



Juan Manuel Rozas

La obra dramática de Lope de Vega

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Juan Manuel Rozas

La obra dramática de Lope de Vega

Tanto Cotarelo en [1935] como Aubrun en [1981] creen ciertas las estimaciones que Lope, a través de su vida, fue haciendo sobre su caudal dramático. Cotarelo interpreta la cifra literalmente; Aubrun esgrime una sugestiva tesis para explicar tamaña abundancia. Son obra de taller: Lope inventa, los discípulos escriben. Creo que los datos del dramaturgo son exagerados y que redondea con ellos una obra menor, pero aún, sin duda, ingente. Cotejemos sus cifras. En 1604, en la lista de comedias que contiene la primera edición del Peregrino, da 219 títulos; en la segunda, de 1618, da 466. La diferencia es 247: unas 20 comedias por año, algo menos de dos al mes. Posible, sin necesidad de taller, dentro de las maneras de la época y de lo que sabemos de Lope. Pero en el Arte nuevo [¿1604-1608?] ya cuenta 483, y en la Parte IX (1618), 800. Sin duda, exagera en estas dos últimas ocasiones. Por otra parte, es extraño, con tantos enemigos al acecho, que nadie en la época le acusase, como tampoco nada documenta la existencia del «taller». Además, la semántica de los textos aducidos por el docto hispanista es ambigua, y más para probar una cuestión tan importante. Con el tiempo, con la ayuda de discípulos y aduladores, Lope debió de ir redondeando las cifras y la exageración fue in crescendo. La cifra más alta, la dada por Montalbán -1.800 comedias, más los autos- habría que rebajarla considerablemente, no sabemos en cuanto. Con las obras conservadas se guardan íntegros los conceptos tradicionales de virtuoso, improvisador o genial -según los criterios: Morley y Bruerton [1940, trad. cast.: 1968] catalogan, como conocidas hoy, 317 auténticas, 27 muy probables y 74 dudosas. Sobre la autoría y la autenticidad de los textos no son imposibles aún los hallazgos: El sufrimiento premiado la ha editado Dixon [1967] como de Lope, y ha encontrado [1971] el texto auténtico de Antonio Roca; Asensio [1975] ha hallado igualmente el texto original de La historia de Mazagatos. Otras obras tan famosas como La estrella de Sevilla y La fianza satisfecha, atribuidas tradicionalmente al Fénix, han de catalogarse, al menos, como dudosas.

La bibliografía de las obras dramáticas la trazó Rennert, partiendo de Chorley. Con algunas adiciones se reproduce en la última edición de Rennert y Castro [1968]. En el Catálogo de la Exposición de [1935] se fichan casi medio centenar de textos autógrafos conservados, muchos hoy bien editados; bastantes, de forma facsimilar. Con una obra de Lope, El bastardo Mudarra, se inició este tipo de reproducciones, en España, ya en 1846. Gálvez, en el siglo XVIII, copió -y no fue el único- una colección tomada de los autógrafos, estudiada por González Amezúa [1945]. Procedían, como tantos manuscritos de obras y cartas -véase el capítulo anterior- del archivo del duque de Sessa. Para fijar la autenticidad de las obras de Lope se ha desarrollado toda una técnica, basada, en primer lugar, en la versificación, especialmente por los citados Morley y Bruerton, y en ciertos rasgos lingüísticos: Fichter [1952], Arjona [1955], Clarck [1971], etc.

Las tres colecciones más importantes de dramas de Lope son las formadas, sucesivamente, por Hartzenbusch, Menéndez Pelayo y Cotarelo. Hartzenbusch [1853-1860] editó en la Biblioteca de Autores Españoles cuatro tomos de obras. Menéndez Pelayo [1890-1913] publicó quince tomos (el primero es, en realidad, la biografía de Lope hecha por La Barrera). En los últimos años, la nueva BAE ha sumado ambas colecciones (tomo último, XXXIII, en 1972). Los prólogos de don Marcelino se reunieron como Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, ya en 1919 y luego, en 1949, en la llamada edición nacional de sus obras. Como continuación de la edición de Menéndez Pelayo, la Real Academia encargó una «Nueva edición» a Cotarelo [1916-1930]. Son trece volúmenes, de los cuales los números 10 y 11 corrieron a cargo, respectivamente, de González Palencia, Ruiz Morcuende y García Soriano. Los textos dados por estas tres colecciones no son demasiado fiables. Una labor realmente filológica sólo se empezó, en colección, teniendo como base fundamental a los autógrafos, con las series Teatro antiguo español (1916-1940) y Autógrafos de Lope de Vega (1934-1935). Una edición de las dedicatorias de todas las comedias la ha realizado Case [1975].

El Arte nuevo, lleno de dificultades para una interpretación literal, es la mejor muestra para observar cómo la crítica ha cambiado en lo que va de siglo, con respecto a la preceptiva de Lope. Hasta Vossler [1933], primero en defenderlo, fue menospreciado por el historicismo (Menéndez Pelayo, Morel-Fatio, Farinelli), que lo encontraba indigno de su autor, incoherente, inconsecuente, palinódico y breve, sin fijarse en que es un texto vivencial y poético, y escrito en una coyuntura muy especial. Vossler lo juzga como un poema personal, una confesión de logros y frustraciones, una defensa ante los cultos de su teatro, y lo entronca con la epístola literaria de corte horaciano. Al tomarlo como un poema, como un texto subjetivo, como algo opuesto a un tratado científico, abrió las puertas de su comprensión, juntamente con el análisis que Menéndez Pidal hizo del poema en [1935], en el que muestra cómo Lope era sincero en lo esencial, pues había dudado de la poética clásica siempre, en aras de la libertad creadora y del gusto de su público, valorando más el natural que el arte. A este entendimiento de su género y de su significado se unían los trabajos de Romera Navarro [1935] sobre su contenido doctrinal. Los juicios de Menéndez Pidal han sido matizados por Frolidi [1968] y Sánchez Escribano [1972], mostrando cómo el dramaturgo aprovechó lo que quiso y pudo de Aristóteles, desde los presupuestos ideológicos y estéticos de un poeta culto de la sociedad barroca, tan lejos del romanticismo como de la expresión de una supuesta colectividad metahistórica. Por otra parte, Montesinos examinaba el título como una paradoja académica -lo que ha sido discutido, no sin razón, por Weiger [1981]. En frase feliz de Montesinos, el Arte nuevo intenta realizar la cuadratura del círculo, defender un teatro basado en el gusto de la época sin enfrentarse a la tradición académica. Don José, que en puntos fundamentales está influido por don Ramón, todavía ve la obrita con cierta precaución al señalar que no estuvo a la altura del autor, al contrario de Frolidi, más cercano a los presupuestos de Vossler, en torno a la calificación de sermo horaciano y, dentro del género, perfecto y válido.

En cuanto a la doctrina se ha ido imponiendo el cotejo del Arte nuevo con la praxis teatral de Lope, y es interesante destacar que Lázaro Carreter, en una monografía de carácter pedagógico [1966], elaboraba el capítulo de la técnica teatral siguiendo, paso a paso, el dictado de nuestro poema. En los últimos diez años han aparecido, insistentemente, trabajos sobre el discutido texto. En [1971], Juana de José realizaba el primer comentario completo

y lo editaba, dando también el facsímil, por la edición de 1613. Lo fechaba entre 1604-1608, y mostraba cómo es un códice coherente dentro de sus circunstancias, aunque todavía toma, en ciertos momentos, una posición cautelosa, explicando que si Lope no fue más explícito fue por no desvelar sus hallazgos. Un segundo comentario lo hace Rozas [1976] valorándolo, sin ambages, como un texto totalmente positivo y coherente desde sus circunstancias estéticas, sociales y personales, distinguiendo entre lo que tiene de *captatio benevolentiae*, que se debe marginar, y centrándose en la doctrina, que relaciona con la retórica clásica. En cuanto el género, ve en él una epístola de corte horaciano, transformada, mediante el soliloquio, que la teatraliza, en lección académica. Orozco [1978], en un breve e importante libro sobre el género, lo define decididamente como un discurso académico que sigue la retórica aristotélica, insistiendo en su valor de soliloquio y en su teatralización, comparándolo -lo que es de gran interés- con otros discursos en verso de Lope. Últimamente, ante esa dualidad -la doble serie literaria en que se coloca, epístola literaria y discurso académico-, Rico Verdú [1981] muestra que, internamente, ambos géneros no se diferenciaron, ni en la preceptiva ni en la praxis, y reajusta la estructura dada por Rozas, también desde la retórica tradicional. Por último, existen valiosas aportaciones sobre aspectos parciales del poema: Lázaro Carreter [1965], Samonà [1965] y King [1980].

Hay que recordar que Lope desperdigó, fuera del Arte nuevo, mucha doctrina teatral. Tanto en sus dedicatorias y prólogos, estudiados por Case [1975 y 1978], como dentro de sus obras dramáticas, aspecto al que han dedicado una útil monografía L. Pérez y F. Sánchez Escribano [1961], e incluso en su poesía, como en su Égloga a Claudio, a la que Rozas ha prestado atención en un trabajo en prensa. Este poema es, en parte, un abreviado Arte nuevo que muestra la situación de Lope en una coyuntura muy distinta -en su vejez- a la de 1609.

El Arte nuevo se ocupa, en su parte doctrinal o central, de diez problemas: tragicomedia, unidades, división del drama, lenguaje y personaje, métrica, figuras retóricas, temática, duración de la comedia, uso de la sátira y representación. Tres de estas cuestiones rompen la tradición clásica de forma decidida, hasta constituir la articulación esencial del nuevo teatro: tragicomedia, unidades y polimetría. El problema de los géneros lopistas preocupa mucho a la investigación actual. Como es sabido, Lope habla, en sus textos teóricos, de cuatro. Dejando a un lado el entremés, seguramente equivalente para él a comedia antigua (véase el citado trabajo de Lázaro) y género menor por el que no parece mostrar especial afición, nos encontramos con los términos de «tragedia», «comedia» y «tragicomedia». Mas la cuestión se complica al significar en la época «comedia», obra de teatro en general. De esta manera coexisten dos parejas de términos que pueden confundirse: tragedia y tragicomedia, por un lado; y comedia, como género específico y como denominación de toda pieza teatral (y aun de teatro en general). Hablando de los clásicos, Lope distingue claramente la tragedia, que tiene por argumento la historia, y la comedia, que es un fingimiento. Pero cuando empieza a dar las notas características de su teatro -lo que llamó Tirso «comedia nueva»- define la «tragicomedia» (género polémico y no sólo en España; recuérdese lo que se discutió en Italia en torno a Guarini) con dos rasgos fundamentales: mezcla de personajes elevados y bajos, y mezcla de lo trágico y lo cómico. Y sus propias obras las rotula ya como comedias, ya como tragedias, ya como tragicomedias, sin que a veces, desde unos ortodoxos presupuestos teóricos, nos deje satisfechos su denominación. A su concepto de tragedia y tragicomedia ha dedicado Morby un erudito e inteligente

trabajo [1943], en lo que le ha seguido recientemente Bradbury [1981]. Lope conoce el género clásico de tragedia y las teorías renacentistas de él -que Morby examina a la luz del libro clásico de Spingarn- y la sigue en obras que llama tragedias y en algunas que llama tragicomedias, estableciendo así voluntariamente nuevos planteamientos. McCurdy ha hecho historia de las opiniones de la crítica sobre la llamada incapacidad para la tragedia de Lope y sus coetáneos. Parece absurdo pensar que Lope no pudiera escribir, malas o buenas, tragedias. En último caso, las podría haber hecho como imitaciones de los antiguos. Hay que pensar que no quiso hacerlas, ya por convencimiento estético, ético o económico. Sería cómodo obviar, en nuestro tiempo, la denominación y el concepto de tragicomedia. Pero no es posible, al menos en una primera lectura arqueológica, porque los dramaturgos del XVII definieron así, de forma voluntaria, sus obras, e incluso algunos teóricos, como Ricardo del Turia, utilizan este término como el pertinente en su sistema, frente a los preceptistas de corte clásico, Cascales, por ejemplo, a los que les molesta. Para Turia el nuevo teatro es precisamente un mixto que configura un género nuevo y distinto a los anteriores. Basta seguir los textos coleccionados por Sánchez Escribano y Porqueras [1972] para darnos cuenta de cómo el concepto llegó a ser una bandera, cada vez más izada, en los años posteriores a la aparición del Arte nuevo.

