



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 31 (2025)

TRES VISIONES DE LOPE EN LA PRENSA DEL ROMANTICISMO (1839-1851)¹

Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN

(Universidad de Cantabria)

<https://orcid.org/0000-0002-1170-6098>

Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

(Sociedad Menéndez Pelayo)

<https://orcid.org/0000-0001-7447-8566>

Recibido: 3-3-2025 / Aceptado: 2-5-2025

Revisado: 4-5-2025 / Publicado: 10-9-2025

RESUMEN: Entre 1839 y 1851 aparecieron varios artículos sobre Lope de Vega y su obra. Sus autores fueron Antonio Gil y Zárate, Javier de Burgos y Ramón Mesonero Romanos y los textos fueron publicados en periódicos muy relevantes de la época: *Semanario Pintoresco Español*, *El Panorama* y *La Alhambra*. El artículo se centra en la valoración crítica que estos escritores, Burgos neoclásico, Gil y Zárate y Mesonero, románticos, hacen de Lope de Vega, que es coincidente en los valores fundamentales y con más aspectos negativos que positivos. Se admira la fecundidad de Lope y su inventiva y creatividad. Se censura la improvisación, la falta de respeto a las reglas, el apresuramiento para escribir y la falta de repaso y corrección en su obra, así como su búsqueda del éxito popular.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, Antonio Gil y Zárate, Javier de Burgos, Ramón de Mesonero Romanos.

THREE VISIONS OF LOPE IN THE PRESS OF ROMANTICISM

ABSTRACT: Between 1839 and 1851, several articles appeared on Lope de Vega and his work. Its authors were Antonio Gil y Zárate, Javier de Burgos and Ramón Mesonero Romanos and the texts were published in very important newspapers of the time: *Semanario Pintoresco Español*, *El Panorama* and *La Alhambra*. The article focuses on the critical assessment that these writers, Burgos, neoclassical, Gil y Zárate and Mesonero, romantics,

¹ Este artículo se inscribe en el Proyecto «La institución del «Siglo de Oro». Procesos de construcción en la prensa periódica (1801-1868)» (SILEM III). PID2022-136995NB-I00 del Plan Estatal de I+D+i, dirigido por Mercedes Comellas.

make of Lope de Vega, which coincides in fundamental values and with more negative than positive aspects. Lope's fecundity and his inventiveness and creativity are admired. Improvisation, lack of respect for the rules, haste to write and lack of revision and correction in his work, as well as his search for popular success, are censured.

KEYWORDS: Lope de Vega, Antonio Gil y Zárate, Javier de Burgos, Ramón de Mesonero Romanos.

Conocida es la devoción que sintieron los románticos alemanes por Calderón. Menéndez Pelayo lo expresó con rotundidad: «Esa escuela [la crítica romántica alemana] puso sobre su cabeza a Calderón, le declaró superior a Shakespeare y le consideró como el artista más grande que habían visto las edades después de Dante» (Menéndez Pelayo, 1881: 10). Y la contrapartida de esta glorificación de Calderón fue la oscuridad en que quedó todo el teatro español del Siglo de Oro, especialmente Lope de Vega, que permaneció muy por debajo de Calderón en la estimación crítica romántica. Los efectos de esta preterición de Lope se mantuvieron hasta los últimos años del siglo XIX. El propio Menéndez Pelayo se impuso como misión acabar con esta imagen de un Lope subordinado al talento del autor de *La vida es sueño*. Desde su primer acercamiento al teatro barroco, las ocho conferencias que con el título de *Calderón y su teatro* pronunció en el Círculo de la Unión Católica en 1881, y que publicó, primero como folletos sueltos, después reunidas en libro, ese mismo año sostuvo que:

Lope es un artista muy superior a Calderón, no solo en espontánea y fecunda vena e inagotable creación de argumentos, sino hasta en poder característico o de crear caracteres, que es el punto débil en Calderón, fuera de pocas excepciones. Puede decirse que todo nuestro teatro estaba en semilla en Lope y, sin embargo, la popularidad de Lope fue efímera [...] Yo creo que si hay alguien que se acerque al ideal dramático en absoluto, son Lope, Tirso y Alarcón (Menéndez Pelayo, 1881: 9).

Los estudiosos en la década de 1840 se movían dentro de la teoría crítica que habían trazado los Schlegel y sus seguidores. La primacía de Calderón no admitía debate y los críticos alemanes la iban a mantener desde 1811, año en que August Schlegel publicó su *Curso de literatura dramática* hasta las postrimerías del siglo XIX, con obras tan influyentes como la *Historia del teatro español* de Adolf Friedrich von Schack, cuya primera edición es de 1845. Hay que tener esto en cuenta a la hora de acercarnos a las valoraciones críticas de Lope de Vega en los años románticos. No se trata de la gran figura del teatro barroco como ahora lo consideramos, sino de uno en la larga lista de dramaturgos áureos, todos ellos inferiores en calidad literaria a Calderón de la Barca.

Enrique Rubio Cremades (2010) analizó en profundidad la presencia de Lope de Vega en el Romanticismo español, tanto en los escenarios como en la prensa y la crítica del período, y a su documentado estudio remitimos para abundar en la información sobre el tema.

