



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 31 (2025)

### EL FÉNIX SEMANAL: LA RECEPCIÓN DE LOPE DE VEGA A TRAVÉS DEL *SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL* (1836-1857)<sup>1</sup>

Ignacio ALBA DEGAYÓN

(Universidad de Córdoba)

<https://orcid.org/0000-0001-6454-4187>

*Recibido: 17-2-2025 / Revisado: 12-5-2025*

*Aceptado: 15-4-2025 / Publicado: 10-9-2025*

**RESUMEN:** El siglo XIX y, en él, la prensa periódica que fungió como portal de la realidad circundante tienen aún mucho que aportar al estudio de la recepción de Lope de Vega entre los autores del Siglo de Oro. En este sentido, la extraordinaria fortuna del *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857) permite observar el devenir de la imagen de Lope a lo largo de un amplio periodo y su eclecticismo hace compatibles los enfoques estético-ideológicos más diversos. Para abarcar esta heterogeneidad, analizamos cinco textos representativos de tres de los principales contenidos de la revista, los artículos biográficos, la narrativa breve y los trabajos bibliográficos, reveladores, a pesar de sus diferencias, de un creciente interés por acercarse a la figura del Fénix, a partir de su literatura y traduciendo a las coordenadas contemporáneas.

**PALABRAS CLAVE:** recepción, *Semanario Pintoresco Español*, Lope de Vega, imagen autorial.

#### **THE WEEKLY PHOENIX: THE RECEPTION OF LOPE DE VEGA THROUGH THE *SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL* (1836-1857)**

**ABSTRACT:** The 19th century and, within it, the press which served as the carrier of the surrounding reality have yet much to contribute to the research on the reception of Lope de Vega among the authors of the Spanish Golden Age. On this matter, the extraordinary success of the *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857) allows for the observation of the course of Lope's image throughout a long period and its eclecticism brings together the most diverse aesthetic-ideological perspectives. In order to encompass such heter-

<sup>1</sup> El presente trabajo ha sido realizado gracias a una ayuda para contratos predoctorales para la formación de doctores ofrecida por el Ministerio de Ciencia e Innovación, vinculada al proyecto «La institución del “Siglo de Oro”. Procesos de construcción en la prensa periódica (1801-1868)» (SILEM III), del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023, PID2022-136995NB-I00.

ogeneity, we analyze five texts which represent three of the main contents published in the magazine, the biographical articles, the short stories and the bibliographic studies, revealing, despite their differences, a growing interest in approaching the Phoenix's figure, on the basis of his literature and translating the author to contemporary coordinates. KEY WORDS: reception, *Semanario Pintoresco Español*, Lope de Vega, authorial image.

## 1. INTRODUCCIÓN

Conocer un autor puede significar dos ideas radicalmente contrarias: en primer lugar, y aunque resulte obvio, lo conoce quien lo lee, estudia y puede situarlo en las coordenadas históricas que explican su literatura; pero, a su vez, y he aquí la cuestión que motiva nuestra investigación, conoce al poeta quien, simplemente, respondería que sí a la pregunta de si lo conoce, sabe quién es o le suena siquiera su nombre. El segundo «conocedor» hablará de oídas, dirá lo que ha leído en terceras fuentes o se aventurará a interpretar, con los prejuicios que tenga a mano, la poesía del autor que dice conocer. Sus nociones serán un decir, pero viajarán justo por eso de oreja en oreja, de pupila en pupila y se plasmarán, en el tiempo que nos ocupa, el del ecuador del siglo XIX, en las páginas de la prensa periódica.

El proyecto de reconstruir la recepción de Lope de Vega entre los autores del Siglo de Oro tiene una deuda pendiente con la prensa decimonónica, transmisora a la vez que constructora de las imágenes de los poetas e, inseparablemente, de su dinámico estatus en el canon literario. Huelga decir que los factores, agentes y contextos en que ello sucede son múltiples y contradictorios, cuando no prácticamente inabarcables. En nuestra ayuda acuden las categorías, géneros, periodos y corrientes tradicionalmente fijados sobre el campo de investigación, infructuosas cuando se las emplea como departamentos estancos que redundan en la inconsecuencia del análisis, pero útiles como agujas náuticas cuyo mismo desbordamiento por los fenómenos estudiados arroja luz sobre el alcance real de los materiales. Con todo, un enfoque deductivo devolvería confusos resultados, que un estudio de caso como el que ofrecemos evita al trabajar directamente sobre los portales de la realidad contemporánea que son los artículos periodísticos.

En un intento de abarcar una porción considerable del contexto decimonónico de la recepción de Lope a través de la prensa, resultan insoslayables las páginas del longevo y ecléctico *Semanario Pintoresco Español*<sup>2</sup> (1836-1857). Por un lado, su extraordinario éxito promete una mayor divulgación de las imágenes proyectadas, así como paralelamente la posibilidad de documentar la concepción proteiforme del poeta a lo largo de un extenso periodo. La revista se publicó durante más de veinte años y llegó a alcanzar, según el testimonio de su fundador, Ramón de Mesonero Romanos, «el número, inverosímil en un periódico literario, de *cinco mil suscriptores*» (las cursivas del autor; Mesonero Romanos, 1994: 510). Por otro lado, el «ideal ecléctico» de la cabecera (Rubio Cremades, 1995: 97-110), reacio a los extremos ideológicos y estéticos, fomenta el cruce y la definición de figuraciones de Lope más o menos afines a las tendencias contemporáneas en las que, sin embargo, son indisolubles.

En vista de la heterogeneidad del *Semanario*, los textos seleccionados para su análisis responden a tres de sus principales contenidos. En concreto, trabajamos dos artículos propiamente biográficos (el primero, perteneciente a la representativa sección «Biografía española»), dos muestras de la narrativa breve que puebla prácticamente todos los números de la revista (1995: 194), que publicó hasta 379 cuentos (*Amores y Amores*, 2016: XIV), y,

<sup>2</sup> En lo sucesivo, abreviado *Semanario*.

por último, un artículo bibliográfico de Mesonero Romanos. Escogemos este texto de «El Curioso Parlante», aparecido en la etapa final del *Semanario*, por lo que tiene de contrapunto que enjuicia una de las cuestiones más polémicas relativas a la imagen del Fénix, las verdaderas cifras de su fecundidad, determinantes de su estimación como genio literario.

Aunque el objetivo principal es buscar en tales publicaciones claves que apunten más o menos directamente a la figura de Lope, la permeabilidad inherente a la prensa, cuanto más a la revista estudiada, impone su consideración como un ámbito abierto a la filtración de diversas fuentes literarias exógenas. Por tanto, una premisa crítica innegociable de este estudio ha sido la identificación de esas fuentes, la hipótesis de su utilización o, siquiera, el rastreo de analogías que permitan contextualizar la dimensión de ideas particulares sobre el Fénix.

## 2. UN LOPE JOVEN PARA LOS JÓVENES. LA «BIOGRAFÍA ESPAÑOLA» DE ANTONIO GIL Y ZÁRATE

La biografía de Antonio Gil y Zárate destaca por dilatar y transformar al mismo tiempo la tradición, hasta entonces eminentemente hagiográfica, de las etopeyas de Lope (Pedraza Jiménez, 2001: 215-217), que encarna ejemplarmente el panegírico entonado por Adolfo de Castro en el artículo que analizamos a continuación. En efecto, el crítico de El Escorial engalana con virtudes el carácter del poeta, si bien estos elogios no obstan para aseverar la monstruosa prodigalidad del genio (García Aguilar, 2024: 208), que «no contaba entre sus buenas cualidades la de la economía» (Gil y Zárate, 1839: 19).<sup>3</sup> Ahora bien, esta referencia a rasgos genuinamente desmitificadores del biografiado no es un hallazgo del *Semanario*; sin ir más lejos, el amigo y discípulo de Lope Juan Pérez de Montalbán ya entrevera el defecto anterior entre los encomios de la *Fama póstuma* (1636):

fue también el más pobre, porque fue tan liberal que casi se pasaba a pródigo [...]. Convidaba a los amigos sin tasa en el regalo. Gastaba en pinturas y libros sin reparar en el dinero, y así le vino a quedar tan poco de cuanto tuvo que apenas dejó seis mil ducados en casa y muebles (Pérez de Montalbán, 2001: 30-31).

De esta manera, la madre de las hagiografías del autor sirve a su vez de modelo para humanizarlo. Por lo que sí es original la semblanza de Gil y Zárate es por su reivindicación de un Lope juvenil frente al eclesiástico provecto que exhibiera, por ejemplo, la biografía publicada el año anterior en *El Artista* (García Aguilar, 2024: 207), cuya esmerada litografía contrasta con el más barato y popular grabado xilográfico del *Semanario*. Lo realmente interesante es cómo la «nueva» imagen, proyectada sobre la primera vida del poeta, se esgrime contra el relato santificador canónico y coincide, dos siglos más tarde, con la voluntad del autor que promovió la lectura *biographico modo* de su poesía desde los albores de su carrera socioliteraria (Sánchez Jiménez, 2006: 11-16).

