

El drama histórico de Lope de Vega y la *Jüdin von Toledo* de Franz Grillparzer: Reflejo del canon español en la literatura alemana

María Luisa ESTEVE MONTENEGRO

Universidad Complutense Madrid
monteneg@filol.ucm.es

RESUMEN

Durante buena parte del siglo XIX el gusto por el teatro español en el ámbito cultural alemán debido a la influencia de la Alemania romántica aún subsistía. Muestra de ello es este drama de Grillparzer, a pesar de que la primera inspiración temática no le venga directamente de Lope de Vega sino a través del francés Cazotte. Sin embargo la influencia del teatro español, tanto de Lope como de Calderón es innegable, aunque al mismo tiempo busque un regreso a la tradición del clasicismo alemán siguiendo a Goethe y Schiller.

Palabras clave: Grillparzer, Lope de Vega, *Judía de Toledo*, teatro español.

ABSTRACT

During good part of the 19th century the taste for the Spanish theatre in the cultural German area was still surviving due to the influence of romantic Germany. A sample of this is Grillparzer's drama, in spite of the fact that the first thematic inspiration does not come directly from Lope de Vega but from the Frenchman Cazotte. Nevertheless the influence of the Spanish theatre, both of Lope and of Calderón is undeniable, though at the same time, this author looks for a return to the tradition of the German classicism following Goethe and Schiller.

Key words: Grillparzer, Lope de Vega, *Judía of Toledo*, Spanish theatre.

El tema de la leyenda de la bella judía de Toledo que conquista al virtuoso joven Alfonso VIII de Castilla, apartándolo de su familia y de sus obligaciones como buen gobernante, ha sido tratado por diferentes autores a lo largo de la historia de la literatura. A grandes rasgos presentaré a modo de recordatorio algunas de las versiones en lengua española más difundidas en la época, ya que también se ha llegado a especular con que Grillparzer hubiera podido conocer alguna de ellas, además de la de Lope.

En tiempos pretéritos, no es sólo Lope de Vega el que en *Las paces de los reyes y judía de Toledo* (1617) se sirve de este tema después de haberlo tocado unos años antes (1603 y 1605) en su *Jerusalén Conquistada*, sino que en España, a lo largo del siglo XVII, y seguramente imitando a Lope, encontramos la misma temática tratada desde diferentes perspectivas: en 1641, en el poema de Hortensio Félix Paravicino y Arteaga titulado *Muerte de la Judía Raquel manceba de Alfonso VII*; en 1650, en Luis de Ulloa Pereyra, bajo el título *Alfonso Octavo, rey de Castilla. Príncipe perfecto, detenido en Toledo por los amores de Hermosa ó Raquel, hebrea muerta por el furor de los vasallos*. Basado en este último aparece en 1667 una versión teatral de la *Judía de Toledo* publicada en Madrid y atribuida por unos autores a Juan Bautista Diamante y por otros a Mira de Amescua, aunque la Raquel de Diamante presenta rasgos marcadamente diferentes de la de Lope: si bien su aspecto externo posee una gran belleza, de carácter es fría, interesada, calculadora no importándole hacer de instrumento en mano de los judíos para lograr prebendas del rey; la lopiana, en cambio, posee unas cualidades que la hacen más atractiva: su hermosura va acompañada de un carácter dulce y, ante todo, está enamorada. Por último, después de un largo silencio sin que se abordara este tema, en 1778, Vicente García de la Huerta publica en Madrid su *Raquel, Tragedia española en tres jornadas*.

