más empobrecedor. La representación que los historiadores de nuestra literatura y de nuestro teatro han forjado laboriosamente sobre la obra y la figura de Lope arranca del romanticismo, se decanta unilateralmente con los estudios de Menéndez y Pelayo, se ratifica y se potencia con el casticismo noventayochista y hasta la misma Generación del 27, tan renovadora para con Lope, la respeta y afianza. Distintos programas estéticos han colaborado en perpetuar una imagen de Lope cuyos fundamentos hoy es posible -yo diría más: hoy es necesario- someter a prueba.

El proceso ha comenzado no hace demasiados años. En un estado de la cuestión aquí oportuno podrían señalarse con bastante precisión los hitos. De momento las palabras que alguien quisieran ser entendidas como una pequeña aportación en la línea de desvelamiento de esas representaciones erigidas por la historia de la literatura en torno a la obra dramática de Lope, en la línea de una historia de los modelos de interpretación a que ha sido sometida y que han constituido el relato de cómo fue el teatro de Lope. Únicamente desde la comprensión precisa de las explicaciones que nos precedieron, de su carácter de representaciones y de los intereses históricos que las motivaron, es posible medir el alcance y la orientación de nuestra propia propuesta, tanto en lo que tiene de prolongación como de réplica.

Diría más: en una época en que la credibilidad de los sistemas explicativos que hasta ahora nos sirvieron ha sido puesta en cuestión, es más necesario que nunca reexaminar las explicaciones recibidas, conocer cómo se formaron, para poder volver de nuevo, con mayor libertad, a los textos.

* * *

Hasta la última década del siglo XIX, con el inicio de la publicación en 1890 de sus obras dramáticas por la Real Academia, que incorporaban la renovadora biografía de Cayetano A. de la Barrera y el formidable acopio de estudios de Marcelino Menéndez y Pelayo sobre una parte de estas obras, la recuperación de una imagen de prestigio para el teatro de Lope fue empresa azarosa: anduvo en manos de coleccionistas escasamente dotados para la crítica como Lord Holland (1817), de traductores de algunas piezas no se sabe elegidas por quién ni con qué criterios, como La Beaumelle (1822, 1823, 1829) o Damas-Hinard (1842) para el francés, o como Dohrn (1841-1844) para el alemán, de recopiladores del teatro antiguo español poco ambiciosos, como E. de Ochoa (1833), de historiadores de la literatura o del teatro españoles, como A. Gil y Zárate (1844), Ticknor (1863), J.L.Klein (1872-1874) o A. Schaeffer (1890), o de beneméritos bibliógrafos capaces de ordenar e inventariar un corpus teatral por entonces confuso, como J.R.Chorley (1857-1862), La Barrera (1860) o A. Restori (1891). No son muchos los estudios específicos dedicados al teatro de Lope de Vega, y de entre ellos apenas cabría recordar, por su fecha temprana, los de A. Durán (1839), M.L. Enk von der Burg (1839) o M.Fauriel (1839 y 1843), y por su relevancia en la imagen posterior de Lope, la edición de Hartzenbusch de sus comedias escogidas (1853-1860), las *Lecciones* de A. Lista o los estudios clasificatorios de W.Hennings (1891), muy tenidos en cuenta por Menéndez y Pelayo.

El romanticismo, que tan decisivamente contribuyó a la recuperación del teatro barroco español para la modernidad, y que convirtió a Calderón en el dramaturgo romántico por excelencia, dejó de lado a Lope de Vega. Es más, Lope fue el precio que Friedrich Schlegel, con su severa crítica, hizo pagar al teatro español para poder entronizar a Calderón en el parnaso romántico europeo. Entregó voluntariamente a un Lope que no había leído a las

carpas de la crítica neoclasicista a cambio de rescatar para la romántica a Calderón. La operación de Friedrich, secundada y exportada por su hermano August Wilhelm, tuvo un casi completo éxito. He dicho casi, porque a pesar de ella ahí quedan, como excepción, las palabras, aunque breves, de Agustín Durán, la edición de Hartzenbusch o el enorme esfuerzo editor de Franz Grillparzer, aunque sólo pueda ser caracterizado muy tangencialmente como romántico, aunque no publicara en vida sus ensayos, y aunque una vez publicados nadie se preocupara de traducirlos. Y ahí queda, sobre todo, el esfuerzo teórico del *Sturm und Drang* primero, con Herder a la cabeza, y de los románticos alemanes después, desde académicos como Dieze y Bouterwerk a filósofos como Schelling y Hegel, pasando por la aportación literaria de L. Tieck y de los hermanos Schlegel, para elaborar un sistema interpretativo de la literatura moderna y del teatro en particular, desde el que Lope, Guillén o Tirso pudieran ser rescatados, como lo había sido Calderón, del descrédito extendido sobre ellos por el neoclasicismo.

La prueba más evidente de la productividad de ese esfuerzo teórico es la *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, de Adolf Friedrich, conde de Schack, publicada por primera vez en Berlín en 1845 y traducida al español en 1885-1887³, cuyo rasgo más relevante -y contiene muchos- es el magistral estudio sobre el teatro de Lope de Vega, capaz de generar por sí solo un modelo interpretativo de muy prolongada influencia.

* * *

El objetivo de A. Friedrich al estudiar la obra de Lope no era nada fácil de alcanzar hacia 1839, en que comenzó a acumular los materiales para su historia. Se perseguía «trazar el desenvolvimiento de su arte dramático, fundándonos en sus obras, y determinar el lugar que le corresponde en la serie de los poetas dramáticos de España», y de hacerlo cuando «sólo ha legado hasta nosotros una pequeña parte de sus comedias» (II, p. 410)⁴, cuando el inventario de sus manuscritos y ediciones estaba por hacer, y cuando no existía ninguna biografía digna de crédito.