Con dicha postura contestataria abre la biografía, coronada por «el retrato de Lope, en su juventud y traje militar» (Fig. 1), que la nota a pie de página junto al nombre del poeta se preocupa de justificar «por ser demasiado comunes los que corren con el hábito eclesiástico, que vistió después» (Gil y Zárate, 1839: 17). Solo después, y no como una suerte de esencia beatífica a la que debiera reducirse todo su universo, Lope «abrazó el estado

<sup>3</sup> Se ha modernizado el texto de todas las fuentes dieciochescas y decimonónicas citadas, adaptándolo a las normas ortográficas actuales cuando no existe distinción fonológica y desarrollando las abreviaturas; excepción hecha de aquellos signos de puntuación que, a nuestro juicio, corresponden a pausas que articulan el pensamiento del autor.

eclesiástico» (18), pero fue antes otras cosas. Es más: el articulista deja intuir que el estado eclesiástico no fue jamás propio del carácter del Fénix, que «habiendo quedado muy joven huérfano y escaso de fortuna, [...] entró en la familia de don Jerónimo Manrique, obispo de Ávila. Mas esta vida no convenía a la disposición en que se hallaba entonces su alma» (18). El espacio dedicado a la profesión religiosa en el *curriculum vitae* del poeta es mínimo y, sobre todo, no tiene el honor de haber sembrado el germen de su genialidad literaria, fundada en la pintura de los eventos en los que participara en el siglo, pues «para reproducir tan variadas escenas, y reproducirlas con tal verdad, tanta fuerza, era preciso haber pasado por ellas, haber sido actor antes que pintor» (18). Ciertamente, la premisa de la biografía «oficial» del *Semanario* rezuma costumbrismo (García Santo-Tomás, 2000: 259; García Aguilar, 2024: 205-209), pero es que la recepción de ningún poeta del Siglo de Oro encuentra un asidero tan sólido en las imágenes motivadas por la misma autoría de la literatura que se transmite.

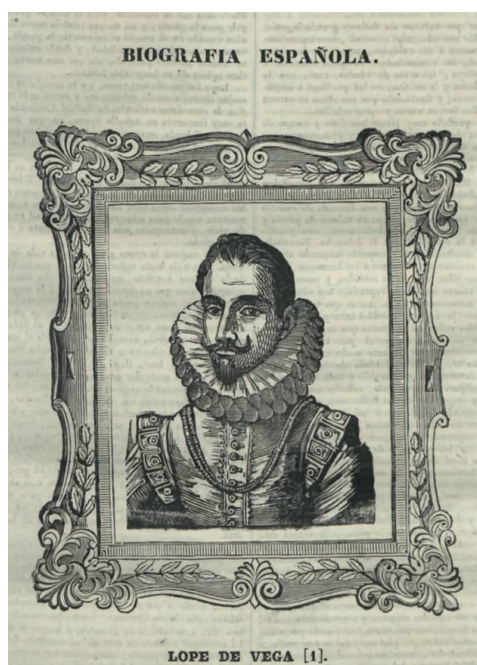


Fig. 1. Grabado xilográfico antepuesto a la biografía de Gil y Zárate (1839: 17).

En el caso de Lope, la idea de representar la realidad vivida en su poesía no es nueva en absoluto. Cuando no se poseyeran testimonios que acreditasen la identidad histórica del poeta tras los versos, el solo recurso constante a la primera persona identifica repetidamente al yo poético con su autor. Son innumerables los ejemplos que pueden citarse de cómo Lope promueve ese modo biográfico de leer su poesía, pero baste señalar los que Gil y Zárate manifiesta haber tenido a la vista. El más evidente es el célebre par de versos de la epístola *A Claudio* (h. 1632)<sup>4</sup> donde se exagera el portentoso ritmo al que el poeta habría escrito sus comedias: «Y más de ciento en horas veinte y cuatro / pasaron

<sup>4</sup> Rozas (1990: 172) y Pedraza Jiménez (2015: 10) sitúan en torno a este año la composición del poema, publicado en ediciones sueltas antes de insertarse en *La vega del Parnaso* (1637).

de las musas al teatro» (Gil y Zárate, 1839: 19). Y, asimismo, Pérez de Montalbán, en el citado panegírico que sirve de fuente principal al articulista, presenta la *Arcadia* como un «enigma misterioso de sujetos altos, desalumbrado en el rebozo de pastores humildes» (Pérez de Montalbán, 2001: 19), referencia a la lectura *à clef* característica de la novela pastoril que presupone el sustrato autobiográfico de la obra. Por consiguiente, para retratar al Fénix Gil y Zárate no solo echa mano del traído y llevado panegírico, sino que concede credibilidad a la palabra poética del retratado, incluida la que tanto habló de amores.

En el mismo apartado de la biografía donde se consigna la premisa costumbrista señalada arriba, se concreta como condición del genio desarrollado más tarde que para ser lo que fue «necesitaba agitarse, ver muchas tierras, acometer empresas atrevidas, buscar aventuras, galantear a las hermosas, exponer su vida por ellas, lucir en los estrados, y pasar por todos aquellos lances que luego reprodujo tan admirablemente en sus numerosos dramas» (Gil y Zárate, 1839: 18). Llama la atención, en el contexto de la tradición biográfica que antecede al polígrafo escurialense, la mención del galanteo, un rasgo que hoy reconocemos inseparable de Lope, pero al que no se hace explícita alusión en la *Fama póstuma*. Montalbán pasa en silencio todos los romances adúlteros del Fénix y solo describe a su amigo como «galante con las mujeres y cortesano con los hombres» (Pérez de Montalbán, 2001: 31). De igual modo, el articulista no pudo extraer esa conclusión de ningún testimonio de los amoríos del poeta, pues hasta la fecha no se conocían documentos como la correspondencia entre Lope y su mecenas, el duque de Sessa. Cayetano Alberto de la Barrera basó en este material su *Nueva biografía de Lope de Vega*, preparada en 1864 pero inédita hasta que en 1890 Marcelino Menéndez Pelayo la rescató en el primer tomo de las *Obras* del autor (Pedraza Jiménez, 2001: 218). Así las cosas, la insinuación del redactor reviste visos de originalidad.

Con todo, aunque bien podría el Lope cortejador ser fruto de la imaginación de Gil y Zárate, en los cincuenta años previos a la publicación de su semblanza, se imprimen obras que apuntan a la misma faceta. En primer lugar, José Antonio Álvarez y Baena señala en el tercer tomo de su diccionario de *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes...* (1789) la relación extramatrimonial que Lope mantuvo con «doña María [“Micaela”] de Luján» y se detiene en la progenie a que dio lugar, concretamente, Marcela y «Lope Félix el Mozo», amonestando que «Montalbán no menciona este hijo, llama deuda cercana de Lope a Marcela y le convierte el apellido religioso de *S. Félix* en el de *Jesús*» (las cursivas del autor; Álvarez y Baena, 1789: 355-356). La importancia de esta obra para contrastar circunstancias biográficas del Fénix se echa de ver en su cita coetánea en sendos artículos de *Floresta española* y *El Artista*, de 1835 y 1836 respectivamente, así como en su mención en 1853 en el prólogo al vigesimocuarto tomo de la *Biblioteca de Autores Españoles* (en adelante, *BAE*), primero de las «Comedias escogidas» de Lope. No sería, pues, de extrañar que Gil y Zárate hubiera extraído del diccionario de Álvarez y Baena su concepción de un Lope seductor que la lectura de Montalbán no pudo proporcionarle. Sin embargo, puestos a desvelar sin ambages al Lope apasionado, José Marchena en el más reciente «Discurso preliminar» a sus *Lecciones de filosofía moral y elocuencia* (1820) afirma que, entre los autores del Romancero nuevo, hubo quienes «disfrazaron con traje y nombre de moras a sus damas, y convirtiéndose ellos en zegríes o abencerrajes pintaron sus amores» (Marchena, 1820: cix). Y por si quedaba alguna duda de su alusión al cantor de los amores entre Zaide y Zaida, en el párrafo siguiente Marchena celebra que «los que con nombre de Belardo compuso Lope son de los mejores que tenemos» (1820: cix). Gil y Zárate pudo, por tanto, concebir un Lope enamorado a partir de esta corriente minoritaria de su recepción, sin descartar su posible invención de una imagen que, al fin y al cabo, resultaría muy atractiva para la mentalidad del lector del *Semanario*.



Este se complacería más si cabe al imaginar al autor tras sus ficciones, especialmente, las dramáticas. En estos términos traslada el articulista la lectura biográfica que antes Marchena había hecho de la primera lírica romanceril del Fénix:

tal vez alguno de aquellos galanes tan valientes, tan entendidos, tan bien hablados, tan respetuosos con las damas, es el mismo Lope que se ha retratado sin que lo sepamos, el mismo Lope que estamos acostumbrados a ver en sus retratos con aspecto grave y con el respetable traje de eclesiástico; pero cuya juventud debió parecerse a la de sus novelescos personajes (Gil y Zárate, 1839: 18).

Esta recuperación, en el ámbito de la prensa, de la clave autobiográfica en que Lope deseaba que se leyera su poesía está, a su vez, al servicio de la desmitificación de la etopeya netamente hagiográfica del Lope *de senectute* declarada al comienzo. Valga el símil, el recuerdo de esta estrategia conforma con el grabado y la nota al pie de la página inicial una suerte de *emblemata triplex* aurisecular, donde la *subscriptio* de la biografía propiamente dicha desarrolla el mensaje que la *imago* o *pictura* del grabado representa, de la que esa nota al pie funcionaría como el lema correspondiente. De este modo Gil y Zárate articula una contrapropuesta persuasiva y coherente que baja al Fénix del altar más austeramente cristiano para subirlo al pedestal del Romanticismo, que abrazaría la identificación entre la autoría y sus creaciones impulsada por Lope.

La versión de Gil y Zárate, aunque no desprendida del todo de la patena modelizada por Montalbán (no en vano, imprescindible a falta de testimonios sobre los que reconstruir la vida del poeta), demuestra un peculiar interés por dar a conocer a otro Lope y por conjugar, a ese efecto, la biografía y la bibliografía literaria del autor, que dejan de llevar vidas separadas para volver tímidamente a entrecruzarse. Dentro de los límites impuestos por el género periodístico, la perspectiva del escurialense se adelanta al proyecto de rastrear la autobiografía del poeta en su literatura ensayado por el conde Adolfo Federico de Schack en su *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* (1845). Este escudriñaría a ese fin el texto de *La Dorotea* siguiendo el ejemplo de Claude Charles Fauriel en su estudio «Les amours de Lope de Vega. *La Dorothée*», publicado en 1843 en el tomo III de la nueva serie de la *Revue des Deux Mondes* (Pedraza Jiménez, 2001: 218): «Ici, c'est ma persuasion intime, Lope n'a rien eu, ou n'a eu que peu de chose à imaginer: c'est son propre passé qu'il a décrit, ce sont ses propres amours, ce sont les orages, les tourmens, les écarts de sa jeunesse, qu'il a voulu se retracer à lui-même» (Fauriel, 1843: 883). La semejanza entre la tesis del filólogo francés y las últimas palabras citadas del biógrafo del *Semanario* aumentan la originalidad de este.