En este trabajo nos vamos a centrar en la imagen que de Lope de Vega se dio en la prensa romántica en la década de 1840 a través de una serie de artículos aparecidos en cabeceras señeras de ese momento: el *Semanario Pintoresco Español*, *El Panorama* y *La Alhambra*. Un reciente trabajo de García Aguilar (2024) ofrece un estudio de las referencias biográficas sobre Lope aparecidas en algunos periódicos de la primera mitad del siglo

XIX. Por esta razón, circunscribimos nuestra investigación a las valoraciones críticas sobre la producción dramática del autor de *El caballero de Olmedo*.

Entre 1839 y 1851 aparecieron las tres semblanzas biográfico-literarias de Lope de Vega acerca de las cuales versa este trabajo. El momento temporal en que surgieron resulta significativo, pues estamos, en la década de los años treinta del siglo XIX, en un período en que ni el teatro del Siglo de Oro, ni mucho menos Lope de Vega, concitaban un respeto admirativo y una valoración positiva unánime, como sí lo harían (tanto Lope como el teatro áureo) en la segunda mitad del siglo.

Un rápido repaso por la prensa de los años treinta revela el desagrado que muchos intelectuales muestran por el teatro del Siglo de Oro (y, por ende, por Lope de Vega) y la irritación que les produce que un incipiente romanticismo pretenda sacar a ese teatro del hoyo de la descalificación académica y crítica en el que se encuentra. Así, por ejemplo, José de la Revilla en su artículo «Artes de imitación», publicado en la revista *Cartas Españolas* en 1832 escribe:

Yo no sé qué ventajas se lograrían librando a la poesía del dominio de las reglas. Pero si hemos de juzgar por los frutos nacidos en épocas de una casi absoluta licencia poética, así en España como en otras naciones, me atrevo a asegurar que el total abandono de los preceptos del arte haría desaparecer la buena poesía. La imaginación entonces sería un laberinto tan confuso que el Teseo más intrépido se perdería aún con el hilo de Ariadna. Volvamos la vista a nuestros antiguos poetas, y si Góngora, Quevedo, Lope de Vega y sus imitadores produjeron bellezas, no fue, seguramente, cuando abandonaron las riendas del arte; y todas las que se encuentran envueltas en sus lozanas extravagancias pudieron haberlas producido igualmente en composiciones arregladas y conformes al buen sentido. En el siglo presente, cuando al cabo de algunos años los poetas clásicos en todos géneros regían pacíficamente el imperio del buen gusto, sale otra vez de su albergue el romanticismo para sublevar aquel imperio y reducirle a su obediencia. Halagüeño para los que desdeñan el estudio sólido, flexible para acomodarse al gusto de la multitud, ¿cuál sería su término si llegase a dominar exclusivamente? ¿Cuántos sueños, cuántos delirios, cuántas quimeras no abortaría un género que no conoce más leyes que su capricho, que no tiene otra base que una sensibilidad artificial y exagerada, ni otro objeto que hablar a los sentidos sin convencer al entendimiento? Pero demasiado débil ese churriguerismo de la literatura para luchar con las obras maestras del verdadero sentimiento, de la razón y del buen gusto, será efímero su imperio, no obstante los numerosos parciales que le defienden. Y si vale decir verdad, esas invasiones del mal gusto son necesarias de tiempo en tiempo, porque solamente por comparación podemos llegar a apreciar lo bueno cuando nos es familiar desde la cuna (Revilla, 1832: 267).

Como ocurre con frecuencia en las polémicas entre ilustrados y románticos que tanto abundan en la prensa de esos años, José de la Revilla identifica al teatro barroco con el Romanticismo y une a los dos en el mismo rechazo. Identificación que va a ser asumida, gozosamente, por muchos defensores de la nueva literatura que asimilarían la reivindicación de la literatura nacional con la defensa de su propia obra, con vistas a su asalto a la respetabilidad académica.

Pero los ilustrados estaban todavía vigilantes y beligerantes. Lo vemos, por ejemplo, y ya centrándonos en el teatro de Lope de Vega, en una crítica de 1832, a propósito de la comedia de Lope *La ocasión perdida*, en la que se censura tanto su inmoralidad como su arquitectura teatral:

Chocarrerías del gracioso: desenlace cínico y desvergonzado, encerrándose de noche dos mujeres, cada una con un hombre, con la soletilla de que la una toma al suyo por otro; inverosimilitudes chocantes en el discurso del drama, en el cual la dama confía sus secretos a un criado; otras mayores de parte del galán, en que este hace otro tanto con un desconocido, en medio de un jardín a oscuras, solo porque se le antoja que es otro individuo, y una reunión, en fin, de verdaderos disparates (Anónimo, 1832a: 122).