Aun así Friedrich, a diferencia de Tieck o de los Schlegel, no tuvo duda ninguna sobre el valor excepcional de Lope, ese «hombre extraordinario, cuyo singular ingenio lo hizo el dominador y creador del teatro español por espacio de medio siglo» (II, p.305). Schack se hizo eco de la imagen más difundida de un Lope que, como dijera Don José Pellicer de Tovar no sin malicia «era rápido como el relámpago para componer, y pesado como el Dios Término para corregir lo escrito» (II, p. 341), no obstante salvó al conjunto de su obra de esta acusación, que seguía inevitablemente al asombro despertado por la fecundidad creativa del hélix, y que Friedrich Schlegel canonizó al denunciar «sus numerosas piezas concebidas y compuestas de un modo ligero y superficial», por lo que «considerada en sí misma, esta composición dramática tan rápida no puede ser aprobada, aun con el talento y la imaginación de Lope, ni bajo el aspecto del arte ni bajo el de la moral». Por todo ello, según sentencia definitiva del menor de los Schlegel, las obras de Lope «no satisfacen las exigencias más elevadas» (F. Schlegel, 1815, pp.114-116). Schack replicó:

A quienes presentan a Lope como a un genio puramente inculto, y hablan de su negligencia y mal método, diremos que el número de sus obras, que se distinguen por el más esmerado arreglo de las partes que las componen, o el cálculo más juicioso de los efectos, por su más prudente economía, de suerte que no hay en ellas escena ni personaje ocioso, no puede compararse con las escritas por ningún otro poeta, famoso por estas prendas. (II, p. 63).⁵

La caracterización que A. Friedrich hizo del teatro de Lope de Vega era heredera, en buena medida, de los principios poéticos establecidos por el *Sturm und Drang*, y muy especialmente por Johann Gottfried Herder (1744-1803), responsable mayor de la disolución de la poética neoclásica en Alemania, sobre cuyas ruinas, como escribe R. Wellek (1955, I, p. 231) «le vemos empezar a edificar otra nueva y romántica». Las ideas de Herder alcanzaron una irradiación prodigiosa, desde el joven Goethe a los románticos alemanes de Jena, por lo que no resulta fácil deslindar lo que en el discurso del conde de Schack corresponde a una lectura directa de Herder de lo que corresponde a la reelaboración de los Schlegel, aunque a ningún modo de ver las cosas hay en el conde una veta herderiana que es precisamente la que le permitió adherirse con entusiasmo a la obra de Lope aun por encima de la de Calderón y en marcada divergencia con los juicios de los Schlegel, por entonces muy poco susceptibles de ser discutidos.

El arranque de la representación que Schack elabora en torno a Lope se sitúa en su análisis del *Arte nuevo de hacer comedias*, en que llega a una conclusión tan subjetiva como firme:

Hasta lo expuesto para probar que las ideas de Lope acerca de la *esencia* del drama antiguo, sin duda iguales a las de sus coetáneos, eran erróneas y confusas, y que carecía de los conocimientos indispensables para comprender y justificar la necesidad de las formas del drama romántico: de suerte que las bellezas de sus obras son debidas exclusivamente al acierto de su genio, no a su instrucción teórica y crítica. (II, p. 416)

Schack acumula declaraciones en las que Lope confiesa haber proseguido las comedias «en el estado en que las hallé» y no ser responsable, por tanto, de que en España no se guardaran las reglas del arte clásico (II, pp. 416-417), lo que ratifica a Schack en su convicción de «que las ideas críticas de Lope se hallaban a inmensa distancia de su arte. Inútil es buscar en ellas más sólido cimiento a las leyes de la poesía romántica» (II, p. 425). Schack desautoriza entonces al Lope teórico: para él, la tesis principal del *Arte nuevo*, según la cual el arte antiguo era excelente, pero el vulgo no lo asumía, de modo que hubo que inclinarse ante el vulgo, «no merece tomarse en serio» (II, 427).

Interrumpe entonces su exposición para implicarse a sí mismo y aportar los argumentos románticos contra la poética neoclásica, esos mismos argumentos en que tanto insistiera insistiera Agustín Durán. Enunciados por Schack:

El error exclusivista de que sólo el arte antiguo puede ofrecer modelos dignos de imitación, y la fe ciega en los preceptos de Aristóteles, ha desaparecido ya, felizmente, para siempre, de todo el mundo civilizado [el modelo del teatro griego] no se cree que haya de servir de medida para el drama moderno, nacido de germen muy diverso, y bajo el imperio de causas muy distintas» (II, p. 427).

Enunciado por Durán (1828):

En estas razones se han fundado los alemanes para admitir dos géneros distintos de literatura, llamando clásico al que procede de las existencias políticas y religiosas de los pueblos antiguos, y romántico al que eleva sus reacciones en el nuevo modo de existir, emanado de la espiritualidad del cristianismo, de las costumbres heroicas de los siglos medios y del modo diverso que tiene de considerar al hombre.

Cada uno de estos géneros, que Durán se esfuerza en caracterizar por sus presupuestos ideológicos y morales, tiene derecho a su propia estética y por tanto a sus propias

reglas, y debe ser denunciado cualquier intento de supeditar el mérito de uno a los criterios estéticos del otro.

En la defensa que hace Schack de una poética romántica, adecuada a los nuevos tiempos y a la Europa moderna -como él dice- encuentra el apoyo de Alfonso Sánchez y cita y menorizadamente los argumentos expuestos por éste en el *Appendix ad expostulationem spongiae* (1618), argumentos que proclamaban el derecho de los modernos a un arte nuevo, emancipado de las reglas aristotélicas, adecuado a las nuevas exigencias de «la naturaleza, las costumbres y los ingenios», fundamentado en los privilegios y en el poder creador del poeta, y capaz de producir obras en todo superiores a las clásicas (II, pp. 361-362). Schack utiliza a Alfonso Sánchez desde una convicción plenamente contemporánea, generada en el pensamiento alemán de finales del XVIII.

En plena emergencia del *Sturm und Drang*, Herder llevó a sus últimas consecuencias la crítica del neoclasicismo, iniciada por el neoclásico Lessing, y la defensa de un nuevo canon dramático basado en el teatro inglés. «Toda la argumentación de los *Fragmente*, su primera obra importante, va dirigida contra la imitación, y muy en particular, contra la de la literatura francesa y latina» (Wellek, 1955, I, p. 221). Herder denunció incansablemente la exigencia de las unidades, la preocupación por la pureza de los géneros, la primacía de la alta literatura, los intentos de imponer la poética de Aristóteles a los tiempos modernos. «¡Oh, qué palabra más maldita la de 'clásico'!», exclamó en una ocasión (Wellek, 1955, I, p. 224). Fue Herder quien, en su concepción historicista, que concede a cada época el derecho a una literatura específica, y en su proclamación de los derechos de la poesía popular, comenzó a elaborar la tesis de que ciertas naciones, a diferencia de Francia y, desde luego, de Alemania, conservaron sus sensibilidades nacionales, se mantuvieron fieles al espíritu desarrollado en ellas durante la Edad Media, crecieron orgánicamente desde sus propias raíces, con producciones artísticas castizas. «De este modo -escribió- su literatura y su lengua se han hecho nacionales, la voz del pueblo ha alcanzado uso y amor». El ejemplo más característico era, para Herder, la literatura inglesa, y Shakespeare el poeta nacional popular más representativo.