Tras desmitificar al Fénix como un hombre que vivió intensamente en el siglo, llega el momento de justipreciar su literatura, una tarea que implica contestar a las críticas destructivas de los neoclásicos que todavía resuenan en la primera mitad del XIX. Empero, como antes el biógrafo no alabó todas y cada una de las cualidades de Lope, tampoco sale a la palestra para defender sus obras a toda costa. Su intención es otorgarles el valor que objetivamente les corresponda, desmintiendo para ello tanto los desmedidos elogios al puro estilo del monumento de Montalbán como la condena despiadada de los neoclásicos:

si llegó a lo sumo el aura popular de Lope durante su vida, después de su muerte, cuando hubo desaparecido el asombro que producía su prodigiosa fecundidad, [...] cuando en fin empezaron a cundir principios literarios más ajustados al buen gusto y a la sana crítica, entonces las alabanzas se convirtieron en vituperios [...]. Injus-

ticia fue esta mucho más inexcusable que el desmedido aplauso que se le tributara en vida: al menos este se fundaba en un mérito real, en el prestigio que no puede menos de granjearse el genio, en las facultades portentosas de este genio, que, si abusó lastimosamente de ellas, el mismo abuso demuestra cuán grandes eran y poderosas. Libres ahora a la par de aquel prestigio y de toda preocupación nacida de doctrinas literarias, apreciamos a Lope en lo que vale, y juzgamos de su mérito con imparcialidad (Gil y Zárate, 1839: 19).

La «imparcialidad» con la que Gil y Zárate defiende valorar el «mérito real» de la dramaturgia aurisecular por encima de los extremismos artísticos se ajusta como el guante a la mano a los principios eclécticos de la sección *Revista teatral* establecidos por su director inicial, José de la Revilla (Rubio Cremades, 1995: 84), en el primer número del *Semanario*:

Luchar, pues, con partidos opuestos en doctrinas y resultados; buscar la verdad en medio de doctrinas exclusivas, vertidas en el calor de sus fogosas contiendas; censurar alternativamente a unos y a otros, y conceder a todos el elogio a que se hagan acreedores por su mérito respectivo, es comisión harto delicada [...]. Aun concebido el supuesto de que nuestros juicios fuesen sumamente ajustados a la razón y al buen gusto [...], precisamente nuestra adhesión a las decisiones del juicio sensato nos hará pasar en el concepto de unos la plaza de clásicos, en el de otros la de románticos (Revilla, 1836: 15-16).

La coincidencia no es casual. Según el directorio de «Materias que han de tratarse en esta obra, y principales colaboradores que gustan encargarse de ellas», publicado en el primer número del mismo año de 1839, cuando se publica su biografía, Gil y Zárate es responsable tanto de la sección que Revilla coordinara como de la presente «Biografía española», compaginación de cargos que explica la confluencia ideológica. Más abajo, Revilla renuncia en idénticos términos a los extremos que Gil y Zárate denuncia cuando opone a los elogios tributados a la imperfecta dramaturgia del Fénix por sus coetáneos los no menos injustificados «vituperios» de la crítica posterior, alegando que «nunca hemos aplaudido el error ni vituperado el acierto por llegar a nosotros con títulos especiales de escuela» (1836: 16). Así y todo, la raíz de esta concordancia de pareceres estriba en el contexto de la querella entre neoclásicos y románticos que culmina en el influyente *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo en que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito particular* (1828), de Agustín Durán.

Más allá del título, la redacción del *Semanario* conviene con Durán en admitir las deficiencias de la literatura que, no obstante, se pretende ensalzar; en Durán: «se desengañará el público, y verá que el mérito de sus autores no consiste, como algún crítico pretende, en sólo hacer buenos y armoniosos versos, sino también en ser, acaso, los mayores poetas del mundo, a pesar de sus defectos» (Durán, 1994: 82-83). Asimismo, ambos argumentarios cargan contra la reducción del valor literario a la doctrina clásica, a la vez que insisten en apelar, por diferentes medios, a la juventud llamada a ser la gran aliada del Romanticismo. Las palabras finales del extenso discurso literario y filosófico de Durán están dedicadas a la «juventud estudiosa» y expresan su esperanza de que la publicación de antologías del teatro áureo, como su *Colección general de comedias escogidas del teatro antiguo español* (1826-1834), «puestas al alcance de todo el mundo, vuelvan a resucitar el entusiasmo de

nuestra juventud» (1994: 82).<sup>5</sup> Hemos comentado la recuperación de un Lope *de iuventute* en la biografía de Gil y Zárate. Al lado de su restauración indirecta de la primera imagen, amorosa, del Fénix y su lectura autobiográfica, dicho rejuvenecimiento concuerda con el llamado a la colaboración de los «jóvenes distinguidos por su aplicación al estudio» en el editorial a modo de manifiesto con que Ramón de Mesonero Romanos inaugura la revista: «Los jóvenes aplicados podrían por este medio llegar más rápidamente a merecer la pública admiración» (Mesonero Romanos, 1836: 6). El claro enfrentamiento de estas nuevas generaciones con la clase de «los sabios» en el mismo párrafo trasluce la oposición entre el primer Lope y su manida representación como respetable eclesiástico subrayada en la «Biografía española».

Como corolario del interés particular de Gil y Zárate por trasladar el conocimiento crítico de la literatura a los jóvenes, el erudito comenzaría a publicar años más tarde un *Manual de literatura* (1842-1844), que acabaría convirtiéndose en libro de texto según refiere el autor en la «Advertencia» a la edición revisada de 1851. En el prólogo a la príncipe, promete «que con esta obrita tendrán los principiantes lo que no hallarán en ninguna otra, a saber: los principios y reglas para la composición; y una guía que los conduzca por el inmenso campo de nuestra literatura, para saberla apreciar lo suficiente, y conocer lo que deben huir o estudiar en ella» (Gil y Zárate, 1844: 4). Con su énfasis en la etapa inicial del Fénix, el biógrafo escurialense podría estar apuntando hacia un público estudiante que vería en las tempranas andanzas de Lope a un genio que, sin embargo, fue como ellos antes de quedar inmortalizado en los anales de la literatura.

### 3. UN PANEGÍRICO ROMÁNTICO. LA «RELACIÓN ENTRE LAS COSTUMBRES Y LOS ESCRITOS DE LOPE DE VEGA» DE ADOLFO DE CASTRO

Más de diez años después de vindicar Gil y Zárate su alternativa de un Lope juvenil, secolar y preclerical, el tiempo no parece haber pasado para Adolfo de Castro, cuya «semblanza con perfumes de incienso», en el fondo, no es más que una adenda al relato hagiográfico de Montalbán y el resto de panegiristas tempranos del Fénix (Pedraza Jiménez, 2001: 217-218). Lope es un perfecto estoico, recto e incorruptible, «se dejó regir constantemente por el amor con que acataba la justicia, la razón, la virtud y la hermosura», y fue además un cristiano modélico dotado de una «caridad verdaderamente evangélica» (Castro, 1851: 101). Con todo, al lado de este retroceso o permanencia en la figura hegemónica del poeta, el atavismo de imaginero propio de Adolfo de Castro no emplea medios tan distintos de los de Gil y Zárate, aunque el resultado sea enteramente contrario.

Desde su ilustrativo título, el bibliógrafo gaditano pone el foco en cierta profunda «relación entre las costumbres y los escritos de Lope de Vega» y sostiene un argumento de autenticidad que exhorta a ver plasmadas en sus comedias las virtudes morales del dramaturgo: «Con tales costumbres y con tal manera de pensar es claro que sus versos nacieron en la sencillez y tranquilidad de ánimo, en la práctica de las virtudes, en el desprecio de las riquezas, y en la admiración de la hermosura» (1851: 101). Ahora bien, en puridad, no existe tanta diferencia entre encontrar en los personajes cómicos trasuntos de la verdadera identidad del autor y considerar que las ideas codificadas en sus ficciones dramáticas corresponden fielmente a las del poeta. Las tesis de Gil y Zárate y Castro coinciden así en aplicar una mirada romántica que presupone la absoluta sinceridad del genio al expresar

<sup>5</sup> Que Gil y Zárate seguía de cerca los juicios publicados por Durán lo prueba su extensa cita de este en el espacio consagrado a Lope y su paternidad del drama nacional en el *Manual de literatura* (edición de 1851). En concreto, reproduce un artículo aparecido en diciembre de 1839 en la *Revista de Madrid*, «Poesía popular. Drama novelesco. Lope de Vega», el mismo año en que el *Semanario* publica la biografía del escurialense.



sus íntimas pulsiones, en el primer caso, para alumbrar una primera etapa misteriosa de la biobibliografía de Lope y, en el actual, para redundar en su vieja santidad. De hecho, la afinidad de estas semblanzas las hizo compatibles en la temprana historiografía de la obra lopesca, como atestigua su publicación consecutiva en los preliminares del mencionado primer tomo de «Comedias escogidas» de Lope en la *BAE*. Por otra parte, atestigua la repercusión del artículo de Castro en exclusiva su nueva cita, a pie de página, en el prólogo al trigésimo octavo tomo de la misma colección, publicado en 1856 y dedicado a las «obras no dramáticas» del autor. Cayetano Rosell pone de relieve la aportación del gaditano al conocimiento del «carácter peculiar del hombre privado», vacío que subsanó «hasta donde le fue posible» (Rosell, 1856: xi), una opinión que nos informa tanto de la inevitable credulidad que enturbiaba la etopeya de Lope como del enorme afán de salir de esa ignorancia.