Esta leyenda no sólo era conocida en España, sino que también fuera de las fronteras peninsulares encontramos publicaciones basadas en el mismo tema como la que aparece en Hamburgo, en 1790. Se trata de un drama en tres actos bajo el título *Rahel, die schöne Judin, verfertigt im Jahre 1789* de Johann Christian Brandes, basado en la *Raquel* de García de la Huerta. También en la obra de Huerta va a inspirarse el francés Jaques Cazotte para escribir su *Rachel ou la belle juive (nouvelle historique espagnole)* traducida por Georg Schanz que aparece en Leipzig un año más tarde que la anterior. Será precisamente esta versión novelada la que el austriaco Franz Grillparzer conocerá allá por el 1809 y con la que por vez primera entrará en contacto con la leyenda. También he encontrado, aunque no la he podido tener directamente en mis manos, una versión de 1841 —época en la que Grillparzer llevaba ya varios años ocupándose del tema— de Eduard Jerrmann titulada *Die Jüdin von Toledo. Historische Novelle aus dem neunten Jahrhundert*. A partir del título cabe pensar que podría ser una versión novelada de la *Crónica General de los reyes de España* de Alfonso X el Sabio, fechada en 1270¹, que constituye la fuente más antigua que recoge el tema.

¹ Sobre la trayectoria del tema de *La judía de Toledo* véase M^a Isabel Hernández: «Lion Feuchtwanger: *Die Jüdin von Toledo*. Un tema español en la literatura alemana», en: *Deutsch-Spanische Literatur- und Kulturbeziehungen. Rezeptionsgeschichte / Relaciones Hispano-Alemanas en la Literatura y la Cultura. Historia de la Recepción*, Margit Raders / M^a Luisa Schilling (eds.) Madrid: Ediciones del Orto 1995, 237-241, y Lope de Vega, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*. Edición, introducción y notas de James A. Castañeda, Salamanca: Anaya 1971.

Así pues nos encontramos con que la última versión dramática de *La Judía* en el siglo XIX y la que va a ofrecer más calidad literaria pertenece a Franz Grillparzer. El austriaco estuvo trabajando en este drama, aunque con interrupciones, a lo largo de más de un cuarto de siglo, porque, en realidad, la andadura de esta obra había comenzado ya en torno a 1809 tras la lectura de la traducción de Cazotte. No obstante, su interés por el tema se acrecienta después de haber leído la historia de España del Padre Mariana hacia el año 1816, es decir, aproximadamente nueve años después de la primera lectura de la novela, sin duda, debido al interés del dramaturgo por todo lo relativo a los temas históricos, como se desprende de su producción literaria. De ese mismo año proceden también las primeras anotaciones sobre el tema, que sorprendentemente son bastante sintéticas. En ellas recoge simplemente lo siguiente: “Alfonso VIII, rey de Castilla, se enamora de una judía. Los Grandes de su reino que achacan a ese amor maldito la derrota sufrida en la guerra, la asesinan. Alfonso se vuelve loco”. No añade nada más. Pero será en 1824 cuando tenga lugar el encuentro decisivo con Lope de Vega y su teatro. Después de haber leído la versión del dramaturgo español, concibe un plan para su posterior obra *La judía de Toledo* que lleva el subtítulo de *Historisches Trauerspiel* (Drama histórico) a pesar de tratarse del menos histórico de sus dramas. Para él la historia constituía el vehículo a través del cual podía ejercer la crítica acerca de los problemas de su tiempo. En esa ocasión llega a escribir las dos primeras escenas, pero el trabajo va a quedar relegado hasta 1839 en que vuelve a retomar el hilo aunque sólo completa los dos primeros actos². Tampoco en este año lo culminará, sino que habrá que esperar hasta la década de los cincuenta para ver la obra concluida. En cuanto a su puesta en escena, también se demorará algunos años. La primera representación tiene lugar en Praga en 1772 –es la primera vez que una obra de este autor se estrena fuera de su patria–. Por fin coincidiendo con el aniversario de la muerte del autor, el 21 de enero de 1873, se estrenará en Viena en el Burgtheater (Teatro Real). Larga andadura la recorrida por este drama. Por suerte no fue destruido junto con su *Libussa y Bruderszwist in Habsburg* (Discordia entre hermanos en Habsburgo), pertenecientes a su último período creativo, como Grillparzer había dispuesto, anticipándose así a esos mismos deseos destructivos de la propia obra que años más tarde iba a manifestar Kafka.