Friedrich Schlegel asumió los argumentos de Herder pero incorporó al modelo inglés el de la literatura española. España, según él, permaneció fiel a sí misma, escapó a toda influencia e imitación de los clásicos, y no sufrió la disolución de los signos de identidad medievales por el protestantismo, por todo lo cual «ha permanecido puramente romántica» (F. Schlegel, 1815, p. 124). Dentro de la literatura española fue el teatro el género más poético, más enteramente romántico, y dentro del teatro la gran figura romántica fue Calderón.

El conde de Schack tenía bien asumidos estos argumentos, tanto que llegó a concebir que la obra de Lope obedeció a los impulsos de la literatura española y no ésta a la dirección impresa por el poeta. El caso de Lope venía a demostrar

la opinión, tantas veces sustentada, de que el verdadero poeta, sin conocer hasta cierto punto lo que hace, llega a lo verdadero y a lo justo, como movido por una necesidad interior; que la facultad artística de crear y de dar una forma a sus creaciones, puede ser independiente de la instrucción teórica, y que el arte precede con frecuencia a la crítica a incommensurable distancia. Alabemos pues el buen sentido de los españoles, que obligaron a su poeta a seguir la senda recta, contra su voluntad y sus principios literarios, puesto que, de lo contrario, el teatro español, como el italiano, sólo nos ofrecería dramas deplorables, pedantescos y modelados servilmente por las leyes de la poesía clásica (II, p. 428).

El conde llega a exclamar, en apoyo de sus argumentos:

Cuán inmensamente supera en vigor y profundidad su creadora fantasía a lo que pudiera esperarse de sus ideas superficiales sobre composición poética! Por último, ¡cuánto aventaja el drama creado por él, en consonancia con el

espíritu nacional y con la vida íntima del pueblo, a todo aquello que hubiese alcanzado sólo con el arte imitativo! (II, p. 429).

Lope de Vega venía a ser, por tanto, el poeta cuya voz era la expresión de un pueblo que supo mantenerse fiel al espíritu de su historia. Era el poeta popular, por un lado, capaz por el otro de captar el genio de su nación, el espíritu nacional, aun en contra de sus propias ideas. Lo que un siglo después A. Gramsci, desde la teoría marxista, vino a definir como un poeta «nacional-popular».

La imagen que el conde de Schack sustenta de Lope se corresponde mucho mejor con la idea del genio elaborada por el *Sturm und Drang* que con la del poeta autoconsciente de los hermanos Schlegel. Para los jóvenes insurrectos del *Sturm und Drang* el concepto de genio fue el arma utilizada contra el dominio de la tradición y de las normas, el instrumento de proclamación de la espontaneidad creadora, de los privilegios del individuo creador, muy en la línea de los argumentos de Alfonso Sánchez en apoyo de Lope, que Schack reseñó fascinado. «Genio es palabra clave para Gerstenberg como para Hamann: es inspiración, imaginación, juego, creador de ilusión, de invención, de novedad, de originalidad» (Wellek, 1955, I, p. 207). Nadie expresó esta concepción del genio con mayor radicalidad que Johan Georg Hamann, tan escuchado por los románticos posteriores: «¿Qué es lo que sustituye en Homero a su ignorancia de las reglas, descubiertas por Aristóteles después de él, y qué sustituye en Shakespeare a su ignorancia o transgresión de esas leyes críticas? El genio es la unánime respuesta». Y en otro pasaje insiste: «Quien quiere despojar a las artes del capricho y la fantasía es como un asesino que persigue su honor y su vida» (Wellek, 1955, I, p. 210). Herder, que comenzó asumiendo esta concepción del genio, rectificó más adelante en el sentido de reafirmar el papel de la razón y del juicio, pero nunca abandonó su creencia de que el genio era primordialmente intuitivo, incluso sensorial, o de que estaba poseído «de ese divino impulso, ese sereno calor mental que es entusiasmo, pero no arrebató» (Wellek, 1955, I, p. 218), como nunca abandonó su concepción de la poesía como arte de la emoción y de la energía, dirigido fundamentalmente a la imaginación. Los Schlegel aceptaron el privilegio absoluto de la fantasía en el arte, Friedrich -muy influido por la filosofía de Fichte - llegó a contraponer al poeta clásico, que se subordina a sí mismo a su materia poética, al poeta romántico, que somete sus materiales a la expresión de su genio (Sullivan, 1983, p. 212), pero elaboraron en contraste una imagen del genio claramente crítica respecto a la de *Sturm und Drang*, una imagen en la que se unen creación y reflexión, invención e introspección, la actividad inconsciente de la mente y la consciente, la libertad y la necesidad.

El conde de Schack, por su parte, distinguía netamente entre las condiciones y dotes del artista, que exigen la inteligencia y la razón, y «el genio verdaderamente creador», que conoce en Lope y cuya naturaleza reside en su capacidad inventiva: «La inventiva es, sin embargo, el don que más brilla en Lope de Vega, esto es, el don concedido sólo al genio [...] parece un soberano omnipotente en el maravilloso país de la imaginación, que apura los cultos tesoros de este mundo encantado» (II, pp. 464, 466).