De manera incluso más contundente que en la biografía de Gil y Zárate, en su artículo Castro no habla de oídas y calca *ex fontibus* sus capciosas interpretaciones citando textualmente obras del poeta, así como los testimonios coetáneos de elogios fúnebres que, amén de su monotonía, difieren siquiera de la archicitada *Fama póstuma*. Con respecto a aquellas, la publicación se abre justamente con un párrafo de la dedicatoria del Fénix a la comedia *El alcalde mayor*, comprendida en la *Trezena parte* (1620), de modo que es el mismo retratado quien se dirige al lector antes de que el articulista tome la palabra para atribuir la cita al hasta ese momento anónimo emisor. Este primer contacto con el escritor, que declara vivir «sin envidia, sin deseo, sin temor y sin esperanza» (Castro, 1851: 101), condiciona la recepción del discurso de Castro, orientado a partir de entonces a confirmar el autorretrato inicial con los documentos poéticos y testimoniales del tiempo del poeta.

Sigue al paratexto de la mencionada comedia la paráfrasis de una anécdota referida por Lope «en una de sus novelas» (1851: 101), concretamente, al comienzo de «La desdicha por la honra», una de las dedicadas a Marcia Leonarda que vieron la luz en *La Circe* (1624). Resulta llamativa la referencia, fuera del acostumbrado recuento hiperbólico del teatro lopesco, al género novelístico, históricamente eclipsado, como la lírica del autor, por la vastedad de sus comedias. Mientras que el teatro fue el género popular por antonomasia en el xvii, en el xix este privilegio pertenece sin duda a la novela. La presente revalorización de Lope, por tanto, no podía obviar sus contribuciones al arte de novelar, que Durán en un artículo de 1839 publicado en la *Revista de Madrid* conjuga críticamente con el dramático en el concepto de «drama novelesco». A su juicio, se trata del género propiamente español, fusión natural del espíritu de la poesía popular, genuinamente narrativa, y las convenciones clásicas traducidas a la esencia del *Kunstgeist* español. Según el académico madrileño, gracias a Lope,

se refundió la poesía nacional en el drama novelesco, que, adaptándola por base de su creación, convirtió su esencia narrativa en acción y diálogo, conservándola empero al alcance del pueblo, como hija suya y como depósito de sus nociones históricas, civiles y religiosas, donde debía encontrar consignado el tipo original e indeleble de su carácter, de sus hábitos, de sus costumbres, de su fe, gustos, placeres, sentimientos y progresos (Durán, 1839: 62).

La importancia de la narrativa que es posible intuir en la consideración de la obra del Fénix halla su correlato en el protagonismo otorgado a la narración literaria en la línea editorial de la revista, que llega a publicar relatos que comprenden entre sus personajes al mismo Lope. Es lo que ocurre en los cuentos legendarios «Moreto», aparecido en

el número 117 (24 de junio de 1838), y «El nacimiento de Lope de Vega», inserto en el número 38 (20 de septiembre de 1840), que analizamos en breve.

La biografía de Gil y Zárate adivinaba el carácter del Fénix en las criaturas de sus comedias. De manera similar, las siguientes citas de las comedias *Más vale salto de mata, que ruego de buenos* (1645) —esta, «de dudosa o incierta autenticidad» (Morley y Bruerton, 1968: 501-502; Sierra Martínez, 2000)— y *El vaquero de Moraña* (1617) enlazan la beata humildad de Lope con la benéfica rusticidad que revelarían sus versos eglógicos y geórgicos. Se evoca así la santa modestia de la máscara o automito articulada por el poeta en su popular *Isidro* (1599) (Sánchez Jiménez, 2006: 8-9, 96-107; 2018: 357), aneja a la naturalidad que sobresale entre las virtudes ensartadas en el rosario lopesco. Tan naturales son la agreste sencillez con que el poeta se autorretrata satisfecho «con dos flores de un jardín» en la cita que abre el artículo como la monstruosa genialidad protorromántica por la que Lope, dechado de la autenticidad antes comentada, «manifestaba sinceramente sus sentimientos» y «había de escribir necesariamente versos de una suavidad extraordinaria» (Castro, 1851: 101, 102). Para convencer al lector de la veracidad de estas cualidades, una vez más, no hay nada mejor que ceder la palabra al autor, en esta ocasión, citando pasajes de la *Oración eclesiástica funeral en las solemnes exequias del Príncipe de la Poesía Española Frey Lope de Vega Carpio* (1635), de fray Francisco de Peralta, y *En las honras de Lope Félix de Vega Carpio, sermón fúnebre* (1635), del doctor Francisco de Quintana. Ambos panegíricos reproducen anecdóticamente las palabras que el Fénix habría pronunciado, a fin de que los actos verbales parafraseados valgan como prueba de su beatitud.

Empero, la misma premisa de confundir indisolublemente el verso y la moral del poeta deja abierta la posibilidad de la influencia inversa y la figura del escritor cae en el peligro de contaminarse de las ficciones moralmente incompatibles con la santidad de su autoría. Para resolver esta contradicción, el gaditano apela al principio de verosimilitud, que se espera que vigile religiosamente el autor retratado:

Sin embargo, Lope de Vega, a pesar de la pureza de su alma, n[ó] manchada con los vicios que afeaban las costumbres de sus contemporáneos, como buen autor dramático supo retratarlas admirablemente, incluyendo a todos, desde Felipe II, castigador de su hijo Don Carlos y de Juan de Escobedo, hasta las busconas y rufianes que vivían de la estafa y en los mayores crímenes (1851: 102).

Mención aparte merece la sutil pero reiterada alusión a la perversidad de la dinastía de los Austrias, que en el último fragmento citado se emplea para representar por sí misma la corrupción de las clases altas que Lope habría plasmado, concretamente, en las comedias *La estrella de Sevilla* (1650?) y *El castigo sin venganza* (1634), y que el redactor opone a la pintura de los estamentos más humildes en *El rufián Castrucho* (1614) y *El anzuelo de Fenisa* (1617).

En el primer caso, Castro atribuye «a algunos críticos» la lectura en clave que vería tras los sucesos del rey don Sancho los crímenes perpetrados por Antonio Pérez al servicio de Felipe II, mientras que en el segundo el articulista expresa *motu proprio* su convencimiento de que el argumento de *El castigo sin venganza* alude al filicidio cometido contra el príncipe don Carlos. Aunque ignoramos de dónde extrajo el bibliógrafo tales hipótesis, Marchena en el discurso antes citado sugiere esa interpretación de *La estrella de Sevilla*. Lo hace al justificar la moral hipócrita de comedias como esta apoyándose en la tolerancia de la España quinientista de atrocidades como las del truculento caso de Felipe II y su secretario, para aseverar poco después que «cuando Lope ha representado sucesos de los pasados tiempos, o de pueblos extraños, casi nunca ha hecho otra cosa que bautizar

con nombres griegos, romanos, húngaros, polacos, o godos, a los Españoles del tiempo de Felipe segundo y Felipe tercero» (Marchena, 1820: LXXI-LXXII). Por otro lado, a propósito de *El castigo sin venganza*, Alberto Lista en sus *Lecciones de literatura española* (1836) identifica rotundamente en el argumento de esa comedia la luctuosa trama en torno a don Carlos. En concreto, imputa a la censura política de esta lectura subversiva la *excusatio non petita* con que Lope alude en el prólogo al día único de su representación, un dato que recoge también el autor del artículo que comentamos (Castro, 1851: 102). En palabras de Lista:

El segundo [motivo para el análisis de *El castigo sin venganza*] es que, si no me equivoco, he encontrado en el asunto del drama y en el prólogo al lector una alusión, aunque remota, probable, a la muerte del príncipe Carlos hijo de Felipe II. [...] Esta especie de disculpa anticipada [de Lope] constituye la sospecha que yo he tenido desde la lectura del prólogo de que el hecho de no haberla permitido representar más que un día fue por razón de lo dicho (Lista, 1836: 171-172).

Las razones de esta referencia tangencial pero reseñable al relato más oscuro de la mitología negrolegendaria sobre los Austrias importan, sobre todo, por cómo afectan a la codificación de cierta imagen del Fénix. El articulista dedica tres párrafos a la cuestión en los que presenta a Lope como un escritor que enmascara críticamente la realidad política contemporánea bajo la forma de historias de tiempos pasados. Se trata de la misma estrategia que, en la reciente década de 1830, emplean autores de indiscutible romanticismo como Eugenio de Ochoa en su novela *El Auto de fe. 1568* (1837), que reprende el absolutismo borbónico de sus días novelizando precisamente el mito de don Carlos (Rubio Cremades, 2024). Este ya habría sido recreado por Lope en época temprana, cuando «tanta gente de nuestra nación iba a perecer en defensa de las ambiciones de la casa de Austria» (Castro, 1851: 101). Desde esta perspectiva, la proyección del poeta como un pintor de las costumbres de su tiempo, que Rubio Cremades (1978) relacionó acertadamente con la publicación en el mismo año de 1851 de la segunda edición de *Los españoles pintados por sí mismos*, respondería a su vez a un intento de atribuir a Lope los códigos estéticos del Romanticismo.

En resolución, la innegable postura conservadora de Adolfo de Castro, legitimadora de la etopeya hagiográfica del Fénix perpetuada desde el XVII, no impide que su semblanza participe, siquiera residualmente, de las ideas románticas que permean el eclecticismo del *Semanario*. En su retrato se entrelazan a la perfección varias de las imágenes configuradas por el mismo Lope, desde la natural autenticidad del genio que plasmaría su experiencia en sus obras, ya propuesta por Gil y Zárate en su biografía, a su bendita humildad, dando como resultado una amalgama de figuras singularmente coherente que presenta al autor del Siglo de Oro como un romántico *avant la lettre*.