Sobre la formación del género teatral barroco, sobre todo en el subgénero de villanos dignificados y sus orígenes clásicos, medievales y renacentistas, ha escrito recientemente unas clarificadoras páginas A. Blecua [1981]: la comedia nueva es un cambio notable en la serie literaria occidental, enriquecedor para la misma, pues recoge y sintetiza tradiciones cultas y populares y retórico-literarias, aportando novedades que afectan a la concepción del arte. En especial, en las obras de tema campesino aparece la novedad de «presentar en escena la tipología completa del labrador con formas y funciones distintas a las habituales». Un labrador puede ser ahora un héroe trágico en una estructura de tragicomedia. Al final del Siglo de Oro, Bances Candamo estableció una distinción entre comedias historiales y comedias amatorias, que tal vez podría ser equivalente a nuestra distinción entre dramas y comedias. Moir, explicando a Bances [1970] y de forma general en relación con el teatro clásico [1965], ha estudiado la posición y coherencia del teatro barroco español, conocedor de los clásicos y deseoso de nuevas rutas. Aunque el crítico actual pueda matizar hasta qué punto una obra es tragedia o comedia, no podemos prescindir de lo dicho sobre la tragicomedia por los barrocos, sino manejarlo a la luz de la literatura general y comparada. Tal vez podríamos tomarlo como un valor en una sincronía y en una coyuntura dadas, como un término vivencial y polémico, que los barrocos emplearon, en cierto modo, como un manifiesto de anticlasicismo y de modernidad. No sería, como tragedia y comedia, un término fijo, descriptible y regulable, sino algo fluctuante que recorrería el camino entre ambos, en busca de libertad expresiva, de nueva cosmovisión y de éxito popular. Entre la tragedia ideal y la comedia ideal, la tragicomedia presentaría todos los grados posibles, ya temáticos, ya de personaje, ya de tono y desenlace. Un género movable entre la tragedia, con final luctuoso o no, y aun con pasajes cómicos, y la comedia, con presencia de problemas graves y personajes elevados, incluido el rey, portador de un mensaje de propaganda nacional y aun religiosa, conservadora de un sistema social y económico y de un sentido cristiano de providencia omnisciente y perfecta que se aleja radicalmente del destino de los griegos.

Más recientes son los estudios teóricos sobre la verdadera comedia, en términos actuales, de Lope y su siglo. A ello ha dedicado varios inteligentes trabajos Wardropper, en cierto modo resumidos en su estudio epilógico [1978] al libro de Olson, en el que traza una historia de la crítica sobre el concepto de comedia clásica española, que para él tiene un significado social y serio, y no sólo es un divertimento. Sus teorías han sido contestadas, en casos concretos, y más bien en relación con Calderón, por críticos como Jones o Varey. Wardropper establece tres tipos de obras cómicas en nuestro Barroco: el entremés, la comedia de fantasía y la comedia de capa y espada. A la comedia ha dedicado muchos esfuerzos Frida Weber. Su sentida desaparición nos ha privado de una clasificación y de un análisis morfológico completo del género en sus distintos tipos, que había iniciado en varios trabajos [1977].

De las tres unidades clásicas, Lope acepta la de acción, rechaza la de tiempo y no menciona la de lugar, porque no estaba en Aristóteles y para ser consecuente con su negación de la de tiempo, de la que procede, establecida por los neoaristotélicos. La de acción parece tomarla, en principio, a rajatabla: «Tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica... / ni que de ella se pueda quitar miembro / que del contexto no derribe el todo». Pero esta aceptación lleva una variante de gran importancia: la aparición de una acción o intriga secundaria que corre paralela a la principal, la complementa y hasta la explica, a veces. Ambas, sumadas, en las obras más logradas, son inseparables en una lectura arqueológica indispensable, y dan una acción única, si compleja, barroca. Esta solución ha sido comprendida en profundidad en tiempos relativamente recientes. Marín [1958] ha dedicado a la cuestión una excelente monografía, y tras el análisis de 146 obras llega a una conclusión positiva para tal técnica, no sólo en cuanto a coherencia temática, sino en el deseo de ser un teatro fiel a la vida y a la época, que quiere hacerlo todo materia representable. Por las dos acciones se llega a dividir el teatro de Lope (en concordancia con lo dicho antes en torno al género) en dos grandes núcleos: el histórico, que contiene lo legendario y hagiográfico, en el cual es casi obligada esa intriga secundaria separable; y el mundo totalmente fingido o novelesco, donde las acciones se integran en una sola trama, sin desarrollo separable. Un ejemplo perfecto del primer tipo es Fuente Ovejuna, como veremos.

Entre otras razones, por ser en gran parte de su obra un dramaturgo de la historia, Lope no puede aceptar la unidad de tiempo. A ello, dándose cuenta de que significa perderle el respeto a Aristóteles, le dedica bastantes versos del Arte nuevo, y modula así su posición: «Pase en el menor tiempo que ser pueda», «si no es cuando el poeta escriba historia». En este caso, las distancias entre los actos pueden servir de intermedio madurativo y temporal. A veces crea una unidad de tiempo relativa, dentro de cada jornada. Los comentaristas del Arte nuevo han dedicado secciones de sus trabajos a este problema, defendido en la época, tras Lope, por la mayoría y atacado por dramaturgos y teóricos de tendencia más clasicista, incluido Cervantes, quien, sin embargo, definirá el proceso -en último término, crear espacio y tiempo libremente- en El rufián dichoso, en boca de la mismísima comedia: «El pensamiento es ligero; / bien pueden acompañarme / con él doquiera que fuese... / A México y a Sevilla / he juntado en un instante...». Habla de la unidad de lugar, pero subyace la de tiempo. Tirso, entre otros, explica en los Cigarrales de Toledo cómo es inverosímil la unidad de tiempo, y Lope escribe una comedia, Lo que pasa en una tarde (ed. Merrill

[1949]), que guarda las unidades, y en la que tal vez tengamos que hacer una lectura paródica de ellas, a juzgar por lo que insiste en el tema el distanciador gracioso.

Si ya la lírica de los cancioneros petrarquistas y de las novelas pastoriles era polimétrica, el Barroco, en todas sus manifestaciones en verso, lo será aún más, como muestran las obras de Lope, Góngora o Quevedo. Así se explica mejor que lo sea la comedia nueva, fijándose una relación entre personaje o situación y versificación. La métrica es tan característica de cada autor, y aun de cada época de un autor, que por ella, tras paciente y brillante trabajo, Morley y Bruerton [19682] han podido trazar la cronología de Lope y establecer criterios fiables de autoría. El uso y función de las estrofas ha sido estudiado, en un corpus no suficiente pero orientativo, por Marín [19682], sobre un análisis de 27 obras de cuatro etapas (1593-1594, 1603-1604, 1613-1616 y 1630-1634), y desde el concepto de escena mayor o de situación. Los metros castellanos tienen mayor variedad que los italianos, y se especializan más en la tercera época; la décima y el soneto hacen funciones de soliloquio; redondillas y quintillas tienen usos parecidos y son la base del diálogo; el romance, al principio, se utiliza casi sólo en relaciones, pero a partir de la segunda época sus funciones se diversifican; los metros italianos expresan sentimientos nobles y no específicamente escenas ceremoniosas; la silva aparece tardíamente; el metro refuerza la mutación de escena mayor.

Cabría esperar que hubiese una monografía sobre el uso de las estrofas principales, pero la extensa producción de Lope no lo facilita. Sólo el soneto cuenta con varios estudios sobre su función en la comedia: Delano [1929], Jörder [1936] y Dunn [1957]. El primero, ya en [1935], estableció un índice crítico de los sonetos dramáticos de Lope. Muy necesario sería el estudio métrico total -sin olvidar la fonostilística- de obras enteras, en relación con el género dramático. Podría servir de modelo el análisis de una secuencia de *El castigo sin venganza*, hecho por Dixon [1973]. Las aportaciones al lenguaje teatral de Lope son numerosas, pero atomizadas en los estudios parciales de cada obra. Trabajos que, por el título, parecen prometedores, se quedan en la versificación, como el citado de Romera Navarro [1935], o son apuntes insuficientes que mezclan la lírica y la dramática, como el de Menéndez Pidal [1958]. De nuevo ocurre como en la poesía no dramática, que el culteranismo es lo mejor analizado, con valiosos trabajos de Hilborn [1971] y Samonà [1964]. Sin embargo, con la ayuda de lo que se sabe de su lírica, con su vocabulario ya formado, y teniendo en cuenta lo dicho sobre muchas de sus obras, se podría sistematizar la lengua dramática de Lope. Son excelentes los análisis del lenguaje de *La dama boba*, por Zamora Vicente [1965]; de *La guarda cuidadosa*, por Lázaro Carreter [1971]; de *Peribáñez*, por Wilson [1949]. Tal vez la más importante aportación a la lengua de los personajes es la que aparece diseminada en las páginas de Salomon [1965], pero sólo en la parte del labrador cómico se reúnen ahí, en un capítulo, los rasgos lingüísticos.