Este texto apareció, como el anteriormente citado, en *Cartas Españolas*, la revista que en ese momento era texto de consulta obligada para la intelectualidad española, porque era la única que se publicaba. La fuerte censura del régimen fernandino había limitado al máximo las posibilidades de edición de los periódicos en España. Y *Cartas Españolas* (que más adelante cambiaría su título por *Revista Española*) se aprovechó de esa situación, gracias a la buena relación de su director, José María Carnerero, con la corte. Se trata de una revista paradójica, pues en ella iniciaron sus trabajos buena parte de los escritores románticos: no en vano José María Carnerero era integrante habitual de la tertulia de *El Parnasillo* y dio muchas oportunidades a sus amigos. Pero además de periodista era buen negociante y adulador cortesano y por eso sus páginas dieron acogida favorable al poder: tanto al poder político (con encendidas alabanzas y ditirambos desvergonzados al matrimonio real y a la «Reina gobernadora»), como al poder literario representado entonces por José de la Revilla y sus correligionarios. No es extraño, por lo tanto, encontrar en la prensa de esos años acres censuras a Lope de Vega, obra de los ilustrados que controlaban los escasos títulos de prensa que entonces se permitían. Por ejemplo, podemos encontrar descalificaciones absolutas de Lope de Vega y de su obra como esta del *Diario Balear*: «el sistema dramático creado por Lope de Vega y perfeccionado por Calderón, además de los defectos e inconvenientes que le eran propios, había admitido todos los vicios de gongorismo, de la afectación» (Anónimo, 1830: 273). O esta otra de *El Correo*: «Lope de Vega, que escribió preceptos y reglas de la tragedia y que pudo ser el ornato de los primeros trágicos, mezcló y confundió el humilde borceguí con el erguido coturno, y Talía y Melpómene quedaron convertidas en el monstruo *tragicomedia*» (Anónimo, 1832b: 2).

Pero las circunstancias políticas dieron fin al imperio de los ilustrados en la prensa. Desde la muerte de Fernando VII el 29 de septiembre de 1833 los periódicos españoles remontaron el vuelo. La regencia de María Cristina, a regañadientes y con cuentagotas, abrió la mano de la censura y la prensa se aprovechó de ello. Pese a todas las barreras, obstáculos y dificultades, a pesar de las censuras, los secuestros, las multas, las prohibiciones y los decretos gubernativos, la prensa en los últimos veinte años de la primera cincuentena del siglo XIX creció a una increíble velocidad. El ciudadano madrileño que en 1831 apenas disponía de dos títulos de prensa publicados en la capital, tenía a su disposición 60 en 1841 y nada menos que 111 en 1850 (Rodríguez Gutiérrez, 2004: 148).

Es en este contexto de ampliación de los títulos de prensa y de llegada de nuevos periodistas, directores y propietarios de periódicos, en suma, de nuevos agentes de decisión, cuando las valoraciones del teatro barroco y, en nuestro caso, de Lope de Vega adquieren un matiz totalmente distinto.

Pero no deja de llamar la atención el hecho de que esa reivindicación de Lope no va a proceder del romanticismo más exaltado o revolucionario, de aquellos escritores que José de la Revilla descalificaba, en su opinión, igualándolos con el teatro barroco. Las tres visiones que vamos a analizar en este trabajo son obra de un escritor que por cronología y conceptos literarios se puede caracterizar sin problema alguno como ilustrado o neoclásico, Javier de Burgos, y de dos escritores, Antonio Gil y Zárate y Ramón de Mesonero

Romanos, románticos, es cierto, pero casi siempre alejados del romanticismo exaltado y que siempre consideraron la literatura de la ilustración con estima y respeto.

La primera de estas tres interpretaciones de Lope viene de la mano de Antonio Gil y Zárate, que un 20 de enero de 1839 publicó en el *Semanario Pintoresco Español* el artículo «Biografía española. Lope de Vega». Era la primera época de vida del *Semanario*, fundado y dirigido por Ramón de Mesonero Romanos. Es habitual en la historia del período romántico en España contraponer las dos principales publicaciones de la época: *El Artista* y el *Semanario Pintoresco Español*, representante el primero del romanticismo exaltado o revolucionario y el segundo del conservador o histórico. Y aunque *El Artista*, gesticulante y vocinglero, es verdad, fue bastante menos revolucionario de lo que habitualmente se suele mantener (Rodríguez Gutiérrez, 2011a), es cierto que su visión del Romanticismo difiere de la del *Semanario*. Y no solo por su carácter literario sino, quizás más, por la visión económica de la empresa periodística. *El Artista*, publicación de un grupo de jóvenes adinerados, hijos de familias bien asentadas en la monarquía fernandina y publicada gracias al aporte económico de José de Madrazo, pintor de cámara de Fernando VII, nunca tuvo en cuenta la viabilidad económica de su proyecto, lo que explica que la publicación apenas superara el año y medio de existencia. Sin embargo, el *Semanario Pintoresco Español* fue una empresa económica de éxito porque Mesonero Romanos, su fundador, era un periodista profesional que tenía que ganarse la vida con su trabajo y que pretendía que su revista fuera un éxito de ventas. Por eso procuró en todo momento ofrecer textos entretenidos e ilustraciones atractivas y, al mismo tiempo, plenamente aceptables para una incipiente burguesía que era el destinatario natural de la revista y el público que podía mantenerla. Un público que no se encontraba cómodo con delirantes proclamas románticas, rebeldías contra el poder y la religión, defensas de la libertad personal y grandes conflagraciones, muertes violentas, suicidios y desastres: en suma, toda la parafernalia romántica que tanto gustaba a los autores de *El Artista*.