#### 4. LA NOVELA DE SU VIDA. PINCELADAS DE LA ETOPEYA LOPESCA EN LOS CUENTOS «MORETO» Y «EL NACIMIENTO DE LOPE DE VEGA»

Diferentes medios, verbales e iconográficos, de proyección de la imagen de Lope aparecen imbricados en el *Semanario*. Hasta ahora, hemos visto cómo el retrato xilográfico al frente de la biografía de Gil y Zárate dialogaba de manera más o menos implícita con su intención de construir una figura renovada y rejuvenecida del poeta. Análogamente, los géneros de la biografía y el cuento que abundan en la revista convergen en relatos donde «el autor mezcla asuntos inventados con un fondo histórico poblado por per-

sonajes reales», entre los que figuran varios autores del Siglo de Oro, como Miguel de Cervantes, Agustín Moreto, Francisco de Quevedo o el propio Lope (*Amores y Amores*, 2016: XIX). Es el caso de los cuentos legendarios arriba mencionados «Moreto», de Jacinto de Salas y Quiroga, y «El nacimiento de Lope de Vega», anónimo, cuyo componente de verdad, convertido en materia novelesca, cede toda su importancia a la ficción literaria, que, estrictamente, no empaña la biografía de los autores reinventados más que las fábulas construidas por sus primeros glosadores, como los tempranos panegiristas del Fénix que venimos recordando.

El cuento de Salas y Quiroga destaca por haber sido el que sembró la leyenda, primero literaria y posteriormente transmitida hasta la actualidad en el seno de la cultura popular, del asesinato por el dramaturgo Agustín Moreto del joven poeta Baltasar Elisio de Medinilla, que, en realidad, en 1630, año del desarrollo de la historia, llevaba diez años muerto y jamás habría podido morir a manos del niño de dos años que era Moreto en 1620 (Madroñal, 2013: 161-163). De cualquier forma, dejando a un lado la inoportuna cuestión de la veracidad del relato, según el escritor madrileño, el autor de *El desdén con el desdén* habría asesinado a Medinilla al confundirlo con un antiguo ofendedor de su madre, de cuya visita a Toledo, lugar de la narración, le habría informado uno de los maleantes que lo asaltaron cuando paseaba con Lope y su desgraciada víctima. Sin entrar en otros pormenores, por lo que interesa al objeto de este trabajo, nos centramos ante todo en la descripción que el narrador omnisciente hace del Fénix al comienzo, así como en los retazos implícitos de su personalidad que se desprenden de la acción.

El misterio abre el cuento introduciendo a los secretos personajes alrededor de un también anónimo Lope, que lleva la voz cantante al portar «en la mano un papel que contenía algunos versos, con cuya lectura excitaba la risa de sus alegres compañeros» (Salas y Quiroga, 1838: 611). La reacción de Lope ante estos versos, pertenecientes a epigramas del conde de Villamediana, Juan de Tassis y Peralta (1582-1622),<sup>6</sup> evoca tácitamente rasgos de su carácter, pero lo primero que Salas y Quiroga da a conocer al lector es la prosopografía del poeta. Sus trazos coinciden uno por uno con los del retrato del clerical Lope *de senectute* que Gil y Zárate se ocupa de contrarrestar: «El más anciano iba en medio, adornado con la insignia de la orden religiosa de San Juan, y los cabellos blancos que se rozaban con el cuello de sarga de sus hábitos sacerdotales» (1838: 611). No es otra que la imagen litografiada por *El Artista* apenas tres años atrás (Fig. 2), probablemente basándose en el grabado litográfico de Manuel Salvador Carmona, impreso en el tercer tomo de *El Parnaso español* (1770) de Juan José López de Sedano (Fig. 3), o en el de Juan Moreno de Tejada, publicado en el primer tomo de la *Colección de las obras sueltas...* (1776) editadas por Antonia de Sancha (Fig. 4).

Ahora bien, este aspecto etario, de escasa originalidad en vista de la tradición iconográfica preponderante, adquiere, sin embargo, otra significación en tanto en cuanto la ancianidad implica la condición modélica de Lope, antecedente y maestro de sus jóvenes acompañantes, así en la diégesis del relato como, por extensión, en el canon literario que se construye. El más respetable y consagrado de los poetas va en medio, en el centro desde el que dirige la lectura, entre el joven Medinilla, pronto un bonito cadáver trágico, y Moreto, que, de acuerdo con el narrador, «era impetuoso, y estaba entonces en la fuerza de su edad» (612). Finalmente, será él quien descubra al lector los truculentos detalles del delito: «Lope de Vega entonces le quitó [a Moreto] el embozo de la capa, y vio con dolor

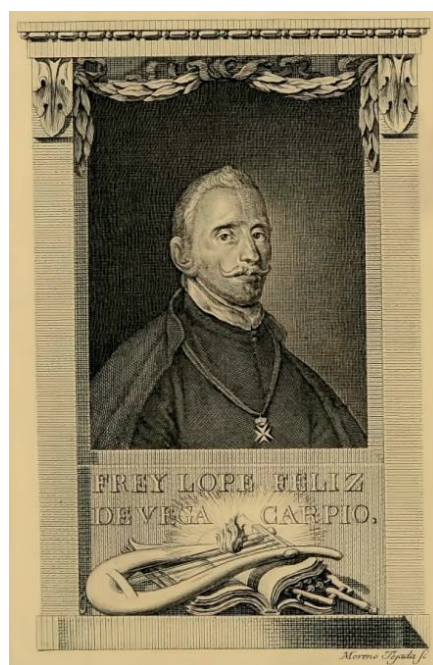
<sup>6</sup> Valga para refrendar la nula importancia de la verdad histórica en este contexto ficcional el hecho de que el satírico Tassis nada tenía en 1630 de «mozalbete», como Lope lo llama en la leyenda, pues sus fechas vitales evidencian que para entonces llevaba muerto casi tantos años como Medinilla.



y asombro una espada teñida de sangre...» (612). De este modo, Salas y Quiroga aprovecha el simbolismo de la solemne imagen arquetípica del Lope eclesiástico para otorgar al Fénix funciones de autoridad literaria sobre otros poetas de su siglo.



Fig. 2. «Frey Lope Félix de Vega Carpio», en Ochoa (1835).



Figs. 3 y 4. A la izquierda, «Frey Lope Feliz de Vega Carpio» de Manuel Salvador Carmona (1770), y, a la derecha, el retrato del mismo nombre realizado por Juan Moreno de Tejada (1776).



La prosopografía sin identificar inserta en la narración inicial da paso a la etopeya que florece en el primer diálogo entre los personajes, que dejan el anonimato al paso que discuten uno de los referidos epigramas de Tassis. El primero en intervenir es Lope, que desde el comienzo va a mostrar una especial inclinación a defender el honor de los nobles, en particular, de Francisco de Rivera, a quien sirvió de hecho el autor de gentil-hombre o secretario en Toledo entre 1590 y 1591 (Sánchez Jiménez, 2018: 94-96) y que acabaría convirtiéndose en el marqués de Malpica al que apunta la sátira reproducida en el cuento. Salas y Quiroga está enterado de la relación de Lope con el marqués (ya lo señala en la *Fama póstuma* Montalbán, 2001: 21, aunque este sitúa el servicio en Madrid) a juzgar por la respuesta de Medinilla al reproche de Lope, pues considera que «vos, don Lope de Vega Carpio, [...] no sois voto en este asunto. Si no hubierais sido secretario y amigo del marqués, pudierais hablar de él. En vuestro estado, pareceréis injusto si decís en contra, y buen servidor solo si lo defendéis» (Salas y Quiroga, 1838: 611). Este asomo de servilismo, tan verídico y presumible del conocido trato habitual de Lope con la nobleza, contrasta, no obstante, con la prodigalidad, unida a una modélica liberalidad, transmitida por el discurso biográfico dominante y que es posible colegir a su vez de la narración que comentamos.

Cuando en el paseo los poetas dialogantes son extorsionados por unos pícaros, que los amenazan con saquear una capilla vecina si no les dan la limosna que piden, Lope es el primero en ofrecer su moneda de oro. Aunque la diligencia del Fénix puede ser un signo de la magnanimidad exaltada por Montalbán, para quien «tuvo tan encendida caridad que jamás le pidió pobre limosna en público o en secreto que se la negase» (Montalbán, 2001: 30), esta virtud adquiere visos de cobardía al considerar la relativa facilidad con que Lope cede a sus asaltantes, en comparación con la mayor reticencia de Moreto y Medinilla. Sea como fuere, en su conjunto, los rasgos de la etopeya lopesca esbozada por Salas y Quiroga manifiestan beber de las fuentes biográficas más socorridas al tiempo que las asimilan creativa e interpretativamente. Lo mismo se aplica a Moreto, cuyo testamento manifiesta conocer el autor al final de la narración, sin importar que previamente haya deformado la figura del dramaturgo a su gusto.