La única monografía extensa sobre los personajes de la comedia en su conjunto es la de Juana de José [1963], aunque existan diversos trabajos breves, como el de Esquer [1971]. De José se basa en cinco discípulos de Lope, mas sus conclusiones son orientativas sobre la obra del maestro. El primer capítulo es, además, un detallado estado de la cuestión. En relación directa con el Fénix, ella misma [1971] ha fijado sus ideas anteriores. Son seis los personajes-tipo: el galán y la dama, que desarrollan una intriga amorosa; el gracioso y la criada, que les ayudan; el padre, o viejo, depositario del honor familiar, y el poderoso, que

puede trastocar o solucionar la intriga, ya como agonista, ya como juez. Estos personajes se han de entender muchas veces como funciones. La criada es la compañera de la dama, y su oficio y condición dependerá de la calidad de la dama. El poderoso puede recorrer una amplia escala social, desde la nobleza menor hasta la realeza. Sobre estos seis tipos básicos (multiplicados por su hábitat: mitológico, pastoril, urbano, palaciego) se crean infinitas situaciones, temas y argumentos, tanto de tragedia como de comedia. El papel de la madre es, en términos generales -véase Templin [1935]-, una buscada y dramática ausencia. De estos personajes, sólo el gracioso o figura del donaire, la dama y el rey, han sido estudiados suficientemente. El gracioso es el que más cuidados ha suscitado: Montesinos [1925], Herrero García [1941], Ley [1954], Arjona [1939]. A la figura del rey ha dedicado un interesante libro Young [1979], analizando su papel como hombre, como institución y como ser divino. Este personaje está, naturalmente, muy ligado al significado de este teatro. Algún rey, en concreto, de nuestra historia, como Pedro el Cruel, ha sido tema de controversias en relación con Calderón; y, respecto a Lope, ha merecido una monografía de Exum [1974]. La dama, generalizada en mujer, ha sido estudiada por McKendrik [1974], y, como disfrazada de varón, por Romera Navarro [1935] y Bravo Villasante [1955]. Rugg [1965] se ha ocupado del padre. La galería de tipos menores nos lleva a la sociología de este teatro. Arco y Garay [1942], de forma eminentemente descriptiva, y Díez Borque [1976], con un ademán más funcional, nos muestran el larguísimo elenco de indios, soldados, estudiantes, poetas, moros y judíos, etc. El tipo mejor conocido es, sin duda, el del labrador, por la citada obra de Salomón. El negro ha merecido un fino análisis de Weber [1967], y, más ampliamente, Nagy [1968] ha tratado el mundo celestinesco del teatro de Lope. El Fénix gusta de introducirse en su teatro como personaje. A tan importante rasgo han dedicado su atención Cossío [1948], Morley [1951], Carreño [1982]. El discurso del primero tendría más validez de haber utilizado la cronología, ya aparecida entonces en inglés, de Morley y Bruerton. Por último, Morley y Tyler [1961] han dedicado una larga monografía a los nombres de los personajes que no ha dado frutos tan preciados como el estudio de la versificación.

Menéndez Pelayo [1919-1927] hizo ya un importante recorrido por los temas, motivos y fuentes del drama lopiano. Hay varias monografías sobre ciertos temas o problemas de Lope. Algunos son fundamentales. Desde luego, el honor, eje de tanta obra, al que ha dedicado una monografía Larson [1977]. También la heráldica y su función en los textos, estudiada con fina erudición por McCready [1962]. Y el de los judíos, analizado por Lida de Malkiel [1973] (como ejemplo concreto, véase Silverman [1971]). El citado libro de Arco y Garay es un útil y extenso muestrario temático, aunque su esfuerzo no tuvo una intención sociológica adecuada. De alguna manera es continuador suyo Díez Borque [1976]. Pese al título de su libro, trata de las obras de Lope escritas desde 1617 hasta su muerte. Aunque se centra en la descripción de las relaciones individuales, políticas y sociales, organiza hábilmente sus materiales buscando el significado total de ese teatro mediante la fórmula simplificadora, si con frecuencia cierta, de la propaganda de la monarquía señorial, consolidadora de los privilegios de la nobleza y de los labradores ricos (cfr. Stern [1982]). Su búsqueda pierde de vista el género literario y la serie literaria en que trabaja, como consecuencia de derivar su estudio de presupuestos de Maravall, quien, exclusivamente como historiador, le había abierto el camino para este tipo de lecturas, en su libro Teatro y literatura en la sociedad barroca [1972]. El crítico literario debe utilizar estos trabajos tomando un punto de vista distinto, desde la realidad del objeto que analiza. La

revisión de los valores sociales del teatro español se hacía necesaria, a causa de las apologías que desde la derecha (Menéndez Pelayo, Herrero García, Entrambasaguas) y desde la izquierda (Giner de los Ríos, Bergamín, Arconada) había recibido en el último siglo. Y en este sentido es muy útil que la filología y la crítica acudan a lo que historiadores como Maravall puedan decir al respecto. Díez Borque escribe, a veces, con tono de fiscal, que resulta a trechos tan populista como las obras analizadas, buscando, literalmente y desde nuestro tiempo, «la impostura de Lope». Este vaivén de valoraciones es necesario para iniciar un nuevo camino en el inacabable perspectivismo histórico de la obra de arte. En realidad ya lo había abierto un gran filólogo. Me refiero a Salomon [1965] en su magna obra, modelo para este tipo de estudios. Tal vez por ser extranjero, se enfrentó al teatro de Lope con un especial tino y distanciamiento, con una natural y científica curiosidad. Sus conclusiones son que nos encontramos ante un teatro poético que tiene como base la realidad, que es un reflejo de lo real, una negación de lo real y una idealización de lo real. Así podría compaginarse el que este teatro sirva, en efecto, para abovedar el sistema de privilegios y, al mismo tiempo, para retratar esa situación y, por definición, para experimentar, desde las raíces de un dramaturgo, ciertos tipos y situaciones conflictivas. Siempre dentro del género y desde la ambigüedad del signo estético, siempre poliédrico. Sería absurdo, en fin, olvidar, para el significado de la comedia, los trabajos del hispanismo de habla inglesa, que parecen desplazarse recientemente un tanto desde Calderón hacia Lope, como veremos en obras concretas. De un modo general e introductorio puede partirse del prólogo de Pring-Mili [1961] a la traducción en inglés de cinco obras lopianas. Han influido mucho -y han sido debatidos también- los trabajos generales sobre la interpretación del teatro barroco: Parker [1957] y Reichenberger [1959].

La ordenación del teatro de Lope puede hacerse atendiendo a diversos móviles o criterios: el cronológico, el genérico, el genético-argumental y el temático. La cronología quedó ya en sus líneas maestras establecida en el insustituible trabajo, ya varias veces citado, de Morley y Bruerton [19682]. Basándose en el uso de la métrica llegaron a fechar todas las obras dentro de unos márgenes no demasiado amplios. Nuevos estudios de cronología, por datos externos o internos -en lo que ha destacado Tyler [1950, 1952 a y b]-, así como la aparición del manuscrito Gálvez, que data sus textos, no han hecho sino corroborar la precisión del método (véase también Haley [1971]; y sobre las listas del Peregrino los artículos de Morley [1930] y Wilder [1952]). Oleza [1981] ha matizado las fechas del repertorio temprano de Lope. Estas obras primeras y la génesis del código lopista, así como su relación con el grupo valenciano, merece actualmente la atención de diversos críticos. Las preguntas que se hace Oleza son: ¿Cuál es el papel de Lope?, ¿qué propuestas teatrales traía a Valencia en 1589?, ¿qué propuestas cristalizaron durante su estancia en Valencia y en Alba de Tormes?, ¿son convergentes o alternativas las propuestas valenciana y madrileña? A pesar de los excelentes esfuerzos de Frolidi [1968] y Weiger [1978], estas últimas cuestiones están aún por pormenorizar. Dependen, en parte, de los estudios en marcha (Sirena, Cañas, entre otros) sobre teatro valenciano y de su confrontación con la morfología del primer Lope y del Arte nuevo. Sobre estas materias han investigado García Lorenzo, Weber, Oleza, Weiger, y otros, ayudados por los datos de que disponíamos sobre la aparición de algún rasgo temático o formal importante en el primer teatro de Lope: la aparición del gracioso, detallada por Arjona [1939], o de la mujer vestida de hombre, por McKendrik [1974]. Oleza analiza 18 obras entre 1580 y 1604. Muestra cómo, en ellas, los subgéneros podrán agruparse en dramas (de hechos famosos, o de honra y venganza) y

comedias (mitológicas, pastoriles, palatinas, urbanas, picarescas), lo que ya es un muestrario muy completo de lo que hará en plena madurez. En su primera etapa Lope sabe ya popularizar la espectacularidad cortesana y cortesanizar la espectacularidad popular. Los dos modelos pugnan, lo que ya no ocurre con el Lope posterior (Asensio [1981, en cap. 2]), plenamente compenetrado con la estructura de corral, la que Oleza llama, y no de forma peyorativa, «teatro pobre». Lope se distingue de Tárrega por la poderosa corrección populista que da al teatro desde bases clásicas y cortesanas. Frida Weber [1976] encuentra que, hacia 1590, el pre-Lope está desapareciendo rápidamente en la estructura y la técnica y está casi tipificado en la métrica, aunque no domina aún la rápida caracterización de los personajes y su relación con la trama. Sus análisis comparados de *Los hechos de Garcilaso*, *Las ferias de Madrid* y *El príncipe inocente* son especialmente ilustrativos. Con estas investigaciones llegamos al momento de escribirse el Arte nuevo y a la creación del tipo de campesino digno, en lo que podemos entroncar con los estudios de Salomon y, en la línea estructural de Frida Weber, con el importante libro de Forastieri [1976]. De los cuatro últimos lustros de Lope conocemos la fecha cierta de bastantes dramas, muy estudiados, que podrían ser la base de una evolución no desarrollada aún monográficamente, para la que poseemos muchos datos obtenidos al analizar obras concretas como *Santiago el Verde* (1615), *El marqués de las Navas* (1624), *El castigo sin venganza* (1631), *Las bizarrías de Belisa* (1634), etc.

La génesis de un drama de Lope puede estar en muchos lugares, como ya fue detallando la crítica historicista. De hecho, el mayor valor de los estudios de Menéndez Pelayo es el de su sabio cotejo con las fuentes de cada obra estudiada. Lope puede buscar su argumento: en el refranero, Canavaggio [1981]; en las letras para cantar: Frenk Alatorre [1963], García de Enterría [1965], Umpierre [1975]; en el romancero: Menéndez Pidal, Moore [1940]; en la Biblia y la hagiografía, Aragone [1971]; en la mitología, en los novellieri y en las crónicas y leyendas nacionales. Estos dos últimos campos son los más acotados. Sus débitos a *Bandello* fueron estudiados por Köhler [1939] y Gasparetti [1939], su relación con *Cintio*, por Köhler [1946], y la influencia de *Boccaccio*, por Metford [1952]. Alguna obra con esta génesis, como *El castigo sin venganza*, procedente de *Bandello*, ha sido elegida para ilustrar la nacionalización que de la novela italiana hace Lope. Así, en el estudio clásico de Amado Alonso [1952]. Menéndez Pelayo dejó abierto el camino de las relaciones entre las crónicas y leyendas y los dramas históricos lopianos. Después, en estudios concretos de cada obra, modelo *Fuente Ovejuna*, como veremos, se ha profundizado mucho en el carácter de esa influencia. Recientemente se ha intentado teorizar sobre el sentido de la historia de los dramas de Lope: Gilman [1981] y Kirby [1981]. También tenemos diversos estudios desde acotaciones geográficas o nacionales, presididas por la visión de América, analizada por Morínigo [1946]; Hungría, por Bosci [1967], Murcia, por Sebastián de la Nuez [1964], o La Mancha, Rozas [1980]. Existe, incluso, una bibliografía de la comedia histórica de Lope, realizada por Brown [1958].