Y es que la poética romántica por excelencia, la de los hermanos Schlegel, no acababa de casar con la figura y con la obra de Lope. No se trataba tan sólo de que no le hubieran leído, que lo habían hecho muy poco, se trataba, como ya indicó Farinelli, de que lo poco que habían leído no les había gustado. A August Wilhelm le molestaban la rudeza, el desaliño, la incoherencia, la falta de preparación, criticaba su falta de elevación tanto como su incapacidad de descender a las profundidades del alma, decía que le sobraban jactancia y ostentación rudita. Y en cuanto a su hermano Friedrich, escribe Farinelli: «La literatura ofrece rara vez el caso de temperamentos tan fundamentalmente diversos y totalmente opuestos, como eran el

atequista y dogmatizador [...] Federico Schlegel, y un poeta autodidacta como Lope de Vega» (Farinelli, 1894, p. 45).

Desde la poética de los Schlegel era difícil recuperar la obra de Lope de Vega. La desconfianza de los románticos alemanes hacia la poesía popular, tan reivindicada por Herder como programa, su común asunción de la distancia irónica del poeta, la concepción de Friedrich del arte como juego trascendental, autoconsciente, proclive a la paradoja y la ambivalencia, la teoría simbolista de la poesía elaborada sobre todo por August Wilhelm, el acercamiento que ambos hermanos realizan entre poesía y filosofía, y aun más, entre escritura y cristianismo, la priorización de la tragedia sobre la comedia, etc. son postulados teóricos que se ajustan mal a la obra de Lope. Tampoco se ajusta aquel aristocratismo ferozmente antiburgués de los Schlegel, heredero en gran medida del rechazo de la modernidad como muerte de la poesía y de los valores caballerescos, que había proclamado Hamann y que asumieron los románticos alemanes, y en todo caso tan conservador y reaccionario como crítico respecto a ilustración o a la revolución francesa, aquel aristocratismo que se concretaba en la imagen del artista como «egoísta solitario», que elaboró Friedrich: «hasta en sus costumbres externas debe ser la vida del artista distinta por completo de la de los demás hombres. Es que son brahmanes, seres de casta superior, nobles no por su cuna, sino por su libre autodedicación» (Wellek, 1955, II, pp. 31-32). Desde este punto de vista no es de extrañar que el Calderón que les interesara fuera el de *La devoción de la cruz o El príncipe constante*, y no el de *El alcalde de Zalamea*, que tanto había interesado al ilustrado Lessing a los insurrectos franceses de mil setecientos ochenta y tantos.⁶ Como tampoco es de extrañar que a Schack, a diferencia de los Schlegel, el Lope que le interesara fuera el que le hubiera gustado a Lessing, caso de haberlo conocido, el de los dramas contra la tiranía, el de *Peribáñez* o el de *Fuenteovejuna*.

Aunque el teatro de Lope no puede ser caracterizado de ninguna manera como estructuralmente realista, si hay en sus obras, y sobre todo en sus comedias de capa y espada y de costumbres, una decidida voluntad de explorar imaginariamente la realidad contemporánea, de enlazar poesía y vida cotidiana, incluso de reflejar costumbres, fiestas, creencias, que habían chocar frontalmente con el idealismo esteticista de los Schlegel, con su decidido antirrealismo. Es precisamente el metaforismo a ultranza, los juegos y arabescos del lenguaje, junto con la trascendencia filosófica y religiosa, lo que más aprecia de Calderón August Wilhelm Schlegel, para quien la expresión poética debe alejarse, tanto como pueda, del habla cotidiana, y quien elogia del teatro español su capacidad de alcanzar la pura maravilla, infundiéndole al lenguaje un alma musical, depurándolo de groseras materialidades, transformándolo en aroma y colorido. De ahí su escasa o nula simpatía por la comedia de costumbres y caracteres, y su preferencia por la fantástica, de enredo puro (Wellek, II, pp. 52-66). En cuanto a Friedrich, que condena toda forma de arte realista, perdona a Cervantes porque los genios tienen el privilegio de infringir la estética y porque, en última instancia, la realidad española de su época todavía era poética: «En la época en que floreció [...] la vida real era todavía más caballeresca y poética en España, que en cualquier otro país; y hasta la alta misma de una organización política perfeccionada, así como la vida independiente y política de las provincias, podían ser más favorables a la poesía» (F. Schlegel, 1815, p. 107).

Para Friedrich, a medida que la realidad se moderniza, deviene civilizada, pierde su condición novelable y su atractivo para el arte, aunque ponga esta opinión en boca de un amigo:

La idea de lo romanesco es enteramente sinónimo de contrario al orden público [...] con una policía perfecta, cuando el estado está enteramente seguro, y hasta el pasaporte del viajero se ve provisto de una biografía

etallada y de un retrato fiel, una novela era cosa imposible, porque la vida real no pudiera ofrecer de qué sacar un asunto verosímil para una novela (F. Schlegel, 1815, p. 108).

La poética de F. Schlegel exigía renunciar a lo real y a lo contemporáneo, o expresarlo en forma indirecta, trasladando las experiencias contemporáneas al pasado y filtrándolas por medio de materiales propios de la tradición (F. Schlegel, 1815, pp. 109-110).

Todos estos postulados teóricos, presentes en la poética de los hermanos Schlegel, en la obra creativa o ensayística de Tieck y de Novalis, y en buena medida en la estética de Schelling y, al cabo de poco tiempo, en la de Hegel, facilitaron que la recuperación del teatro español por los románticos pasara por Calderón y no por Lope de Vega, aunque fuera por un Calderón imaginario, elaborado a conveniencia de la escuela de Jena. «Calderón was a romantic discovery», escribe Sullivan (1983, p. 209), después de constatar, en su documentada monografía, que «the romantics had undoubtedly fashioned Calderón in their own image». Una imagen que hizo de él el gran poeta del cristianismo y de una España romántica, ajena a la imitación clasicista de la literatura francesa. Para adaptar la obra de Calderón a esta imagen tuvieron que incurrir, cuando menos, en las tergiversaciones de las que Julius Wilhelm (1956) acusó a los Schlegel: aislar al idealizado Calderón respecto al largo y complejo proceso evolutivo del teatro español, que ignoraron, y atribuir al catolicismo de Calderón la sensibilidad estética, lírica e individualista de la religiosidad romántica alemana.