El cuento legendario en torno a Moreto y, a su manera, el siguiente que analizamos son el claro ejemplo del fenómeno estudiado por Madroñal a propósito del primero, en virtud del cual «los autores literarios, con el paso del tiempo, se habían convertido en personajes de obras de otros autores literarios, y esos personajes no tenían por qué coincidir con las personas con las que compartían el nombre» (Madroñal, 2013: 171). Con todo, no se orille que semejante emancipación, en la práctica de la recepción literaria, conlleva antes confusión que diferenciación y contribuye a la par que las semblanzas más mixtificadoras a configurar el todo ideológico más o menos estable de la imagen del poeta. Tampoco es justo afirmar que ejercicios narrativos como los estudiados ignoren engañosamente la verdad histórica, que insistimos en excluir del examen de sus ficciones. Antes bien, el detallismo con que el autor de «Moreto» introduce determinados datos, como el nombre completo de los personajes al mencionarlos por primera vez en el diálogo o su autoría de una obra representativa, denuncia la finalidad divulgativa del cuento a la vez que lo aproxima al género de las «biografías noveladas» que abunda en el *Semanario*. Al igual que los presentes relatos, dichas biografías relegan «la precisión cronológica o el dato histórico a un segundo lugar para ofrecer así una mayor amenidad en la propia redacción del texto» (Rubio Cremades, 1995: 171). Empero, el próximo relato se vuelca por entero en la recreación de los orígenes del Fénix, ignorando por completo el mínimo *prodesse* del cuento anterior y apostándolo todo al *delectare*.

Otro aspecto diferencia el anónimo cuento «El nacimiento de Lope de Vega» del relato de Salas y Quiroga: la ausencia entre sus personajes del autor literario que lo titula, que solo vuelve a mencionarse tras finalizar la narración, en unas líneas que sirven de epílogo. Lope no es siquiera un personaje secundario, pues todo el protagonismo recae sobre sus antepasados, en concreto, sus padres, don Félix de Vega y Francisca Fernández, y para completar el triángulo amoroso, la marquesa de la Puebla de los Montes. Según el cuento, que comienza en el cántabro valle de Carriedo, don Félix habría conocido a la señora Paula en un acto de heroísmo, al prestarse ambos a ser padrinos en el bautizo del niño de una pobre gitana, y enamorado la habría seguido a Madrid, dejando atrás a sus hijos y a su esposa, que habría sabido pronto de su infidelidad y viajado a la corte para vengarse y recuperar a su marido. Disfrazada de caballero, Francisca se habría batido en duelo con la también enmascarada marquesa, vencéndola y salvando el matrimonio, de cuya «reconciliación enteramente española nació don Lope de Vega Carpio, primer poeta dramático de su siglo» (Anónimo, 1840: 304). Indudablemente, como advirtió Rubio Cremades, desde un punto de vista historiográfico, la narración es un despropósito y «su contenido se asemeja más a una historia folletinesca que a un estudio acerca de los progenitores del autor» (Rubio Cremades, 1978). Pero he aquí el *quid* de la cuestión: si abandonamos cualquier expectativa de encontrar alguna fidelidad a los hechos (no en vano, apenas conocidos y desdibujados por las fantasías de los primeros noveladores de la vida de Lope, sus panegiristas y él mismo), las descripciones ofrecidas en esta ficción actúan indirectamente como pinceladas del retrato del poeta, permeado en el fondo por las impresiones superpuestas de sus ancestros y de las presuntas circunstancias de su oriundez.

Solo desde esta perspectiva exclusivamente literaria, es posible empezar a valorar cómo el cuento se retroalimenta con la imagen de Lope que contribuye a formar. La principal fuente de la historia no es otra que la que el propio poeta codificó en un pasaje de la epístola de «Belardo a Amarilis» publicada en *La Filomena* (1621). Como es bien sabido (Cossío, 1962: 218-219; Sánchez Jiménez, 2018: 36-37), en los tercetos de este poema Lope resume los avatares de su origen, marcado por la montañesa hidalguía del valle de Carriedo, donde se asentaría el «solar de Vega», y, sobre todo, por el signo de los celos:

Siguióle hasta Madrid, de celos ciega,  
su amorosa mujer, porque él quería  
una española Elena, entonces griega.  
Hicieron amistades, y aquel día  
fue piedra en mi primero fundamento  
la paz de su celosa fantasía.

(Vega, 2003: 248-249 [vv. 79-84]).

La partida del padre a Madrid en pos de una amada seguramente noble, la persecución de su madre, la reconciliación cifrada en «la paz de su celosa fantasía»... Todos estos elementos aparecen en la diégesis del *Semanario*, articulando un relato que, en esencia, no es más que una licenciosa *amplificatio* del original lopesco. Tómense por ejemplo dos aspectos reivindicados con especial ahínco por Lope en multitud de lugares como el poema citado, su antigua nobleza vinculada a la montaña y su natural inclinación al amor y los celos, y se verá cómo la leyenda se preocupa por magnificarlos. Para empezar, don Félix es hidalgo, y no de ejecutoria, como inventara Montalbán, sino un españolísimo cristiano viejo, «habitante desde su nacimiento del país, creado, por decirlo así, por sus antepasados», amén de un opulento terrateniente, «dueño y señor del solar y de los cortijos que formaban la mayor parte de la villa que se honraba con su nombre» (Anónimo, 1840: 303);

y lo último pero no menos importante, don Félix siente una irrefrenable debilidad por las mujeres: cuando se ofrece a colaborar con la marquesa socorriendo a la madre gitana, el narrador advierte que «la humanidad tuvo sin duda mucha parte en el movimiento del Señor de Vega, [...] pero otro sentimiento muy humano también le había aproximado a la hermosa dama» (303). El resto de la historia ya la conocemos. Por su parte, Francisca es «la celosa española», urde un enredoso plan para cazar *in fraganti* a su infiel esposo y reacciona así al enterarse del *affaire* de don Félix:

—¡Caballos!, ¡caballos!, parto al instante —dijo a sus criados—. Caballos y un carruaje —repitió con viveza—; que si un padre en un acceso de pasión puede olvidar a sus hijos, una madre también puede olvidarse de ellos en el furor de los celos (304).

Aunque suele defenderse que los pecados de los padres no son los de sus hijos, en esta ocasión, la proximidad genética anima al lector a asociar el carácter de los progenitores a la etopeya tácita del Fénix. Asimismo, en aras de la hipérbole, el relato ha convertido en oro la pobreza que originalmente Lope casara con la hidalguía y rellenado, en los términos de la estética de la recepción, los «puntos de indeterminación» planteados por la citada epístola,<sup>7</sup> atendiendo para ello al horizonte de expectativas de los lectores contemporáneos.

Estos quedarían colmadamente satisfechos al ver a don Félix sujeto a la fuerza del sino, «el genio de su mal» (303) que lo impulsa a cometer adulterio, al adentrarse en los confusos claroscuros de «la reducida calle de San Fernando» de Madrid, donde «una lámpara suspensa [...] despedía una luz pálida y vacilante» (304), o, finalmente, al presenciar el furtivo encuentro y posterior duelo entre la madre de Lope y la marquesa, embozadas y ocultas tras la falsa identidad de dos caballeros. En definitiva, los antecedentes familiares del Fénix aparecen preñados de los lances y colores que harían las delicias del lector de los relatos históricos típicamente románticos. La leyenda hace descender genealógica y estéticamente a Lope de estas coordenadas literarias y, en menor medida, de los sentidos proyectados inicialmente por el autor, cuyo nacimiento no se gesta bajo la estrella de su personal pasión, sino en el seno del Romanticismo que reescribe su historia según las peripecias preferidas en la época. Esta afiliación a los códigos literarios en boga, unida al romanticismo primordial de la genialidad que Castro supone al Fénix en su semblanza, y aun a la presunción por Gil y Zárate de la vida del autor subyacente a sus comedias, ratifica el papel que la ideología romántica jugó en la promoción de la imagen vitalista, apasionada y naturalmente inspirada que el mismo Lope se esforzó en transmitir, en su caso, de acuerdo con las ideas literarias y filosóficas de su tiempo (Sánchez Jiménez, 2006: 4, 84-87).

En el marco de esta transposición de valores ideológicos y estéticos, se hace pertinente invocar la actual teoría de los «santos culturales» articulada por Dović y Helgason (2017). Varias de sus categorías aparecen reflejadas con bastante exactitud en el presente cuento legendario, claro está, dentro siempre de los límites alegóricos propios de dicho aparato

<sup>7</sup> En esos últimos párrafos que aparentan explicar la base histórica de los sucesos narrados, se añade que Lope «se complacía algunas veces en referir como *estuvo en poco el no ser hijo de su madre*» (las cursivas del texto). No hemos encontrado ninguna mención a este hecho en el corpus lopesco, pero semejante atribución de bastardía, reiterada, por parte de Lope contradice su constante presunción de hidalguía y, por tanto, parece más otra invención literaria del anónimo autor del cuento que una circunstancia verdaderamente contrastable. Acaso, además, la indeterminación de la autoría del relato contribuya a brindarle un aura de leyenda popular, no inventada por un sujeto en particular, sino surgida de la niebla del pueblo y destinada al mismo pueblo.

teórico, que explota las asociaciones entre la ontología religiosa y la artística.<sup>8</sup> En sintonía con la adaptación de la poesía autofigurativa de Lope a coordenadas narrativas románticas, la sola elección probable de la epístola séptima de *La Filomena* es representativa del modo en que el cuento del *Semanario* busca aprovechar al máximo el productivo repertorio que es la *vita* de Lope: el poema es paradigmático del *self-fashioning* que el autor empleó para sacar el mayor partido a los accidentes de su *persona* y, además, codifica *aenigmata* como el remoto origen noble del autor y, primordialmente, la morbosa idea de que fue fruto de una legendaria historia de celos.