No es de extrañar que Mesonero encargara en ese momento la biografía de Lope de Vega a Antonio Gil y Zárate, pues el autor de *Carlos II el Hechizado* era, en muchos aspectos, una figura paralela a la de Mesonero Romanos: un escritor profesional cuya labor literaria estaba ligada a su necesidad económica (Rodríguez Gutiérrez, 2011b), pues este autor empleaba su tiempo en la escritura teatral cuando no tenía otra actividad. Hijo de liberales, educado en Francia (como Larra, olvidó por completo su idioma natal y tuvo que volver a aprenderlo a su regreso a España a los dieciocho años), su primera vocación fue científica. La reacción de 1823 que se llevó por delante el liberalismo español dio al traste también con la carrera administrativa de Gil y Zárate y así nuestro autor se encontró sin trabajo y desterrado de la corte. De esos años son sus primeras obras originales, según las noticias que nos proporciona José de la Revilla, el mismo denunciador de los excesos del Romanticismo que hemos citado al principio de este trabajo, amigo de Gil y Zárate (Revilla, 1850): tres obras de claro carácter moratiniano: *El entremetido*, *Cuidado con las novias* y *Un año después de la boda*. Tres textos muy poco originales y que evitan cuidadosamente tocar aspectos que pudieran molestar a la vigilante censura, pero que indican claramente que su autor seguía en la estricta observancia del teatro neoclásico. La misma estricta observancia que puso sobre las tablas en su tragedia *Blanca de Borbón*, que no gustó al crítico de *El Artista*, Eugenio de Ochoa, por no ser una obra romántica: «con toda la sinceridad de nuestra alma, estamos persuadidos de que sería muy bueno, si no fuera clásico» (Ochoa, 1835). No es extraño, por tanto, que pasado el sarampión de *Carlos II el hechizado* Gil y Zárate volviera a sus querencias neoclásicas y por ello, en el artículo dedicado a Lope que estamos glosando, una vez resumida la biografía del dramaturgo, ofrezca esta valoración negativa de su obra:

cuando hubo desaparecido el asombro que producía su prodigiosa fecundidad, cuando otros poetas se presentaron en la escena superiores a él en dotes dramáticos, 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 (Gil y Zárate, 1839: 19).

La mayor parte del artículo del *Semanario Pintoresco* se centra en la biografía de Lope. No hay apenas una aproximación crítica. Ni en el aspecto de la forma teatral, ni en las temáticas, ni en la caracterización de la estructura teatral del teatro lopesco. Gil y Zárate alude simplemente a la fecundidad del escritor y presenta unos números que parece haber extraído de las biografías de Montalbán y de Nicolás Antonio:

Si consideramos solo el número de sus escritos, la historia literaria no presenta otro ejemplo semejante de una fecundidad que casi parece fabulosa; y aun cuando no tuviese otro mérito, su nombre viviría siempre en la memoria de los hombres como uno de aquellos prodigios que la naturaleza no ofrece todas que una vez sola [...] Sus escritos todos componen el número de 153.000 páginas y 21 millones de versos (19).

Pero esta relación admirativa de los números de la producción lopesca tiene un envés que afecta directamente al concepto de las reglas del arte: tanta producción no podía hacerse con el cuidado y el repaso (la lima horaciana que tanto citaron los escritores ilustrados) que la obra de arte requiere y de acuerdo con la idea que desarrollará Gil y Zárate con más acritud en su *Resumen histórico de la literatura española* (1851). Aunque no lo cita directamente, es evidente que conoció el *Arte nuevo de hacer comedias*. A pesar de reconocer los aciertos dramáticos de Lope y la belleza que se encuentra en sus obras, le preocupa su mal gusto, y más aún, en un claro ejercicio de crítica neoclásica, su mal gusto consciente, pues Gil y Zárate se lamenta de que Lope no cumplió la reglas por desconocimiento de ellas, sino por mala fe literaria:

se le pueden notar grandes defectos que deslucen tantas bellezas, defectos nacidos todos de su funesta facilidad, pues funesta puede llamarse, cuando fue causa de que, entre tantas obras, no compusiera ninguna perfecta, ninguna que no ofrezca justo asidero a la crítica; y tanto más funesta todavía cuanto que no erraba por ignorancia, sino a sabiendas y despecho de los sanos preceptos que se vanagloriaba de conocer y de quebrantar (20).

Esos sanos preceptos (que el propio Gil y Zárate no había respetado en absoluto en *Carlos II*) y que tanto preocupaban al crítico, fueron sin duda la razón de que acabara su artículo haciendo una comparación entre Lope y Shakespeare, también reo de incumplir los sanos preceptos, en un alarde de patriotismo. Los dos dramaturgos los incumplieron, Shakespeare aterra y Lope deleita: un adecuado final patriótico para su artículo en el que presta más atención a la vida y a las aventuras del dramaturgo que a su obra literaria, de la que dice muy poco. Muy poco quizás porque prefirió callar. Años después, en 1851, cuando publica su *Resumen histórico de la literatura española*, segunda parte de su *Manual de literatura*, será mucho más explícito en sus críticas, que parten de una idea que ya había avanzado en su artículo del *Semanario Pintoresco Español*: los peligros de la fecundidad del Fénix:

Mas si esta arte [el teatro] le debió tanto, ¿hizo por ella todo lo que hubiera podido?
¿La llevó al grado de perfección de que era susceptible en su tiempo? A nosotros

nos parece que no, y en esto vemos la gran culpa de Lope. Sin quitar al teatro español su originalidad, sin defraudarle de una sola de las buenas cualidades con que supo dotarle, en nuestro juicio debió darle más perfectas formas, e introducir en él un gusto más depurado. Él mismo lo conoció, se acusó de ello, y este testimonio es más poderoso que todas las excusas que se puedan inventar para disculparle [...] Su genio le inspiraba una buena idea, poníase a trabajar y, generalmente, empezaba bien, porque entonces le animaba la inspiración; pero caminando sin plan y siempre de prisa, se iba extraviando y se cansaba. [...] Cuando llegaba el desenlace, el cansancio, la dificultad de atar tanto cabo suelto y de llevar a un fin común tan varios incidentes, el ansia de acabar, le hacían echar mano de cualquier medio, y resultaba el final tan malo como buena había sido la exposición. Así, de todos los poetas dramáticos, es el que tiene mayor número de escenas admirables y menor de comedias buenas [...] Lope, para ser apreciado en lo que vale, necesita presentarse cargado con el inmenso caudal de sus obras: vistas juntas asombran, dejan anonadado al que las contempla; desmenuzadas, se pierde el prestigio, y no pocas veces causan extraño desagrado. Y no estuvo todo el daño en lo bueno que dejó de hacer, sino en el mal ejemplo que diera, siendo imitado en sus defectos por la mayor parte de sus contemporáneos y sucesores (Gil y Zárate, 1851: 317-318).