¿Qué relación podemos establecer entonces entre la obra de Lope y la de Grillparzer o entre el teatro español y su posible influencia en el austriaco o incluso en el desarrollo de un teatro perteneciente al ámbito cultural alemán ubicado, sin embargo, en el extremo de un imperio que amenazaba con desmoronarse?

A través del estudio del proceso de gestación de este drama, constatamos que el gusto por el teatro español en el ámbito cultural alemán aún estuvo vivo durante buena parte del siglo XIX. La influencia de la Alemania romántica con su interés por la literatura hispana, aunque hacia 1818 un tanto matizada, y la fuerte relación de los Habsburgos con España contribuyeron a esa continuidad. Y hablo de interés

² Tal vez volviera a retomar el trabajo inspirado en la relación que, según se cuenta, hubo entre el rey Bávvaro Luis I y Lola Montes de la que se dice que tomó como prototipo femenino de mujer voluptuosa para poder desarrollar la figura de Raquel, personaje que le resultaba difícil de caracterizar dada la existencia misógina del autor. Sin embargo también corren otras versiones que relacionan este personaje con su amistad con Marie von Smolenitz, siendo por lo tanto un drama de confesión.

matizado porque en torno a ese año algunos románticos comienzan a distanciarse de Calderón y de las teorías de los Schlegel obsesionados con el culto al dramaturgo español y a inclinarse por la naturalidad que emanaba del teatro de Lope. En Viena, sin embargo, todavía se representan obras españolas, principalmente de Calderón, pero también de otros autores como Lope de Vega, Tirso de Molina y Moreto que ya antes habían pasado por los escenarios de Weimar y Berlín. De entre todas ellas, fue *Das Leben ein Traum* (*La vida es sueño*) de Calderón la única adaptada por el intendente del Burgtheater, Joseph Schreyvogel. A pesar de su aprecio por el dramaturgo español considera necesario adecuar su lenguaje a los gustos de la época. Para ello procede a eliminar la “pedantería lingüística” proveniente de las traducciones de Schlegel y Gries, así como una cierta sutileza de tipo escolástico que recorre la obra, a poner más de relieve la acción, el argumento, el efecto dramático de las situaciones y los caracteres. En el plano interpretativo busca un estilo realista a través de los gestos y la modulación de la voz, elimina el verso trocaico porque según él “va en contra de la naturaleza de nuestra lengua y además no es teatral” y lo sustituye por uno yámbico libre (Bauer 1982: 79). Y aunque introduciendo todas estas modificaciones se pudieran perder aspectos del simbolismo de la acción, el éxito de esta versión es grande y contribuye a difundir y a afianzar el gusto por el teatro español en la Viena de principios del siglo XIX.

Hay que poner de relieve que precisamente a raíz de esta representación, que había dejado una profunda huella en Grillparzer, éste vuelve a interesarse por Calderón. Sus primeras anotaciones sobre el dramaturgo datan de 1811. Dos años más tarde, a pesar de que aún no domina bien el español, se atreve incluso a traducir las primeras escenas de *La vida es sueño* que se publicarían en 1816 coincidiendo con la aparición de la versión teatral de Schreyvogel. Se trata de una traducción con rasgos marcadamente poéticos muy distinta de la de Schreyvogel, en donde mantiene el verso trocaico, metro que desde su temprana juventud domina a la perfección como se puede comprobar en una de sus primeras obras, en *Die Ahnfrau* (*La antepasada*). Como dato curioso en torno a las disputas y envidias del Calderón alemán mencionaré que esta versión de *La vida es sueño* fue incluso considerada por un crítico de la época que pretendía enfrentar a los traductores del drama, es decir a August Wilhelm Schlegel, a Schreyvogel y al joven Grillparzer, como la mejor de las hasta ese momento existentes, aunque incompleta. Sin embargo, todo ello pone de manifiesto el interés y el gusto por la obra de Calderón que va a acompañar al austriaco lo largo de toda su vida, lo cual no significa que a partir de 1824, cuando empieza a descubrir a Lope, se incline más por su producción literaria, lo cubra de elogios e incluso lo prefiera.

De las lecturas y análisis de la producción literaria de Lope por parte de Grillparzer disponemos, por suerte, de anotaciones de todo tipo que encontramos reunidas en sus diarios o en sus *Studien zum spanischen Theater* o en sus *Pläne und Entwürfe*. Gracias a que no poseía las obras de este autor, como sucedía con las de Calderón, se vio obligado a trabajarlas en la Hofbibliothek (Biblioteca de la Corte) y hacer resúmenes de las mismas que han quedado como testimonio de su detenido interés por lo que leía. De la lectura de *Las paces de los reyes* encontramos las siguientes anotaciones, más detalladas que las anteriores, en las que se aprecia ya el enfoque que le va a dar al drama que se dispone a escribir:

La historia de Alonso el Bueno de Castilla y aquella Raquel de la que se sospecha que lo había hechizado y lo había tenido embaucado durante mucho tiempo y la que finalmente había sido asesinada por los Grandes del Reino de acuerdo con la reina.

Aquí ya se habla del hechizo. El plan de trabajo está trazado, ahora ha de buscar y rastrear la historia previa así como la línea que va a seguir en su desarrollo:

Alonso, representando menos edad de la que en realidad tenía, según la historia cuando entabló esa relación amorosa, era un príncipe bien educado en el mejor sentido de la palabra; sin haber conocido jamás el amor, se casa con una princesa en la que encuentra la satisfacción en todo lo que hasta entonces podía desear. Ambos eran uña y carne, ambos de buen natural, nobles, elegantes, bien educados, como hermano y hermana. El pueblo lo adora, los Grandes miran con profundo respeto lo que es y lo que promete ser, él mismo se siente feliz en ese equilibrio imperturbable de su ser. Todo lo que hace es eficaz, pues jamás ha sufrido una experiencia humillante; la sabiduría habla por su boca, pero es una sabiduría libresca, el mundo todavía no le ha enseñado su crudeza. Todo está en orden, pero de pronto aparece una judía y algo se activa en él, algo de lo que ignoraba su existencia: la voluptuosidad. Paseando por su jardín junto a su esposa, rodeado de los Grandes y del pueblo y pronunciando palabras de bondad y sabiduría se postra de pronto a los pies del rey la bella judía perseguida por los jardineros que tienen orden de alejar a los infieles; rodéale la judía los pies con sus brazos, su exuberante busto se balancea al apretarlo contra sus rodillas –y en el Rey se produce como una descarga... Una gran agitación domina su interior. Todo cuanto es y fue se rebela contra ese nuevo sentimiento (*Tagebücher*, II: 139 y ss.).

De la anotación arriba expuesta se desprende que el interés del autor se centra en el carácter y en el desarrollo del rey presentado en tres tiempos: unidad interior, ruptura, nueva unidad o lo que equivale a dominio de sí mismo, distanciamiento y por fin vuelta a encontrarse (Beringer: 94).

Tenemos, pues, un planteamiento significativo, de gran fuerza escénica, lleno de sentimiento que reúne en él la situación clave a partir de la cual se desarrollará el drama: se trata de un rasgo, todavía incipiente, de pasar de un estado de emociones indeterminadas a llegar a percibir las; será precisamente este rasgo el que marcará la diferencia con la obra de Lope.

Ya desde la primera escena llaman la atención los diferentes enfoques que distinguen ambas versiones. Si empezamos por el título, la versión de Grillparzer elimina la primera parte del mismo: *Las paces de los reyes*, lo cual viene a indicar que no va a dedicar su atención al aspecto de la reconciliación entre los reyes, sino que se limitará a tomar la segunda, *La judía de Toledo*, centrando su atención en el personaje de la judía con todas sus connotaciones históricas, para continuar con el momento en el que ambos personajes, el rey y Raquel se conocen. En Lope de Vega el primer encuentro no tiene lugar de un modo directo: el rey la ve de lejos, bañándose en el río y ese único instante es suficiente para que de inmediato se enciende en él la llama de la pasión. En el desenlace final ambas obras presentan connotaciones diferentes, pero también son distintas la caracterización de los personajes, sus reacciones psicológicas, la lucha que libran entre el deber y la pasión, entre la realidad y la imagen del sueño vinculada a la falta de libertad en la vida humana. Es

ésta precisamente una imagen recurrente en Grillparzer de la que ya se ocupó en *Der Traum ein Leben* (El sueño es vida), obra anterior a *La Judía*. No obstante, es significativo que vuelve a retomar ese tema en un drama que ya pertenece a su período creativo de madurez. Lo cual significa que a pesar de su predilección por Lope, no puede olvidar a Calderón. Según Naumann, la estructura del mismo sigue los pasos del español en *La vida es sueño*. El rey Alfonso es puesto a prueba y todo ello tiene lugar en el marco de su historia amorosa con la judía, al igual que el Segismundo de Calderón o Rustan en *Der Traum ein Leben*, pero en esta última obra no se propone poner a prueba al hombre libre que tiene que salir airoso de la misma, sino que se trata de la verdad de su destino, de su carácter. La historia de amor del rey con Raquel no lo presenta como si viviera una situación única que sólo a él le afectara, sino como la normal en un ser humano que se ve sometido a sus pasiones. Lo que le sucede al rey Alfonso es como un sueño, como un distanciamiento –aunque no en el sentido de Brecht–, que a la vez es irresponsable pues quiere vivir ese impulso vital o pulsión vital como dice Freud, ese destino ante el cual termina sucumbiendo porque está tan falto de libertad como Segismundo (Naumann 1988: 357). Tanto el rey Alfonso como Raquel son conscientes de que su vivencia amorosa tiene algo de irreal, de ensoñación. En un momento determinado ella incluso llega a decir de sí misma “Bin ich doch selbst ein Traum nur einer Nacht” (Acaso soy yo misma el sueño de una noche) (III: 189).

Prescindiendo en este caso concreto del tema, la huella de Lope de Vega en la producción literaria de Grillparzer es más difícil de detectar que la de Calderón porque está sutilmente entretejida en el texto ya que lo que toma de Lope es, ante todo, su capacidad de extraer de la naturaleza, de la propia realidad las situaciones, los acontecimientos. Admira ante todo la espontaneidad del español, su fuerza plástica, considera que su mérito principal no radica concretamente en crear situaciones sino en el realismo y la belleza poética con que los trata pues no es tan manierista, ni retórico, ni ampuloso como Calderón. En una palabra: lo considera un pintor de la naturaleza.

Volviendo a comparar ambos textos, encontramos con que no sólo el final del drama los hace diferentes, sino que ya el comienzo de *La judía de Toledo* es diferente en ambos dramaturgos. Lope no se atiene a la unidad de tiempo y lugar, por lo que también fue criticado por sus contemporáneos españoles. Inicia la acción describiendo la infancia del rey para a continuación recordar toda la evolución sufrida hasta llegar a la edad adulta. Grillparzer, por el contrario, pasa prácticamente por alto ese desarrollo y hace entrar en escena de forma inmediata como parte activa del drama y no como una aparición fortuita a la judía. La sitúa en medio del jardín del propio soberano al que algún autor ha comparado con el jardín prohibido del Edén, ese jardín que el rey abandonará precipitadamente después de la muerte de Raquel cuando al final del drama parta con sus hombres a la guerra contra los árabes para expiar su culpa, después de haber logrado arrancar de su corazón, gracias a la expresión del rostro inanimado de la judía después de muerta, el recuerdo de su amor por ella. De un modo indirecto la actitud del rey indica la disposición a renunciar a la propia felicidad y la crítica a la vez a esa falsa estabilidad interior que se sustentaba en la carencia de valores morales.

Entre la Raquel y el Alfonso del austriaco y la judía y el rey de Lope existe un cierto parecido, pero no son completamente iguales. En Grillparzer el autor hace acopio de todo su arte para hacerle comprender al lector que el rey necesita tiempo

y reflexión, para afrontar una situación tan nueva en su vida, que, además, está librando una batalla consigo mismo motivada por un lado, por la fuerza de la pasión, por otro, por el sentido del deber y la responsabilidad que según su educación como soberano no debe ni puede olvidar. El hecho de no haber disfrutado en la juventud de un amor apasionado no es lo suficientemente poderoso como para hacerle olvidar de inmediato sus obligaciones. Según Farinelli, la actitud del rey es muy del estilo alemán pues actúa con demasiada precaución y reflexión, lo cual no impide que acabe sucumbiendo ante el encanto de Raquel y ante la incógnita que para él encierra el amor en ese momento.

Hasta llegar a este punto la trama entre el rey y la judía se desarrolla lentamente, disfrutando de la evolución que se va produciendo desde el encuentro de los dos personajes en el jardín hasta el reencuentro en el palacio que el soberano había puesto a disposición de la joven. La figura de Raquel es una auténtica creación propia de Grillparzer, incluso se la considera como el mejor personaje femenino que salió de su pluma. Se aprecia la labor ‘educativa’ soterrada que el teatro español había ejercido sobre él en el tratamiento de los personajes. En este caso, no obstante, no ha podido tomar como modelo la descripción de la Raquel lopiana, porque en el dramaturgo español sólo dispone de una descripción bastante superficial de la joven, pero es innegable que los deseos del austriaco de justificar como poeta su propia experiencia amorosa con Marie von Smolenitz –también un tanto singular– le hiciera posible recrear en la figura de la judía, por un lado el símbolo y el deseo de una unión sentimental, por otro esa naturalidad que en todo momento se es fiel a sí misma porque es todo sensualidad y todo naturaleza.

Sie aber war die Wahrheit, ob verzerrt,
All, was sie tat, ging aus ihrem Selbst,
Urplötzlich, unverhofft und ohne Beispiel.
(Pero ella era todo verdad, si bien distorsionada,
Todo lo que hacía, salía de sí misma
De un modo espontáneo, inesperado y sin modelo previo) (III: 213).

Por el contrario, en Lope, el rey Alfonso es dominado de inmediato por una pasión tan fuerte que le hace olvidar reino y familia durante siete largos años. Hubiera incluso perseguido hasta la muerte a los asesinos de Raquel si un ángel no se le hubiera aparecido para imponer la paz. Al introducir esta figura del ángel el autor trata de justificar esa carencia del sentido del deber que la pasión llegó a ahogar. En el drama español no se habla de reflexión, ni de responsabilidad, ni de pecado puesto que aquí sí son válidos los aspectos religiosos, algo que en Grillparzer no juega ningún papel decisivo. De ahí que el dramaturgo vienés jamás hubiera podido aceptar el final que presenta Lope incluyendo la figura del ángel de Illescas, ni la alegre reconciliación que lleva a los reconciliados –incluyendo a los asesinos de la judía– a festejar los acontecimientos alegremente: “Volvamos a Toledo donde mil fiestas hagamos”.

Hasta qué punto la obra de Lope ha pasado a formar parte del canon teatral alemán es difícil de establecer. El impacto que produce el teatro español en el romanticismo alemán prácticamente se centra en Calderón. Incluso en *Die Jüdin von Toledo*, a pesar de tener el mismo título que la de Lope, se detecta influencia de ambos autores: el considerar la vida como algo irreal, como un sueño, el sentido de la responsa-

bilidad individual frente al grupo, son rasgos más calderonianos que propios de Lope, y precisamente a esos rasgos Grillparzer les concede mucha importancia. De Lope aprovecha para sus propias creaciones el mundo interior de su dramática, lo transforma y lo hace suyo. No se dedica a copiarlo de un modo directo, sino que hay que detectar su influencia con ayuda de un minucioso trabajo de rastreo a lo largo de su obra, pues conoce muy bien la literatura española, ha leído, releído y estudiado a los autores más significativos, sabe elaborar todo ese material sin que fácilmente se le pueda seguir la pista, no obstante su influencia está latente en más de uno de sus dramas: en *Ein treuer Diener seines Herrn* (Un fiel servidor de su señor), *Des Meeres und der Liebe Wellen* (Olas del mar y del amor) o en *Bruderzwist in Habsburg* (Discordia entre hermanos en Habsburgo) en el que directamente menciona a Lope de Vega. El fin estético que persigue en su obra bien sea de influencia lopiana o calderoniana es lograr una síntesis entre la inspiración recibida de los españoles y el regreso a la tradición del clasicismo alemán, siguiendo los prototipos tomados de Shakespeare, Schiller y Goethe, aunque ampliado porque de Calderón cuestiona la libertad de la voluntad y de Lope toma la exigencia del colectivo (Naumann 1954: 372).

Para terminar, también nos podríamos preguntar ¿por qué Grillparzer dedica todos los días un tiempo y durante tantos años a la lectura de Lope de Vega y de otros dramaturgos españoles? Es que acaso los necesitaba para reforzar su inspiración. Es un hecho que en casi todos los dramas del austriaco se puede descubrir, aunque sea de un modo mas o menos velado, la huella de la literatura española y que él ha sido el único que ha permanecido fiel al entusiasmo por la figura y la obra de Lope de Vega ya que ni siquiera los románticos alemanes lograron rescatarlo. En cambio, él con su constancia se convirtió en el último eslabón que contribuyó a que a finales del siglo XIX otros estudiosos y esta vez españoles tomaran el testigo para una nueva valoración de Lope de Vega como fueron entre otros Menéndez Pelayo y Jacinto Benavente.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUER, R., «Grillparzer und seine spanischen Quellen», en: Krömer, W. (ed.), *Spanien und Österreich 1800-1850. Akten des Symposiums vom 21.-26. September 1980 in Innsbruck-Igls*. Innsbruck: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft (1982), Sonderheft 52, 79-91.
- BAUMANN, G., «Die Jüdin von Toledo. Das Drama der Phantasie», en: Baumann, G. (ed.), *Zu Franz Grillparzers Versuchen zur Erkenntnis*. Heidelberg: Lothar Stiehm 1969, 96-117.
- BERINGER, L., *Grillparzers Persönlichkeit in seinem Werk*. Hörger / Zürich: Verlag der Münster-Press 1928.
- FARINELLI, A., *Grillparzer und Lope de Vega*. Berlín: Emil Felber 1894.
- GEHARDT, A., *Franz Grillparzer und sein dramatisches Werk*. Marburgo: Tectum 2002.
- GRILLPARZER, F., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, ed. August Sauer y Reinhold Backmann. Viena: Schroll 1909-1948.
- MÜHLHER, R., «Grillparzer und das spanische Drama», en: Krömer, W. (ed.), *Spanien und Österreich 1800-1850. Akten des Symposiums vom 21.-26. September 1980 in Innsbruck-Igls*. Innsbruck: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 52, 1982, 93-105.
- NAUMANN, W., «Grillparzer und das spanische Drama», en: Müller, K.-D. / G. Pasternack / W. Segebrecht / L. Stockinger (eds.), *Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl zum 65. Geburtstag*. Tübinga: Niemeyer 1988, 345-372.
- SCHAUM, K., *Grillparzer-Studien*. Berna: Lang 2001.