A lo anterior habría que sumar la existencia en la narración de elementos que semejan las operaciones de un *cultus* que pretendiera santificar al Fénix. La descripción, notoriamente idealizada, del valle de Carriedo inaugura el relato, señalando, como si de un relato de viajes se tratara, que «en el centro de aquel admirable anfiteatro se presenta a la vista la villa de la Vega» (Anónimo, 1840: 302). A través del paisaje, el cuento transporta al lector atrás en el tiempo, hasta «las perfumadas azoteas de un castillo ennoblecido por sus habitantes en el siglo XVI» (302), para acto seguido dar comienzo la historia. La prelación con que se introduce la geografía puede, sin duda, obedecer a múltiples razones, pero lo cierto es que sirve para fijar la localización del «lugar de nacimiento» o, siquiera, de la ubicación donde habría sido engendrado o de la que descendería Lope, que, apoyada en los atractivos mecanismos diegéticos comentados, adquiere el valor de un santuario cultural que el lector contemporáneo podía visitar. En este sentido, el anónimo autor se preocupa de manifestar, contra el paso del tiempo, que el contexto pretérito de los sucesos narrados sigue estando confesionalmente de actualidad, puesto que la capilla donde tiene lugar el primer episodio de la historia «era la de Nuestra Señora de la Vega, patrona venerada, cuya festividad acaba de celebrarse» (303). De esta manera, se da a entender que quienes recorran el «viaje de papel» narrado (Serrano, 1993) pueden ver también con sus propios ojos la tierra patria a la que se debe en primera instancia contar con Lope entre las glorias nacionales.

En pleno auge de los relatos de viajes, que el mismo fundador del *Semanario* cultivaría en sus *Recuerdos de Viaje por Francia y Bélgica* (1841), el cuento empieza ofreciendo una visión genuinamente romántica de la cuna de los antepasados del Fénix, sita en «uno de los sitios más románticos de la vertiente setentrional [*sic*] de las Asturias» (Anónimo, 1840: 302). De hecho, la absoluta omisión del auténtico nacimiento en Madrid del poeta, a pesar de lo declarativo del título, para vincularlo enteramente a un montuoso y selvático valle de Carriedo, refleja la predilección del Romanticismo por la montaña y el todo orgánico de su naturaleza —un «anfiteatro», como vimos arriba—, así como su idea de una íntima conexión entre el paisaje y sus habitantes (Ortega Cantero, 1999: 123, 125):

Parece que se han reunido en él todas las bellezas naturales para realizar a la vez lo ideal del poeta y del pintor. Vegetación vigorosa y aromática, selvas vírgenes, ordenadas sobre gradas de rocas de diversos colores; torrentes espumosos que se precipitan desde la cima de las montañas como cascadas artificiales; jardines sin cultivo suspensos para el placer de la vista fuera del alcance de las manos; caminos fantásticos que parecen escalas dirigidas hacia las nubes, frecuentados únicamente por la cierva de los montes o por el contrabandista que ha llegado a ser su intrépido compañero: nada falta a aquel paisaje verdaderamente meridional para formar uno de los cuadros más grandiosos que puedan idearse (Anónimo, 1840: 302).

<sup>8</sup> Un estudio reciente ha propuesto la aplicación de esta teoría a una versión del mismo relato aparecida en 1861 y destinada al público femenino del *Álbum de señoritas y correo de la moda* (Márquez Martínez, 2024: 91-92).

Toda una descripción paisajística al más puro estilo del *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier. Una vez más, lo interesante aquí es el efecto sobre la imagen de Lope que se deriva de su asociación con un lugar (de «culto», en el sentido que manejamos) dibujado según los códigos literarios del contexto de publicación. Si la historia como tal envuelve las circunstancias originarias del autor en la atmósfera y los lances propios del relato histórico, la descripción lo hace proceder de un entorno no menos romántico. De acuerdo con esta perspectiva estético-ideológica, Lope nació para ser romántico, como lo prometen, cuasi providencialmente, las primeras causas, espaciales y humanas, de su engendramiento.

##### 5. UN RAYO DE POSITIVISMO. EL «TEATRO DE FREY LOPE DE VEGA CARPIO» DE RAMÓN DE MESONERO ROMANOS

Menos de cuatro meses después de publicarse el moderno sermón panegírico de Adolfo de Castro, en el mismo año de 1851, Mesonero Romanos publica en su revista el artículo titulado «Teatro de frey Lope de Vega Carpio». Eminentemente volcado en la bibliografía de la dramaturgia lopesca, al contrario que las más biográficas publicaciones analizadas anteriormente, sin embargo, el texto de «El Curioso Parlante» alberga un inestimable interés para la reconstrucción de las imágenes del poeta promovidas desde las páginas del *Semanario*.

Las primeras líneas del artículo son ya toda una declaración de intenciones: «La fecundidad asombrosa del *Fénix de los ingenios* frey Lope Félix de Vega Carpio produjo tan considerable número de obras que no solo perjudicó a su misma corrección, sino que no pudieron ser todas conocidas del público por medio de la imprenta» (las cursivas del autor; Mesonero Romanos, 1851: 209). De manera singular en la historia de la recepción del Siglo de Oro, buena parte de los juicios destinados a ensalzar o tumbar el valor de la obra de Lope recae sobre la opinión favorable o desfavorable que merece su enorme prolificidad. Esta ha funcionado históricamente como piedra de toque de su ingenio y este, a su vez, ha suscitado prejuicios tocantes a la naturaleza del poeta y, por ende, a su figura. Lo que está en juego, por tanto, no es solo la calidad de la pingüe producción del genio, divina o maldita, sino la misma imagen del autor, fácil y descuidado o infundido de un don natural para la creación poética. Cuando Mesonero empieza admitiendo el perjuicio que tremenda cantidad de comedias supone para su «corrección», lo que está haciendo es asumir la que fue una de las principales críticas destructivas del Fénix, la falta de decoro sancionada por los neoclásicos, para, inmediatamente a continuación, reorientar la atención hacia otro problema realmente acuciante. Se trata del hallazgo y verificación de las comedias atribuidas al autor, trabajo del que depende la justa valoración a un tiempo de la bibliografía y la figura de Lope. Para poder juzgar sobre el mérito del poeta, y formarse en consecuencia una opinión crítica sobre su genialidad, antes es preciso conocer puntualmente las obras que verdaderamente escribió.

En este pedregoso camino, Mesonero es consciente de que la materialidad de un corpus disperso no es el único obstáculo que deberá sortear, pues sepultan su verdad las diferentes versiones al respecto vertidas por Montalbán y el propio Lope antes que él. Hasta donde alcanza nuestro conocimiento de las biografías y etopeyas del Fénix, «El Curioso Parlante» es uno de los primeros críticos que se atreve a dudar ostensiblemente del testimonio del autor y promotor de la *Fama póstuma*. Lejos de asumir irreflexivamente el recuento desmesurado de Montalbán, el pintor de las costumbres madrileñas lo presenta como el «discípulo y panegirista» de Lope y da a entender que no contabiliza sus comedias, sino que las «hace subir a la enorme cantidad de *mil ochocientas y cuatro-*



*cientos autos sacramentales*» (las cursivas del autor; 209). Esto es, que el camarada del poeta infló presumiblemente el total de su producción de forma capciosa. La imposibilidad de imprimir tales cifras en vida del poeta y la flagrante desproporción entre el número de las comedias publicadas en las partes y el que «le atribuye» Montalbán o «el mismo Lope calcula» (209) acrecientan la desconfianza de Mesonero. No obstante, este no se limita a repartir culpas y propone repasar, desde una perspectiva netamente positivista, los auténticos problemas que plantea la empresa venidera de definir el corpus del teatro lopesco:

Se ve por lo tanto que el trabajo bibliográfico de depurar en lo posible aquel caos, de señalar guía en aquel laberinto, está aún por hacer, o más bien que le ha hecho ya imposible el transcurso del tiempo, la incuria de nuestros antepasados, y la carencia de datos, y aun de una parte muy principal de las obras mismas sobre que había de recaer (210).

Los caprichos del paso del tiempo, que todo lo devora, la negligencia de los que antes empañaron la bibliografía del Fénix, la irreprochable ignorancia de documentos que se han revelado imprescindibles para la reconstrucción de la vida y obra del poeta, y, en fin, el desconocimiento de las fuentes primarias objeto de estudio; todo embaraza la primera justicia que reclama la obra de cualquier autor literario, la filológica. «El Curioso Parlante» está convencido de su necesidad y predica con el ejemplo, presentando, en dos números consecutivos de la revista, su propio catálogo, después de haber cotejado otros más generales,<sup>9</sup> así como los «de las librerías o comercios de libros, y las colecciones particulares» (210).

Constituye así Mesonero su alegato activo en pos de esa tarea pendiente de aquilatar, sobre la base de sus auténticas obras, el valor de la dramaturgia y su dramaturgo. Encomienda este trabajo a «plumas más ilustradas y eruditas» (210), como la *BAE*, a la que apela directamente, pero sabe que su misión se destina, en última instancia, al público general, a pesar del escaso atractivo que su artículo representa para la mayoría: «este trabajo, aunque imperfectísimo y no destinado al público, es el que ahora nos determinamos a ofrecerle» (210), al público no especializado que mantiene el teatro lopesco en las carteleras decimonónicas y el mismo que es responsable de la fortuna del popular *Semanario*.

## 6. CONCLUSIONES

Al par de sentidos que implica conocer un autor perfilados en la introducción de este trabajo, habría que añadir un tercero, después de haber explorado las diferentes representaciones del escritor ofrecidas por el *Semanario*: el de reconocer a un Lope tan ecléctico como las publicaciones que tienen cabida en la revista, no solo con respecto a las doctrinas estético-ideológicas implicadas, sino en el ámbito transversal de la recepción tradicional del Fénix que atraviesa los juicios y prejuicios de los redactores. Incluso los textos que encajan perfectamente en la categoría hagiográfica de las etopeyas del poeta albergan

<sup>9</sup> Estos son, por orden cronológico: el manuscrito con los *Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año de 1716* firmado ese año por Juan Isidro Fajardo, el *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias, que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos...* (1735) publicado por los herederos de Francisco Medel del Castillo, y el *Theatro Hespañol ... Catálogo alfabético de las Comedias, Tragedias, Autos, Zarzuelas, Entremeses y otras obras correspondientes al Theatro Hespañol* (1785) confeccionado por Vicente García de la Huerta. En realidad, la preocupación de Mesonero por fijar una historiografía del teatro español se plasma desde su época como director del *Semanario*, cuando impulsó los cinco capítulos de una *Rápida ojeada sobre la historia del teatro español*, publicados entre el 13 de noviembre y el 11 de diciembre de 1842.

rasgos que, o bien manifiestan un componente de innovación que los diferencia, o bien informan de multitud de aspectos que distinguen unos panegíricos de otros.