* * *

En cualquier caso pudieron aclimatar a Calderón, mas en ninguno a Lope. Por ello mismo no encontraremos en el estudio de Schack sobre Lope de Vega ninguno de los postulados teóricos que acabamos de exponer. Si alguno de ellos aparece aludido es bajo forma de réplica, más o menos explícita. Tal es el caso del poder inventivo de Lope, el que le convierte en genio, defendido como capacidad de imaginar situaciones reales y de combinar acontecimientos exteriores posibles:

No entendamos ahora por genio la extensa y mera invención de sucesos y circunstancias extraordinarias, sino, en su acepción poética más elevada, la fecundidad de la fantasía en crear asuntos reales, que la obedecen, y constituyen un solo cuerpo con la idea fundamental de la composición; la capacidad de deducir diversos sucesos y situaciones, mudanzas y catástrofes, del desarrollo de los caracteres y de sus choques, y de las relaciones, que surgen entre los personajes que toman parte en la acción, y los acontecimientos exteriores. En este punto descuella soberanamente el ingenio de Lope, que, con dificultad, podrá comparársele ningún otro poeta del mundo antiguo o moderno (II, pp. 464-465).

O es asimismo el caso de su negativa a aceptar la aplicabilidad a Lope de la distinción entre comedias de costumbres y comedias de carácter:

La diferencia establecida entre las comedias de intriga y de carácter (cuyo valor, en general, puede ponerse en duda), no es aplicable a las de Lope de Vega [En sus comedias] se confunden y mezclan de tal suerte los caracteres y los sucesos externos, deduciéndose unos de otros necesaria e íntimamente, que es preciso renunciar a la clasificación indicada» (III, pp. 142-143).

O es el caso, por poner un último ejemplo, del escaso interés de Schack por los aspectos religiosos del teatro de Lope, y en especial por sus comedias de santos y sus autos sacramentales, que tiene que justificar ante sus lectores no por su calidad artística o su interés contemporáneo, sino a la manera historicista de Herder, por la España religiosa y

medievalizante para la que fueron escritos, cuyo «mundo de la fe [...] pertenece ya a la historia» (III, p. 163).

En la representación de la obra del Fénix que el conde de Schack elabora encontramos aplicados, en cambio, toda otra serie de postulados del romanticismo alemán, teorizados por los Schlegel, que sí facilitaron el afán recuperador de este pionero de la historia de nuestro teatro.

En primer y fundamental lugar Schack aplicó a Lope la concepción de la poesía romántica como opuesta a la poesía clásica que, derivada de la distinción de Schiller entre *poesía ingenua y sentimental*, había reelaborado Friedrich en términos de poesía antigua/romántica/moderna, y que maduró definitivamente August Wilhelm, como contraposición generalizada de dos sistemas de poesía, la antigua o clásica y la moderna romántica, a partir de su primer ciclo de conferencias berlinesas (1801-1802) pero, sobre todo, en sus *Lecciones de Literatura y arte dramático* (1809-1811) impartidas en Viena. El conde de Schack no necesita explicitar su adhesión a la teoría de una literatura romántica nacida en los tiempos medievales bajo el impulso ideológico del cristianismo, en oposición a una literatura clásica cuyos cánones había intentado perpetuar inútilmente en los tiempos modernos el neoclasicismo. Era algo que se sabía en toda la Europa letrada, y Schack lo daba por supuesto. Sin embargo, no cesa de insistir, en cuanta ocasión le es propicia, en el carácter romántico del teatro de Lope, incluso a pesar de su incapacidad teórica para explicar en el *Arte nuevo* este carácter. Sus comedias, escribe, están «llenas de romántico deleite» (III, p. 20) en los dramas mitológicos «el asunto mitológico se transforma en romántico» (III, p. 91), en *Los tres amantes* se percibe «tal encanto romántico, que nos arrebató y nos hace olvidar sus defectos» (III, p. 95), etc. etc. El punto de vista romántico del autor está omnipresente a lo largo de su estudio, proyectándose sobre la obra de Lope, moldeándola como una obra romántica y moderna, antagónica y acaso superior a la de los grandes poetas dramáticos de la antigüedad clásica.

La concepción herderiana de la evolución literaria como evolución biológica, trasplantada por August Wilhelm Schlegel al interior mismo de toda obra de arte, que consideraba, por analogía a un ser vivo, «totalidad organizada» dotada de «forma orgánica», que la hace única e indivisible, gobernada por «la mutua determinación interna del todo y las partes», de manera que «contenido y forma del poema son tan indivisibles como el alma y el cuerpo» (Wellek, II, pp. 60-61), aparece obsesivamente en el discurso del conde de Schack, tal vez porque una de las acusaciones más frecuentemente dirigidas contra Lope denunciaba la invertebración de muchas de sus comedias. Schack era plenamente consciente de estas acusaciones y se hizo eco de ellas al hablar de la composición dramática de las obras del Fénix: «No puede negarse que su composición dramática adolece a veces de faltas capitales [...] intentaba en ocasiones realizar lo imposible, acumulando las fábulas en una misma obra, y juntando elementos heterogéneos y de todo punto inconciliables» (II, pp. 460-461).

A pesar de ello lo que más caracteriza a la obra de Lope, en conjunto, es la organicidad y naturalidad⁷ de sus dramas:

Sus creaciones sin número son tan completas, tan bellas, e hijas tan legítimas de una necesidad interior, que deberíamos creer que no las produce el poeta, sino la misma naturaleza. Pero es bien sabido que esta aparente naturalidad, como se puede observar en las obras más sublimes de la poesía y del arte, es justamente el resultado de una constitución orgánica más perfecta, y del conjunto armónico, que forma su punto más culminante. (II, pp. 434-5)

Donde más se produce la tendencia a la dispersión y a la incoherencia es en ciertos géneros:

Sus obras religiosas e históricas son las más propensas a estas faltas. Todos los materiales, que le suministra la tradición o la historia, son acogidos en su plan sin omitir el más leve rasgo. Verdad es que se esfuerza, o ya en yuxtaponer, sino en ordenar y organizar, alrededor de un centro común, todos estos elementos dispersos; pero lo imposible lo es también para él: estos materiales heterogéneos, que se acumulan unos sobre otros, revelan desde luego, sin embargo, que no deben formar un todo orgánico: las composiciones, en que entran, no ofrecen en su construcción unidad alguna. (II, p. 461)

Aun así «estos defectos [...] se encuentran sólo en una parte, proporcionalmente educada, de las comedias de Lope», por lo que sería injusto juzgar el todo por esa pequeña parte.

En el conjunto de la obra de Lope lo que predomina es el orden y el equilibrio interior de sus dramas, casi todos «irreprehensibles»:

A quienes presentan a Lope como a un genio puramente inculto, y hablan de su negligencia y mal método, diremos que el número de sus obras, que se distinguen por el más esmerado arreglo de las partes que las componen, o el cálculo más juicioso de los efectos, por su más prudente economía, de suerte que no hay en ellas escena ni personaje ocioso, no puede compararse con las escritas por ningún otro poeta, famoso por estas prendas. (II, pp. 462-463)

El concepto mismo de drama de Lope, susceptible tal vez de un exceso de contenido mimético, es reinterpretado por Schack en términos que sin duda habrían aprobado los schlegel, al menos teóricamente, pues lo hace oponerse al reflejo de la realidad ordinaria y le asigna la exigencia de ofrecer una imagen poética de la vida humana, con una estricta elección de hechos notables. Estas condiciones deben ser compatibles con el principio de verosimilitud, con el poder cognoscitivo del drama y con el repudio de todo moralismo utilitario de la manera neoclásica:

En pocas palabras expresa Lope de Vega su opinión acerca de la esencia y objeto del drama: «El drama, dice, ha de representar las acciones humanas y pintar las costumbres de su siglo»; y esto es, en efecto, en su significación más elevada, lo que se refleja en sus obras: de ninguna manera debe de copiar la naturaleza ni la realidad ordinaria, sino ofrecer una imagen poética de la vida humana, tan elevada como profunda; una exposición poética de los fenómenos, hechos y acontecimientos, que más se distinguen en la naturaleza y en la historia; y el drama, en verdad, ha de presentar a los ojos del espectador tan inmediata y realmente las acciones y sucesos, a que han de dar origen los caracteres por una causa interna, que ha de imaginarse que la fábula, más que fábula, es una verdad. El objeto principal del drama, según se desprende de tales asertos, es el de guiar a los hombres al conocimiento de sí mismos, manifestándoles las causas y efectos de sus actos, mostrarles el eterno principio de todos los fenómenos de la existencia, e ilustrarlos en las varias relaciones que hay entre las cosas divinas y las humanas. Sólo este propósito moral se halla de acuerdo con la poesía, puesto que del fin, también moral del drama, con arreglo al cual las faltas de cada uno han de llevar siempre su castigo merecido, y del deseo de dar en el teatro lecciones de sabiduría infantil, y aprender en cada drama una máxima de prudencia para aplicarla después en el hogar doméstico, nada sabían mejor que nuestro poeta ni su siglo. (II, pp. 435-36).

La preocupación de Schack por neutralizar las posibles acusaciones de prosaísmo, realismo y excesos miméticos, que hubieran acercado demasiado a Lope a la poética neoclásica, separándolo de la imagen romántica que el conde estaba empeñado en asignarle, se hace especialmente evidente al hablar de las comedias puras de Lope, las más proclives a la exploración de lo real contemporáneo:

Un gran número de las obras de Lope pueden, por último, ordenarse en la categoría de *comedias*, pero de comedias de gran valor poético, no de despreciables descripciones de escenas de la vida común [...] Por regla general, aun en aquellas fábulas, que más descienden al círculo de la realidad vulgar, la elevación poética del español las levanta de su umilde esfera [...] presentándonos siempre la parte noble y bella de la naturaleza humana, que resalta hasta en sus elirios y extravíos. En una palabra, la comedia española, como la comprende Lope de Vega, es lo que siempre ha debido ser para llamar nuestra atención, esto es, una poesía en su esencia; de la vida y sus fenómenos sólo provecha lo importante [...] realza caracteres comunes y sucesos vulgares en un mundo lleno de poesía, imprimiendo en la realidad el sello de la belleza. (III, pp. 138-139).

¿ remata rotundamente:

Quien busque en las comedias cuadros comunes prosaicos y naturales, imitaciones exactas de la realidad ordinaria, personificaciones de vicios y faltas con ejemplos morales, contrapuestos a ellas; quien concurra al teatro para oír acerbas invectivas y rasgos satíricos, o para presenciar escenas groseras burlescas, que excitan estúpidas risas, ha de renunciar a Lope de Vega [...] pero quien sienta los encantos de la poesía romántica, de la más florida imaginación, de la inventiva más inagotable, de los juegos más variados y agudos del ingenio y del enredo, del análisis más delicado del corazón humano y de sus sentimientos, lea las comedias de este español distinguido. (III, p. 140).

Aun así, más de una vez, se olvida Schack de esta preocupación y, llevado de su admiración por Lope, le escuchamos incurrir en lo que casi podrían ser delitos de lesa realidad:

¡Cuánta es la claridad y la exactitud, con que en sus composiciones se reflejan la vida y la naturaleza en sus energéticos rasgos, ofreciéndonos una fiel imagen del mundo, de la compleja existencia y de los afectos de la humanidad, empleando sólo el arte en separar las excrecencias y angulosidades de la materia, y redondeando sus esperas masas con plástica armonía! (II, p. 467).

Como le escuchamos dejarse llevar por una percepción balzaquiana. de *Comedia humana*, del teatro del Fénix:

Lope de Vega ofrece en sus composiciones dramáticas un rico cuadro de acciones, sucesos y relaciones sociales, de motivos, determinaciones y sentimientos que caminan a un fin concreto, formando cadena necesaria de causas y de efectos. Sus obras abrazan los asuntos más variados, y se proponen desarrollar una exposición de todos los instantes de la vida. presentando en su vasta extensión el gran cuadro del mundo. (II, p. 436)

O constatar con razonamiento «realista» y balzaquiano que en su tratamiento del «bello sexo» Lope «no sólo nos presenta todas las clases, desde la reina hasta las mujeres más desventuradas por su vida licenciosa, sino todos los tipos posibles, comprendidos en aquellas clases [...] no vacilando en describirnos el adulterio y el incesto» (II, pp. 452-453).

En otras ocasiones Schack admira, también con criterio «realista», de veracidad en el reflejo, el arte de Lope para imitar la vida y costumbres de «las clases más bajas de la sociedad», especialmente del campesinado, sus fiestas y juegos, su poesía y sus cánticos:

Ninguno, ni aun acaso el mismo Cervantes, ha observado todas las propiedades del pueblo español de los tiempos [...] ningún escritor de viajes podrá nunca describirnos tan bien su carácter. Es preciso leer algunas de estas escenas, para conocer, como a la nuestra, la vida y afectos de los habitantes de las aldeas. Para apreciar en su valor la verdad de estas descripciones, es conveniente no olvidar que se trata de un pueblo meridional, cuya viveza, imaginación y agudeza parecen ser patrimonio común de todos, y cuya grosería no carece de cierto ingenio (II, p. 55).

Schack concibe el factor cómico de los dramas lopescos como una dimensión esencial del conjunto, con un valor estructural, de parodia del mundo idealizado y caballeresco que proponía la poética romántica, como la antítesis de lo sublime, que Friedrich Schlegel, siguiendo a Kant, exigía a la literatura moderna:

Los personajes cómicos [...] forman la parodia de los héroes; repiten en tan baja esfera las acciones, que en aquellos obedecen a motivos ideales, y lo sublime se trueca en ridículo. (II, p. 459)

En última instancia la imagen que Schack procura suministrar al lector es una imagen depurada de la presencia de elementos neoclásicos, cuya posible sospecha de presencia se apresura a disipar previsoriamente, atacando en conjunto y frontalmente la poética neoclásicista, y con ella toda posibilidad de vincular a Lope a una dramática racionalista basada en la pintura de caracteres: «[En las épocas en que el entendimiento trató de usurpar el papel de la poesía] ocurrió la singular especie de considerar la pintura de caracteres como el fin principal de la poesía dramática. Y de aquí el peregrino propósito de exponer cada personaje analíticamente ante los ojos de los espectadores, y ofrecerlo en sus elementos, ε como un nodo de operación química [...] los personajes, que intervenían en la acción [...] se presentaban ordenados como los insectos en el microscopio [...] y ostentaban en monólogos fin catálogos de todas las virtudes y vicios, cualidades y afectos: he aquí la [sic] que formaba las llamadas piezas de carácter, por largo tiempo tan celebradas. Pero se comprende con esfuerzo que la razón nunca puede transformarse en potencia creadora, y que de todos los materiales acumulados para constituir un tipo característico, nunca resulta un individuo vivo y perfecto» (II, pp. 445-446).

Schack estudió con dedicación y no poco entusiasmo la obra de Calderón, sin embargo sus preferencias, a diferencia de las de sus maestros de Jena, estaban del lado de Lope, precisamente por esa concepción balzaquiana a la que hemos aludido antes y que nuestro historiador tenía de la obra de Lope, concebida como una auténtica *Comedia humana* en el teatro. Escribe Schack de la obra de Calderón, en relación a la de Lope:

Calderón ha estrechado considerablemente el círculo de los resortes que han de jugar en la comedia [... En sus comedias] encontramos ciertos tipos que siempre subsisten y se repiten, y que sirven de fundamento a la acción, a las situaciones y a los caracteres de los personajes. «Recuérdense sus comedias de capa y espada, y en todas ellas se nos ofrecen los mismos resortes dramáticos [...] Aunque Lope de Vega haya usado de todos estos motivos dramáticos [que se repiten tanto en Calderón] largo tiempo antes que Calderón, convergen todos en el nudo de la intriga de la fábula, y se vale además de otros muchos muy diversos; sus personajes no se mueven tampoco en el estrecho círculo que los de Calderón [...Preciso es, por tanto, que a Lope] se le atribuya la gloria de poseer otra dote más importante [que la del arte de la intriga, que comparte con Calderón], cual es la de inventar más motivos cómicos y derramar más vida y variedad en la pintura de caracteres. (III, pp. 143-144)

Estas palabras, publicadas en 1845, estaban muy cerca, en cuanto a sensibilidad y valoraciones, de las del *Avant-Propos* de la *Comédie humaine*, firmado por Balzac en julio de 1842, y en el que se hacía balance de su propia audacia: «Ce n'était pas une petite tache que de peindre les deux ou trois mille figures saillantes d'une époque, car telle est, en définitif, la somme des types que [...] la *Comédie humaine* comportera» (p. 27).

Poniendo en relación unas y otras palabras acaso podamos comprender mejor el trabajo de aquel aventurero alemán de las costas nórdicas de MecKlenburgo, enamorado del sur, que dotado de una sensibilidad plenamente romántica y de una formación que debe mucho a los hermanos Schlegel, traza sin embargo un arco teórico que va desde el *Sturm und Drang* a la obra de Herder, asume parcialmente las lecciones de Jena, y viene a enlazar con la

poética romántica y, a la vez, realista de Balzac y con la lectura postromántica de Grillparzer. Tal vez sólo desde esta peculiar posición, en cierta medida disidente, fuera posible comenzar a escatar para la modernidad el teatro de Lope de Vega, y asignarle una interpretación, la de poeta nacional-popular, algunos de cuyos axiomas han perdurado hasta nuestros días.

Joaquín Oleza
Universitat de València

NOTAS

1. En última instancia, y allá al fondo de las cosas, estructuralismo y marxismo eran ueños derivados del proyecto de la filosofía racionalista del XIX, y en especial del ensamiento hegeliano: el marxismo, de su dialéctica, una vez invertida en términos materialistas; el estructuralismo de su metafísica, una vez transformada en ciencia de la estructura la filosofía de la Idea.

2. *El mundo como representación*, Gedisa, Barcelona, 1992, p. 68.

3. Trabajamos sobre esta traducción, de Eduardo de Mier, publicada en Madrid, por M. Tello, *Impresor de Cámara de Su Majestad*, en 5 vols.

4. Schack cifraba el número de sus comedias en unas 1.500, excluidos autos, loas y entremeses.

5. Para asentar su valoración de Lope, Schack parte de una propuesta metodológica gemplar, muy próxima a estos tiempos nuestros en que las interpretaciones en el marco de sistemas previos de interpretación han dado paso a estrategias de exploración directa y diferenciada de los textos. Confiesa Schack no haber tenido la fortuna de conocer y estudiar todos los dramas existentes de Lope, lo que le habría conducido a «examinar todas las bibliotecas públicas y privadas de Europa», pese a lo cual no ha omitido pena ni diligencia por adquirir cuantas se presentaban a su alcance, «pudiendo vanagloriarse de haber leído rescientas comedias de Lope» (II, p. 411).

6. Para el éxito de esta obra entre los ilustrados alemanes y en la Francia pre y postrevolucionaria, vid. Sullivan, *Calderón in the German lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge U. P., 1983, cap. 5.

7. La idea de la creación poética como creación natural y la imagen del poder creativo del genio como *natura naturans* había sido abundantemente argumentada por los hermanos Schlegel, y la encontramos a menudo en Schack.

BIBLIOGRAFÍA

Balzac, H. de, «Avant-Propos», Oeuvres Complètes, *La Comédie Humaine*, Premier volume. Première Partie. Premier livre. Paris, imprimé par Béthune et Plon, 1842.

Chorley, J.R. *Catálogo de comedias y autos de Frey Lope Félix de Vega Carpio* (1857-1862). Manuscrito entregado a Hartzenbusch, quien lo insertó en el 4º vol de las *Comedias escogidas*, impreso en 1860, con adiciones y correcciones del mismo Hartzenbusch y de La Barrera. Una segunda edición del *Catálogo* «corregido y adicionado» por La Barrera y publicó en la BAE, LII, 1860, 535-558. Nuevamente añadido por Chorley en 1862, se lo entregó a Gayangos, quien dio noticia del mismo. Esta última versión fue adicionada por H.A.Rennert en su «Bibliography of the Dramatic Works of Lope de Vega», *RHi*, XXXIII, nº 13, 1915.

Damas-Hinard, J.J.S.A., *Arte nuevo de hacer comedias: La belle aux yeux d'or. La découverte du Nouveau Monde. Le meilleur alcalde est le roi. En Chets d'oeuvre du théâtre espagnol: Traduction de dix drames, avec introduction et notes par...Notises sur la vie et les ouvrages de Lope*. Gosselin, París, 1842.

Dohrn, C.A., *Festspiel von heiligsten Sacrament: Die Mirakel der Verachtung: Zwei entemeses von der Zauberin, von Blitzsoldaten, von Lope de Vega*. En *Spanisches Dramen*, 4 vols, Berlín, 1841-1844.

Durán, A., *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*. Citamos por R. Navas, ed. *El Romanticismo español. Documentos*, Anaya, Salamanca, 1971, pp. 78 ss.

Durán, A., «Poesía popular. Drama novelesco. Lope de Vega», *Revista de Madrid*, 2ª serie, 2, pp. 62-75.

Enk von der Burg, M.L., *Studien über Lope de Vega Carpio*, Gerold, Viena, 1839.

Farinelli, A., *Grillparzer und Lope de Vega*, Gebel, Berlín, 1894. Cito por la versión esp. *Lope de Vega en Alemania*, Bosch, Barcelona, 1936.

Fauriel, M. (1839), «Lope de Vega», *La Révue des deux Mondes*, 19, París, sept.

----- (1843), «Les amours de Lope de Vega: *La Dorotea*», *ibid.* 23, sept.

Fox, H. R.V. Lord Holland, *Some Account Or the Life and Writings of Lope Félix de Vega Carpio and Guillén de Castro*, Longman, London, 1817, 2 vols.

Friedrich, A. Graf von Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Berlín, 1845. Cito por la versión esp. *Historia de la literatura y del arte dramático*, por E. de Mier, Madrid, Imprenta Tello, 1885-87, 5 vols.

Gil y Zárate, A., «Lope de Vega», en su *Manual de Literatura*, Boix, Madrid, II, 1844, pp. 171-229.

Hartzenbusch, E. de, *Comedias escogidas de Lope de Vega*, Rivadeneyra, Madrid, 1853-1860, 4 vols.

Hennings, W., *Studien zu Lope de Vega Carpio. Eine Klassifikation seiner Comedies*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht's Verlag, 1891.

Klein, J.L., *Geschichte des Spanischer Drama*. T.O. Weigel, Leipzig, 1872-1874, 3 vols.

La Barrera, C.A. de, *Catálogo biográfico y bibliográfico del antiguo teatro español*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1860.

La Beaumelle, A. de, *L'Araucque dompté. Le meilleur alcalde est le roy. La perle de Seville*. En *Dramas de Lope de Vega*, trad. de..., Les Chefs d'Oeuvre des théâtres étrangers, París, 1822, 1823 y 1829.

Lista, A., *Lecciones de Literatura española explicadas en el Ateneo*, Imp. de J. Repullés, Madrid, 1853, pp. 73-92.

Menéndez y Pelayo, M., *Obras de Lope de Vega Carpio*, RAE, Madrid, 1890-1913. El tomo I contiene la *Nueva biografía*, de C.A. de la Barrera; del II al XV se incluye las ediciones y estudios de Menéndez y Pelayo.

Ochoa, E. de (1833), *Teatro escogido de Lope de Vega. Paris. Baudry*. Es el vol.II del *Tesoro del teatro español desde su origen hasta nuestros días*, Baudry, París, 1838-840, 2 vols.

Restori, A., *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio*, Livorno, 1891.

Sánchez, Alfonso, *Appendix ad Expostulationem Spongiae*, en Columbario, J. *Expostulatio Spongiae a Petro Turriano Ramila nuper evulgatae, Pro Lupo a V.C., poetarum hispaniae principe*, s.l., 1618.

Schaeffer, A., *Geschichte des Spanischen Nationaldramas*, Brockhaus, Leipzig, 1890, 2 vols. I.

Schlegel, A.W., *Vorlesungen uber dramatische Kunst und Literatur*. Heidelberg, 1809.

Schlegel, F., *Geschichte der alten und neuen Literatur*. Vienna, 1815, 2 vols. Cito por la versión esp. de P.C. *Historia de la literatura antigua y moderna*, J. Oliveres y Javarró, Barcelona, 1843, 2 vols.

Sullivan, H. W., *Calderón in the German lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge U.P., Cambridge, 1983.

Ticknor, G. (1863), *History of Spanish Literature*, Murray, London, 3 vols. II, pp. 93-259.

Wellek, R., *A History of Modern Criticism (1750-1950)*, Yale U.P., New Haven. Cito por la versión esp. de J.C. Cayol, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Gredos, Madrid, 3 vols. I, reimp. 1969 y II, reimp. 1973.