A este defecto añadió Lope otro imperdonable, para una mentalidad neoclásica, como la de Gil y Zárate:

Acostumbró además Lope a componer, no para el arte, sino para el pueblo únicamente y según su capricho. Si es cierto que el poeta, y más el dramático, tiene que escribir para el pueblo, también lo es que no debe constituirse en servil adulator de sus gustos, con frecuencia depravados. El cielo no le da el ingenio para esto solo, y es su obligación corregir lo que el buen gusto y la razón desapruaban. El arte le ha de merecer también algún esfuerzo, y él está para perfeccionarlo, que la gran dificultad y la verdadera gloria consisten no en agradar a la plebe a expensas del arte (Gil y Zárate, 1851: 318).

En definitiva, el acercamiento de Gil y Zárate a la obra de Lope de Vega, tanto en el artículo de 1839 como en el libro de 1851, es el de un crítico para el que sigue existiendo un buen gusto, una razón literaria y unas reglas que respetar; un crítico que desprecia el gusto depravado de la plebe y que entiende que el artista no debe escribir para esa plebe, sino para esa minoría selecta y cultivada que conoce y valora los sanos preceptos de las reglas del arte, un crítico de base absolutamente neoclásica. Lope aparece como un fenómeno de la literatura, capaz de producir millones de versos y miles de obras dramáticas, pero, para Gil y Zárate, ni una sola de ellas merece ser citada en el artículo del *Semanario Pintoresco Español*. La pasmosa fecundidad de Lope lo condena como artista: su inventiva, su genialidad, su facilidad lo alejan de la excelencia. No solamente fue un mal autor teatral, fue, además, un corruptor del gusto, un corruptor tanto más culpable cuanto era perfectamente consciente de que se alejaba, y alejaba a otros, de la excelencia dramática y artística que proporcionaba la observancia de las reglas. Y el pecado quizás más imperdonable de todos es que si llevó a cabo su teatro y su obra de esa manera fue para conseguir un propósito indigno: el aplauso del vulgo, de la plebe.

Las bases del pensamiento crítico/teatral de Gil y Zárate son claramente antipopulares, en las antípodas de un pensamiento romántico y totalmente alineadas con las de los ilustrados, que siempre quisieron mantener al pueblo lejos del teatro. Cabe recordar

aquí el incisivo comentario de Guillermo Carnero a un párrafo de la *Memoria sobre los espectáculos públicos* de Gaspar Melchor de Jovellanos:

el pensamiento conservador y antidemocrático de Jovellanos que centra la ética teatral en la influencia de la representación sobre el espíritu cívico de la nobleza y alta burguesía; más adelante dice «conviene dificultar indirectamente la entrada [en los teatros] a la gente pobre, que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero, y el teatro más casto y depurado una distracción perniciosa. He dicho que el pueblo no necesita espectáculos, ahora digo que le son dañinos». Para Jovellanos la misión del pueblo es obedecer y producir, no perder horas de trabajo, o de reposo necesario para poder trabajar luego, en ocios y distracciones y mucho menos ante unas representaciones dramáticas que podrían hacerle desear formas de vida propias de las clases privilegiadas (Carnero, 1982: 302).

También en la órbita del neoclasicismo se encuentra Javier de Burgos (Motril, 1778-Madrid, 1848), que, como indica Marcelino Menéndez Pelayo, es «hijo del siglo XVIII, educado en el gusto de su tiempo, y con las doctrinas y los libros de la escuela clásica francesa» (Menéndez Pelayo, 1885: 234). Es coetáneo de Juan Nicolás Böhl de Faber (1770-1836) y Manuel José Quintana (1772-1857). Pertenece, por tanto, a una generación que se mantiene en una práctica literaria y un pensamiento crítico neoclásico y que no dará el paso al Romanticismo. Todo lo contrario que autores más jóvenes como Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862) o el Duque de Rivas (1791-1865), que se incorporarán de lleno al movimiento romántico.

Burgos dedica una serie de artículos no a Lope de Vega específicamente, sino a presentar una revisión general del teatro español del Siglo de Oro. Estos artículos se publican en 1840 en dos revistas de claro tinte moderado en lo político y conservador en lo literario: *El Panorama* (Madrid, 1838-1841) y *La Alhambra* (Granada, 1839-1842). De esta manera aparecerán en el periódico granadino artículos sobre Lope de Vega (octubre de 1840), Tirso de Molina (octubre de 1840), Calderón de la Barca, Francisco Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Antonio Hurtado de Mendoza, Juan Pérez de Montalbán, Antonio Solís, Matías de los Reyes, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Francisco López de Zárate, Agustín de Salazar y Torres, Miguel de Barrios, Francisco Bances Candamo, Antonio de Zamora, José Cañizares y José Fernández de Bustamante. La publicación en *El Panorama* fue siempre eco, casi inmediato, de la de *La Alhambra*. Los dos artículos dedicados a Lope de Vega se presentan en el periódico granadino los días 4 y 11 de octubre de 1840 y en el madrileño el 15 y el 22 del mismo mes y año.

No era la primera vez que Burgos se acercaba a la historia y crítica del teatro del Siglo de Oro (Elías Muñoz, 2016; García Aguilar, 2024). De hecho, lo que hace Burgos es reproducir los textos que había publicado en una revista que él había dirigido años antes, entre 1819 y 1821: la *Miscelánea de comercio, artes y literatura*, que después pasó a denominarse *Miscelánea de comercio, política y literatura*. La comparación entre las tres publicaciones (*Miscelánea*, *Alhambra* y *Panorama*) evidencia que Burgos no retocó, cambió, suprimió ni añadió nada a su texto. Veinte años más tarde, y después de haberse producido los grandes estrenos del teatro romántico, el crítico neoclásico seguía manteniendo las mismas ideas del «hijo del siglo XVIII», como lo caracterizó Menéndez Pelayo.

García Aguilar (2024: 188-199) ha presentado un detenido y completo estudio de los textos de la *Miscelánea*: remitimos a su artículo para un mejor conocimiento de las ideas de Burgos. Cabe añadir aquí que coincide en muchos aspectos con las propuestas de Gil y Zárate.

En primer lugar, en su rechazo a la idea de un teatro popular, un teatro escrito para el pueblo, Javier de Burgos cita la opinión de Juan Pérez de Montalbán: «no debe censurarsele de que infringiese los preceptos de los antiguos, mezclando la historia con la fábula, lo cómico con lo trágico, lo serio con lo festivo, pues así agradaba al público, único juez de estas composiciones» (Burgos, 1840a: 244), para después rebatirla: «Nosotros no aprobaremos absolutamente esta doctrina del ilustre biógrafo [...] Este mismo hombre conocía tan bien como el primero lo incoherente de sus planes, lo inverosímil de sus situaciones y lo hinchado y monstruoso de su estilo» (Burgos, 1840b: 258).

Le reprocha, también, ese «mal gusto» que tan a menudo sacan a relucir los críticos ilustrados, que pone en relación con su actividad profesional como escritor (actividad que no era muy respetable para un caballero ilustrado), «teniendo necesidad de vivir con el producto de sus composiciones, se permitió licencias que el buen gusto reprobaba» (258). Y también achaca a las necesidades profesionales de Lope otros vicios de su estilo: «Esta especie de desaliño, o sea, de negligencia fácil que acaso no fue consecuencia de un sistema, sino de la prisa con que escribía, forma el carácter del estilo de Lope y es el distintivo de su escuela» (259). Es, básicamente, la misma idea que antes hemos leído en los textos de Gil y Zárate: los peligros de la fecundidad, de la rapidez, de la falta de correcciones en la obra, que el autor de *Carlos II el hechizado* relacionaba solo con una manera personal de escribir, y que Burgos, quizás con una malignidad más disimulada, pone en relación con el hecho de que Lope de Vega era un escritor profesional que tenía que vivir del aplauso del pueblo; no un caballero que pretendiera instruir y educar a ese mismo pueblo, como era deber de un escritor ilustrado.

Por eso no duda en aplaudir las refundiciones y adaptaciones de la obra lopesca, incluso aquellas que, en nombre de las reglas y las unidades, eliminaban buena parte de la obra de Lope:

Cándido María Trigueros, conociendo la utilidad de refundir algunas piezas de nuestros mejores dramáticos [...] se propuso mejorar algunas piezas antiguas; y empezó por la *Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega, que, con el nuevo título de *Sancho Ortiz de las Roelas*, se imprimió en Madrid en 1800, y se ha representado muchas veces con aceptación. Trigueros, creyendo que debía suprimir todo lo que precedía a la verdadera acción del drama, dejó fuera toda una jornada y gran parte de otra, que quizá podrían dar materia para una nueva composición; pero como estas supresiones acortaban demasiado la pieza, hubo de interpolar gran número de versos nuevos, añadir escenas y desenvolver algunas situaciones, en cuyas añadiduras no fue siempre igualmente feliz, pues en los versos que substituyó se ve a menudo la mano del refundidor. A pesar de esto, si la pieza perdió un poco de movimiento, de calor y aun de brillantez, ganó mucho por el lado de la regularidad, y hoy se ve constantemente con interés y aun con emoción (261).

En la contraposición entre brillantez y regularidad, Burgos, hijo del siglo XVIII al fin y al cabo, se inclina por la última. Ese es el modelo de refundición que resulta necesario acometer, no uno superficial y que no remedie los vicios profundos de la obra barroca. Por eso rechaza otras refundiciones, más tímidas, menos radicales y que no siguen el modelo de *Sancho Ortiz de las Roelas*: «se ha tocado a los originales menos que en la de Trigueros, no sabemos si por respeto a los autores o por la dificultad que presentaba la empresa, lo que sí podemos asegurar es que las piezas no han ganado, ni podían ganar en una operación de esta especie, sino un poco más de regularidad» (262).

A pesar de sus censuras, hay que decir que Burgos es algo más tolerante que Gil y Zárate con la manera de escribir de Lope. Admite que «las producciones dramáticas de Lope de Vega, que solas formarían el repertorio de muchos teatros de Europa, presentan una mina inagotable de riquezas cómicas, y esto es y será siempre un grandísimo mérito» (258). Es cierto que también Gil y Zárate había alabado, menos admirativamente, la producción de Lope en su conjunto.

Aun así, sigue sin aparecer una mención específica a las mejores obras de Lope, una clasificación de obra, un análisis que vaya más allá de los lugares comunes. La caracterización sigue siendo simplista, los reproches, básicamente los mismos, las virtudes de Lope, imaginación, creatividad, fecundidad, llevan en sí mismas sus propios defectos según el punto de vista neoclásico: falta de rigor, ausencia de correcciones, falta de control, falta de respeto a las reglas. En los dos críticos, de nuevo, encontramos que la admiración y alabanza de la obra se produce, no por la calidad de la producción dramática, sino por el número de obras que Lope escribió.

Once años después, en 1851 (el mismo año en que se publica el *Resumen histórico de la literatura española*, de Gil y Zárate, que antes hemos citado), aparecen los tres artículos de Mesonero Romanos en el *Semanario Pintoresco Español*. Forman parte de una serie de artículos que don Ramón va a dedicar al teatro del Siglo de Oro y a sus autores principales: Lope de Vega, Tirso de Molina, Agustín Moreto, Rojas Zorrilla, Calderón de la Barca, Juan Ruiz de Alarcón, Juan Pérez de Montalbán, Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Guillén de Castro, Álvaro Cubillo, Francisco Matos Frago, Francisco de Leiva, Luis Belmonte, Diego Hurtado de Mendoza, Fernando de Zárate, Antonio Enríquez, Juan Bautista Diamante, Juan de la Hoz, Antonio de Solís, Francisco Bances Candamo y una serie de autores que Mesonero califica como de tercer orden, como Diego y José de Figueroa y Córdoba, Felipe Godínez, Diego Jiménez Enciso, Antonio Coello, Jerónimo de Villaizán, Rodrigo de Herrera, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Juan de Zabaleta, Jerónimo de Cáncer, Sebastián de Villaviciosa, Matías de los Reyes, Melchor Fernández de León, Agustín Salazar, Cristóbal Monroy, Juan Vélez, Gabriel Bocángel, Sor Juana Inés de la Cruz y, finalmente, Antonio de Zamora y José de Cañizares. Una amplísima relación y una muestra del conocimiento que Mesonero tenía del teatro del Siglo de Oro

Pero en los artículos dedicados a Lope de Vega nos encontramos con una investigación centrada exclusivamente en la confección de una lista de sus obras. No hay biografía, no hay crítica, no hay análisis, no hay caracterización de las obras, no hay un juicio crítico sobre el autor. Mesonero indica claramente sus intenciones:

Emprendimos hace tiempo la investigación de todas las comedias, o por lo menos de sus títulos, que pudiéramos haber del gran Lope; adquirimos muchas; leímos más, y tomamos las noticias que pudimos de varios amigos y distinguidos eruditos. Y teniendo presentes los catálogos generales más completos de nuestro teatro antiguo, los de las librerías o comercios de libros, y las colecciones particulares, nos atrevimos a formar para nuestro uso privado y sin pretensión alguna la siguiente lista, que comprende hasta unos setecientos títulos de comedias atribuidas a Lope de Vega, sin responder sin embargo de la autenticidad de todas ellas, y aun sin dudar que varias están duplicadas con diversos títulos (Mesonero Romanos, 1850: 209).

Detalla Mesonero sus fuentes, de acuerdo a un criterio filológico bastante moderno para la época: los veintidós tomos de comedias reimprimados por Sancha a mediados del siglo XVIII, la «colección titulada *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, que se empezó a publicar en Madrid por Domingo García Morrás en 1632, y comprende

cuarenta y ocho tomos en cuarto, de los cuales el último se imprimió en Madrid en 1704» (209); una obra que reconoce no haber podido consultar en su totalidad porque no estaba completa en ninguna biblioteca española, los 25 tomos impresos en vida de Lope, «esta preciosísima colección, por no haberse reimpresso desde mediados del siglo xvii, *ha llegado a ser tan escasa que no conocemos ningún ejemplar completo*» [la cursiva es del propio Mesonero] (210). También utiliza las comedias sueltas y los catálogos de Isidro Fajardo (1716), Francisco Medel del Castillo (1735) y Vicente García de la Huerta (1785). Un trabajo de investigación minucioso, con los medios que en ese momento tenía a su alcance y que viene a confirmar la razón de los escasos elogios hechos a Lope de Vega por Gil y Zárate y por Javier de Burgos: la asombrosa fecundidad, la abundantísima producción del Fénix.

En estos artículos de 1850 no vamos a encontrar ninguna valoración crítica de Lope. Tenemos que retroceder hasta 1842 para encontrar la valoración que Mesonero Romanos ofrece de Lope de Vega. Aparece este juicio en una serie de cinco artículos publicados en 1842 titulada «Rápida ojeada sobre la historia del teatro español» y publicada en el *Semanario Pintoresco Español*.

Si Javier de Burgos era un hijo del xviii y Gil y Zárate un dramaturgo que comenzó su carrera con comedias moratinianas que respetaban estrictamente las tres unidades, Mesonero era un escritor costumbrista y moralista. Y los costumbristas románticos que quieren educar a la sociedad y censurar sus vicios y equivocaciones beben en las fuentes del espíritu del buen ciudadano dieciochesco, del ideal ilustrado. Por eso no debiera sorprender que Mesonero, en esos artículos, reproche a Lope, en un claro ejercicio de crítica neoclásica, sus extravagancias, su mal gusto y su falta de respeto a las reglas de forma, incluso de un modo más tajante que sus compañeros de crítica: «la inverosimilitud y la complicación de su acción, y el desprecio absoluto de todos los preceptos más acordes con la razón, quitan a sus comedias la mitad por lo menos del mérito» (Mesonero Romanos, 1842: 372). Coincidiendo también con Burgos y Gil y Zárate encuentra en Lope el pecado de querer agradar a un público vulgar e ignorante, en vez de a las personas cultas y respetables: «Este abuso de su ingenio peregrino solo puede disculparse con el poco gusto y conocimientos del público, que daba lugar a que pasasen tantos desatinos como estuviesen engalanados con las flores del ingenio y del chiste» (373). Y también como los otros dos críticos se lamenta de la influencia de Lope en sus contemporáneos, cuando pasa revista a los escritores que siguieron su estilo y que presentaron al público «infinidad de comedias en lo general desarregladas en el plan, aunque con gracias de ingenio y de lenguaje, según el mal ejemplo de Lope» (373).

La lectura y análisis de los textos de estos tres críticos nos revelan que su opinión sobre Lope es coincidente en los puntos básicos: un escritor que asombra por el número de sus obras, pero que no tiene ninguna que merezca la pena destacar como obra fundamental de la literatura española. Un dramaturgo lleno de inventiva, ingenio y dueño de las artes escénicas, pero que estropeó sus dotes por la falta de cuidado, por la improvisación y por la rapidez con la que escribió. Un escritor formado, que conocía las reglas del arte y que decidió incumplirlas, dando un mal ejemplo y convirtiéndose en un corruptor de la escena española. Un escritor profesional que cometió el pecado de buscar el aplauso de un público popular, de escaso conocimiento y gustos depravados, en vez de buscar la aprobación de públicos cultos y entendidos.

No hay diferencia entre el crítico ilustrado (Burgos) y los dos críticos a los que siempre se ha considerado, como creadores, integrantes del movimiento romántico (Gil y Zárate y Mesonero Romanos). En definitiva, los lectores de la prensa de los años 30, 40 y 50 del siglo xix fueron informados de que Lope de Vega, si formaba parte del canon nacional, lo

era debido al número de sus obras y no a la calidad de ellas, de que el éxito del que gozó en vida fue producto del aplauso de un público ignorante al que Lope halagaba rebajando su arte y de que si se podían ver en escena sus obras debía ser a través de refundiciones que corrigieran sus muchos defectos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1830) «Variedades», *Diario Balear*, 9 de marzo, p. 273.
- ANÓNIMO (1832a), «Crítica teatral sobre *La ocasión perdida* de Lope de Vega, con el título de *Todo es fortuna*», *Cartas Española*, IV, p. 122.
- ANÓNIMO (1832b), «Sobre la tragedia», *El Correo. Periódico Literario y Mercantil*, 18 de abril, p. 2.
- BURGOS, Javier de (1840a), «Biografía. Lope de Vega Carpio. I», *El Panorama*, pp. 242-244.
- BURGOS, Javier de (1840b), «Biografía. Lope de Vega Carpio. II», *El Panorama*, pp. 258-263.
- CARNERO, Guillermo (1982), «Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro», *Anales de La Universidad de Alicante. Historia Moderna*, 2, pp. 291-317.
- ELÍAS MUÑOZ, Ismael (2016), *El horacianismo de Javier de Burgos en su contexto histórico, sociocultural y literario*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- 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. 179-214.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio (1839), «Biografía española. Lope de Vega», *Semanario Pintoresco Español*, IV, pp. 17-20.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio (1851), *Resumen histórico de la literatura española*, Madrid, Gaspar y Roig.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1881), *Calderón y su teatro. Conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica. Conferencia primera. Calderón y sus críticos*, Madrid, Pérez Dubrull.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1885), *Horacio en España: solaces bibliográficos de Marcelino Menéndez Pelayo*, Madrid, Pérez Dubrull.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1842), «Rápida ojeada sobre la Historia del teatro español. Segunda parte», *Semanario Pintoresco Español*, VII, pp. 372-374.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1850), «Teatro. Frey Lope de Vega Carpio», *Semanario Pintoresco Español*, XXI, pp. 209-210.
- OCHOA, Eugenio de (1835), «Blanca de Borbón», *El Artista*, XXV, p. 300.
- REVILLA, José de la (1832), «Artes de imitación», *Cartas Españolas*, IV, pp. 267-268.
- REVILLA, José de la (1850), «Biografía de Antonio Gil y Zárate», *Colección de obras dramáticas de Antonio Gil y Zárate*, París, Baudry.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2004), *Historia del cuento español (1764-1850)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2011a), «La voluntad aristocrática e iconográfica de *El Artista*», *Revista de Literatura*, 73.146, pp. 449-488.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2011b), «Para una revisión del teatro de Gil y Zárate», *Siglo Diecinueve. Literatura Hispánica*, 17, pp. 7-32.
- RUBIO CREMADES, Enrique (2010), «Lope de Vega en el Romanticismo español», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXVI, pp. 231-251.