Con el único fin de poder hacer un recorrido muy abreviado de la producción de Lope - deteniéndome sólo en los dramas más estudiados- organizó su obra -de forma ecléctica y sin demasiada convicción, teniendo en cuenta el género y el tema- en tres grandes grupos: las obras que tienen como base una historia (sea mitológica, bíblica, hagiográfica, cronística o legendaria); las que proceden de una fuente novelesca; y las que crecen desde

la propia invención, retratando e idealizando, a la vez, la realidad de su tiempo, ya en tono palaciego, ya en el medio urbano, ya en ambiente pastoril o rústico.

Entre las obras mitológicas mejor editadas destacan *El amor enamorado* (Valbuena Prat [1950]), *El marido más firme*, sobre el mito de Orfeo (McGaha [1981]) y *Adonis y Venus* (Shecktor [1981]). Estos trabajos muestran la dependencia de los textos de Lope de las fuentes clásicas, especialmente ovidiana, y la adaptación al sistema social del XVII con que están realizadas. Es evidente que estas obras mitológicas deben abordarse en su génesis y estructura, con criterio más amplio, tal como ha hecho Rull [1968], con lo que tiene *La viuda valenciana* (comedia de capa y espada influida por *Bandello*) del mito de Psiquis y Cupido (Apuleyo, *Partinuplés*.)

Entre las bíblicas, tema en el que Lope no insistió demasiado, son de las más logradas *La hermosa Ester* y *El robo de Dina*, a las que ha dedicado sendos artículos Glaser [1960 y 1964]. Mucho más extenso es el catálogo de las comedias hagiográficas, algunas propiamente biográficas, como *Juan de Dios y Antón Martín* o *El cardenal de Belén*, sobre san Jerónimo; y otras, más pendientes de lo filosófico, como *Barlán y Josafat*, editada y estudiada por Montesinos [1935], y *Lo fingido verdadero*. *Juan de Dios y Antón Martín*, como otras de su estilo, presenta una clara técnica de reportaje, dramatizando su curriculum, en este caso doble, el del maestro y el del discípulo, en el que destaca el del primero en una serie de interesantes secuencias costumbristas, pasando de labrador a soldado, vendedor ambulante de libros de cordel y predicador de las prostitutas a las que llama «las hermanas olvidadas», en una muestra de comprensión muy del santo y muy del dramaturgo. *Lo fingido verdadero* es un impresionante drama religioso, sobre el tema del gran teatro del mundo, en lo que han insistido Vilanova [1950] y Trueblood [1964], y que es, además, una importante muestra de las ideas sobre el teatro de Lope, al ser el protagonista, san Ginés, un actor. Este teatro de santos ha merecido justamente dos monografías: la de Garasa [1960] y la más técnica de Aragone [1971] que ha editado, además, *El cardenal de Belén* [1957] y *Vida y muerte de santa Teresa de Jesús* [1970].

Lo fingido verdadero nos hace pasar a la historia extranjera, mediante uno de sus personajes, Diocleciano, y recordar que la historia romana tiene un puesto en el teatro de Lope, *Roma abrasada*, *El esclavo de Roma*. Obras de historia europea importantes son *El gran duque de Moscovia*, cuyas fuentes han sido estudiadas por Vernet [1949], y *La imperial de Otón*, analizada en el contexto polaco de nuestro teatro barroco por Strzalkowa [1960]. Aunque hay otras varias olvidadas como *Contra valor no hay desdicha*, de historia clásica, en este caso sobre *Ciro el Grande*, de verdadera importancia para el concepto de la realeza del teatro lopiano. Con todo, donde se acumulan el mayor número de obras histórico-legendarias, gran parte de ellas de un gran peso específico, es en la alta Edad Media y el primer Renacimiento. Tal vez la zona de mayor interés esté en torno al reinado de los Reyes Católicos, en relación con la unificación de España y el sentido de la monarquía a la vez teocéntrica y señorial. Estos temas en el reinado de Felipe III, con la aparición de los privados y la decadencia, eran de obligada atracción en la propaganda política y social que el teatro barroco conllevaba.

El bastardo Mudarra, cuyas relaciones con el romancero fueron estudiadas por Price [1935], es un claro exponente de la epicidad del teatro lopista, como puso de manifiesto la versión

brechtiana de Schroeder, montada por Marsillach hace unos años. A su lado hay que citar otras dos sombrías, violentas e importantes tragedias, que en algunos aspectos se apartan de la línea más tópica y estudiada del teatro de Lope: El duque de Viseo, editada por Ruiz Ramón [1966] y por Auvert [1969], y Los comendadores de Córdoba, analizada, como drama de honor, por un especialista en la materia, Larson [1971]. El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón (ed. Entrambasaguas [1963]) es un excelente reportaje sobre cómo se imaginaba Lope América, con el encuentro de la Europa del Renacimiento y el indio, en el que subyace el tema del salvaje, sobre todo si le colocamos al lado Las Batuecas del duque de Alba, encuentro entre la civilización y los salvajes de Las Urdes. Otras obras de interés, suficientemente estudiadas, son Los Benavides, Reichenberger [1968]; Las paces de los reyes, Castañeda [1971]; La corona merecida, Montesinos [1923]; El galán de la Membrilla, Marín y Rugg [1962]; El cordobés valeroso Pedro Carbonero, Montesinos [1929]; Carlos V en Francia, Reichenberger [1962]; El marqués de las Navas, Montesinos [1925].

Se ha hablado de trilogía pensando en tres obras maestras que abordan el papel del rey, el noble y el villano en sus relaciones políticas y sociales: El mejor alcalde, el rey, Peribáñez y Fuente Ovejuna. Son, sin embargo, tres obras distintas en su alcance estético y de contenido. En la primera, la más claramente política, el rey actúa directamente en la acción, que aquí es única, por cuya pretendida regularidad fue bien aceptada por la crítica del XVIII y del XIX. En las otras dos, los Reyes Católicos juzgan, al final, una situación social: un caso particular en Peribáñez, que ha matado a un comendador para defender su matrimonio, lo que podría ir hoy en la página de sucesos; y un caso general, una revuelta contra el comendador por parte de todo un pueblo, tratado injustamente por él, lo que pasaría a una primera plana, en la crónica sociopolítica. Si en El mejor alcalde, el rey se tiende a la unidad de acción, en Fuente Ovejuna se busca decididamente la alternancia de dos acciones.

El mejor alcalde, el rey ha sido editada por Gómez Ocerín y R. M. Tenreiro [1931] y por Díez Borque [1973]. Considerada, desde Menéndez Pelayo hasta Díez Borque como un canto al absolutismo monárquico, modernas y más finas disecciones, como las de Halkhoree [1979], Varey [1979] y Bentley [1981], han resaltado su sentido artístico y su significado, llevándolo a un terreno a un tiempo más general y filosófico, en relación con la naturaleza humana, el tratado político y el neoplatonismo; y por otro, a uno muy concreto que empareja el principio del reinado de Alfonso VII con el principio del de Felipe IV. Varey habla de un macrocosmos y un microcosmos, este concretado en Galicia. Bentley, de la precariedad de la naturaleza humana, «porque la fuente de su fruición es al mismo tiempo agente de su destrucción... En el bien está el mal, y sólo la discreción y un sentido de responsabilidad impiden el desequilibrio». Lo que la obra se separa de la crónica, ocultando el problema económico y resaltando el amoroso, lo que no ocurre en Fuente Ovejuna, está en relación con el interés artístico y con el deseo de mover al público desde el dilema aristotélico entre verdad particular, la trama de una comedia, y la verdad universal, su tema.

Peribáñez es uno de los textos mejor estudiados (Aubrun y Montesinos [1943], J. M. Marín [1979], A. Bleuca [1981]). La introducción de Bleuca es excelente y tiene la utilidad de plantearse la obra en el subgénero de la comedia de villanos, como tragicomedia o tragedia

nueva, de estudiarla paralelamente a Fuente Ovejuna y de matizar opiniones de Salomon en varios puntos importantes: no cree en la relación directa entre el caso de Rodrigo Calderón y la obra, que vuelve a centrar en 1604-1608, resumiendo los criterios anteriores de datación sobre los que la crítica ha vuelto una y otra vez. Peribáñez destaca por su ambiente rústico, idealizado y muy cuidado estilísticamente, con una perfecta oposición de imágenes, muy coherente, como el toro -signo de violencia y azar- y la cosecha -signo natural y social de la vida cotidiana. Esto la hace muy personal, frente a otras obras de comendadores en las que el argumento básico tiene el mismo triángulo: labrador, labradora, unidos por el amor y violentados por un poderoso. Es clásico, con toda justicia, el estudio de la imaginería, el lenguaje y la estructura de Wilson [1949]. Sobre su simbolismo ha insistido Dixon [1966]. El problema del honor ha sido planteado monográficamente por Correa [1958] y por Larson [1977], en su obra de conjunto sobre los dramas de honor en Lope. (Véase también el citado artículo de Silverman.)

Fuente Ovejuna es, hoy, el drama de Lope más conocido universalmente. Su fama va ligada a los acontecimientos sociales y políticos de la Europa de los cien últimos años. Conocemos bien los sucesos históricos de los que habla la obra, a los que han dedicado un libro García Aguilera y Hernández Ossorno [1975]; los elementos históricos y su adaptación en el texto, que fueron estudiados por Anibal [1934] con gran comprensión, por cierto, para la estructura de la obra. López Estrada [1965], al volver sobre las fuentes, su composición y a la comparación con la obra del mismo tema de Monroy -que ha editado juntas [19793]- ha demostrado mayor perspicacia. En los últimos años se ha venido sucediendo una valiosa serie de ediciones: Profeti [1978], J. M. Marín [1981], A. Bleuca [1981], las tres con introducciones tan diferentes como inteligentes: la primera desde la semiótica; la segunda, la más extensa, fijándose mucho en la fuente y la estructura bimembre; la tercera, en relación con Peribáñez y con la serie de los labradores dignos. En este último aspecto habría que partir de las diseminadas e importantes aportaciones del libro de Salomon, tantas veces citado. Muy debatido ha sido el tema de la segunda acción y de las dos lecturas -con o sin ella- que de la obra puede hacerse. Tras la incompreensión de Anibal, Parker [1953] abre el camino para entender la interdependencia de ambas acciones; Ribbans [1954] explica de forma completa el funcionamiento de ambas en la estructura global de la obra; Rozas [1981] se sitúa precisamente, al analizar el drama, desde la segunda acción, detallado la ecuación que las hace homogéneas y necesarias, y haciendo la historia de las dos lecturas. La primera acción es a la segunda, como la historia a la intrahistoria. Y viceversa. Por otro camino, Spitzer [1955] centró el significado del drama desde el neoplatonismo, y en su sentido amoroso ha insistido Hesse [1968]. Hay que distinguir, como ha hecho A. Bleuca, el que la armonía mundi sea un tema central y que en el teatro de Lope los conceptos amorosos tengan toques platónicos, y el funcionamiento dramático del tema del amor. Los personajes y sus nombres han sido tratados por López Estrada [1969]. De Casaldueiro [1943] a Wardropper [1956] se ha insistido en su significado y estructura. Trabajos parciales, de interés sobre su sentido sentencioso y sobre los emblemas, son los de Pring-Mill [1961] y Moir [1971].

Al lado de Fuente Ovejuna, una obra muy distinta, El caballero de Olmedo, parece la más leída. Del Caballero se han sucedido también las ediciones en los últimos años: Rico [1967] (rehecha en [19813]), King [1972], Profeti [1981]. Sage [1974] nos ha dado una buena introducción a la obra. Desde el punto de vista del género, es un ejemplo de verdadera

tragedia, que camina más que ninguna de las del autor hacia terrenos de Shakespeare en su nocturno y sobrecogedor acto tercero, que se opone, en varios sentidos, a lo que en el prólogo al lector de *El castigo sin venganza* expresaba Lope, si bien aludiendo a la antigüedad griega: «huyendo de las sombras, nuncio». Como Rico ha explicado, Lope la llama tragicomedia, porque «al ‘arte viejo’ no le bastan el final desgraciado, una última verdad y un trasfondo histórico... Lope lo sabe muy bien, y no siempre quiere perderle el respeto a Aristóteles». Es llamativo, a este respecto, ver que, justo en el centro de la obra (vv. 1.410-1.553), hay un verdadero entremés, un descansadero bien situado, de gorrón y de falsa beata, cuyo análisis nos llevaría hasta el estricto comediógrafo que es Molière y a su *Tartufo*. Lope y su público tienen en común un cantar, y el poeta saca partido de cada una de sus palabras, desde el que incoativo y la noche al Caballero (nobleza y habilidad en los rejonos) que es flor de Olmedo y gala de Medina -su naturaleza y su artificio respectivamente. Este es el final y Lope necesita un argumento, que será, como casi siempre, de amores, y los buscará haciendo un homenaje a *La Celestina*, lo que justificará más la duda de tragedia/tragicomedia. La génesis, el canto del caballero, su leyenda y su historia, nos son hoy conocidas gracias a los estudios de Frenk Alatorre [1973], Anderson Imbert [1952], J. Pérez [1966] y Rico [1975-1980], este último en un trabajo que modifica esencialmente las ideas recibidas sobre las fuentes de la obra, al demostrar que Lope sigue de cerca un baile dramático entonces popularísimo. La investigación ha buscado, además, la estructura y el significado. El problema de la unidad ha sido abordado por Casa [1966] y Gérard [1965]. Este encuentra unidad de movimiento y tema, dualidad en la acción, de acuerdo con la estética barroca. Se ha hablado también, por Socrate [1965] de manierismo, producto de nuevos planteamientos artísticos de Lope al llegar a la madurez. Este crítico entiende la obra como un hecho artístico de una gran complejidad de niveles literarios. Rico [1967] encuentra la honda dimensión poética del texto en la correlación de valores: amor, muerte, destino, ironía. Sin duda, la presencia del destino, por medio de la anticipación y la ironía, cruza la obra de principio a fin, sobre todo contando con que su solución era conocida por el espectador. Estos análisis (véase también Wardropper [1972]) parecen más convincentes que los que llevan la obra, a veces lejos del sentido literal, hacia la justicia poética, siguiendo el camino inaugurado -pero desde el calderonismo, no lo olvidemos- por Parker (así, McCrary [1966] y Soons [1961]). Me parece difícil ver en Alonso un modelo de pecador, y que el mensaje moral predomine sobre el sentido artístico (véase, con esta misma objeción, King [1971]). Y esta sería materia a generalizar en casos paralelos como en *El castigo sin venganza* (sentido del honor/sentido artístico).

Una fuerte personalidad tienen las obras que derivan de la novelística italiana, directa o indirectamente (véase los trabajos citados de Köhler, Gasparetti, Metford). En algunos casos, sin tener seguridad de la fuente, se sospecha este origen. El ambiente generalmente altoburgués y palaciego las acerca, a veces, al grupo de comedias -¿inventadas?- palaciegas. Lope se encuentra en los novellieri, con frecuencia, argumentos de verdaderas tragedias y entonces sigue el modelo hasta el final luctuoso, como en *El castigo sin venganza*, o *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*. En este grupo encontramos, entre otras muchas, *Castelvines* y *Monteses*, con el tema de *Romeo y Julieta*, que ha merecido atención dentro de la problemática relación de los teatros de Lope y Shakespeare; *La quinta de Florencia*, analizada por Bruerton [1950] por sí misma y en relación con Peribáñez; *Servir a señor discreto*, excelentemente estudiada y editada por Weber [1975]. Poca atención ha merecido *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, interesante en extremo, por

mostrar la vida amorosa secreta entre una señora y su administrador -durante años de vida cotidiana, hogar, matrimonio, hijos- con personajes discretos, que miran hacia la comedia burguesa del XVIII, frente a familiares obcecados en el honor, que les darán muerte. La obra maestra de este apartado novelesco es, sin duda, *El castigo sin venganza*, editada suelta por Lope al final de su vida (1634), sin duda con tono de desafío ante las nuevas corrientes dramáticas. Hay diversas ediciones modernas: Van Dam [1928, abreviada en el aparato crítico en 1968] y Kossoff [1970]. Procedente de *Bandello*, la nacionalización de la fuente, como señalé, ha sido analizada cuidadosamente por A. Alonso [1952], dentro de la creencia de que estamos ante un cerrado problema de honor, en la línea en que también la vería Menéndez Pidal [1958]. Hay otras interpretaciones, como la de May [1960], que caen en encontrar simbolismos (así, Federico, abandonado por el padre y muerto, como Cristo), muy apartados del sentido literal. La mejor línea de interpretación -como obra de madurez y de arte muy cuidado, que muestra la experiencia de Lope ante la presión de los jóvenes dramaturgos en su vejez- es la que va de Wilson [1963] a Dixon [1973]. La elección de un tema de honra y novela parece radicar en el interés por atraer a un público más popular, mientras que el conflicto y la escritura de gran perfección en su métrica y estilo, busca al espectador más ilustrado en la poesía dramática. (Entre las obras novelescas y las de ambiente rústico basadas en las crónicas, cabría colocar ciertas obras pastoriles como *La Arcadia*, en las que no podemos entrar.)

Las comedias en que Lope no sigue una fuente, sino que inventa desde las costumbres de un tiempo directamente, extrapolando, a veces, los problemas más delicados, a otras naciones, pueden situarse ya en ambiente palaciego, como *El perro del hortelano*; ya en la ciudad, como *El acero de Madrid*; ya en el campo, como *El villano en su rincón*, que aunque tiene antecedentes, analizados por Bataillon, prefiero situar aquí. Las urbanas presentan diversos puntos de vista: desde lo picaresco, *El caballero del milagro* y *El rufián Castrucho*, a lo costumbrista, *El acero de Madrid*, estudiada por Bergonnioux [1971] y Fichter [1962], o *Santiago el Verde*, editada por Oppenheimer [1940], o *La moza de cántaro*, editada por González Echegaray [1968] y estudiada por Louis Pérez [1981], pasando por obras de ambiente más interior y familiar como *La dama boba*. Sobre la tipificación de la comedia urbana ha escrito Wardropper [1978] unas inteligentes páginas, partiendo de una frase de Lope en *De cosario a cosario*, donde dice que Madrid se compone de «cosas y casas y casos», y ejemplificando con el análisis de *El sembrar en buena tierra*, editada de forma magistral por Fichter [1944]. Esta obra sería, para Wardropper, un modelo de comedia urbana o de capa y espada, divertida y mostradora, a la vez, de problemas sociales, mientras que *El perro del hortelano* sería una muestra de comedia de fantasía. *El perro del hortelano* es uno de los textos más apreciados por la crítica en los últimos años. Ha sido editada por Köhler [1934, 19512], Kossoff [1970] y Dixon [1981b]. Frida Weber la coloca decididamente como muestra del subgénero, estudiado por ella, de la comedia palatina. El conflicto amoroso es muy atrayente: la condesa Diana es el perro del hortelano, que ni se enamora de su secretario, ni lo deja que ame a Marcela. Hay un proceso de enamoramiento en Diana, muy conseguido psicológicamente (sobre todo, partiendo de un teatro como el barroco español que se centra en la acción). Pring-Mill [1961] fue el primero en destacar suficientemente este proceso psicológico y relacionarlo con la acción. La solución de la comedia ha sido muy discutida. El criado Tristán finge una falsa anagnórisis: el secretario es hijo de un noble, ya puede la pareja casarse. Pero los dos enamorados saben que esto es falso. Dos interpretaciones se abren. La de Sage [1973] y Kossoff, que ven una

crítica a los problemas sociales de la época (así, en lo que toca a los matrimonios entre diferentes clases), y la de Wardropper [1967] que ve en la obra una muestra de que la vida es una ilusión. Weber [1975] asume una parte de las dos interpretaciones y juzga que la invención del gracioso es lo que posibilita la solución dada por Lope a este «caso». Dicho de otra manera, podemos pensar que la obra es un experimento de una situación amorosa y de un conflicto, que es solventado desde la creencia, vital y artística, del ilusionismo, al realizarse la acción en el extranjero fuera del aquí y del ahora del dramaturgo.

La coherencia del carácter de Finea en *La dama boba* es uno de los aspectos más discutidos de los personajes de Lope, desde el libro, ya clásico, de Schevill. Lo primero que habría que hacer es desandar el camino en busca de la cultura del Renacimiento, superando la perspectiva de la literatura y el cine psicológicos de los últimos cien años. Finea es boba al principio de la obra y es discreta al final. Al principio es infantil y luego aparece como una mujer. También es, al empezar, analfabeta, y en los dos meses que dura la acción aprende a leer, escribir, etc. El gran maestro ha sido amor. Sucesivos estudios han aclarado, en el contexto de la cultura barroca, este cambio. Holloway [1972] centró su explicación de la obra en el neoplatonismo. Sobre él ha insistido, entrelazándolo con el tema folclórico que el personaje desarrolla, E. Bergman [1981], a la vez que explicaba el protagonista masculino en relación con el dinero. Egido [1978] ha subrayado la importancia de la imagen del amor como educador en las letras europeas y lo ha aplicado a la obra. Con estos estudios y con la visión de su sentido cómico de la vida, realizado por Larson [1969], queda explicada la coherencia de los personajes, en especial la verdadera metamorfosis, también relacionada con el cambio de la pubertad, de Finea. Pero la estructura dramática de la obra es la que mejor explica el cambio del personaje. Zamora [1965], al hacer un análisis de la obra desde el enfrentamiento, de principio a fin, de las dos hermanas, ha mostrado la habilidad con que Lope va situando en primer plano y en lo alto a Finea. El mismo Zamora [1963] y D. Marín [1976] han editado la comedia.

El villano en su rincón tuvo en Bataillon [1949] un exegeta espléndido en lo que toca a sus fuentes, al tema del *beatus ille* y del menosprecio de corte, y en lo que atañe a su sentido general que el hispanista francés vio como una moralidad dedicada a la gloria de la monarquía. Pero Bataillon sentía cierta decepción ante el final, pues ante el triunfo de la corte y del rey sobre Juan Labrador parecía incoherente, después de un canto tan apasionado de la alabanza de aldea. Los críticos que han venido después han tomado dos caminos. Por un lado, el sentido político se ha ido desentrañando en los trabajos de Halkhoree [1972], que lo relaciona directamente con las paces y bodas entre Francia y España, y como un ataque a don Rodrigo Calderón (la obra está escrita entre 1611 y 1616); y de Varey [1973], que encuentra la armonía entre el rincón y la corte, entre el labrador y el rey, en la lección mutua que ambos se dan a través de la obra (compárese Salomon [1965]). Por otro lado, Hesse [1970] halló en el amor el tema central de la obra, como el gran igualador de las personas, aunque no renuncia a considerarla en la órbita de los manuales de educación de príncipes. También en este sentido de destacar la importancia del tema amoroso, Wardropper [1971] la califica, sugestivamente, como una venganza tardía de Maquiavelo, en relación con la razón de estado: «Si la política desecha el ideal pastoril en *El villano en su rincón* es porque absorbe de éste el sentido del poder universal del amor». En cuanto a su erudita escritura, que había sido mostrada ya por Bataillon y por Zamora

[1961], al estudiar ambos las fuentes, es importante el artículo de Dixon [1981] al analizarla expresamente como literatura de emblemas, con presencia muy firme de las polianteas.

Lope es autor, en fin, de un buen número de autos sacramentales, como La venta de la Zarzuela o La siega. Son autos muy líricos, lejos aún de la cerrada estructura lógica de Calderón, y en ellos es frecuente el tema amoroso de la esposa procedente del Cantar de los Cantares. Su estudio ha de hacerse en libros de conjunto sobre el auto, como los de Wardropper [1953], o de Flecniakoska [1961]. La monografía de Cayuela [1935] es decididamente temática. Algunos aspectos de este teatro han sido tratados monográficamente: así, el papel del demonio, por Flecniakoska [1964], y el del honor, por Wardropper [1951].

Bibliografía

Actas [1981] = Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, Edi-6, 1981.

ALONSO, Amado, «Lope de Vega y sus fuentes», Thesaurus, VIII (1952), págs. 1-24; reimpreso en Gatti [19672].

ANDERSON IMBERT, Enrique, «Lope dramatiza un cantar», Asomante, VIII (1952), págs. 317-322; reimpreso en Crítica interna, Madrid, Taurus, 1960, págs. 11-18.

ANIBAL, C. E., «The historical elements of Lope de Vega's Fuenteovejuna», Publications of the Modern Language Association of America, XLIX (1934), págs. 657-718.

ANTUONO, Nancy L. D', «Lope de Vega y la commedia dell'arte: temas y figuras», Cuadernos de Filología, III (1981), págs. 261-278.

ARAGONE TERNI, Elisa, ed., L. de V., El cardenal de Belén, Zaragoza, Clásicos Ebro, 1957.

——— ed., L. de V., Vida y muerte de santa Teresa de Jesús, Florencia, D'Anna, 1970.

——— Studio sulle «comedias de santos» di Lope de Vega, Florencia, Università degli Studi, 1971.

ARCO Y GARAY, Ricardo, La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega, Madrid, Real Academia, 1942.

ARJONA, J. H., «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega», *Hispanic Review*, VII (1939), págs. 1-21.

——— «Defective rhymes and rhyming techniques in Lope de Vega's autograf Comedias», *Hispanic Review*, XXIII (1955), págs. 108-128.

ASENSIO, Eugenio, «Textos nuevos de Lope en la Parte XXV 'Extravagante' (Zaragoza, 1631): La historia de Mazagatos», en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1975, págs. 59-79.

AUBRUN, Charles V., «Las mil ochocientas comedias de Lope», en *Actas* [1981], págs. 27-33.

——— y J[osé] F[ernández] Montesinos, ed., *Lope de Vega, Peribáñez y el comendador de Ocaña*, París, Hachette, 1943.

AUVERT EASON, Elizabeth, ed., *L. de V., El duque de Viseo*, Valencia, Albatros Ediciones, 1969.

BATAILLON, Marcel, «El villano en su rincón», *Bulletin Hispanique*, LI (1949), págs. 5-38; reimpresso en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, págs. 328-372.

BENTLEY, Bernard P. E., «El mejor alcalde, el rey y la responsabilidad política», en *Actas* [1981], págs. 415-424.

BERGMAN, Emile L., «La dama boba: temática folklórica y neoplatónica», en *Actas* [1981], págs. 404-414.

BERGONNIOUX, A., J. LEMARTINEL, y G. ZONANA, ed., *L. de V., El acero de Madrid*, París, Klincksieck, 1971.

BLECUA, Alberto, ed., *L. de V., Peribáñez, Fuente Ovejuna*, Madrid, Alianza Editorial (El libro de bolsillo, 845), 1981.

BOSCI, J. P., «Hungría en el teatro de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, XXXI (1967), págs. 95-103.

BRADBURY, Gail, «Tragedy and tragicomedy in the theatre of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII (1981), págs. 103-111.

BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1955.

BROWN, Robert B., *Bibliografía de las comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega*, México, Academia (State University of Iowa Studies in Spanish Language and Literature, X), 1958.

BRUERTON, Courtney, «La quinta de Florencia, fuente de Peribáñez», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV (1950), págs. 25-39.

CANAVAGGIO, Jean, «Lope de Vega entre refranero y comedia», en *Actas* [1981], págs. 83-94.

CARREÑO, Antonio, «Del romancero nuevo a la comedia nueva de Lope de Vega: constantes e interpolaciones», *Hispanic Review*, L (1982), págs. 33-52.

CASA, Frank P., «The dramatic unity of *El caballero de Olmedo*», *Neophilologus*, L (1966), págs. 234-243.

CASALDUERO, Joaquín, «Fuenteovejuna», *Revista de Filología Hispánica*, V (1943), págs. 21-42; reimpresso en *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1972, págs. 13-44.

CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, University of North Carolina (Estudios de Hispanófila, 32), 1975.

——— «Los prólogos de Partes IX-XX de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 30 (primavera de 1978), págs. 19-25.

CASTAÑEDA, James Agustín, *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1962; y Salamanca, Anaya, 1971.

CASTRO, Américo, véase Rennert.

Catálogo de la Exposición bibliográfica de Lope de Vega, organizada por la Biblioteca Nacional. Prólogo de Miguel Artigas, Madrid, 1935.

CAYUELA, A. M., «Los autos sacramentales de Lope, reflejo de la cultura religiosa del poeta y de su tiempo», *Razón y Fe*, CVIII (1935), págs. 168-190, y 330-349.

CLARK, Fred M., *Objective methods for testing authenticity and the study of ten doubtful «comedias» attributed to Lope de Vega*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971.

CORREA, Gustavo, «El doble aspecto de la honra en Peribáñez y el comendador de Ocaña», *Hispanic Review*, XXVI (1958), págs. 188-199.

COSSÍO, José María de, *Lope, personaje de sus comedias*, Discurso de ingreso en la Real Academia, Madrid, 1948.

COTARELO, Emilio, GONZÁLEZ PALENCIA, RUIZ MORCUENDE, y GARCÍA SORIANO, eds., *Obras de Lope de Vega*, 13 vols. (Nueva edición), Madrid, Real Academia, 1916-1930.

COTARELO Y MORI, Emilio, «Sobre el caudal dramático de Lope de Vega y su desaparición y pérdida», *Boletín de la Real Academia Española*, XXII (1935), páginas 555-567.

DELANO, Lucile K., «An analysis of the sonnets in Lope de Vega's comedias», *Hispania*, XII Stanford (1929), págs. 119-140.

——— A critical index of sonnets in the plays of Lope de Vega, Toronto, The University Press, 1935.

DÍEZ BORQUE, José María, ed. L. de V., *El mejor alcalde, el rey*, Madrid, Retorno, 1973.

——— *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

DIXON, Victor, «The symbolism of Peribáñez», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII (1966), págs. 11-24.

——— ed., L. de V., *El sufrimiento premiado*, Londres, Tamesis Books, 1967.

——— «El auténtico Antonio Roca de Lope», en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, págs. 175-188.

——— «El castigo sin venganza: The artistry of Lope de Vega», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age*, presented to Edward M. Wilson, Londres, Tamesis Books, 1973, págs. 63-81.

——— «Beatus... Nemo: El villano en su rincón, las polianteadas y la literatura de emblemas», *Cuadernos de Filología*, III (1981), págs. 279-300.

——— ed., L. de V., *El perro del hortelano*, Londres, Tamesis Texts, 1981.

DUNN, Peter N., «Some use of sonnets in the plays of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV (1957), págs. 212-222.

EGIDO, Aurora, «La Universidad de amor y La dama boba», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIV (1978), págs. 351-371.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín, ed., L. de V., *El Nuevo Mundo* [prólogo y adaptación de J. de E.], Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1963.

ESQUER, Ramón, «La estructura de los personajes en el teatro de Lope de Vega», en *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, CSIC, 1971, págs. 219-224.

EXUM, F., *The metamorphosis of Lope de Vega's King Pedro. The treatment of Pedro I de Castilla in the drama of Lope de Vega*, Madrid, Plaza Mayor, 1974.

FICHTER, William L., ed., *L. de V., El sembrar en buena tierra*, Nueva York, Modern Language Association, 1944.

——— «Orthoepy as an aid for stablishing a canon of Lope de Vega's authentic plays», en *Estudios hispánicos, Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, 1952, págs. 143-153.

——— «Un ejemplo del genio creador de Lope de Vega: El acero de Madrid», *Modern Language Notes*, LXXVII (1962), págs. 512-518.

FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón, 1550-1635*, Montpellier, 1961.

——— «Les rôles de Satan dans les autos de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, LXVI (1964), págs. 30-43.

FORASTIERI BASCHI, Eduardo, *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega*, Madrid, Hispanova, 1976.

FRENK ALATORRE, Margit, «Lope, poeta popular», *Anuario de Letras*, III (1963), págs. 253-266.

——— «El canto del caballero y El caballero de Olmedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXII (1973), págs. 101-104.

FROLDI, Rinaldo, *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*, Pisa, Instituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università di Pisa, 1962; trad. cast. ampliada, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968.

GARASA, Delfín Leocadio, *Santos en escena (Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega)*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur (Cuadernos del Sur), 1960.

GARCÍA AGUILERA, Raúl, y Mariano HERNÁNDEZ OSSORNO, *Reuelta y litigios de los villanos de la Encomienda de Fuenteovejuna (1476)*, Madrid, Editora Nacional, 1975.

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Concepción, «Función de la 'letra para cantar' en las comedias de Lope de Vega: comedia engendrada por una canción», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLI (1965), págs. 3-62.

GASPARETTI, Antonio, *Las «novelas» de Mateo Maria Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*, Universidad de Salamanca, 1939.

GATTI, José Francisco, *El teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Eudeba, 19672.

GÉRARD, A. S., «Baroque unity and the dualities of El caballero de Olmedo», *The Romanic Review*, LVI (1965), págs. 92-106.

GILMAN, Stephen, «Lope, dramaturgo de la historia», en Lope de Vega y los orígenes del teatro español, en Actas [1981], págs. 19-26.

GLASER, Edward, «Lope de Vega: La hermosa Ester», Sefarad, XX (1960), páginas 110-135.

——— «Lope de Vega's El robo de Dina», Romanistisches Jahrbuch, XV (1964).

GÓMEZ OCERÍN, J., y R. M. TENREIRO, ed., L. de V., El remedio en la desdicha, El mejor alcalde, el rey, Madrid, La Lectura (Clásicos Castellanos, 39), 1931.

GONZÁLEZ AMEZCÚA, Agustín, Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio, Madrid, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, 1945; reimpresso en Opúsculos histórico-literarios, II, Madrid, CSIC, 1951, págs. 364-417. (En los Opúsculos faltan las variantes de las comedias.)

GONZÁLEZ ECHEGARAY, Carlos, ed., L. de V., La moza de cántaro, Salamanca, Anaya (Biblioteca Anaya, 85), 1968.

HALEY, George, «Lope de Vega y el repertorio de Gaspar de Porras en 1604 y 1606», en Homenaje a William L. Fischter, Madrid, Castalia, 1971, págs. 257-268.

HALKHOREE, Premraj, «Lope de Vega's El villano en su rincón: an emblematic play», Romance Notes XIV (1972), págs. 141-145.

——— «El arte de Lope de Vega en El mejor alcalde, el rey», Bulletin of Hispanic Studies, LXVI (1979), págs. 31-42.

HARTZENBUSCH, Jean Eugenio de, ed., L. de V., Comedias escogidas, 4 vols. Madrid, Rivadeneyra (BAE, 24, 26, 41, 42), 1853-1860.

HERRERO GARCÍA, Miguel, «Génesis de la figura del donaire», Revista de Filología Española, XXV (1941), págs. 46-78.

HESSE, Everett W., Análisis e interpretación de la comedia, Madrid, Castalia, 1968.

——— «Los conceptos del amor en Fuenteovejuna», Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, LXXV (1968-1972), págs. 305-323.

HILBORN, Harry W., «El creciente gongorismo en las comedias de Lope de Vega», en Homenaje a William L. Fichter, Madrid, Castalia, 1971, págs. 281-294.

HOLLOWAY, James E., «Lope's Neoplatonism: La dama boba», Bulletin of Hispanic Studies, XLIX (1972), págs. 236-255.

JONES, Royston O., «El perro del hortelano y la visión de Lope», Filología, X (1964), págs. 135-142.

JÖRDER, Otto, *Die Formen des Sonnetts bei Lope de Vega*, Halle (Saale), 1936.

JOSÉ, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, (Anejos de la *Revista de Literatura*, 20), Madrid, CSIC, 1963.

——— *El «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo»*, Madrid, CSIC (Clásicos Hispánicos), 1971.

KING, Willard F., «El caballero de Olmedo: Poetic justice or destiny?», en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, págs. 367-379.

——— ed., L. de V., *The knight of Olmedo*, Lincoln, University of Nebraska, 1972.

——— «Las acciones virtuosas del Arte nuevo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX (1980), págs. 183-193.

KIRBY, Carol Bingham, «Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, en *Actas* [1981], págs. 329-337.

KÖHLER, Eugène, ed., L. de V., *El perro del hortelano*, París, 1934; y nueva edición crítica, París, *Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg* (Textes d'Etude, 4), 1951.

——— «Lope et Bandello», en *Hommage à Ernest Martinenche*, París, 1939, páginas 116-142.

——— «Lope de Vega et Giraldi Cintio», en *Mélanges 1945, II*, París, *Études Littéraires*, Universidad de Estrasburgo, 1946, págs. 169-260.

KOSSOFF, David, ed., L. de V., *El perro del hortelano, El castigo sin venganza*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 25), 1970.

LARSON, Donald R., «La dama boba and the comic sense of life», *Romanische Forschungen*, LXXXV (1969), págs. 41-62.

——— «Los comendadores de Córdoba: an early honor play», en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, págs. 399-412.

——— *The honor plays of Lope de Vega*, Harvard University Press, 1977.

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Lope de Vega. Introducción a su vida y obra*, Salamanca, Anaya, 1966.

——— «El Arte nuevo (vv. 64-73) y el término 'entremés'», *Anuario de Letras*, V (1965), págs. 77-92.

——— «Cristo, pastor robado. (Las escenas sacras de La buena guarda)», en Homenaje a William L. Fichter, Madrid, Castalia, 1971, págs. 413-427; reimpresso en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, 1974, págs. 169-185.

LEY, Charles David, *El gracioso en el teatro de la península (siglos XVI-XVII)*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1954.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «Lope de Vega y los judíos», *Bulletin Hispanique*, LXXV (1973), págs. 71-113.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «Fuente Ovejuna» en el teatro de Lope y de Monroy (Consideración crítica de ambas obras), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1965.

——— ed., L. de V., *Fuenteovejuna [seguida de la de Monroy]*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 10), 1969.

——— «Los villanos filósofos y políticos. La configuración de Fuente Ovejuna a través de los nombres y 'apellidos'», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 238-240 (1969), págs. 518-542.

MAC CURDY, Raymond R., «Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia: resumen crítico», en Homenaje a William L. Fichter, Madrid, Castalia, 1971, págs. 525-535.

MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.

MARÍN, Diego, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, México, De Andrea (Colección Studium, 22), 1958.

——— *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Adelphi University (Estudios de Hispanófila, 2), 1962, 19682.

——— ed., L. de V., *La dama boba*, Madrid, Cátedra, 1976.

——— y Evelyn Rugg, ed., L. de V., *El galán de la Membrilla (Anejos del Boletín de la Real Academia Española, VIII)*, Madrid, Real Academia Española, 1962.

MARÍN, Juan María, ed., L. de V., *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Madrid, Cátedra (Letras hispánicas, 96), 1979.

——— ed., L. de V., *Fuente Ovejuna*, Madrid, Cátedra (Letras hispánicas, 137), 1981.

MAY, T. E., «Lope de Vega's *El castigo sin venganza*: The idolatry of the duke of Ferrara», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVII (1960), págs. 154-158.

MCCRARY, William C., *The goldfinch and the hawk. A study of Lope de Vega's tragedy «El caballero de Olmedo»*, Chapel Hill, 1966.

MCCREADY, Warren T., *La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos*, impresa a costa del autor, Toronto, 1962.

MCGAHA, Michael D., «El marido más firme y La bella Aurora: variaciones sobre un tema», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, en *Actas* [1981], págs. 431-439.

MCKENDRIK, Melveena, *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age*, Cambridge, University Press, 1974.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, ed., *Obras de Lope de Vega*, 15 vols., Madrid, Real Academia Española, 1890-1913. (El tomo primero es la biografía de Lope, hecha por La Barrera. Los estudios de cada comedia fueron publicados por la ed. Suárez y luego por el CSIC -ed. nacional-, como *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Y los textos se han reeditado, como continuación de la ed. de Hartzenbusch, en la *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Atlas, 1963-1972.)

——— *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, 6 vols., Madrid, Suárez, 1919-1927; reimpresso en la ed. nacional de *Obras completas*, 6 vols., Madrid, CSIC, 1949 (véase la ficha anterior).

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Lope de Vega, el Arte nuevo y la nueva biografía», *Revista de Filología Española*, XXII (1935), págs. 337-398; reimpresso en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 120), 1940, págs. 69-143.

——— «El lenguaje en Lope de Vega», en *El padre Las Casas y Vitoria, con otros temas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 1.286), 1958, págs. 99-121.

——— «El castigo sin venganza, un oscuro problema de honor», en *El padre Las Casas y Vitoria*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 1.286), 1958, págs. 123-152.

MERRIL, Madre, ed., L. de V., *Lo que pasa en una tarde*, Berkeley, California, 1949 (impreso en México).

METFORD, J. C. J., «Lope de Vega and Boccaccio's Decameron», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXIX (1952), págs. 75-85.

MOIR, Duncan W., «The classical tradition in Spanish dramatic theory and practice in the seventeenth century», en *Classical drama and its influence, volumen en homenaje a H. D. F. Kitto*, Londres, Methuen, 1965, págs. 191-228.

——— ed., *Bances Candamo, Teatro de los teatros*, Londres, Tamesis Books, 1970.

——— «Lope de Vega's Fuenteovejuna and the Emblemas morales of Sebastián de Covarrubias Horozco (with a few remarks on El villano en su rincón), en Homenaje a William L. Fichter, Madrid, Castalia, 1971, págs. 537-546.

MONTESINOS, José F[ernández], ed., L. de V., La corona merecida, Madrid, Junta para ampliación de estudios (Teatro antiguo español, 5), 1923.

——— ed., L. de V., El cuerdo loco, Madrid, Centro de Estudios Históricos (Teatro antiguo español, 4), 1922.

——— ed., L. de V., El marqués de Las Navas, Madrid, Junta para ampliación de estudios (Teatro antiguo español, 6), 1925.

——— ed., L. de V., El cordobés valeroso Pedro Carbonero, Madrid, Junta para ampliación de estudios (Teatro antiguo español, 7), 1929.

——— ed., L. de V., Barlaán y Josafat, Madrid, Centro de Estudios Históricos (Teatro antiguo español, 8), 1935.

——— «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en Homenaje a Menéndez Pidal, I, Madrid, 1925, págs. 469-504; reimpresso en Estudios sobre Lope de Vega, Salamanca, Anaya, 1967, págs. 21-64.

——— «La paradoja del Arte nuevo», Revista de Occidente, II (1964), págs. 302-330; reimpresso en Estudios sobre Lope de Vega, Salamanca, Anaya, 1967, págs. 1-20.

MOORE, J., The «Romancero» in the chronicle-legend plays of Lope de Vega, Filadelfia, University of Pennsylvania, 1940.

MORBY, Edwin S., «Some observations on tragedia and tragicomedia in Lope», Hispanic Review, XI (1943), págs. 185-209.

MORÍNIGO, M. A., América en el teatro de Lope de Vega (Anejos de la Revista de Filología Hispánica, II), Buenos Aires, Instituto de Filología, 1946.

MORLEY, S. Griswold, «Lope de Vega's Peregrino lists», en Modern Philology, XIV, University of California Publications (1930), págs. 345-366.

——— «The pseudonyms and literary disguises of Lope de Vega», en Modern Philology, XXXVIII, University of California Publications (1951), páginas 421-484.

——— y COURTNEY Bruerton, The chronology of Lope de Vega's «comedias», Nueva York, The Modern Language Association of America, 1940; trad. cast.: Cronología de las comedias de Lope de Vega, Madrid, Gredos, 1968.

——— y R. W. Tyler, Los nombres de los personajes en las comedias de Lope de Vega, 2 vols., Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1961.

- NAGY, Edward, Lope de Vega y «La Celestina». Perspectiva seudocelestinesca en comedias de Lope de Vega, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1968.
- NUEZ, Sebastián de la, «Murcia en dos obras dramáticas de Lope de Vega», *Anales de la Universidad de Murcia*, XXI (1962-1963), págs. 58-88.
- OLEZA, Juan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III (1981), págs. 153-223.
- OPPENHEIMER, R., ed., L. de V., Santiago el Verde, Hamburgo, Preilipper, 1938; y Madrid, CSIC (Teatro antiguo español, 9), 1940.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, ¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.
- PARKER, Alexander A., «Reflections on a new definition of 'baroque' drama», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXX (1953), págs. 142-151.
- The approach to the Spanish drama of the Golden Age, Londres, The Hispanic and Luso-Brazilian Councils (Colección Diamante, 6), 1957.
- PÉREZ, Joseph, «La mort du Chevalier d'Olmedo, la légende et l'histoire», en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, vol. II, París, 1966, págs. 243-251.
- PÉREZ, Louis C., y F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática (Anejos de la Revista de Literatura, 17), Madrid, CSIC, 1961.
- PÉREZ, Louis, «La moza de cántaro, obra perfecta», en Lope de Vega y los orígenes del teatro español, en *Actas* [1981], págs. 441-447.
- PORQUERAS, A., y F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco, Madrid, Gredos, 1972.
- PRICE, E. R., «The Romancero in El bastardo Mudarra of Lope de Vega», *Hispania*, XVIII, Stanford (1935), págs. 301-310.
- PRING-MILL, Robert D. F., «Introduction» a Lope de Vega, five plays, trad. de Jill Booty, Nueva York, 1961.
- PROFETI, Maria Grazia, ed., L. de V., Fuente Ovejuna, Madrid, Cupsa, 1978.
- ed., L. de V., El caballero de Olmedo, Madrid, Alhambra, 1981.
- REICHENBERGER, Arnold G., «The uniqueness of the comedia», *Hispanic Review*, XXVII (1959), págs. 303-316.

——— ed., L. de V., *Carlos V en Francia*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1962.

——— «The cast of Lope's *Los Benavides*», en *Homenaje to John M. Hill*, Indiana University, 1968, págs. 161-176.

RENNERT, Hugo A., *The life of Lope de Vega (1562-1635)*, Glasgow, University Press, 1904. Nueva versión: Hugo A. Rennert y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Madrid, 1919. Con notas adicionales de F. Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya, 1968.

RIBBANS, Geoffrey W., «The meaning and structure of Lope's *Fuenteovejuna*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXI (1954), págs. 150-170; trad. cast. en Gatti [1967], págs. 91-123.

RICO, Francisco, «El caballero de Olmedo: amor, muerte, ironía», *Papeles de Son Armadans*, XLVII, 139 (1967), págs. 38-56.

——— «Hacia El caballero de Olmedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV (1975), págs. 329-338, y XXIX (1980).

——— ed., L. de V., *El caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra (*Letras hispánicas*, 147), 1981.

RICO VERDÚ, José, «La epistolografía y el Arte nuevo de hacer comedias», *Anuario de Letras*, XIX (1981), págs. 133-162.

ROMERA NAVARRO, Miguel, *La perspectiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Yunque, 1935.

ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL (*Temas*, 9), 1976.

——— «Ciudad Real y su provincia en el teatro de Lope de Vega», *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 10, 2.^a época (1980), págs. 141-175.

——— «Fuente Ovejuna desde la segunda acción», en *Actas del I Simposio de Literatura Española*, Universidad de Salamanca, 1981, págs. 173-192.

RUFFINATTO, A., *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervantes e Lope de Vega)*, Turín, Giappichelli, 1971.

RUGG, E., «El padre en el teatro de Lope de Vega», *Hispanófila*, 25 (1965), págs. 1-16.

RUIZ RAMÓN, Francisco, ed., L. de V., *El duque de Viseo*, Madrid, Alianza Editorial (*El libro de bolsillo*, 26), 1966.

- RULL, Enrique, «Creación y fuentes de La vida valenciana de Lope de Vega», Segismundo, IV (1968), págs. 9-24.
- SAGE, Jock W., Lope de Vega: «El caballero de Olmedo», Londres, Grant and Cutler (Critical Guides to Spanish Texts, 6), 1974.
- SALOMON, Noël, Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega, Burdeos, Féret et Fils (Bibliothèques des hautes Études hispaniques, XXXI), 1965.
- SAMONÀ, Carmelo, Appunti ed esempi sull'esperienza culterana nel teatro di Lope e della sua scuola, Roma, De Santis, 1964.
- «Su un paso dell'Arte nuevo di Lope», en Studi di Lingua e Letteratura Spagnuola, Turín, Universidad de Turín (Pubblicazioni della Facoltà di Magistero, 31), 1965, págs. 135-146.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, véase Porqueras.
- SHECKTOR, Nina, «La interpretación del mito en el Adonis y Venus de Lope», en Lope de Vega y los orígenes del teatro español, en Actas [1981], págs. 361-364.
- SILVERMAN, Joseph H., «Los hidalgos cansados de Lope de Vega», en Homenaje a William L. Fichter, Madrid, Castalia, 1971, págs. 693-711.
- SOCRATE, Mario, «El caballero de Olmedo nella seconda epoca di Lope», Studi di letteratura spagnuola, II (1965), págs. 95-173.
- SOONS, Alan, «Towards an interpretation of El caballero de Olmedo», Romanische Forschungen, LXXIII (1961), págs. 160-168; reimpresso en Ficción y comedia en el Siglo de Oro, Madrid, Estudios de Literatura Española, 1966, págs. 65-74.
- SPITZER, Leo, «A central theme and its structural equivalent in Lope's Fuenteovejuna», Hispanic Review, XXIII (1955), págs. 274-292; trad. cast. en Gatti [1967], págs. 124-147.
- STERN, Charlotte, «Lope de Vega, propagandist?», Bulletin of the Comediantes, XXXIV (1982), págs. 1-36.
- STRZALKOWA, Maria, Studia polsko-Hiszpanskie, Cracovia, Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego (Rozprawy i Studia, 26), 1960.
- TEMPLIN, E. H., «The mother in the comedia of Lope de Vega», Hispanic Review, III (1935), págs. 219-244.
- THOMAS, Henry, ed., L. de V., La estrella de Sevilla, Oxford, Clarendon Press, 1923.

- TRUEBLOOD, Alan S., «Role-playing and the sense of illusion in Lope de Vega», *Hispanic Review*, XXXII (1964), págs. 305-318.
- TYLER, Richard W., «On the dates of certain of Lope de Vega's comedias», *Modern Language Notes*, LXV (1950), págs. 375-379.
- «Suggested dates for more of Lope de Vega's comedias», *Modern Languages Notes*, LXVII (1952), págs. 170-173.
- «Further suggestions for Lope de Vega chronology», *Bulletin of The Comediantes*, IV, núm. 2 (1952), págs. 2-3.
- UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the plays of Lope de Vega: A study of their dramatic function*, Londres, Tamesis Books, 1975.
- VALBUENA PRAT, Ángel, «En torno a dos temas de Lope», *Clavileño*, I, núm. 4 (1950), págs. 26-28.
- VAN DAM, C. F. A., ed., *L. de V., El castigo sin venganza*, Groninga, 1928; y Salamanca, Anaya, 1968.
- VAREY, John E., «Towards an interpretation of Lope de Vega's *El villano en su rincón*», en *Studies in Spanish literature of the Golden Age*, presented to Edward M. Wilson, Londres, Tamesis Books, 1973, págs. 315-337.
- «Kings and judges: Lope de Vega's *El mejor alcalde, el rey*», en *Themes in drama*, ed., James Redmon, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- VERNET, J., «Las fuentes de *El gran duque de Moscovia*», *Cuadernos de Literatura V* (1949), págs. 17-36.
- VILANOVA, Antonio, «El tema del gran teatro del mundo», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, XXIII (1950), págs. 157-188.
- VOSSLER, Karl, *Lope de Vega und sein Zeitalter*, Munich, 1932; trad. cast.: *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933.
- WARDROPPER, Bruce W., «Honor in the sacramental plays of Valdivielso and Lope de Vega», *Modern Language Notes*, LXVI (1951), págs. 81-88.
- *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid, Revista de Occidente, 1953.
- «Fuente Ovejuna: el gusto and lo justo», *Studies in Philology*, LIII (1956), páginas 159-171.

——— «Comic illusion: Lope de Vega's El perro del hortelano», *Kentucky Romance Quarterly*, XIV (1967), págs. 101-111.

——— «La venganza de Maquiavelo: El villano en su rincón», en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, págs. 765-772.

——— «The criticism of the Spanish comedia: El caballero de Olmedo as object lesson», *Philological Quarterly*, LI (1972), págs. 177-196.

——— «La comedia española del Siglo de Oro», en *Elder Olson, Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, págs. 181-242.

WEBER DE KURLAT, Frida, «El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, págs. 695-704.

——— ed., *L. de V., Servir a señor discreto*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 68), 1975.

——— «El perro del hortelano, comedia palatina», en *Homenaje a Raimundo Lida*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV (1975), págs. 339-363.

——— «Lope-Lope y Lope-prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, XII (1976), págs. 111-131.

——— «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega. (Problemática en torno a la clasificación de las comedias)», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, II, Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos, 1977, págs. 867-871.

——— «Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, en *Actas* [1981], págs. 37-60.

WEIGER, John G., *Hacia la comedia: De los valencianos a Lope*, Madrid, Cupsa, 1978.

——— «Lope de Vega según Lope: ¿creador de la comedia?», *Cuadernos de Filología*, III (1981), págs. 225-245.

WILDER, Thornton, «New aids towards dating the early plays of Lope de Vega», en *Varia Variorum*, *Festgabe für Karl Reinhardt*, Munich, 1952, págs. 194-200.

WILSON, Edward M., «Images et structure dans Peribáñez», *Bulletin Hispanique*, LI (1949), págs. 125-159; trad. cast. en Gatti [19672], págs. 50-90.

——— «Cuando Lope quiere, quiere», *Cuadernos Hispanoamericanos*, LIV (1963), páginas 265-300.

ZAMORA VICENTE, Alonso, ed., L. de V., El villano en su rincón, Las bizzarrías de Belisa, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 157), 1963.

——— ed., L. de V., Peribáñez y el comendador de Ocaña, La dama boba, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 159), 1963.

——— «Para el entendimiento de La dama boba», en *Collected studies in honour of Américo Castro's eightieth year*, Oxford, 1965, págs. 447-459.

YOUNG, Richard A., La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1979.

Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Súmese como **voluntario** o **donante**, para promover el crecimiento y la difusión de la **Biblioteca Virtual Universal**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **enlace**.



editorial del cardo