Junto con estas peculiaridades, aflora el elemento común del recurso a la obra de Lope como un medio de acercarse a su figura, de nuevo, fijándose en fuentes distintas y persiguiendo fines diversos. En el caso de la «Biografía española» de Gil y Zárate, coordinador de la sección a la que contribuye con su artículo, la alusión a un primer Lope apasionado es producto de imaginar a un dramaturgo que habría cifrado su vida en sus ficciones dramáticas, sin aportar más ejemplos que justifiquen tal lectura, cuyo fin primordial es ganarse al público más joven. Al contrario, el panegírico de Castro —aunque los medios que emplea no sean los más apropiados— define a partir de testimonios literarios del Fénix y sus tempranos elogiadores la moral inmaculada del poeta, cuya pretendida autenticidad los contemporáneos del bibliógrafo gaditano reafirman cuando se refieren a su artículo como fuente de autoridad. Salvando las brechas irreconciliables entre una y otra publicación, lo cierto es que ambas evidencian un creciente interés por conocer, mejor o peor, al autor que buscan representar.

Por su parte, los cuentos legendarios «Moreto», de Salas y Quiroga, y el anónimo «El nacimiento de Lope de Vega» se hallan a medio camino entre la semblanza histórica y la diégesis ficcional, la verdad y la verosimilitud. Determinados rasgos de estilo, detalles y afirmaciones de referencialidad histórica los asemejan a biografías noveladas cuyo objeto principal fuera entretener provechosamente a los lectores del enciclopédico *Semanario*. Ambos relatos son significativos de cómo los rasgos de la etopeya lopesca no son siempre tan obvios como los que subrayan los panegiristas con pluma fluorescente: si en el primer cuento el carácter del Fénix se desprende sutilmente de sus intervenciones dialogísticas y acciones, en el segundo, la espacialización de Lope como santo cultural oriundo del valle de Carriedo y los genes novelescos paternos son los elementos que hacen del poeta un noble español apasionado y romántico.

Que el eclecticismo del *Semanario* no se casara con ninguna inclinación estética fue lo que permitió que las ideas y temas de movimientos como el romántico discurrieran moderadamente por sus páginas. Desde el costumbrismo ilustrado que atribuye a Lope las cualidades de un pintor de la moral de su tiempo a la similitud con el relato histórico y la literatura de viajes del Romanticismo, la revista entronca de manera más o menos explícita la figura del Fénix con los códigos estéticos del segundo tercio del xix.

De igual modo, a la inversa, el renovado interés por descubrir a un Lope en consonancia con las demandas ideológicas del momento desencadena una curiosa vuelta a las imágenes configuradas por el poeta, convertido en fantasma que maneja póstumamente los hilos de su recepción: el muchacho cortejador que imprimió en sus primeros romances, tan ameno para los jóvenes lectores, el virtuoso y caritativo canonizador de san Isidro, o, abarcando todas las imágenes de Lope, su constante premisa de ser leído en clave autobiográfica son aspectos de potencial atractivo que los redactores traducen a los intereses del lector de su tiempo.

Por último, el artículo bibliográfico de «El Curioso Parlante» aporta una nota de prurito filológico que contrasta visiblemente con los enfoques del resto de publicaciones. A pesar de su distinta modalidad, ni biográfica ni narrativa, el trabajo de Mesonero introduce una visión más relevante si cabe para la imagen del Fénix. En lugar de tasar tendenciosamente el copioso teatro lopesco al peso, el fundador y asiduo colaborador del *Semanario* pone de relieve el vacío que dejan las comedias desaparecidas o falsamente atribuidas del autor, cuyo conocimiento (esta vez, en el primer sentido esbozado) es una manera más de poner rostro a la naturaleza oculta tras el monstruo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (1790), *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes: diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres...*, t. III, Madrid, Oficina de D. Benito Cano.
- AMORES, Montserrat y María Jesús AMORES (eds.), *La narrativa breve en el Semanario Pintoresco Español (1836-1857)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- ANÓNIMO, «El nacimiento de Lope de Vega», *Semanario Pintoresco Español*, segunda serie, t. II, n.º 38 (20/09/1840), pp. 302-304, Hemeroteca Digital de la BNE.
- CASTRO, Adolfo de, «Relación entre las costumbres y los escritos de Lope de Vega», *Semanario Pintoresco Español*, n.º 13 (30/03/1851), pp. 101-102, Hemeroteca Digital de la BNE.
- COSSÍO, José María de (1962), «Lope y la montaña», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n.ºs 3 y 4, pp. 213-229.
- DOVIĆ, Marijan y Jón Karl HELGASON (2017), *National Poets, Cultural Saints: Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe*, vol. XII, Leiden – Boston, Brill.
- DURÁN, Agustín (1839), «Poesía popular. Drama novelesco. Lope de Vega», *Revista de Madrid*, segunda serie, t. II, pp. 62-75.
- DURÁN, Agustín (1994), *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, Málaga, Librería Ágora.
- FAURIEL, Claude Charles (1843), «Les amours de Lope de Vega. La Dorothée», *Revue des Deux Mondes*, nouvelle série, vol. III, n.º 6 (15/09/1843), pp. 881-924.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio (2024), «Una vida periódica: retazos biográficos de Lope de Vega en la prensa del XIX», en Ignacio García Aguilar (ed.), *Biografías in fieri: De la literatura áurea a la prensa periódica del siglo XIX*, Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert, pp. 179-213.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2000), *La creación del Fénix: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio, «Biografía española. Lope de Vega», *Semanario Pintoresco Español*, segunda serie, t. I, n.º 3 (20/01/1839), pp. 17-20. Hemeroteca Digital de la BNE.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio (1844), *Manual de literatura... Principios generales de poética y retórica*, Madrid, Imprenta y librería de D. Ignacio Boix.
- LISTA, Alberto (1836), *Lecciones de literatura española, explicadas en el Ateneo Científico Literario y Artístico*, Madrid, Imprenta de don Nicolás Arias.
- MADROÑAL, Abraham (2013), «Un Moreto de leyenda. (El supuesto asesino de Baltasar Elisio de Medinilla)», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. XXIII, pp. 161-198.
- MARCHENA, José (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*, t. I, Burdeos, Imprenta de don Pedro Beaume.
- MÁRQUEZ MARTÍNEZ, Esther (2024), «“Hija de la España caballeresca”: canon literario áureo, nación y género en las revistas femeninas decimonónicas (1858-1863)», *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. XIII, n.º 32, pp. 86-98.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, «Introducción», *Semanario Pintoresco Español*, n.º 1 (03/04/1836), pp. 3-6. Hemeroteca Digital de la BNE.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, «Teatro de frey Lope de Vega Carpio», *Semanario Pintoresco Español*, n.º 27 (06/07/1851), pp. 209-211. Hemeroteca Digital de la BNE.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1994), *Memorias de un setentón*, Madrid, Castalia – Comunidad de Madrid. Ed. de José Escobar y José Álvarez Barrientos.

- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás (1999), «Romanticismo, paisaje y Geografía. Los relatos de viajes por España en la primera mitad del siglo XIX», *Ería: Revista Cuatrimestral de Geografía*, n.º 49, pp. 121-128.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2001), «Imágenes sucesivas de Lope», en Irene Pardo Molina y Antonio Serrano Agulló (coords.), *En torno al teatro del siglo de oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 211-231.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (2001), *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, Pisa, ETS. Ed. de Enrico Di Pastena.
- REVILLA, José de la, «Teatros», *Semanario Pintoresco Español*, n.º 1 (03/04/1836), pp. 15-16. Hemeroteca Digital de la BNE.
- ROZAS, Juan Manuel (1990), *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra. Ed. de Jesús Cañas Murillo.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1978), «Lope de Vega a través de la prensa romántica», en Manuel Criado de Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1995), *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español*, Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert – Generalitat Valenciana – Conselleria d'Educació i Ciència.
- RUBIO CREMADES, Enrique (2024), «Mitos y tópicos de la leyenda negra en la novela romántica española: *El Auto de Fe* (1837), de Eugenio de Ochoa», en Fernando Durán López y Eva María Flores Ruiz (coords.), *Grises, sombras y reflejos de la Leyenda Negra en las letras españolas (Siglos XVIII-XX)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 143-162.
- SALAS Y QUIROGA, Jacinto de, «Moreto», *Semanario Pintoresco Español*, n.º 117 (24/06/1838), pp. 610-612. Hemeroteca Digital de la BNE.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006), *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2018), *Lope de Vega: el verso y la vida*, Madrid, Cátedra.
- SERRANO, María del Mar (1993), *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX: Repertorio bibliográfico y análisis de su estructura y contenido (Viajes de papel)*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- SIERRA MARTÍNEZ, Fermín (2000), «Aproximación a Lope de Vega (IV): *Más vale salto de mata, que ruego de buenos*, ¿atribución o autoría?», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas – Castalia – Fundación Duques de Soria.
- VEGA, Lope de (1856), *Colección escogida de obras no dramáticas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Biblioteca de Autores Españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, t. XXXVIII, Madrid, M. Rivadeneyra. Ed. de Cayetano Rosell.
- VEGA, Lope de (2003), *Poesía, IV: La Filomena. La Circe*, Biblioteca Castro, vol. XXXIX, Madrid, Fundación José Antonio de Castro. Ed. de Antonio Carreño.
- VEGA, Lope de (2015), «A Claudio», en Instituto Almagro de teatro clásico (ed.), *La vega del Parnaso*, t. II, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 7-94. Ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez.