

## LOPE DE VEGA EN EL ROMANTICISMO ESPAÑOL

Es evidente, tal como se puede constatar por el testimonio de escritores y viajeros extranjeros, que España era considerada y definida con el marbete de *pais romántico*. El copioso material literario perteneciente a la literatura española del Siglo de Oro era fuente inagotable para los dramaturgos y teóricos del romanticismo en la Europa del primer tercio del siglo XIX. España era la cuna de Lope, Calderón, Cervantes, tal como lo corroboran los testimonios de la crítica alemana, desde los hermanos Schlegel hasta Johann L. Tieck o Ferdinand J. Wolf. Fue, precisamente, la crítica alemana la que analizó y difundió el corpus literario de Lope, cuyo teatro había creado la nueva dramática contra la preceptiva aristotélica resucitada en el Renacimiento.

Desde múltiples ópticas o perspectivas se analiza la creación literaria de Lope y su actitud como teórico de la misma. Tanto sus obras de ficción como *El Arte nuevo de hacer comedias* fueron interpretadas con dispar criterio por la crítica. La prensa, como tendremos ocasión de comprobar, enjuició no sólo la influencia de las obras de Lope en los dramaturgos del momento, sino que también polemizó acerca de los contenidos teóricos vertidos en *El Arte nuevo de hacer comedias*. Así, aspectos como los relacionados con la libertad absoluta en la elección de temas, la mezcla de la tragedia y la comedia, las unidades dramáticas, las normas de oficio para la redacción material de las comedias y para la representación, el lenguaje dramático, los personajes, desarrollo de la acción dramática –planteamiento del caso, enlace y conexión de los sucesos, complicación de la intriga y desenlace gradual hasta el final de la obra–, versificación y su adecuación a la situación dramática fueron los principales contenidos analizados por los estudiosos en la prensa de la primera mitad del siglo XIX en España.

La crítica literaria en este periodo prestó especial atención a todos estos postulados vertidos en *El Arte nuevo de hacer comedias*. Quintana, Dionisio Solís, *El Abate Marchena* y sus *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia* (1820) fueron asaz prolíficos en sus escritos como analistas del Romanticismo y su engarce con el Siglo de Oro. Los preceptistas –Martínez de la Rosa y Hermosilla–, los críticos de la escuela sevillana –Lista, Reinoso y Mármol–, los no menos célebres José de la Revilla, Pedro María de Oliver y Bartolomé J. Gallardo configuran un elenco de alto nivel en la crítica literaria. Interés por Lope y por el Siglo de Oro en general que indujo a más de un sector crítico a teorizar sobre la pertinencia o no de representar en los escenarios sus creaciones literarias. La diversidad de criterios fue frecuente y las banderías o sectas polemizaron en pro y en contra de las preceptivas neoclásicas y la dramaturgia del Siglo de Oro. La polémica y defensa de Böhl de Faber sobre el llamado Teatro nacional, las tendencias eclécticas y reformistas de los Silvela, Burgos, García Suelto, Clemencín, entre otros, y los estudios de Durán sobre la dramaturgia del Siglo de Oro y el Romancero constituyeron en su día los principales pilares del panorama histórico, literario y crítico.

La presencia de Lope en los albores del siglo XIX es manifiesta, aunque con especial intensidad al mediar la tercera década de dicho siglo, pues los románticos sin desdeñar la aportación de nuevos elementos escénicos buscaron su inspiración en la Edad Media y en el teatro nacional creado por Lope de Vega. Las adaptaciones y refundiciones fueron pródigas. Así la llevada a cabo por Bretón de los Herreros de *Los Tellos de Meneses*; *Las bodas de doña Sancha* –dramatización del último conde de Castilla por las Velas– de García Gutiérrez, inspirada en *El primer rey de Castilla*; *Margarita la tornera*, de Zorrilla, sobre el reiterativo motivo de la monja y el galán, cuyo asunto está presente en *La guarda cuidadosa*. *El capitán Montoya* del mismo Zorrilla, sobre el estudiante Lisardo que contempla su propio entierro, sería vertido por primera vez al teatro por Lope en *El vaso de elección*. Adaptaciones e influencia en Zorrilla que le convierten en el Lope del Romanticismo, pues recoge múltiples elementos dispersos, los engarza o articula en un conjunto armónico y los revitaliza al infartarlos con la tradición, subsumiendo los mismos ideales que Lope. Fue él, precisamente, el que reanudó con sus dramas el gran teatro de Lope, que vale tanto como decir el teatro nacional. Cabe señalar también la refundición sutil que el propio Larra lleva a cabo de la obra *Porfar hasta morir*, en su drama Macías, trasunto vertido en su novela *El doncel de don Enrique el Doliente*.

*El Moro expósito*, extenso poema del duque de Rivas que refiere la leyenda de los siete Infantes de Lara, aunque con múltiples variantes debidas al propio

autor, tiene como base fundamental la comedia de Lope *El Bastardo Mudarra*. Otro tanto sucede con las crónicas y leyendas referentes tanto a la España visigótica como de la época de los Austrias, pues influyeron en sumo grado en la dramaturgia romántica y en el conjunto general de obras publicadas durante esta época. Cabe señalar también la influencia de Lope en las iniciales creaciones literarias de Rivas, especialmente en su libro *Poesías*, publicado en 1814, en donde se indica que ha imitado «la sencillez en el modo de decir y de presentar los pensamientos que ostentan nuestros poetas del siglo XVI» (Saavedra: 1914: s.p.). En las letrillas, églogas, epístolas, cantinelas, así como en los romances y sonetos que figuran en este corpus poético se evidencia con claridad y nitidez la presencia de Lope.

Las refundiciones de dramas del Siglo de Oro en el primer tercio del siglo XIX fueron, pues, copiosísimas, especialmente aquellas cuya paternidad correspondía a Lope y Calderón. Durante este periodo Dionisio Solís sería el más prolífico refundidor de su época, pues además de componer comedias originales –*Misantrópía y arrepentimiento*, *Camila*, *El valiente justiciero* y *el rico hombre de Alcalá*– se dedicó a la labor de refundidor de obras clásicas de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro. Destacamos sus refundiciones *Afectos de odio y amor*, *El escondido y la tapada*, *El Astrólogo fingido*, *La Dama duende*, *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón; *La Dama boba* y *El mejor alcalde, el Rey*, de Lope; *Marta la Piadosa*, *Por el sótano y el torno* y *La Villana de Vallecas*, de Tirso; *García del Castañar*, de Rojas Zorrilla; *El Pastelero de Madrigal*, de Jerónimo de Cuéllar y *El rico hombre de Alcalá*, de Moreto. Cabe precisar también que determinadas obras de dichos dramaturgos no se representaron, como señala Hartzenbusch (1843: 173-214)<sup>1</sup>, por diversas causas, la mayoría de las veces por la censura, pues no veía con buenos ojos ciertos episodios que se destacaban por su oposición a la política fernandina o por ser considerados por la Iglesia excesivamente atrevidos en asuntos religiosos. Sería el caso, por ejemplo, de la obra *Los milagros del desprecio*, de Lope, pues sólo Dios era el único que podía obrar milagros. Algo inconcebible y que sólo podía suceder en uno de los episodios históricos más nefandos de la historia de España, el llamado Decenio Calomardino. Como es bien sabido la obra de Lope conjuga admirablemente la máxima de que el desdén solo puede curarse con el

<sup>1</sup> Cfr. Cotarelo (1902). El citado crítico aborda en su estudio las obras representadas en los teatros de Madrid desde el año 1793 hasta 1819. De todos los autores pertenecientes al Siglo de Oro el más representado fue Lope, con doscientas obras refundidas; en segundo lugar Calderón, ciento treinta, y, en menor medida, Moreto, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla y Ruiz de Alarcón.

desdén, de ahí que el personaje Hernán, recién regresado de Flandes y antiguo mozo de don Pedro Girón, consiga mediante esta estrategia unir a su amo con la mujer deseada. Idéntico caso de esta infeliz censura sería presa la obra de Calderón *Peor está que estaba*, prohibida por considerarla una clara alusión al gobierno de Calomarde. La censura amputó numerosos dramas inofensivos, cercenando por el arbitrio de quienes formaban parte de la censura y no siempre con la mirada atenta al Siglo de Oro, sino también en relación con piezas populares un tanto picantes y que ridiculizaban las costumbres de la época. El variopinto mosaico teatral del primer tercio del siglo XIX posibilita el entrecruzamiento de las obras de Lope con otras que, de igual forma, harían las delicias del público. Así, desde las páginas de *El Censor* se describe este variopinto escenario teatral:

Comedias de santos, sin exceptuar a Dios y a la Virgen, comedias de amores históricos, de capa y espada, de moros y cristianos, de caricaturas cañizarescas, de guerras y hombres en el estilo de Comella, últimamente verdaderas comedias de costumbres y caracteres se suceden en nuestro teatro, interpoladas tal vez con las pocas tragedias sublimes que tenemos y con las innumerables traducciones que hemos hecho del teatro francés e italiano (*El Censor*: 1821: V: 470)<sup>2</sup>.

Testimonio de idéntico corte sería el ofrecido por el periodista y crítico Pérez del Camino que, al igual que Mesonero Romanos<sup>3</sup> y Larra<sup>4</sup>, corrobora el

<sup>2</sup> Se alude a las comedias de santos –*El divino africano*, *El capellán de la Virgen*, *Lo fingido verdadero*–, de enredo –*El acero de Madrid*, *La moza del cántaro*, *Por el puente*, *Juana...*–, de costumbres urbanas –*Los melindres de Belisa*, *La discreta enamorada*, *El perro del hortelano*, *La esclava de su galán...*– y a una amplia gama de obras históricas correspondientes a las crónicas y leyendas de España.

<sup>3</sup> Mesonero Romanos en *Memorias de un setentón*, en el capítulo referido a la ocupación francesa indica que el propio José Bonaparte fue un admirador del Siglo de Oro, pues mandó colocar en los teatros de Madrid los bustos de Lope y Calderón. Años más tarde, en el periodo comprendido entre 1815 y 1819, Mesonero señala al respecto que Lope, Calderón, Tirso, Moreto y Rojas, entre otros, sedujeron la inteligencia del público español con obras como «*La villana de Vallecas*, *Marta la Piadosa*, *Por el sótano y el torno*, *El vergonzoso en palacio*, *Mari Hernández la Gallega* y otras varias del primero [Tirso]; *La moza del cántaro*, *El Rey*, de Lope [...]» (1994: 313).

Cabe señalar también la admiración que Mesonero tuvo por la dramaturgia áurea, pues a partir del año 1825 adaptó numerosas obras de Tirso y Lope de Vega. Estas refundiciones se deben, fundamentalmente, a su formación moratiniana, a su convencimiento del desajustado teatro del Siglo de Oro. A raíz de la célebre proclama de Agustín Durán, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español* (1828), Mesonero cambió de actitud, respetando los textos sin mutilaciones ni adendas. Este cambio se percibe con nitidez tanto en sus colaboraciones en el *Semanario Pintoresco Español* como en su labor como colector para la Biblioteca de Autores Españoles de las comedias de Rojas Zorrilla y de autores contemporáneos y posteriores a Lope de Vega.

éxito de Lope de Vega en la escena española durante el primer tercio del siglo XIX<sup>5</sup>.

El debate entre románticos y neoclásicos motivado, precisamente, por la defensa o censura de las representaciones de las obras de Lope y Calderón, fundamentalmente, es un hecho que no sólo se comenta en tertulias, ateneos, liceos, sino también en los medios periodísticos. Las obras de Lope de Vega, analizadas y editadas con no poca profusión en la primera mitad del siglo XIX, tanto en el momento álgido de la polémica literaria entre románticos y neoclásicos, como en la época del eclecticismo en España, fueron objeto de apasionados encuentros y desencuentros (Hartzenbusch: 1843: 187). La popularidad de Lope era evidente y no sólo por la excelencia de sus obras de creación, sino también por su rebeldía contra la norma aristotélica en *El Arte nuevo de hacer comedias*. Agustín Durán, acérrimo y convencido defensor del teatro áureo, corroborará en su *Discurso* la merecida fama de Lope y su sintonía perfecta con la generalidad del público que «dirigida por sus propias impresiones, y por íntimo sentimiento de sus goces, llenaba los coliseos cuando veía en la escena a Lope, Tirso, Calderón y Moreto; y tal vez sus detractores salían del teatro tan concomidos como avergonzados de haber participado del entusiasmo general, contra las ordenanzas de Aristóteles y del espíritu de partido»<sup>6</sup>.

El *Discurso* de Durán (Caldera: 1962; Shaw: 1973; Gies: 1975) se proponía rebatir la crítica clasicista desde Luzán y Montiano hasta Gómez Hermosilla. Durán se queja de la abundancia de traducciones y compilaciones existentes en España, arregladas a la preceptiva clásica. A la juventud española no se le ha ex-

<sup>4</sup> Larra consideraría siempre a Lope como un escritor inmortal, a lado de los autores más representativos de la literatura universal. Sirva de botón de muestra sus reflexiones finales en su artículo *Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de Fe*: «No reconocemos magisterio literario en ningún país; menos en ningún hombre, menos en ninguna época, porque el gusto es relativo; no reconocemos una escuela exclusivamente buena, porque no hay ninguna absolutamente mala. Ni se crea que asignamos al que quiera seguirnos una tarea más fácil, no. Le instamos al estudio, al conocimiento del hombre; no le bastará como al *clásico* abrir a Horacio y a Boileau y despreciar a Lope y a Shakespeare; no le será suficiente, como al romántico, colocarse en las banderas de Victor Hugo y encerrar las reglas con Molière y con Moratín; no, porque en nuestra librería campeará Ariosto al lado de Virgilio, Racine al lado de Calderón, Molière al de Lope [...]», *El Español*, 18 de enero, 1836

<sup>5</sup> El mencionado crítico escribe en las páginas de *La Opinión* (1820:117), los siguientes versos:

«Penetrad al santuario de la Talía,  
allí Lopes, Moretos, Calderones,  
de Terencio, en poemas inmortales  
nos hacen saborear las dulces sales»

<sup>6</sup> Vid. nota 3. La cita corresponde a *Memorias de la Real Academia Española* (1870: II: 291).

plicado bien lo que representa el género romántico, pese a que en otras naciones europeas, como Francia, Inglaterra y Alemania, ha asumido su credo y finalizado cualquier tipo de discusión. Durán asume por completo la estrecha afinidad del Teatro y de la poesía popular, en cuanto manifestaciones de la nacionalidad española, la recíproca influencia de la historia y la literatura de un país y el valor que en ellas tienen las creencias religiosas, las condiciones específicas de una civilización determinada y la etnografía. A partir de estas premisas, rechazó la preocupación absurda que ajustaba o acomodaba a los cerrados y estrechos moldes de la antigüedad clásica el arte propio que engendró y educó el cristianismo<sup>7</sup>. Los asertos que emanan del propio *Discurso* de Durán son contundentes, taxativos. Por un lado, afirma que el drama antiguo español es, por su origen y forma de considerar al hombre, distinto del que imita al griego; por otro, señala que dicha analogía o diferencia la constituyen dos géneros diversos entre sí, los cuales no admiten del todo iguales reglas ni formas en su expresión. Finalmente, indica que el drama español es más poético que el clásico y por ello es por lo que debe regularse por reglas y licencias más distantes de la verosimilitud prosaica. La diferencia capital entre el arte clásico, según los modelos de la antigüedad greco-latina, y el arte romántico en la significación de arte cristiano, y propio de las sociedades modernas, estriba en opinión de Durán en que el primero se proponía describir al hombre *abstracto y exterior*, y el segundo las interioridades del alma, la lucha de la pasión y del libre albedrío, y de la conciencia consigo misma en su triple aspecto de actor, víctima y campo de batalla. Reflexiones que el propio Durán ejemplifica con valiosas anotaciones de textos literarios, como aquellos en los que compara los celos de Orosman con los del Tetrarca de Jerusalén o los sutiles comentarios sobre los romances gongorinos, como los referidos a Angélica y Me-

<sup>7</sup> López Soler en su artículo «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas», hace alusión a las tres grandes circunstancias que influyen sobremanera en las producciones poéticas: la Religión, las costumbres y la Naturaleza. Para López Soler este primer punto forma parte esencial de sus razonamientos: «Los dioses de Homero habían creado naciones belicosas y brillantes, que tenían y no amaban a la divinidad y a la cual atribuían vergonzosas debilidades; pero el Dios de los cristianos había de formar pueblos menos entusiastas y más recogidos, menos brillantes, y más melancólicos [...] He aquí el origen del romanticismo. El esplendoroso aparato de las Cruzadas, las virtudes y el pundonor de los caballeros [...]», *El Europeo*, I, nº 7, pp. 207-210. Más adelante apunta las diferencias entre el mundo clásico (pagano) y el romántico (cristiano), inclinándose sutilmente por la última: «[...] unos y otros dan a conocer en esto la Religión que profesaban, las costumbres de sus épocas y aun la Naturaleza que describían. Los antiguos, menos espiritualizados que los cristianos [...]. Los clasicistas violentan la situación del alma, los románticos la desvían, pero muy suavemente, de su temple natural; el lenguaje de aquéllos es más magnífico, el de éstos más penetrante; los primeros tienen por base a las pasiones y hablan del mundo físico; los segundos tienen por base al sentimiento y hablan al mundo moral», *Ibid.*, I, p. 211.

doro. Es evidente que para Durán el escritor clásico trata de describir caracteres generales y tiende hacia un final ético-docente que brilla por su ausencia en el romanticismo (o *romantismo* como él escribía). La moralidad más o menos vaga que se deduzca de sus invenciones, debe resultar de los actos singulares ejecutados por los personajes que intervienen en ellas.

Las diferencias existentes entre la literatura clásica antigua y la moderna, la referida al teatro español de Lope a Calderón, constituyen el eje fundamental que vertebra buena parte de su *Discurso*, de ahí que su intención no sea otra que mostrar que ese teatro y el francés, el de la época de Luis XIV, son dos géneros literarios diversos, aunque igualmente valiosos, pues tanto el uno como el otro se fundan en las necesidades morales, en los modos de existir, juzgar y sentir propios o característicos de cada nación, de ahí que no puedan aplicarse los mismos criterios. Por ello es por lo que las unidades en que se encierra uno de ellos no rigen en el otro, que, incluso, admite una variada gama de tonos y modos de expresión que brilla por su ausencia.

Durán, en el *Discurso* preliminar que precede a su «Romancero de romances caballerescos e históricos<sup>8</sup>», señala que el mundo greco-latino consideraba la especie humana bajo el imperio del fatalismo y a la persona en general como un ser máquina sometida al inflexible destino. Su ídolo era la patria y a ella se sacrificaba toda individualidad. Esta fórmula social formaba un centro de existencia común y exterior que excluía la importancia del hombre como individuo, para atribuirle a un ente abstracto. De ahí que la idealidad poética de la cosmogonía griega se adapte muy poco a la expresión de los sentimientos íntimos e individuales que tanto abundan en las sociedades modernas. Para Durán el verdadero romanticismo provenía de Lope y de sus coetáneos. En sus *Observaciones generales sobre los romances históricos* Durán argumenta mediante el estudio del romancero el nacimiento del teatro nacional, el teatro de Lope, pues los romances viejos populares y sus imitaciones popularizadas debieron ser los elementos de nuestra epopeya nacional, si nos fuese posible alcanzarla, porque allí se contenía toda la ciencia, la fe, los hábitos y costumbres. Porque allí se veía el pueblo pintado por sí mismo y retratados en los hechos sus sentimientos y glorias; porque allí se le pre-

<sup>8</sup> Agustín Durán, *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (1828-1832). El corpus de romances es el siguiente: I. Romancero de romances moriscos; II. Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas, romances cortos y glosas, pertenecientes a los géneros doctrinal, amatorio, jocoso, satírico, etc.; III. Romancero de romances doctrinales, amatorios, festivos, jocoso, satíricos y burlescos; IV y V. Romancero de romances caballerescos e históricos, de Amor, Tabla redonda, Carlo Magno y Doce Pares, Bernardo del Carpio, Cid, Infantes de Lara, etc.

sentaba su civilización, y porque era el medio único que tuvo de conservar en la memoria, con lenguaje y formas al alcance de su inteligencia, aquellos hechos y virtudes que amaba recordar, y aquellos vicios que deseaba contener o castigar.

A raíz de todas estas reflexiones Durán indica textualmente lo siguiente:

«Estos elementos de un gran poema, cuyos semejantes formaron la de otros países y naciones, comenzaron a germinar desde los primeros tiempo de la semi-monarquía asturiana, y se completaron en el último tercio del siglo XVI, en cuya época, en vez de una epopeya, produjeron el teatro nacional, que Lope de Vega adivinó y realizó por el pueblo y para el pueblo. El instinto y el ingenio de este gran poeta abrieron el camino que tenían obstruido los eruditos y los trovadores que imitaban una literatura de origen extraño; y la inspiración popular se apoderó del arte, de la riqueza de la lengua, del colorido poético, y todos los adelantamientos y modificaciones que habíamos adquirido y experimentado en nuestra sociedad. Desde entonces los romances reconquistaron su tipo característico, y se convirtieron en drama, como las rapsodias de los griegos se hicieron epopeyas; desde entonces los juglares y cantores se cambiaron en comediantes y corrieron las ciudades, villas, lugares y aldeas, representando farsas y dramas, cual habían recitado y cantado los romances»(1859: XXVI)<sup>9</sup>.

El abandono de las formas latinas e italianas posibilitó, en opinión de Durán, el verdadero romanticismo español, tanto en la lírica como en la obra dramática.

En la *Talía española* Durán insiste en los postulados que emanan de *El Arte nuevo de hacer comedias*, rebatiendo desde su punto de vista los límites de la preceptiva neoclásica. Sobre el romanticismo, adopta un criterio ecléctico muy parecido al seguido por eminentes críticos de la época, como Larra o Mesonero Romanos. Para Durán, el drama clásico, a pesar de su monótona sencillez

---

<sup>9</sup> En el Prólogo que figura al frente de esta edición señala que su obra fue acogida favorablemente por los eruditos sabios Schlegel, Bouterweck, Grim, Huber, Depping y Wolf. Insiste, una vez más, sobre cuál fue su propósito al iniciar sus estudios, relacionados con su clara oposición a la preceptiva aristotélica y en clara reivindicación del teatro áureo: «Emprendí esta tarea cuando un poder arbitrario dominaba nuestra patria, y por ello me fue imposible manifestar libremente las ideas filosóficas que abrigaba; pero arrostré la dificultad bordeándola, deseoso de que la juventud amiga de las letras comenzase su emancipación omnímoda, rompiendo primero los estrechos límites que al ingenio y la inteligencia había impuesto una crítica empírica y exclusiva, que la obligaba a imitar modelos indirectos de la naturaleza representada bajo formas ya muertas, o cercanas a expirar, aun en el mismo sitio de su cuna», (1859: VI).

nos produce una ilusión de verdad tan completa y natural que nos encantan, y el novelesco o romántico por la variedad de sus intrigas y acontecimientos, por la suspensión y anhelo de la curiosidad que excita, por la multitud de cuadros que presenta y por el interés que inspira nos cautiva y entretiene (1834: I: 2)<sup>10</sup>.

A través de la reflexión de sus escritos, Durán incide en la imposibilidad de encerrar la comedia o el drama romántico en las reglas de las tres unidades, pues insiste en la necesidad de variedad y de contraste en el tono y la expresión, de verosimilitud en el lenguaje y de que sean admitidos y amalgamados la tragedia, la comedia, la sátira, lo lírico y lo bucólico dentro del propio drama romántico. Es evidente que muchas reflexiones de Durán subyacen en *El Arte nuevo de hacer comedias*, especialmente las referidas al lenguaje dramático y la verosimilitud. Durán, al igual que su maestro A. Lista (Juretschke (1954; 1980) y Caldera (1962), consideraba la dramaturgia del Siglo de Oro diferente al teatro griego. Esta diferencia era la que debía marcar las pautas y por ello es por lo que no se podían aplicar a las dos las mismas reglas, tal como se ha señalado con anterioridad. La crítica alemana había percibido con nitidez la nueva definición de la literatura no sólo por la valoración de nuestro teatro, sino también como representante de una literatura moderna (la europea y cristiana) en clara contraposición con la griega-pagana. La defensa de la nueva literatura, el debate sobre el nuevo movimiento literario iniciado por N. Böhl de Faber –polémica sobre el teatro calderoniano (Cattaneo: 1967; Shaw: 1971; Carnero: 1978 y 1990; Llorens: 1979)– y López Soler desde las páginas de *El Europeo* constituirán las bases fundamentales de esta diatriba o defensa de la literatura áurea española, canalizada en la década de los años treinta por las publicaciones periódicas de marcado matiz literario (Rubio Cremades: 1981). Así, por ejemplo, *La Abeja* (1835) reprocha a los críticos españoles por no valorar en su justa medida a Lope y concede un gran mérito a la *Talía Española* de Durán. *El Eco del Comercio* (1834) da cumplida noticia sobre el contenido y plan de la obra de Durán y *La Revista Española* (1835), heredera de las *Cartas Españolas*, elogiaba la colección porque marcaba una época en la historia de la regeneración política y literaria en la historia de España.

<sup>10</sup> *La Talía Española*, o *Colección de dramas del antiguo teatro español*. Sección que abraza desde principios del siglo XVII a mediados del XVIII, (1834: I). El volumen fue publicado a expensas de Durán. En la Biblioteca Nacional existe un catálogo manuscrito de comedias escritas entre el año 1400 hasta 1750, aproximadamente.

Las ideas poéticas de los escritores del primer tercio del siglo XIX fueron expuestas por célebres dramaturgos, como en el caso de Martínez de la Rosa, en su *Poética* publicada por primera vez entre sus *Obras literarias* (1827-1830). Las anotaciones y extensos apéndices con que Martínez de la Rosa ilustró su obra honran más a su erudición que a su talento crítico, algo parecido con lo que ocurrió en su novela *Doña Isabel de Solís*, reina de Granada. Su *Poética* compartió protagonismo por mucho tiempo con el *Arte de hablar en prosa y verso*, de Gómez de Hermsilla<sup>11</sup>, que desde las páginas del periódico *El Censor*<sup>12</sup> defendía a Aristóteles, Horacio y Boileau. Los juicios emitidos por Martínez de la Rosa sobre el teatro de Lope, en especial las por él denominadas *tragedias*, no difiere prácticamente en nada con los emitidos por Luzán, refiriéndose a las *libertades* de su teatro y a su condición de hibridez y desarreglo. El propio Martínez de la Rosa se plantea de nuevo el problema de defender la dramaturgia del Siglo de Oro frente a la condena máxime del clasicismo europeo, y especialmente del francés. Su principal argumento consistía en sostener que los dramaturgos españoles no incurrieron por ignorancia de los géneros y de sus exigencias, sino por ceder al gusto del pueblo y buscar el beneplácito o aplauso del público. En su *Poética* el autor escudriña, analiza y enumera todos los tratadistas, desde Torres Naharro, a fin de demostrar que todos ellos manifestaron su conocimiento de las reglas y del carácter de la auténtica tragedia, para echar la culpa de la *corrupción* a Lope y sus discípulos. Es evidente que Martínez de la Rosa se refiere con precisión a varios aspectos que subyacen en *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, especialmente a los versos *no porque yo ignorase sus preceptos,/ gracias a Dios, que ya, Tirón gramático,/ pasé los libros que trataban de esto,/ antes que hubiese visto el sol diez veces/ discurrir desde el Arias a los Peces* (Lope de Vega: 1971: 282-283). El propio Lope se refiere en los versos siguientes que él era conocedor y respetuoso con el arte antiguo y que trataba de liberarse de la responsabilidad de errores de la *comedia nueva* que él representaba, descargando buena parte de ella en aquellos que le había precedido.

<sup>11</sup> Gómez de Hermsilla, *El arte de hablar en prosa y en verso* (1826). Esta obra fue muy censurada y su título se tomó a chanza. A raíz de su impresión, aparecieron varios folletos en contra de dicha publicación; sin embargo, debido a las condiciones didácticas del libro, claridad y método, unidos al apoyo oficial que Gómez Hermsilla y otros afrancesados disfrutaban, consiguieron que el *Arte de hablar* se entronizara en la enseñanza y se reimprimiera en numerosas ocasiones durante el siglo XIX en editoriales de prestigio y de gran tirada editorial.

<sup>12</sup> *El Censor* (1820-1822). La colección está formada por un total de diecisiete volúmenes de 480 páginas cada uno. Empezó a publicarse el 5 de agosto de 1820 y cesó el 13 de julio de 1822.

En este periódico publicó Alberto Lista sus artículos de crítica dramática, crítica literaria y de política. Formaba también parte de la redacción José Gómez de Hermsilla y Sebastián de Miñano.

Íntima convicción que también estaba presente en el prólogo de *El peregrino en su patria*<sup>13</sup>. Las referencias de Martínez de la Rosa concernientes al gusto popular y aplauso del vulgo corresponden a los específicos versos de *El Arte nuevo* muy difundidos y conocidos: *y escribo por el arte que inventaron/ los que el vulgar aplauso pretendieron,/ porque como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto* (1971: 285)<sup>14</sup>. De hecho Martínez de la Rosa no supone un avance o una renovación de los postulados de los neoclásicos. Aun así es riguroso en sus asertos y pone especial énfasis en una específica reflexión: el fracaso a que puede conducir la escrupulosa observancia de unas normas demasiado estrechas y cuando brilla por su ausencia la inspiración. Martínez de la Rosa que había traducido en verso la *Poética* de Horacio fue un claro defensor de las reglas en su etapa inicial como dramaturgo, aunque más tarde se incorporaría a la escuela romántica con su célebre drama *La conjuración de Venecia*.

Una reflexión de gran interés para el estudio de Lope de Vega lo constituye el testimonio de Alberto Lista, influenciado por diversos autores clásicos, especialmente por aquellos que él mismo traduce o imita, como Horacio, Petrarca, Tasso, Metastasio. Sus gustos también son diversos, lo que da a su magisterio un cierto sabor ecléctico que no le impide elogiar ciertos aspectos del romanticismo, aunque no acepte el nuevo credo estético debido a su formación clasicista. Lista analizó sagazmente las acepciones que admitía el concepto de *romanticismo*, infiriendo que no debía confundirse con la imitación de la novela puesta de moda por Scott, ni con la exhumación de los recuerdos de la Edad Media. Desde la Cátedra del Ateneo mostró su temperamento ecléctico. En 1822 en sus *Lecciones de Literatura Española*, reanudadas en 1836, vertió inteligentes opiniones sobre el teatro áureo. Reflexiones que avivaron el interés por las producciones dramáticas de Lope, Calderón, Tirso y Moreto. En sus *Lecciones de Literatura Española* (1853)<sup>15</sup> y en sus colaboraciones en la revista *El Censor* se percibe con nitidez el eclecticismo de Lista gracias al análisis de piezas clásicas del teatro del Siglo de Oro, como *La dama duende*, *El desdén con el desdén*, *La moza del cántaro*, *Del Rey abajo ninguno*,

<sup>13</sup> En el prólogo de *El peregrino en su patria* (Sevilla, 1604: 41), Lope señala lo siguiente: «Y adviertan los extranjeros de camino que las comedias en España no guardan el arte, y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque, con aquel rigor, de ninguna manera fueran oídas de los españoles».

<sup>14</sup> Más adelante, en sus versos *Si pedís parecer de las que agora/ están en posesión y que es forzoso / que el vulgo con sus leyes establezca/ la vil cimera deste monstruo cómico / diré el que tengo, y perdonad, pues debo / obedecer a quien mandarme puede* (1971: 290), Lope declara que es el vulgo quien dicta las leyes. El vulgo legislaba la norma suprema del *gusto*, ceñido a su propia circunstancia histórica, que imponía el artista.

<sup>15</sup> Con anterioridad se publicaron en cuadernillos sueltos.

*Marta la Piadosa*, *Don Gil de las Calzas Verdes*, etc. Captó con especial sutileza la vena inexhausta y la sensibilidad de Lope, aunque censurara algunos aspectos de su teatro. Tras considerar a Lope como un escritor fecundísimo y de ingenio poco común –agotó las continuaciones teatrales y en parte casi no dejó a sus sucesores más que el mérito de imitar, según su opinión–, le reprochó su técnica o artificio para provocar determinadas impresiones entre el público. Lista a diferencia de otros críticos, tal como se puede constatar a través de los artículos que sobre el siglo áureo se publicaron en la prensa romántica, no llamó románticos a nuestros dramaturgos del Siglo de Oro, pues consideraba que para nosotros eran tan *clásicos* como Esquilo y Sófocles en Grecia, y Corneille y Racine en Francia.

Los testimonios referidos al teatro de Lope de Vega configuran un interesante material noticioso-literario sobre el discurrir de su producción a través de distintas generaciones. Los albores del Romanticismo constituyen un episodio histórico de sumo interés al respecto dada la polémica entre los detractores del teatro áureo y sus defensores. La formación intelectual y literaria de una generación que forma parte del ámbito cultural educada en un neoclasicismo que se ve mancillado por el nacimiento de un nuevo credo estético, el romanticismo, hará posible una rica gama de matices y contenidos que tendrán como objetivo el análisis crítico de las ventajas y defectos de ambas tendencias. Frente a la defensa o censura acalorada de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro, nacerá una postura ecléctica propiciada por relevantes críticos, entre ellos, Larra y Mesonero Romanos. *Fíguro*, por ejemplo, desde las páginas de la publicación *La Revista Española* afirmará que lo siguiente:

[...] los hombres amigos de los extremos hicieron una masa común con las grandiosas y colosales producciones de los Lopes y Calderones, y las raseras obras de los Valladares y Comellas; todas fueron malas, porque en todas había conceptos; todo, pues, quedó enterrado en el silencio del olvido, del cual si lo sacó algún frío preceptista, fue para ridiculizarlo amargamente; si alguna obra que otra logró escaparse de la general y reglamentaria prescripción, fue merced a osadas mutilaciones con que manos inexpertas tuvieron la audacia de desfigurar los partos de los grandes poetas (2-IV-1833).

El mismo Larra elogiará el *Discurso* de Durán, pues posibilitará el estudio de las muchas y extraordinarias bellezas del teatro antiguo. Reprocha, incluso, el olvido de la sociedad española respecto al teatro áureo, al contrario que el resto de Europa, pues le «tributa el justo homenaje» que merece dicho teatro. En el artículo «Literatura», uno de los testimonios más representativos de Larra referidos

a su eclecticismo, se manifiesta con claridad su postura frente al teatro anterior de su generación, tal como hemos constatado en páginas anteriores.

El eclecticismo tendría su principal bastión defensivo en el *Semanario Pintoresco Español*, donde se proclamaban los desafueros de la dramaturgia romántica, los aciertos y desaciertos del neoclasicismo y las virtudes de los escritores del Siglo de Oro. Aplaudía los dramas históricos verosímiles, el lenguaje dramático, la escenografía adecuada y el vestuario correcto y en consonancia con el contexto histórico en el que se desarrolla la acción, entre otros muchos aspectos. Del neoclasicismo elogiaban la finalidad ético-docente, el concepto de sátira asumido y la calidad literaria de la obra. Moratín sería el escritor preferido, especialmente, *El sí de las niñas* y *La comedia nueva*, consideradas con el calificativo de obras maestras. Mesonero Romanos sería el principal mentor y defensor de estos aspectos señalados durante su permanencia como propietario y director del *Semanario Pintoresco Español* en el periodo comprendido entre los años 1836 y 1842, aunque dicho criterio se seguirá repitiendo en años posteriores y en revistas de gran prestigio, como en el caso de Juan Eugenio Hartzenbusch que en el año 1845 y desde las páginas de *El Laberinto* señala lo siguiente:

[...] en nuestros días ha prevalecido el sistema de Lope: se admiten todos los géneros y entre ellos uno que los admite a todos, el drama. La comedia antigua con corta diferencia al drama de ahora. No se le podía, pues, culpar porque faltase a las unidades de lugar y tiempo; pero sí cuando faltó a la de acción y la de interés. Tampoco, ya que se le disculpa, se le podrá proponer por modelo en esta parte, sino cuando de cada infracción de una regla resulte una belleza. El que con arreglo a las unidades escribe una obra buena hace bien, y el que desatendiendo las reglas de las tres unidades escribe una obra buena, está en su derecho. Téngase presente que los griegos no siempre guardaron escrupulosamente las unidades de lugar y de tiempo, que son puramente convencionales; la de acción es esencial (1845: II: 383).

Es bien sabido que Lope de Vega en *El Arte nuevo* presta una gran atención a la unidad de acción, especialmente en los versos *Adviértase que solo este sujeto/ tenga una acción, mirando que la fábula/ de ninguna manera sea episódica,/ quiero decir inserta de otras cosas,/ que del primer intento se desvíen; ni que della se pueda quitar miembro/ que del contexto no derribe el todo* (1971: 292). Es evidente que Lope acepta el precepto. A la libertad de asuntos, motivos o temas ha sido fiel a la mencionada recomendación de una norma, la de la una sola y única acción

dramática. Si para Hartzzenbusch la unidad de acción es esencial, no menos fundamental es para Lope, pues es contrario a que se inserten episodios secundarios que, por un lado, conlleven un desdoblamiento de la acción y, por otro, sean susceptibles de separación. La respuesta a esta pregunta sólo podría darse a través del análisis puntual de cada una de las comedias lopescas<sup>16</sup>. A Lope, por el contrario, no le merece la misma consideración la unidad de tiempo, rechazándola de plano, consciente de que si ha aceptado la de acción ha sido para proteger la integridad dramática e impedir su disgregación. Su *Arte nuevo* señala precisamente que *No hay que advertir que pase en el periodo/ de un sol –aunque es consejo de Aristóteles– / porque ya le perdimos el respeto,/ cuando mezclamos la sentencia trágica/ a la humildad de la bajeza cómica* (1971: 292). Pese a ello, Lope matizará sus juicios sobre la unidad de tiempo, pues la acepta y, al mismo tiempo, discrepa de su duración, rechazando la medida de un día o de las propuestas de Pinciano –dos o cinco días– o la sugerida por Cascales –diez días–. Lope acepta un tiempo limitado, subordinándolo a las necesidades de cada obra e iniciando y finalizando la acción dentro del tiempo dramático más interesante desde el punto de vista teatral<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Diego Marín (1958) no está de acuerdo en determinadas críticas superficiales que reprochaban a Lope de no haber seguido fielmente este precepto defendido en el *Arte nuevo*. D. Marín en el corpus de comedias estudiado señala que la presencia de una segunda acción o «intriga secundaria», es mucho menor de lo que ha indicado la crítica en épocas pasadas: «Lope usa la intriga secundaria propiamente dicha sólo en ciertas comedias de carácter histórico-legendario, ya sean de asunto humano o divino, y llámense o no tragedias y tragicomedias. En las demás comedias la intriga subordinada queda integrada en la principal, que consecuentemente presenta una mayor complejidad» (1958: 173).

<sup>17</sup> Los versos que a continuación ofrecemos son harto elocuentes:

Pase en el menos tiempo que pueda,  
 Sino es que[n]do el Poeta escriua historia  
 En que ayan de passar algunos años,  
 Que estos podrá poner en las distancias  
 De los dos actos; o si fuera fuerça  
 Hazer algún camino vna figura,  
 Cosa q[ue] ta[n]to ofende a quien lo entie[n]de,  
 Pero, no vaya a verlas quie[n] se ofende.  
 ¡O, qué[n]tos desde tie[m]po se haze[n] cruces  
 De ver que ha[n] de passar años, en cosa  
 Que Vn día artificial tuuo de término!  
 Q[ue] au[n] no quisiero[n] darle el Matemático  
 Porque considerando que la cólera  
 De vn Español sentado no se templá,  
 Si no le representan, en dos horas,  
 Hasta el final süycio desde el Génesis,  
 Yo hallo que si allí se ha de dar gusto,  
 Co[n] lo que se consigue es lo más justo (1971: 292-293).

De idéntico o parecido contenido al vertido por Hartzenbusch en sus estudios sobre Lope de Vega serían los pertenecientes a Manuel Silvela, Javier de Burgos, Gil y Carrasco o Donoso Cortés, entre otros. Testimonios apenas conocidos y que se pueden considerar hoy en día como una auténtica rareza bibliográfica. Manuel Silvela, por ejemplo, íntimo amigo de Moratín, tal como se puede constatar en su publicación en la que firma con el seudónimo *Logisto Cario*<sup>18</sup>, nunca estaría de acuerdo con él por la observancia estricta de la rigidez clásica. En colaboración con Pablo Mendibil publicó una *Biblioteca Selecta de Literatura Española* (1819) en cuyo inicio incluye un *Discurso preliminar* que ofrece un compendioso y exacto cuadro de los orígenes y desarrollo de la literatura en España escrito desde un criterio ecléctico. El dicho *Discurso* responde a aquellos críticos que censuraban el teatro áureo calificándolo de *desarreglado* y de una *hinchazón* desmesurada. En sus conclusiones finaliza de la siguiente guisa:

No nos esclavicemos por la imitación [de las reglas], ni juzguemos del desarreglo de los otros por la multiplicidad de las reglas caprichosas de insulsos preceptistas, o que tal pueden convenir a hombres determinados... No quisiéramos que a fuerza de agarrotar el ingenio, y de gritar con la verosimilitud y regularidad, el mundo hermoso e ideal de los poetas fuese sustituido por ese mundo melancólico de los filósofos. En el drama, por ejemplo, ¿no pudiera darse mayor ensanche a esas decantadas unidades de lugar y tiempo? Reflexionemos que nunca podemos sustraerle a su verdadera naturaleza, que es la de ser una ficción, en la que partimos ya de una infinidad de supuestos bien inverosímiles [...] (1819)<sup>19</sup>.

En la misma línea que Silvela estaría Francisco Javier de Burgos, célebre por sus teorías expuestas en publicaciones periódicas en el primer tercio del siglo XIX, especialmente en las tituladas *Continuación de Almacén de frutos literarios*<sup>20</sup>, *Miscelánea de Comercio, Artes y Literatura*<sup>21</sup>, *El Imparcial*<sup>22</sup> y *El Universal*<sup>23</sup>. En su *Dis-*

<sup>18</sup> Manuel Silvela, al final de su obra *A la muerte del célebre poeta cómico D. Leandro Fernández de Moratín, su inconsolable amigo M. S. [criptónimo de...]* (s. a.) firma con el seudónimo *Logisto Cario*. Cabe suponer que dicho opúsculo se publicaría muy próximo a la fecha del fallecimiento de Moratín, 21 de julio de 1828.

<sup>19</sup> El texto corresponde a las *Observaciones* que cierran el mencionado *Discurso*.

<sup>20</sup> Continuación de *Almacén de frutos literarios o semanario de obras inéditas*, Madrid, 1818-1819. Ocho volúmenes. Su redactor único fue Francisco Javier de Burgos. El *Almacén de frutos literarios* se editó por primera vez en el año 1808, Madrid, Imprenta de Repullés.

<sup>21</sup> *Miscelánea de Comercio, Artes y Literatura*, Madrid, Imprenta de Repullés en un principio y, al final, en la de la *Miscelánea*. Empezó a publicarse el 1 de noviembre de 1819. Salía los lunes, miércoles y viernes de

*curso* de ingreso en la Real Academia Española (1827) protestó contra las caprichosas restricciones de las reglas que acotaban el campo libre de la inspiración. Algunas de las novedades que patrocinó, como el empleo de las distintas combinaciones métricas en las obras teatrales y el principio de que todas las voces de un idioma pueden emplearse en la poesía cuando se hace con discreción, debieron de sonar desagradablemente a oídos de los sectores más reaccionarios. Su criterio ecléctico se muestra en todos aquellos artículos dados a la prensa en que elogia el teatro áureo, especialmente, las comedias de Lope, Tirso y Calderón, al igual que Manuel B. García Suelto, autor de una *Colección General de Comedias* (1826-1834) en donde se analizan superficialmente las comedias más representativas del Siglo de Oro.

A los ya citados escritores que en su día difundieron el teatro áureo, como Agustín Durán, habría que añadir, finalmente, el nombre de determinados críticos de la época que censuraron con no poca inquina las obras del Siglo de Oro, como en el caso de Manuel María del Mármol. Ya no se trata de defender un clasicismo templado, tolerante, como en el caso de José Alcalá Galiano o Pedro J. Pidal, sino de una crítica acerba y carente de sentido para los tiempos que corrían en la España del momento. En este sentido cabe señalar el *Discurso* que Manuel María Mármol pronunció en la Academia de Buenas Letras de Sevilla (1833), plagado de elogios sobre el neoclasicismo. Defiende la comedia y pospone el *genio* a la naturalidad, al *orden*, y a la observancia de las reglas eternas e inmutables del arte. El citado *Discurso* que se imprimió al frente del *Juicio crítico de D. Leandro Fernández de Moratín como autor cómico, y comparación de su mérito con el del célebre Molière, escrito por D. José de la Revilla*<sup>24</sup> aparece también una clara censura contra la dramaturgia romántica. De la Revilla denuncia los abusos cometidos por los románticos, su desorden, su anarquía, sus innovaciones. Se lamenta tam-

---

cada semana. A partir del 1 de junio de 1820 se convirtió en diario y se llamó *Miscelánea de Comercio, Política y Literatura*. Cesó el 24 de septiembre de 1821. Francisco Javier de Burgos fue su director.

<sup>22</sup> *El Imparcial*, Madrid, Imprenta de *El Imparcial*. Empezó a publicarse el 10 de septiembre de 1821 y cesó el 30 de junio de 1822. Diario. Su director fue Francisco Javier de Burgos. El consejo redactor estaba formado por eminentes críticos: José Mamerto Gómez de Hermsilla, Alberto Lista, Sebastián Miñano y el marqués de Almenara.

<sup>23</sup> *El Universal Observador Español*, Madrid, Imprenta de *El Universal*. Empezó a publicarse el 11 de mayo de 1820, cesó el 23 de abril de 1823.

<sup>24</sup> José de la Revilla, padre del afamado escritor y crítico Manuel de la Revilla, cuyos estudios sobre Galdós, Mesonero Romanos, Valera, Campoamor, Zorrilla, Cervantes y el drama español son de una gran agudeza crítica. Publicó una interesante monografía sobre el actor de moda en la primera mitad del siglo XIX: Isidoro Máiquez (845), trabajo en el que se incluye un retrato dibujado por Goya y grabado por el célebre Esteve.

bién de los vicios existentes en el teatro anterior de Moratín, pues se encontraba, según sus reflexiones, en un estado vergonzoso y plagado de rarezas y extravagancias. El citado crítico sostiene que las reglas de Aristóteles, no por su autoridad, sino por la razón que las dictó, «han sido respetadas de los sabios de todos los siglos». Valora a Moratín con juicios harto significativos, ponderando hasta la saciedad su valía y calidad artística. De tal opúsculo se deduce que la grandeza de nuestro Siglo de Oro brilla por su ausencia, ya que sólo Moratín, al igual que Molière en la vecina Francia puede conceptuarse como el único patriarca de la escena española de todos los tiempos.

No menos intolerante con los autores del Siglo de Oro serían Gómez de Hermosilla o Pérez del Camino. El primero, en su ya citada obra *Arte de hablar* señala que Lope de Vega es la prueba

más irrefragable de que el hombre de mayor talento, aunque sea también muy sabio y erudito, no hará jamás una composición literaria perfecta, si ignora o quebranta voluntariamente las reglas [...] Si las hubiera sabido como deben saberse (lo que yo no creo, por más que él diga que al escribir las encerraba con cien llaves y las hubiera observado fielmente, sería el primer poeta del mundo [...] En Lope es muy raro que al lado de una cosa buena no se halle otra detestable (1826: I: 126).

No menos intolerante con Lope se mostraría Manuel Norberto Pérez del Camino, célebre autor de una *Poética* (1829)<sup>25</sup> que tuvo una gran incidencia en su época. En ella denuncia y se mofa de Lope y del teatro del Siglo de Oro en general. El abandono de las unidades fue pernicioso, dañino y perjudicial para la creación de auténticas obras de calidad literaria. En sus versos, Pérez del Camino afirma que *Lope impudente se jactaba, / lecciones dando a literatos graves, / de encerrar los preceptos con tres llaves* (1829: 296). Frente a los errores del pasado, surge la nueva luz de los neoclásicos, portadores de la razón, el equilibrio y el buen gusto. Insta a los de su generación a que abandonen la insana y funesta influencia de los dramaturgos del Siglo de Oro y que admiren, por el contrario, a Moratín: *Tu no sigas insano a tus abuelos, / muéstrate por sus faltas instruido. / Las reglas guarda, imita los modelos, / no indócil a su voz, cierras tu oído* (1829: 296). Hermosilla y Pérez del Camino se refieren con especial atención a los célebres versos del *Arte Nuevo* de Lope *Y cuando he de escribir una comedia / encierro los preceptos*

<sup>25</sup> Existe una edición publicada con el título *Las Géorgicas de Virgilio..., seguidas de un Arte poética*, Santander, Imprenta de J. M. Martínez, 1885.

*con seis llaves*, pasaje popularizado por ciertos sectores de la crítica del primer tercio del siglo XIX a fin de denigrar el teatro lopesco.

De todo este mosaico de censuras y parabienes referidos a Lope se desprende el gran interés que despertó entre la crítica su producción teatral. Un testigo excepcional, Mesonero Romanos, desde la perspectiva del tiempo pasado, escribirá en sus *Memorias de un setentón* lo que realmente supuso el teatro del Siglo de Oro para una joven generación, la suya, que se identificaba con las inmortales creaciones de Calderón y de Rojas, de Lope, de Tirso y de Alarcón. Una generación de escritores que anuló y censuró la rigidez de las reglas, tal como se desprende de las palabras del propio Mesonero Romanos: «El instinto poético y nacional que condujo a nuestros insignes dramaturgos de los siglos XVI y XVII a crear el más espléndido teatro del mundo, teatro esencialmente romántico»(1994: 480). Opúsculos, folletos, artículos, discursos y toda suerte de publicaciones relacionadas con la obra de Lope configuran un copioso y rico entramado de reflexiones críticas de indudable valor para el historiador de la literatura, que desgranadas y analizadas desde una perspectiva diacrónica nos permiten percibir con nitidez el proceso evolutivo, a *tempo lento*, de los valores de Lope. La nueva generación de jóvenes escritores e intelectuales románticos supo enjuiciar y valorar con precisión su producción dramática y, no sólo desde un punto de vista teórico, sino también desde la creación, adaptando los temas lopescos al gusto de su generación.

ENRIQUE RUBIO CREMADES  
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

## BIBLIOGRAFÍA

- CALDERA, Ermanno (1962). *Primi Manifesti del romanticismo spagnolo*. Pisa. Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università di Pisa.
- CARNERO, Guillermo (1978). *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español. El matrimonio Böhl de Faber*. Valencia. Universidad.
- (1990). «Francisca Ruiz de Larrea (1775-1838) y el inicio gaditano del Romanticismo español», en Marina Mayoral (ed.), *Escritoras románticas españolas*. Madrid. Fundación Banco Exterior. 119-130.
- CATTANEO, M<sup>a</sup> Teresa (1967). «Gli esordi del Romanticismo in Spagna e El Europeoffi, en *Tre studi della cultura spagnola*. Milán-Verese. Cisalpino. 75-140.
- Continuación de Almacén de frutos literarios o semanario de obras inéditas* (1818-1819). Madrid.
- COTARELO, Emilio (1902). *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid. J. Perales.
- DURÁN, Agustín (1828). *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 particular*, Madrid, Ortega y Compañía.
- (1828-1832). *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Madrid. Amarita y Aguado.
- (1859). *Romancero General, colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Agustín Durán*. Madrid. Ribadeneyra-Impresor-Editor. Biblioteca de Autores Españoles.
- Memorias de la Real Academia Española* (1870). Madrid. I. II.
- El Censor* (1820-1822). Madrid. Imprenta de El Censor. L. Amarita.
- El Eco del Comercio* (1834). Madrid. Imprenta de *El Eco del Comercio*. 17 de julio.
- El Imparcial* (1821-1822). Madrid. Imprenta de *El Imparcial*.
- El Universal Observador Español* (1820-1823). Madrid. Imprenta de *El Universal*.
- GARCÍA SUELTO, Manuel B. (1826-1834). *General de comedias escogidas del teatro antiguo español*, Madrid.
- GIES, David T. (1975). *Agustín Durán: A biographic and literary appreciation*. Londres. Tamesis Book.
- GÓMEZ DE HERMOSILLA, José (1826). *El arte de hablar en prosa y en verso*. Madrid. Imprenta Real. 2 vols.

- «Bases propuestas por el señor don J. E. Hartzenbusch y aprobadas por la Sección de Literatura para formar los juicios críticos de las comedias de Lope de Vega» (1845). *El Laberinto. Periódico Universal*. II. 383.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1843). *Ensayos poéticos y articulados en prosa, literarios y de costumbres*. Madrid. Imprenta de Yenes.
- JURETSCHKE, Hans (1954). *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*. Madrid. CSIC.
- La Abeja* (1835). 6 de febrero.
- La Revista Española* (1835). Madrid. Imprenta de Sancha. 20 de marzo.
- LARRA, Mariano José (1836). «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de Fe». *El Español*. 18 de enero.
- «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 su mérito peculiar. Por D.A.D» (1833). *Revista Española*. 2 de abril.
- LISTA, Alberto (1853). *Lecciones de Literatura Española explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*. 2 vols.
- LÓPEZ SOLER, Ramón (1823). «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas». *El Europeo. Periódico de Ciencias, Artes y Literatura*. I. 7. 207-214.
- (1823). «Conclusión del análisis de la cuestión agitada». *Ibíd.* I. 8. 254-259.
- (1823). «Sobre la historia filosófica de la poesía española». *Ibíd.* I. 11. 342-349.
- LLORENS, Vicente (1979). *El romanticismo español*. Madrid. Fundación Juan March-Castalia.
- MARCHENA, José [*El Abate Marchena*] (1820). *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia o Colección de los trozos más selectos de Poesía, Elocuencia, Historia, Religión y Filosofía moral y política de los mejores Autores Castellanos*. Burgos. Pedro Beaume. 3 vols.
- MARÍN, Diego (1958). *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*. México. Ediciones de Andrea.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco (1827-1830). *Obras literarias*. París, Julio Didot. 5 vols.
- MENDIBIL, Pablo y Manuel Silvela (1819). *Biblioteca selecta de Literatura Española, o Modelos de elocuencia y poesía tomados de los escritores más célebres, desde el siglo XIV hasta nuestros días... por P. Mendibil y M. Silvela*. Burdeos. Imprenta de Lawalle. 4 vols.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1994). *Memorias de un setentón*. José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos (eds.). Madrid. Castalia. (Colección Clásicos Madrileños).
- PÉREZ DEL CAMINO, Manuel Norberto (1829). *Poética y sátiras de Don*. Burdeos. Imprenta de Carlos Lawalle.
- La Opinión* (1820).

- REVILLA, José de la (1833). *Juicio crítico de D. Leandro Fernández de Moratín, como autor cómico y comparación de su mérito con el célebre Molière. Memoria escrita por José de la Revilla y premiada por la Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el 6 de Enero de 1833. Discurso que pronunció el Director de ella D. Manuel María del Mármol, al dar principio a la Sesión Pública en que se adjudicó solamente el premio y oda*, Sevilla. Real Academia Sevillana de Buenas Letras.
- (1845). *Vida artística de D. Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid*. Madrid. M. de Burgos.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1981). «Lope de Vega a través de la prensa romántica», en *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid. CSIC. 1981. 871-877.
- SAAVEDRA, Ángel (1814). *Poesías*. Cádiz. Imprenta Patriótica.
- SHAW, Donald L. (1973). *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 particular*, introducción y notas de. University of Exeter.
- (1971). «Spain: Romántico - Romanticismo - Romancesco - Romancista - Románico», en Hans Eichner (ed.), *'Romantic' and its cognates. The european history of a word*. Toronto. University Press. 347-371.
- SILVELA, Manuel (s.a.). *A la muerte del célebre poeta cómico D. Leandro Fernandez de Moratín, su inconsolable amigo M. S. [criptónimo de...]*. Paris. Imprenta de A. Comian.
- VEGA, Lope de (1971). *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Juana de José Prados (ed.). Madrid. CSIC. (Clásicos Hispánicos).