



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

La eclosión del teatro romántico en España

Alumno: Ana Isabel Moreno Rama

Tutor: Prof. D. Eduardo Torres Corominas

Dpto: Literatura Española

Julio, 2016

ÍNDICE

1. Introducción	2
2. Objetivos	2
3. Metodología	3
4. Estado de la cuestión.....	3
5. La eclosión del teatro romántico en España	5
5.1. El teatro durante el siglo XVIII	5
5.1.1. Luzán y su <i>Poética</i>	6
5.1.2. Los dogmas neoclásicos del teatro del siglo XVIII.....	7
5.1.3. Las preferencias del público.....	11
5.1.4. El teatro del Siglo de Oro.....	12
5.1.5. El teatro después de 1780.....	13
5.2. El teatro romántico	14
5.2.1. Etapas históricas del Romanticismo en España	15
5.2.2. El renacimiento de la literatura del Siglo de Oro	16
5.2.3. Circunstancias que favorecieron la eclosión del teatro romántico	18
5.2.4. Características generales del teatro romántico	20
5.3. Autores y obras representativas de la eclosión dramática	26
5.3.1. Francisco Martínez de la Rosa y <i>La conjuración de Venecia</i> (1834)	26
5.3.2. Mariano José de Larra y su <i>Macías</i> (1834).....	27
5.3.3. Ángel de Saavedra, duque de Rivas y <i>Don Álvaro o la fuerza del sino</i> (1835).....	28
5.3.4. Antonio García Gutiérrez y <i>El trovador</i> (1836).....	29
6. Análisis comparativo e interpretación	30
7. Conclusión	39
8. Bibliografía	39

RESUMEN: Este trabajo recoge un análisis de lo que supone el teatro romántico en España, centrándose en los primeros años de aparición. Para comprender el contexto del Romanticismo es necesario retrotraerse a la época inmediatamente anterior y reunir las ideas más generales. Posteriormente se introduce el marco histórico de las primeras décadas del siglo XIX a modo explicativo de la época de turbación en la que se encuentra España. También, se describen las circunstancias que favorecieron la eclosión del teatro romántico y una serie de características generales del mismo. Para finalizar, se centra la atención en una selección concreta de obras de teatro que aparecen entre 1834 y 1836 para su posterior análisis.

PALABRAS CLAVE: teatro, Neoclasicismo, Romanticismo, liberales, conservadores, Martínez de la Rosa, Larra, duque de Rivas, García Gutiérrez.

1. Introducción

El inicio del siglo XIX en España es una época de cambio y de agitación que conlleva un cambio de mentalidad que ya se venía gestando desde finales del siglo anterior. El primer acontecimiento que golpea a España es la invasión napoleónica que Carlos IV permite y que dará lugar a la guerra de Independencia. A partir de este momento hay un claro posicionamiento entre los llamados «afrancesados» o liberales y los patriotas o conservadores. La pugna entre ambos bandos dará lugar a continuos cambios de poder durante el primer tercio del siglo. En los años que gobierna Fernando VII muchos liberales se verán obligados a sufrir el exilio. Por su parte, en los años que gobiernan los liberales se instaurará la Constitución de 1812. Esta época de cambio o inestabilidad política ya venía gestando en España la necesidad de apertura a Europa. Algunos autores consideran que el Romanticismo no llega a España desde Inglaterra y Alemania sino que ya estaba presente desde antes. Al margen de estas opiniones el motivo de este trabajo es reunir las ideas generales que suponen la eclosión del Romanticismo en el teatro.

2. Objetivos

El objetivo de este trabajo es estudiar el drama romántico desde 1834 hasta 1836, época en la que eclosiona el teatro romántico en España. Para poder entender mejor la ruptura que supone la aparición de esta tendencia es necesario recordar las características generales del teatro

neoclásico para así, posteriormente, observar las diferencias entre ambos teatros, es decir, veremos en líneas generales la evolución que sufre el teatro neoclásico desde el siglo XVIII hasta el teatro romántico del primer tercio del siglo XIX. Debido a la amplia cantidad de obras dramáticas surgidas en este corto margen de tiempo se ha hecho una selección de las mismas que permitirán ejemplificar algunos de los rasgos literarios más característicos del género.

3. Metodología

Para poder realizar este estudio sobre la eclosión del teatro romántico se ha tenido que establecer qué aspectos eran absolutamente necesarios para poder entender cómo se gesta, cuáles son los acontecimientos que lo favorecen y cuáles las características principales que lo componen.

A continuación, se inicia la búsqueda de la información a través de la selección de la bibliografía que se va a utilizar. Tras seleccionar la bibliografía es indispensable seleccionar los apartados que se van a leer para poder omitir aquellos materiales que no son de interés a primera vista. Es posible que algunos de los libros que se han seleccionado sean apartados después o que se tenga que volver a buscar otro libro, inicialmente no incluido, para rastrear algún dato concreto que se había pasado por alto originalmente.

En lo sucesivo se empieza a leer la información seleccionada, se toman notas y se reordenan aquellos datos de interés que van a servir para elaborar el índice del cuerpo del trabajo con el que se va a trabajar.

Seguidamente, se empiezan a redactar los apartados teniendo en cuenta la información leída de manera que se podrán contrastar opiniones de diversos autores.

Finalmente, en cuanto al apartado de análisis se pretende realizar una comparación personal de las distintas obras de teatro teniendo como base los datos ya recogidos.

4. Estado de la cuestión

Este estado de la cuestión ha sido redactado a partir de la consulta y lectura de varios manuales de literatura, tanto generales como específicos del Romanticismo.

Debido al tema del presente trabajo la búsqueda de bibliografía sobre el teatro del siglo XVIII se ha limitado bastante. En concreto, los autores principales que han abordado el tema son

Glendinning (1974), Carnero (1995a y 1995b), Álvarez Barrientos (1995a) y Andioc (1995). De todos estos autores se ha recogido información general sobre el teatro del siglo XVIII, los dogmas neoclásicos, la importancia del teatro clásico español que continuará representándose en el siglo XIX, la importancia del sainete, el teatro de finales de siglo de Iriarte y Moratín, entre otros temas. Por otro lado, los autores que han tratado temas muy concretos son Sebold (1995a y 2008), Étienvre (1995) y Coulon (1995a). De ellos se ha obtenido información relativa a Luzán y su *Poética*, los sainetes y Ramón de la Cruz.

En cuanto a la bibliografía sobre el teatro romántico, los principales autores que han tratado este tema son Peers (1967), Navas Ruiz (1982), Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (1982), Ruiz Ramón (1988) y Alborg (2001). A propósito de ellos: en 1967, Peers ya constataba la necesidad del estudio del Romanticismo español pues había sido olvidado y poco valorado (Peers, 1967: 7), de modo que el estudio del Romanticismo español se nutre del trabajo de Peers; Navas Ruiz, recoge a una gran cantidad de autores y estudia con gran amplitud a la generación romántica desde sus orígenes hasta el pleno esplendor del triunfo romántico. Navas (1982: 37-38) opina que el romanticismo es toda una actitud liberadora ante los problemas del hombre, de la sociedad y de la cultura; Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, ahondan en el estudio del teatro romántico de manera amplia y precisa teniendo en cuenta diversos factores. Opinan que el siglo XIX tuvo pocas obras grandes y piezas superficiales, pero que la libertad creadora que trajo consigo supondría el germen del futuro Surrealismo (Pedraza y Rodríguez, 1982: 77); Ruiz Ramón, se centra en el teatro desde sus inicios hasta el siglo XIX. Opina que la literatura romántica española es más una postura conscientemente adoptada que se acomoda a un estilo, que un crecimiento orgánico debido a las necesidades espirituales del hombre (Ruiz Ramón, 1988: 312); por último, Alborg se adentra en el Romanticismo a través del estudio de distintas figuras importantes del Romanticismo español y sus obras. Manifiesta que la valoración peyorativa que se le ha atribuido al Romanticismo español es exagerada ya que el Romanticismo español no debe ser comparado con otros puesto que sus circunstancias nada tienen que ver y debe ser entendido en su propio contexto (Alborg, 2001: 13-14). En cuanto a los autores de los que se han tomado aspectos parciales son: Chicharro y López (1981) presentan un panorama teatral funesto en las primeras décadas del siglo XIX debido sobre todo a la problemática vida política del país, la escasez de obras originales y de autores de verdadera talla y la pobreza material de los propios teatros; García López (1996) habla de la psicología del hombre romántico

antes de adentrarse en el estudio de su producción estética porque considera que el Romanticismo consiste en una especial actitud frente a la vida (García López, 1996: 460); Gies (1997) estudia el teatro español hasta la muerte de Fernando VII y entiende que la aparición de Juan Grimaldi significó la primera verdadera revolución en los teatros españoles puesto que transformó la industria teatral en una «viva actividad intelectual» (Gies, 1997: 249); Lloréns (2001) se centra en la importancia de Böhl de Faber en el Romanticismo; y, para concluir, Carnero (2001) y Díaz-Plaja (2001) han servido puntualmente para recoger algunos datos concretos sobre la polémica de Böhl de Faber-Mora y para demostrar la importancia del concepto de Nación dentro del Romanticismo español, respectivamente.

5. La eclosión del teatro romántico en España

5.1. El teatro durante el siglo XVIII

Glendinning (1974: 141) manifiesta que el teatro de comienzos del siglo XVIII sigue prolongando las tradiciones del Siglo de Oro a través de las ediciones y representaciones de Calderón. Por otro lado, el teatro es considerado el instrumento idóneo para las reformas de índole social y moral, puesto que recoge la preocupación por la moralidad pública, por la razón y el orden social¹. Así “para conseguir estos fines se tenía que establecer en él un equilibrio adecuado entre la utilidad y el deleite” (Glendinning, 1974: 144).

Según Carnero (1995a: XXI), el reinado de Felipe V supone una prolongación del siglo anterior, de modo que no se vislumbra ningún cambio. Con la llegada de Fernando VI comienza, en términos generales, la iniciación de los fenómenos literarios dieciochescos, siendo el más destacable, en el ámbito de la estética y la teoría literaria normativa, la aparición de la *Poética* de Ignacio de Luzán.

A partir de aquí, es fundamental tener en cuenta la importancia de la función didáctica² que asume el teatro, puesto que se trata de uno de los tópicos más repetidos en las poéticas y manifiestos del Neoclasicismo (Carnero, 1995a: XXXII).

¹ Glendinning (1974: 144) opina que posiblemente estos temas que interesan al público se debe a que la mayoría del pueblo aun debía recordar la España dividida de los primeros años del siglo y la guerra de Sucesión (1701-1713).

² Los neoclásicos creyeron que era necesaria una reforma de los usos y los comportamientos sociales. Así, para llevar a cabo su idea, decidieron configurar un nuevo tipo de ciudadano más solidario, más cívico y más feliz a través del teatro (entre otros medios), debido a que era el género literario más accesible: llegaba a un gran número de personas

Por su parte, René Andioc (1995: 89) declara que el siglo XVIII no tuvo ningún autor capaz de rivalizar con sus ilustres antecesores hasta la última década del siglo con la aparición de Leandro Fernández de Moratín. Sin embargo, será durante este período cuando se constituyan nuevos géneros, se perfeccione la técnica de la puesta en escena, el país se abra al extranjero y las traducciones empiecen a engrosar un importante repertorio nacional.

5.1.1. Luzán y su *Poética*

En el siglo XVIII se acentuará cada vez más el carácter libre y perenne de las reglas clásicas. Esto se traslada a la *Poética*³ puesto que, aunque se trata de una teoría de la imitación, su sentido y su uso fluctuarán dependiendo del concepto de la realidad que impere en cada época (Sebold, 1995a: 156-157).

La existencia de la *Poética* se debe, en palabras de Luzán, a la necesidad de unas reglas que permitan la creación de buenos versos, es decir, de estructurar la inspiración para lograr la belleza a través de la composición esos buenos versos (Sebold, 1995a: 159-160).

Para ello, Luzán se basa en los tratados de poética de Italia y Francia, ya que son los únicos redactados con espíritu crítico a diferencia de los pocos predecesores que había en España, y considera que hay que recordar y explicar los preceptos clásicos para acabar con la corrupción de la poesía, así como para introducir reformas en el ámbito teatral (Étienvre, 1995: 73-74).

La *Poética* transmite las normas generalmente admitidas mediante la exposición de la doctrina clásica correspondiente a través de citas o de un resumen acompañado de comentarios. La aportación más destacable es la selección de autores modernos españoles para ilustrar las reglas, como por ejemplo Garcilaso, Herrera, los Argensola, Solís, Moreto, Cañizares. De modo que, Góngora, Lope de Vega y Calderón pasan a convertirse más en objeto de crítica que de elogio (Étienvre, 1995: 74-75).

Luzán, como fiel discípulo de Aristóteles, definió la poesía como una imitación de la naturaleza en un sentido amplio y, prefiere, al igual que Horacio, que una lo útil con lo agradable. Para Luzán la poesía puede enseñarlo todo, tanto ciencias como moral. Sin embargo, no confina la poesía solo al campo de lo imaginario. Es decir, la utilidad, referida a las nociones de unidad,

y con mayor frecuencia, dado que el pueblo lo utilizaba como una distracción básica y como un acto social habitual para las demás clases (Carnero, 1995a: XXXI).

³ Sebold (1995a: 139) declara que la aparición del movimiento neoclásico se da en el segundo tercio del siglo XVIII, en torno a la publicación de la *Poética* de Luzán en 1737.

de orden, de proporción, de regularidad, son solo algunas de las normas clásicas de las que habla Luzán. Otorga a la imaginación la superioridad en el impulso creador puesto que la creación de imágenes fantásticas distingue a la poesía de otras artes, procurando tal placer al lector que hace que se acepte como una verdad propia (Étienvre, 1995: 75).

Rechaza la poesía de Góngora por considerarla corrupta ya que la relación comparativa que supone toda metáfora debe ser percibida en seguida. Tacha sus metáforas de delirio imaginativo y critica la oscuridad, la afectación, la desproporción, el desorden de la frase y del pensamiento de su poesía como un atentado a la verdad y, por consiguiente, a la belleza poética. Concluye que la novedad de sus imágenes no provoca el placer del lector (Étienvre, 1995: 76).

En conclusión, Étienvre declara que la *Poética*, tal como Quintana afirmaba, tuvo pocos lectores y una influencia nula. En cuanto a su carácter teórico, añade que solo podía interesar a un grupo muy pequeño de hombres de letras⁴ (Étienvre, 1995: 76-77).

5.1.2. Los dogmas neoclásicos del teatro del siglo XVIII

Guillermo Carnero (1995b: 489) declara que el teatro didáctico y razonable del Neoclasicismo se basa en una serie de principios que van más allá de la imposición de unas cuantas fórmulas mecánicas.

5.1.2.1. Ilusión o engaño teatral

El engaño teatral se basa en la capacidad que tiene el teatro para lograr que el espectador olvide el mundo real y tome por cierto el mundo imaginario que se le presenta a través de la interiorización de los conflictos, las situaciones y las personalidades del drama, sin que esa ilusión o engaño se pierda en ningún momento durante la representación. El Neoclasicismo pretende que ese desplazamiento psíquico inconsciente del espectador hacia una nueva identidad asumida, en el espacio y tiempo del relato representado no se rompa (Carnero, 1995b: 489).

Carnero (1995b: 490) aclara que la Ilusión neoclásica es contraria al distanciamiento puesto que la Ilusión debe convertirse en una experiencia vivida o instintivamente asumida, mientras que el distanciamiento es la evidencia por parte del espectador de una obra de teatro producida por un autor.

⁴ En cuanto a este grupo de lectores en su conjunto Étienvre manifiesta que se mostró más interesado por las observaciones de Luzán sobre el teatro que por sus observaciones de poética general (Étienvre, 1995: 76-77).

5.1.2.2. Imitación de la naturaleza

La imitación de la naturaleza se funda en la imitación de lo particular o «icástica» y en la imitación de lo universal o «fantástica». Carnero sigue a Luzán para describir a la imitación icástica como aquella imitación que el pintor realiza del retrato realista de una persona determinada, en cambio la imitación fantástica no corresponde solo al retrato de una persona determinada sino que aúna aquellas particularidades⁵ especialmente bellas de varias personas para crear una nueva imagen ideal (Carnero, 1995b: 491).

De tal modo, la icástica “tiene por objeto todas las acciones y cosas que existen por naturaleza o por arte, por historia o por invención de otros”, mientras que la fantástica “comprende todo lo que, no existiendo por sí, tiene nuevo ser y vida en la fantasía del poeta, cuando inventa cosas nuevas o acciones semejantes a las históricas, no sucedidas, pero que pueden suceder”. Por ello, la icástica es objeto de verdad y la fantástica es objeto de la ficción (Sebold, 2008: 200).

Dicho de otro modo, la poética imitación del ser humano busca representar las acciones y conductas humanas. Sin embargo, esta representación no debe ser exacta sino, más bien, una interpretación generalizadora y paradigmática que funcione como símbolo y que refleje toda la extensión de las posibilidades del universo al que representa (Carnero, 1995b: 491-492).

5.1.2.3. Verosimilitud y decoro

Para los neoclásicos, la verosimilitud juega con tres conceptos: lo «verdadero», lo «posible» y lo «verosímil». Lo verdadero son aquellos hechos producidos en la realidad del mundo que nos rodea y de la Historia. Lo posible es aquello que podemos esperar que suceda según lo verdadero. Lo verosímil, por otra parte, comprende la opinión del público y lo esperable “desde la universalidad de la imitación”, y puede no coincidir con la verdad. De manera que, un asunto histórico se podrá modificar para hacerlo verosímil, aun siendo imposible y falso, para desechar lo verdadero y posible como inverosímil (Carnero, 1995b: 493).

En cuanto al decoro, los personajes deben ser arquetípicos y psíquicamente coherentes, y su conducta y lenguaje debe corresponderse con su *status*, edad, sexo, etnia y época. A veces, este decoro puede desviarse en virtud de la verosimilitud según el peligro y la gravedad de la situación (Carnero, 1995b: 494).

⁵ Se refiere a la creación de aquella idea universal que nos formamos de las cosas, la cual viene a ser como un original o ejemplar (Sebold, 2008: 199).

Por otro lado, el vestuario de los actores era una de las grandes preocupaciones de los neoclásicos ya que se quebrantaba el decoro y era fuente de inverosimilitud. Por ello, los neoclásicos exigían a los teatros que tuvieran un amplio y variado guardarropa, o en su defecto que los empresarios pagasen los gastos extras del vestuario en favor de los actores (Carnero, 1995b: 495).

5.1.2.4. Las Unidades

Las tres Unidades (de Lugar, Tiempo y Acción) son consideradas necesarias para el mantenimiento de la Ilusión del espectador (Carnero, 1995b: 495).

La Unidad de Lugar requiere que toda la acción dramática transcurra en un mismo espacio físico imaginario ya que, de no ser así, se rompería la Ilusión del espectador, puesto que el cambio de escenario de los personajes no se puede dar cuando el propio público y los actores permanecen fijos en el espacio. Los hechos que no pudieran verosímilmente adaptarse a la Unidad de Lugar debían ser narrados (Carnero, 1995b: 495-496).

La Unidad de Tiempo requiere que el tiempo de la acción y el tiempo real de la representación debían coincidir. Debido a esto el tiempo de acción se limitaba a tres horas, aunque en algunas ocasiones utilizando el cambio de luz del exterior este período de tiempo podía extenderse a veinticuatro horas, e incluso cuarenta y ocho. Al igual que ocurría con la Unidad de Lugar, los hechos anteriores al tiempo acotado y necesarios para la obra no podían ser escenificados, por lo que debían ser narrados (Carnero, 1995b: 497).

En último lugar, la Unidad de Acción debe ser única, unitaria, completa y de un solo protagonista. En suma, la acción debe girar en torno a un solo protagonista, bajo una serie de hechos necesarios y coherentes que se encuadren en el planteamiento, desarrollo y desenlace de la representación teatral. Los hechos necesarios que rompieran la Ilusión teatral no se podían escenificar, razón por la cual debían ser narrados, tal y como sucede en los casos anteriores (Carnero, 1995b: 498).

5.1.2.5. Reglas menores

Las reglas menores se refieren a aquellos preceptos que el Neoclasicismo no marcó como leyes incuestionables. Estos tienen que ver con la ausencia de la representación de la violencia o

la muerte en escena⁶, la tendencia a evitar los «apartes»⁷, la utilización de un lenguaje claro a fin de evitar un lenguaje inverosímil e indecoroso, el uso de tres actos –e incluso dos– debido al peso de la costumbre española, la tendencia a evitar que la escena se quedase vacía y, por último, se limitaba el número de personajes hablantes a tres (Carnero, 1995b: 499-500).

5.1.2.6. Distinción entre tragedia y comedia

El Neoclasicismo diferencia perfectamente estas dos formas dramáticas y evita la admisión de híbridos, aun cuando ni en la Antigüedad Clásica se traza una distinción tan radical (Carnero, 1995b: 501).

Carnero (1995b: 503) formula que la tragedia debe inspirarse en hechos reales históricos alejados del espectador en tiempo y espacio. Así, debe representar el paso de la felicidad a la desgracia de personajes históricos socialmente elevados y moralmente intermedios a fin de que su efecto didáctico se produzca por medio de la *kátharsis* o purificación de las pasiones. Por su parte, Sebold (2008: 588-589) aclara que para Luzán, en su *Poética*, la tragedia representa un hecho ilustre y grande, que se extiende a todo un estado o reino. La representación gira en torno a las fortunas y caídas de personajes ilustres, como reyes, héroes o capitanes. En cuanto a la mejor constitución de la tragedia Luzán recoge que es aquella con un éxito infeliz⁸.

En oposición, la comedia debe ser un asunto inventado y contemporáneo que refleje las tribulaciones de personajes positivos no excelsos que triunfan sobre otros negativos o viciosos, socialmente bajos, pero no moralmente monstruosos, con el fin de que se produzca un efecto didáctico a través de la ridiculización de los vicios de estos personajes negativos (Carnero, 1995b: 503-504). Sin embargo, Luzán observa que esta concepción clásica de la comedia no se corresponde con la condición de los personajes que pueblan las comedias de los escritores de España. El desenlace de las comedias exige siempre un éxito feliz (Sebold, 2008: 588-590).

⁶ La Ilusión teatral se rompe cuando el público se da cuenta de que los actores no han sido realmente heridos o muertos. Por consiguiente estas acciones debían narrarse (Carnero, 1995b: 499).

⁷ Sucede lo mismo que en el caso anterior, ya que no es creíble que algo que escucha el público no lo puedan escuchar los demás personajes en escena. Sin embargo, Luzán se muestra tolerante al respecto. La verosimilitud del soliloquio generó mayor rechazo por parte del Neoclasicismo (Carnero, 1995b: 499).

⁸ En la doctrina de Aristóteles no se censuran incondicionalmente las tragedias con desenlace feliz, pero sí se perciben los gravísimos peligros de perder la vida o el estado o la felicidad de las principales personas, promoviendo así el terror y la compasión en el público (Sebold, 2008: 590).

En definitiva, la tragedia y la comedia se distinguen por el origen de los asuntos que tratan y las diversas personas, por lo que es evidente que el estilo de ambas también es distinto⁹. De manera que al tratarse la tragedia de asuntos grandes, pasiones violentas y personas ilustres, se requiere de un estilo alto y con figuras retóricas, que son el lenguaje más propio de las pasiones. Por otro lado, la comedia no exige argumentos pesados, pasiones desenfrenadas ni personajes de alta condición o pensamientos elevados, por lo que el estilo que la comedia requiere es llano, puro, natural y fácil (Sebold, 2008: 590-591).

5.1.3. Las preferencias del público

No todos los dramas son aceptados igualmente debido a que lo que más llama la atención del público menos educado es la espectacularidad mediante la disposición de tramoyas¹⁰ y bastidores. En términos generales, la música también adquiere un papel importante ya que contribuye a prestar nuevos matices y variedad a la textura frente a la pobreza de contenido que pudieran ofrecer las obras (Glendinning, 1974: 142-143).

Andioc (1995: 93-99) habla de la mayor regularidad de las «comedias de teatro», dentro de las cuales distingue varios géneros: en primer lugar, las «comedias de magia» atraen al público por las escenas de magia asociados a los frecuentes cambios de decorado, metamorfosis, apariciones y desapariciones por medio de cotillones y los vuelos hasta los telares, entre otros; en segundo lugar, las «comedias de santos» recurren a una técnica análoga; en tercer lugar, el «teatro musical» se desarrolla mediante una puesta en escena compleja y lujosa de óperas y zarzuelas cuyo lenguaje era la música; en cuarto lugar, las «piezas heroico-militares y dramas históricos» ponen en escena a personajes fuera de lo común, de los cuales se exaltan sus hazañas militares, políticas u otras; por último lugar, el «género patético» se considera un género serio intermedio entre la comedia y la tragedia, el cual “consagraba la llegada de personajes de condición privada hasta entonces confinados en lo jocoso”.

⁹ Se supone que el origen del estilo de la tragedia es el verso hexámetro, mientras que el de la comedia es el verso yambo (Sebold, 2008: 587).

¹⁰ A pesar de la brevedad de este párrafo es de suma importancia para el teatro del siglo XVIII –y posterior– la escenografía, la tramoya y la espectacularidad.

5.1.4. El teatro del Siglo de Oro

Como ya se ha dicho anteriormente el siglo XVIII comienza como una prolongación de los tiempos pasados, es decir, la comedia del Siglo de Oro seguía gustando al público así que se seguían representando obras de este período. Aunque el entusiasmo del público fue decayendo cada vez más a medida que adelantaba el siglo por considerarse un teatro episódico e inmoral, hacia 1770 se volvió a recobrar el interés y comenzó un período de recuperación de este teatro mediante las refundiciones (Álvarez Barrientos, 1995a: 313). Como veremos más adelante estas refundiciones siguieron produciéndose durante buena parte de comienzos del siguiente siglo, siendo Calderón de la Barca protagonista de una de las polémicas más importantes del siglo XIX.

Según Joaquín Álvarez Barrientos (1995a: 315) una de las razones por las que se representaron obras de los Siglos de Oro se debió al descenso de público en las representaciones de teatro clásico español y al aumento de las compañías de teatro, es decir, los cómicos se encontraban ante la necesidad de ir cambiando con mayor frecuencia de comedia y, por tanto, de memorizar y ensayar las nuevas; por lo que para darse un descanso representaban obras clásicas que conocían bien.

Las comedias más representadas y que constituyeron una parte importante del repertorio de las compañías hasta 1780 –fecha en la que se inicia un descenso aunque nunca abandonará la escena¹¹– fueron las de Calderón de la Barca¹². La difusión de este teatro tuvo una gran expansión, sobre todo por el público instruido (Andioc, 1995: 101-102).

La razón de este descenso en el interés por Calderón se debe a que se convierte en el centro de una disputa que durará todo el siglo ya que sus obras profanas son consideradas manuales de conducta de varias generaciones sucesivas. Sus galanes aparecen por encima y fuera de la ley, lo que ocasionará que bajo una monarquía que quiere gobernar todo se pase a la incomprensión y se deje de tolerar el espíritu que anima al héroe calderoniano, así cualquier manifestación de la autonomía del «yo» aparecía como una incitación a la subversión o a la «anarquía» (Andioc, 1995: 103). Del mismo modo, los autos sacramentales calderonianos dejan de ser atractivos para el público puesto que no ofrecen nada interesante salvo lo exterior y visual (Álvarez Barrientos, 1995a: 321).

¹¹ Como ya hemos dicho, continúa representándose a comienzos del siglo XIX, siendo una parte muy significativa del Romanticismo español.

¹² Calderón es admirado por una gran cantidad de personas que lo ve como un símbolo de España (Andioc, 1995: 102).

5.1.5. El teatro después de 1780

Destacan las comedias de capa y espada, por su estructura más sencilla, y las refundiciones¹³ de comedias del Siglo de Oro que se reformaron a problemas, gustos, actitudes y ambiciones contemporáneas (Álvarez Barrientos, 1995a: 316-318).

Asimismo, el sainete¹⁴ se impuso como género nuevo tras la desaparición del entremés en 1780 y, aunque procedía del entremés y ambos se confundían durante buena parte del siglo XVIII, fue adquiriendo características propias según se imponían nuevas tendencias dependiendo del cambio de gusto del público de la época. Precisamente, los acontecimientos que facilitaron la formación del sainete como un nuevo género fueron la comicidad y la inspiración en la realidad de la época, es decir, se basaban en la representación de escenas de la vida cotidiana del público con la mayor fidelidad posible y se utilizaba la burla para desenredar la intriga y contrarrestar cualquier abuso de autoridad (Coulon, 1995a: 328-333).

Uno de los cultivadores de este tipo de teatro es Ramón de la Cruz (1731-1794). Glendinning (1974: 173) afirma que el interés de Cruz no estriba en la narración e ilustración de las costumbres, sino en sus aspectos pintorescos puesto que prefiere “el momento excepcional al ordinario y le gusta presentar a sus personajes en reacciones de odio, voracidad o amor más que en el tráfago de la vida cotidiana. Modifica, en efecto, la realidad de cada día para hacer sus reflexiones más explícitas”.

Andioc (1995: 106), este asevera que Cruz se convirtió en el proveedor más solicitado por las compañías teatrales, llegando incluso a salvar muchas veces una comedia aburrida, puesto que era capaz de pintar cuadros de costumbres de acontecimientos de la vida madrileña, lo que le otorgaba un plus de autenticidad.

Por otro lado, sobresale el teatro de Tomás de Iriarte (1750-1791), preocupado por la educación, la verdad, la razón, la justicia social y las pasiones. Asuntos muy semejantes a los que destacan en las obras de Moratín (1760-1828), quien refleja la moralidad social y las convenciones a través de los conflictos humanos. En este sentido, Moratín “dio brillo y refinó la técnica de la comedia española, y lo hizo de tal modo que trazó la pauta formal que perduraría medio siglo” (Glendinning, 1974: 176-180).

¹³ Las refundiciones tratan de adaptar a la nueva situación social el teatro clásico español. El uso de las refundiciones era “la evidencia de que la realidad social y los gustos de la sociedad habían cambiado o estaban cambiando” (Álvarez Barrientos, 1995a: 319).

¹⁴ Mientras que Glendinning habla de teatro cómico, Andioc (1995: 106) lo recoge como sainete.

Glendinning (1974: 187) concluye que tanto en las tragedias como en las comedias de este período “se encuentra latente [...] un impulso hacia una sociedad diferente menos jerarquizada”. Es decir, vislumbra un cambio ya que tiene la impresión de que los autores ya estaban adoptando simultáneamente puntos de vista modernos y convencionales.

5.2. El teatro romántico

Ruiz Ramón (1988: 311-312) declara que el drama romántico aparece en España tardíamente¹⁵ debido a la situación política del país durante los años clave del absolutismo y la censura literaria del reinado de Fernando VII. Son años en los que no existe una libertad creadora artística y muchos de los intelectuales españoles sufren el exilio. Solo tras la muerte del monarca se producirá la solidificación del Romanticismo tras la vuelta al país de los liberales emigrados¹⁶. No obstante, existen otras razones por las que el Romanticismo se demora, se trata del gran peso de la educación literaria neoclásica de la generación de Martínez de la Rosa y el Duque de Rivas, generación cuya revolución literaria le sucede en su etapa de madurez. Además, manifiesta que esta tardía revolución literaria se debe más al influjo de las literaturas inglesa y francesa que a una necesidad interior del poeta. Quizá por esta razón se deba la corta duración del éxito del Romanticismo. Concluye que “el Romanticismo español padece, en general, de una radical incapacidad para la retrospectiva”. De ahí que afirme que en nuestro teatro romántico es más relevante la belleza y la riqueza de forma que la profundidad, originalidad y autenticidad del contenido.

A pesar de que Ruiz Ramón afirma que la forma es más relevante que la profundidad de su contenido esto no significa que esa profundidad no cale hondo tal y como Chicharro y López (1981: 15) recogen al analizar que el teatro romántico va más allá de la simple reiteración del teatro del Siglo de Oro puesto que es un teatro que busca “expresar trágicamente la falta de

¹⁵ El Romanticismo no triunfa en España hasta el final del primer tercio de siglo. Durante estos primeros treinta años la creación literaria había supuesto la continuación de las directrices marcadas por la época anterior. Sin embargo, la presencia cada vez mayor de traducciones de obras románticas extranjeras y el entusiasmo de críticos por las nuevas orientaciones vislumbran la proximidad de un cambio de rumbo (García López, 1996: 475).

Por lo que se refiere al teatro, tal como se ha explicado hace un momento, persiste la tradición neoclásica con las comedias de Moratín, Bretón de los Herreros y Quintana. Son años de triunfo para las traducciones extranjeras y las refundiciones del Siglo de Oro. La decadencia del género es casi total y el mayor éxito de público lo tiene la ópera italiana (García López, 1996: 475).

¹⁶ Algunos de los intelectuales españoles emigrados fueron Martínez de la Rosa, el Duque de Rivas, Espronceda y Alcalá Galiano. Estos intelectuales pudieron ponerse en contacto con la producción europea del momento y conocer de primera mano el interés que suscitaba nuestros autores del Siglo de Oro en el resto de Europa (García López, 1996: 472).

libertad real [...] y la rebeldía del hombre frente a un destino trágico al que sucumbe siempre”. Concluyendo que “esta concepción de la tragicidad y sinsentido de la existencia humana hace pensar en el drama romántico como precedente, por la insatisfacción profunda de lo humano que en él se palpa, del existencialismo del siglo XX”.

5.2.1. Etapas históricas del Romanticismo en España

Históricamente el siglo XVIII concluye en 1808. De modo que el siglo XIX comienza en España con la invasión napoleónica a fin de que se convierta en la plataforma desde la que pueda hacer frente a la lucha con Inglaterra. En 1808, previa abdicación de Carlos IV y su sucesor Fernando VII, Napoleón nombró a su hermano José rey de España. Esto provoca la Guerra de Independencia (1808-1814) en la que se enfrentaron los ejércitos napoleónicos, apoyados por los españoles que aceptaron la soberanía de José I –son aquellos que se conocen como los «afrancesados» o liberales–, y los que, autodenominándose patriotas, deciden oponerse al ejército francés con el apoyo del ejército británico. En medio de este panorama es proclamada en Cádiz la Constitución de 1812, donde se establecían derechos burgueses como la propiedad, la libertad de comercio e imprenta, la abolición de la tortura, la igualdad ante la ley, etc. En 1814, tras la derrota del ejército francés, Fernando VII deroga la Constitución de 1812 y restablece la monarquía absoluta tras un golpe de estado. Su siguiente paso es iniciar una persecución contra los liberales. Comienza en este momento un período convulso lleno de vaivenes. En 1820 el comandante Riego se subleva y comienza el trienio liberal (1820-1823) que a manos de los liberales volverán a implantar la Constitución de 1812 hasta que la invasión de los «cien mil hijos de San Luis», al mando del duque de Angulema en ayuda de Fernando VII¹⁷, vuelva a reponer el gobierno absolutista en 1823. Muchos liberales tuvieron que exiliarse mientras en España se iniciaban diez años de brutal represión, es la llamada «década ominosa» (1823-1833). La muerte del rey en septiembre de 1833 dejó al país a las puertas de una confrontación civil entre los absolutistas, que apoyaban a su hermano don Carlos, y los liberales, que defendían los derechos sucesorios de Isabel, su hija. La crisis sucesoria lleva a los liberales al poder. Debido a esto estalla la primera guerra carlista, que se extenderá hasta agosto de 1839. Llegados a este nuevo

¹⁷ El reinado de Fernando VII fue dañino en el sentido de que se obstaculizó la modernización del país y logró convencer a unos y otros de que el único camino para dirimir las diferencias políticas era a través de las armas y los golpes de estado (Pedraza y Rodríguez, 1982: 48).

punto los liberales se dividen en dos grupos antagónicos: los moderados y los progresistas. En poco tiempo se suceden gobiernos y constituciones. En septiembre de 1835, tras el levantamiento de las ciudades con quema de conventos y fábricas, se encarga el gobierno al progresista Mendizábal, que inicia algunas de las reformas que anhelaba la burguesía. Tras varios cambios de gobierno y motines, en 1840 el general Espartero, progresista, accede a la presidencia del gobierno, que abandonará en 1843 tras otro alzamiento. Esta última insurrección es capitalizada por los moderados, iniciando una nueva etapa: la «década moderada» (1844-1854), que se caracteriza por el autoritarismo –se crea la guardia civil–, la centralización y la expansión económica. El triunfo de los moderados y el desarrollo del capitalismo sientan las bases sociológicas de una nueva época artística: la del Realismo, la cual alcanzará su madurez después de la revolución de 1868 (Pedraza y Rodríguez, 1982: 45-51).

5.2.2. El renacimiento de la literatura del Siglo de Oro

Según Navas (1982: 42), en 1814, Joaquín de Mora reconoció casi al instante el romanticismo con el Siglo de Oro. Sin embargo, Navas se plantea si el Siglo de Oro es realmente romántico y llega a la conclusión de que pudo haber sido romántico en la forma, aunque con restricciones, pero no en el espíritu. No obstante, si de la forma se va al espíritu no se sostiene el carácter romántico del Siglo de Oro (Navas, 1982: 43-44).

La pervivencia de la tradición se vio beneficiada por un renacimiento del patriotismo ante los ataques extranjeros a España. Así, los patriotas recordaban la época que había hecho grande a España, no sin estar sometida a cambios: rechazo del sistema básico de valores, el sentimiento religioso desaparece o se hace superficial, el anticlericalismo no es raro, la realeza deja de ser fundamento de la estructura social, la mezcla de lo trágico y lo cómico, el gusto por lo popular o, incluso, la recreación de asuntos creados en el Siglo de Oro, como el donjuanismo (Navas, 1982: 45-46).

Por su parte, Peers (1967: 221) fracciona la historia del renacimiento del Siglo de Oro en tres etapas:

a) En la primera etapa (1800-1808) ya se empezaba a fomentar la restauración de las obras teatrales del Siglo de Oro debido, sobre todo, a que los autores y críticos españoles se estaban saturando del drama francés en ropaje español. Los críticos, Casiano Pellicer y Manuel García de Villanueva Ugalde y Parra, defienden la supremacía del teatro español sobre el teatro francés. A

ellos se le unen Arriaza y Moratín. Son años en los que se representan obras de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón, entre otros (Peers, 1967: 222-225).

b) En la segunda etapa (1808-1814), durante la invasión francesa se produjo una suspensión casi total de las representaciones de dramas traducidos del francés. En este momento se aprovechó para aumentar el número de comedias patrióticas y la popularidad de los grandes dramaturgos nacionales. Tras la Guerra de la Independencia el patriotismo impidió la representación de todo lo que fuera francés o siquiera afrancesado. Así, aumento el número de refundiciones de Calderón, Rojas o Tirso de Molina (Peers, 1967: 227-228).

c) En la tercera etapa (1814-1835) reinó una confusión provocada por la pugna entre varios tipos de teatro por alcanzar la supremacía y la gradual aparición de un nuevo tipo de teatro, distinto de todos ellos. Debido a la inestabilidad política y social esta confusión se agravó. Hacia 1817 los dramas que se representaban eran la comedia de Comella, la comedia de magia, traducciones de índole espectacular y “Lope, Tirso y Moreto”. Durante los siguientes años se estrenaron numerosas obras del Siglo de Oro (Peers, 1967: 229-231). El nuevo tipo de teatro que aparecerá será la ópera italiana (Peers, 1967: 241).

5.2.2.1. Polémica Böhl de Faber-Mora¹⁸

En 1814 comienza la conocida polémica de Böhl de Faber-Mora tras la publicación en *El Mercurio Gaditano* de un artículo titulado «Reflexiones de Schlegel sobre el teatro traducidas del alemán», en el que se recoge un resumen fragmentario de las ideas de Augusto Guillermo Schlegel sobre el teatro español e inglés, contenidas en su *Curso de literatura dramática*¹⁹, alabando a Calderón de la Barca. También recogía una defensa de la monarquía absoluta. Un poco más tarde Mora, uno de los muchos afrancesados, le contesta en la misma revista con una «Crítica de las reflexiones de Schlegel sobre el teatro insertas en nuestro número 121». Mora se basaba en las eternas reglas del gusto para afirmar la superioridad del arte clásico mientras que negaba originalidad al romanticismo y se oponía a la defensa de Calderón (Navas, 1982: 65-66).

¹⁸ Juan Nicolás Böhl de Faber es un intelectual profundamente conservador y enemigo de la Revolución Francesa. José Joaquín de Mora era un afrancesado (Navas, 1982: 65).

¹⁹ Originalmente «Ueber die Spanische Literatur». Se publica en la *Nordische Miscellen* en marzo de 1808. En este artículo Böhl exalta la excelencia de la literatura española del Siglo de Oro, especialmente del teatro, y las traducciones calderonianas de Schlegel (Carnero, 2001: 34).

Böhl elaboró un peculiar sistema de pensamiento desde el cual mandaba un alegato político en apoyo del golpe de Estado fernandino de 1814²⁰ bajo pretexto de reivindicación calderoniana. Continuó atacando a Mora cuando en 1817 escribió una carta a su revista *Crónica Científica y Literaria* cuestionando el sentido que Mora le otorga a la Ilustración. En otra de las cartas que escribió a su amigo Nicolás Enrique Julius, de 1810 a 1834, afirmaba que almacenaba veinte ensayos “contra la secta anticatólica y antimonárquica, que van en «contra de la Ilustración, la filosofía francesa, la economía enciclopédica, y demasiado a favor de la antigua religión, la Inquisición, su auxiliar y la monarquía independiente»” (Carnero, 2001: 36-37).

Böhl identificó el romanticismo con el tradicionalismo. Este hecho en una época en la que la mayoría de los escritores españoles eran liberales y sufrían una dura opresión solo sirvió para desacreditar la causa que defendía. Aquellos que podían haberlo apoyado no lo hicieron y Böhl terminó por darse cuenta de que estaba solo en su cruzada romántico-traditionalista. El error de Böhl pudo deberse a su desconocimiento de la realidad española ya que lo que para él eran lecturas del pasado –Rousseau, Voltaire o Diderot– en la España de la segunda y la tercera década del siglo XIX se trataba del presente. Por su parte, Mora consideraba que el reciente florecimiento de la literatura española se debía a la libertad de pensamiento y expresión en Inglaterra (Lloréns, 2001: 40-43).

Mientras el romanticismo de Alemania e Inglaterra se extendía a Francia los emigrados españoles comenzaban a vislumbrar un nuevo camino de la que había sido una constante preocupación desde el siglo XVIII, que se encaminaba hacia la unión de lo tradicional y lo moderno, lo español y lo europeo. Böhl no forma parte de esta corriente puesto que se conformaba con liberar a España de la influencia racionalista francesa, prefería una España sumergida en el pasado, como si se tratase de un hermoso monumento arqueológico. Solo le interesaba la crítica romántica como protesta de la Ilustración, pero sentía total indiferencia ante las creaciones literarias de su tiempo (Lloréns, 2001: 44-45).

5.2.3. Circunstancias que favorecieron la eclosión del teatro romántico

Como se ha podido observar desde el punto de vista histórico la situación política del país es uno de los elementos clave para entender el nacimiento del romanticismo, siendo la lucha entre

²⁰ En este mismo año Böhl publica, junto a José Vargas Ponce, el folleto *Donde las dan, las toman*, en el cual se cuajaba ya el pensamiento del matrimonio concordante con la corriente ultraconservadora propia de los reinados de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII (Carnero, 2001: 35, 39).

liberales y patriotas o conservadores un indicio del deseo de cambio en España por parte de aquellos que se quieren distanciar del Neoclasicismo. A ello, hay que añadir, según Guillermo Díaz-Plaja (2001: 201), la aparición de la conciencia de la Nación ya que el romanticismo europeo supone una rebeldía nacionalista frente a las formas arquetípicas y universales del clasicismo francés.

Por otro lado, Chicharro y López (1981: 8-9) consideran que las refundiciones fueron un punto de enlace entre el teatro neoclásico, el popular y el tradicional, y sirvieron como puente para la búsqueda de la inspiración de nuestro teatro. Además, también constatan que se genera una sensación de desahogo y de libertad política tras la muerte de Fernando VII, en 1833, que se traduce en la sucesión vertiginosa de los más importantes estrenos que consolidan el triunfo del teatro romántico: en 1834²¹ aparece *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa y el *Macías* de Larra; en 1835²² aparece *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas; pero el año decisivo en la consolidación del teatro romántico es 1836²³, año en que todavía las traducciones francesas siguen copando los escenarios. Es, en este año, cuando aparece *El trovador* de García Gutiérrez; 1837²⁴ se convertirá en el momento de plenitud tras la aparición de obras como *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch, *La corte del buen retiro* de Patricio de la Escosura, *Doña María de Molina* de Mariano Roca de Togores o *Carlos II el Hechizado* de Antonio Gil y Zárate; posteriormente, será Zorrilla el máximo representante en cuanto a la consolidación del teatro romántico con su *Don Juan Tenorio* (1844) y *Traidor, inconfeso y mártir* (1849), obras que darán por finalizado el período de esplendor (Chicharro y López, 1981: 8-9). Se puede observar la brevedad del teatro romántico, apenas dura diez años, entre *La conjuración de Venecia* (1834) y el *Don Juan Tenorio* (1844). Por último, Chicharro y López (1981: 10-11) le otorgan una significación especial al papel de los actores en la consolidación del drama romántico basado en la calidad de su ejercicio, en obras como *El trovador*, *Don Álvaro*, *Don Juan Tenorio*, *Alfonso el Casto* o *Traidor, inconfeso y mártir*, entre otros.

²¹ Año en que comienzan a representarse aquellas obras que inician la rebelión romántica en el teatro. Además de las dos obras que se mencionan Peers también nombra la *Elena* de Bretón (Peers, 1967: 324).

²² En este año ganaron la batalla los dramas románticos nacionales y las traducciones de obras extranjeras sobre los dramas de tipo clásico (Peers, 1967: 335).

²³ Tanto 1936 como 1937 marcan el punto culminante de la rebelión romántica en el teatro español. A estas alturas no resulta difícil encontrar un drama que rechace las unidades de tiempo y de lugar y dé una interpretación muy liberal a la unidad de acción (Peers, 1967: 341).

²⁴ Los dramas compuestos en España aventajan a aquellos traducidos del francés (Peers, 1967: 353).

Una figura de suma importancia en el desarrollo del teatro romántico que fue elogiado por sus contemporáneos fue Juan Grimaldi (Chicharro y López, 1981: 10). Este, según Gies (1997: 249, 253) transformó la industria teatral en una viva actividad intelectual. No fue solamente un hombre de negocios que mediaba entre el director artístico y los oficiales del Gobierno, sino que a parte de interesarse por los ingresos de la taquilla también se interesaba por el decoro de lo que se representaba. Era el responsable de todo el bienestar de la compañía teatral, es decir, estaba pendiente de cada aspecto y cada persona que pertenecía a la industria teatral. De ahí que se diga que era el empresario más inteligente y más cumplido de todo el siglo XIX en el mundo teatral de Madrid. De hecho supo rodearse de aquellos literatos y actores más productivos e innovadores del momento. Todo esto le llevó hasta presidir la tertulia de «El Parnasillo»²⁵, sentando un tipo de cátedra desde la cual se exponían teorías literarias, entre otros temas.

5.2.4. Características generales del teatro romántico

5.2.4.1. Los elementos formales

El teatro romántico busca romper con la estructura del teatro neoclásico a través de los elementos formales. La libertad de la forma se convierte en el estandarte del romanticismo. Sin embargo, esta libertad no tiene su fundamento en la imitación de la naturaleza tal como sucede en el teatro neoclásico, sino que se rechazan las normas y reglas. También se rompen las barreras que delimitaban los géneros dramáticos, mezclando lo trágico y lo cómico en busca de reflejar lo grotesco de la realidad. Junto a esta mezcla de lo trágico y lo cómico, se da la mezcla de prosa y verso, aunque solo sucede en contadas ocasiones y no llega a triunfar (Ruiz Ramón, 1988: 313).

En cuanto a la mezcla de prosa y verso, Pedraza y Rodríguez (1982: 38-39) explican que con esta ruptura del uniformismo clasicista se intenta conseguir una nueva expresividad a través de la libertad creativa. Mientras la prosa se utiliza para las escenas de ambiente y los diálogos cotidianos, el verso se reserva para los momentos más intensos y líricos, y para los monólogos

²⁵ Fue la tertulia más conocida de la época. Se inauguró en 1830 por Carnerero, Bretón de los Herreros, Gil y Zárate, Mesonero Romanos, etc. Por ella pasaron todos los genios de la época, como Espronceda, Larra, Escosura, Gil, Ventura de la Vega, Ochoa, etc. Hay quienes piensan que esta tertulia fue la cuna del Romanticismo español (Pedraza y Rodríguez, 1982: 71).

Algún tiempo después, se crearon otros organismos de mayor vuelo que impulsaron la difusión de las nuevas tendencias. Fueron el «Ateneo» (1835), cuyo primer presidente fue el Duque de Rivas, y el «Liceo» (1837). La revista *El Artista* (1835-1836) reflejó la efervescencia literaria de los años que siguieron a la vuelta de los emigrados (García López, 1996: 472).

donde se da rienda suelta a las ardientes pasiones de los personajes o sus íntimas torturas. Por otro lado, Ruiz Ramón (1988: 313) opina que desde una perspectiva fundamentalmente teatral esta mezcla de prosa y verso tiene más de artificioso que de natural, ya que ni en el *Don Álvaro*, ni en *El trovador*, pueden descubrirse razones internas que justifiquen la mezcolanza de ambas; sin embargo, una vez superado este primer momento en que los dramaturgos se entregan al placer que supone la ruptura de toda regla y norma, se escribe solo en verso, con rica polimetría, aunque sin la adecuación entre verso y situación dramática como ocurría en el siglo XVII.

Por otra parte, las unidades de tiempo y lugar también se rompen. Son típicos del teatro romántico la variedad de lugares escénicos y la predilección por algunos de ellos, como el panteón, el paisaje abrupto y solitario o la mazmorra. La variedad de lugares en escena se debe a la necesidad de cambio del héroe (Ruiz Ramón, 1988: 313-314).

Además, a diferencia del teatro neoclásico, abundan las acotaciones referidas tanto a la escenografía –uno de los elementos más importantes del teatro romántico– como a las actitudes de los personajes. Finalmente, el número de actos varía entre tres, cuatro y cinco. En cuanto al nombre que se les da, a veces aparecen como jornadas, como claro enlace con el teatro nacional del Siglo de Oro, y otras veces, lleva como nombre un título significativo que tiene que ver con un lugar o con alguna acción que sucede en ese acto (Ruiz Ramón, 1988: 314).

5.2.4.2. Elementos estéticos románticos

Los autores románticos prestan especial atención al entorno como una forma de expresar a través de los fondos escenográficos ese gusto por lo particular y determinado frente al universalismo neoclasicista. Así, los escenarios preferidos por los románticos son: la naturaleza y la ciudad. La naturaleza aparece en sus formas agrestes y salvajes, el bosque es sombrío y lleno de peligros, las montañas abruptas y cubiertas de maleza, el mar indomable. El triunfo de la naturaleza sobre el hombre y sus obras se muestra en los cementerios con sus sauces llorones, las tumbas abandonadas o las ruinas por las que trepa la hierba. En cuanto a las horas y estaciones hay preferencia por la noche, la primavera²⁶ y el otoño²⁷. Esto se debe a que los románticos asocian lo natural y los sentimientos, es decir, la expresión de la naturaleza en la obra es reflejo de los sentimientos de los protagonistas (Navas, 1982: 59).

²⁶ La primavera es la estación de las ilusiones, del primer amor y de los sueños de gloria (Navas, 1982: 60).

²⁷ El otoño representa “el desengaño y la derrota con las hojas caídas como testigo” (Navas, 1982: 60).

En lo que respecta a las ciudades se vuelve a valorar tanto lo sencillo y humilde como el arte medieval, árabe o gótico. A los románticos les gustan las ciudades con un fuerte componente histórico y tradicional, tales como Toledo, Granada, Sevilla, Salamanca o Madrid. En estas ciudades el héroe siempre pasea por calles estrechas, castillos derruidos, palacios árabes, catedrales góticas o viejos monasterios y cuando está al aire libre aparecen ermitas abandonadas o pueblos decadentes rodeados de silvestres florecillas²⁸ (Navas, 1982: 59-60).

Por otro lado, el lenguaje también encarna un papel importante. El lenguaje romántico no utiliza ya las referencias mitológicas para describir fenómenos naturales o humanos, se rechaza asimismo la distinción de palabras nobles y plebeyas de modo que cada palabra encuentra su lugar en el texto si es necesaria (Navas, 1982: 62-63).

Por último, destaca el énfasis, del que dice que “es para la escritura lo que el gesto para el personaje”. Razón por la cual abundan los signos de interrogación y exclamación, la puntuación, la hinchazón retórica. Además, añade que “nada se puede decir con sencillez, todo ha de ir envuelto en el exceso verbal” (Navas, 1982: 63).

5.2.4.3. Los personajes: el héroe, la heroína y el antihéroe.

El héroe romántico se caracteriza por el misterio y la pasión fatal. Aparece como un ser misterioso, de oculto o desconocido origen. Su destino es atraer la desgracia a todos aquellos que lo aman y a los que ama. Es un personaje particularmente bello, tanto física como espiritualmente, en quien, a la vez, hay algo de angélico y de diabólico. Ama la libertad por encima de cualquier otro valor vital. Nunca está satisfecho. Es un hombre de extremos, en cuanto que puede pasar de la cima del placer al abismo del dolor. Busca su propia felicidad, mientras que a él le busca la desgracia. Vive con intensidad su vida, a pesar de que la muerte le acompaña (Ruiz Ramón, 1988: 314).

Por su parte, la heroína se caracteriza por la dulzura e inocencia y la intensidad de la pasión. Es un «ángel de luz» representada mediante una delicada figura, llena de ternura y fidelidad. Es capaz del mayor heroísmo y del más hermoso sacrificio. Pura y sensitiva. Predestinada, desde el momento en que ama, al dolor y a la muerte. Vive para amar y muere por amor (Ruiz Ramón, 1988: 314-315).

²⁸ Como se ha dicho anteriormente el hecho de que las flores silvestres rodeen obras hechas por la mano del hombre demuestra la superioridad de la naturaleza sobre el ser humano.

En lo que respecta al antihéroe, Navas (1982: 62) lo representa mediante un personaje traidor que resulta ser astuto y cruel. Es un tirano insensible, frío, calculador, despiadado, de una autoridad inflexible y ciega. Por su parte, Ruiz Ramón (1988: 315) explica que estos personajes existen para oponerse al cumplimiento del amor de los héroes o para ver la destrucción y la catástrofe final.

5.2.4.4. Los temas

El gran tema es el amor. Es un amor absoluto que no admite pacto ni compromiso con el mundo y que va más allá del bien y del mal. Por esta razón, si alguno de los amantes cede ante las leyes del mundo, como la piedad filial o el honor, cosecha solo dolor y muerte. Su empeño es un imposible metafísico que solo se verá satisfecho tras la muerte. El azar juega un papel importante ya que pasa a convertirse en un elemento teatral al servicio de la intriga más que de la acción. La falta de profundidad dramática es sustituida por el manejo de la intriga a lo largo de toda la obra teatral (Ruiz Ramón, 1988: 315-316).

Igualmente la fantasía, componente de la literatura medieval²⁹, es otro de los elementos que cobra especial importancia en el drama romántico ya que su uso logra romper con la realidad concreta y elevar el espíritu mediante la imaginación. Precisamente por esta propiedad surge ese desencanto típicamente romántico o angustia existencial. La fantasía comienza a hacer su magia en el drama romántico a través del misterio y lo sobrenatural empleando personajes de origen desconocido, situaciones ambiguas o zonas confusas donde se pierden los límites de lo creíble y lo increíble, milagros o el sueño y la visión, a modo de método de exploración del subconsciente. Mientras el sueño sucede cuando el personaje duerme, las visiones se dan en vela a causa del alcohol, cansancio extremo u otras tácticas de relajamiento mental. El sueño o la visión buena se vincula con el paraíso, la felicidad y la realización de los deseos, por tanto se trata de un buen presagio. En cuanto a la pesadilla, esta conecta con el infierno y sus símbolos, el horror, la nada, la muerte y se asocia a fantasmas, espectros, demonios, imágenes infernales y visiones horribles (Navas, 1982: 60-61).

Lo lúgubre o macabro es otro de los temas que no se pueden pasar por alto. El sarcasmo da salida a esos sentimientos que se resuelven en un susurro melancólico o en gritos desgarrados

²⁹ La literatura medieval fue poco a poco incrementando su popularidad durante más de medio siglo antes de la aparición de la revista *El Europeo* (1823-24), cuyo interés se intensificó en 1800 llegando a cobrar el aspecto de un movimiento concertado (Peers, 1967: 168).

ante la impotencia humana frente al destino. Las visiones macabras que tanto gustan a los románticos pueden ser principalmente la plasmación del fracaso de las aspiraciones humanas más profundas (Pedraza y Rodríguez, 1982: 26).

Por otro lado, el titanismo es una expresión romántica del ideal de progreso, del esfuerzo del hombre por dominar el mundo prescindiendo de los poderes ultranaturales y de erigirse por una moral interior, libre de imposiciones externas. El romántico se enfrenta a los dioses y se libera de su tortura gracias a su propia fuerza o métodos (Pedraza y Rodríguez, 1982: 30).

Asimismo, el satanismo³⁰ también forma parte de este cuadro de elementos. En definitiva no se refiere al culto a Satán sino al enfrentamiento contra el Creador y la sublevación contra el orden por Él impuesto, marca con amargura la imperfección y miseria de lo creado y exalta el propio «yo» en un acto de orgullo y desafío (Pedraza y Rodríguez, 1982: 27).

Este «yo» representa el espíritu individualista del Romanticismo. El personaje se rebela y ese «yo» constituye el centro de toda la vida espiritual convirtiéndose el mundo externo en una mera proyección subjetiva (García López, 1996: 460).

Esta afirmación del «yo» se expande a su ambiente. De ahí que la exaltación de lo nacional y de lo popular sea otro de los aspectos capitales del Romanticismo. Este prestigio que adquiere lo popular dará lugar más tarde al género costumbrista (García López, 1996: 467).

Por otra parte, García López (1996: 460-462) destaca esa ansia de libertad contra todo aquello que cohibe el espíritu: la política, la moral y los sentimientos. En cuanto a la política se refiere a la libertad del ciudadano para expresar sus puntos de vista e intervenir en el gobierno de la nación. La moral alude a la pasión y el instinto, es decir, a la naturaleza libre y el impulso espontáneo como nuevas líneas de conducta dejando atrás la religión y la razón. Por su lado, se pasa de la contención de los sentimientos del siglo anterior al desbordamiento sentimental. En este sentido, aclara que “el hombre romántico se complace igualmente en dejarse arrastrar por un vibrante entusiasmo o por un pesimismo morboso. No obstante, son los sentimientos depresivos – melancolía, desesperación o nostalgia, entre otros– los que mejor caracterizan este período”. En todo caso, el romántico “siente la vida como un problema insoluble” y sufre una angustia metafísica que lo lleva a ser víctima de su propio destino y se siente constantemente insatisfecho ante la imposibilidad de alcanzar sus anhelos.

³⁰ Titanismo y satanismo están ligados íntimamente, la moral del rebelde más allá del bien y del mal se afirma frente a las leyes y valores comunes (Pedraza y Rodríguez, 1982: 29).

El pesimismo lo vuelve todo. Todo lo bueno tiene su contrario, aquello que lo destruye todo: el tiempo para la juventud, el desengaño para el amor, etc. En el corazón se insinúan una “angustiosa melancolía, una incontrolable desesperación”. En consecuencia, la muerte es la gran amiga de los románticos, es el instrumento que otorga la paz al alma atormentada del héroe. Por eso, incluso se la busca adrede con el suicidio. En resumen, “el alma romántica es un alma atormentada, triste, moralmente enferma, en busca de un ideal inalcanzable, de un sueño que no se ha de realizar” (Navas, 1982: 56-57).

5.2.4.5. La *anagnórisis* o reconocimiento

La *anagnórisis* es un elemento de origen clásico que se convertirá en el drama romántico en un elemento intensificador del clima trágico para producir sorpresa y horror a través del manejo de la intriga. Por ejemplo, en *El trovador* se descubre que Manrique es hermano de quien acaba de mandar decapitarle, mientras que en *La conjuración de Venecia* Ruggiero, condenado a muerte, es hijo de quien más ha hecho para que sea enviado al cadalso. Por tanto, sirve para crear una intriga compleja y sorprendente que mantenga en vilo al espectador y le procure emociones truculentas (Ruiz Ramón, 1988: 316).

5.2.4.6. El drama histórico³¹

La mayoría del teatro romántico pertenece al género del drama histórico. Este toma muchos de los elementos del drama nacional del Siglo de Oro, intensificando especialmente la pasión amorosa, alrededor de la cual se ordenan todos los demás valores (Ruiz Ramón, 1988: 316).

Ruiz Ramón (1988: 316-317) declara que no hay que buscar el drama de la historia ni la historia del drama ya que rara vez se lleva a cabo una verdadera dramatización de la historia. Todo lo más que se recogerá será una simple localización histórica de la acción y unas situaciones dramáticas condicionadas por la historia, en donde se concreta el conflicto romántico entre la libertad individual y la presión social. El desenlace final será la destrucción del héroe por el mundo.

³¹ Alborg (2001: 517) define el drama histórico como “una acción situada en un siglo remoto, que solo importa como marco ambiental”.

5.3. Autores y obras representativas de la eclosión dramática

A continuación hace una breve presentación general sobre los autores y sus obras en el momento de mayor ebullición romántica en España:

5.3.1. Francisco Martínez de la Rosa y *La conjuración de Venecia* (1834)

Martínez de la Rosa (1787-1862) nació en Granada en el seno de una familia acomodada. Fue un niño prodigio. Se licenció en Artes con catorce años y a los quince ya era regente de la cátedra de Filosofía y a los dieciocho la ganaba en propiedad. Al estallar la guerra de la Independencia se fue a Inglaterra. Aunque no tomó parte en la elaboración de la Constitución gaditana, fue elegido para las primeras Cortes ordinarias. A partir de este momento su presencia en el mundo político fue importante y muy activo, generó controversia. Debido a sus afinidades políticas fue recluido durante ocho años en el Peñón de la Gomera, años que aprovechó para desarrollar una considerable actividad literaria. Luchó para afianzar el naciente liberalismo contra la resistencia del rey. Llegó a ser nombrado Jefe del Gobierno pero dimitió por la sublevación de Fernández de Córdoba. Antes de la llegada de los «cien mil hijos de San Luis» salió de España para vivir en el exilio durante siete años. Durante estos años que viaja por Europa escribió su más famosa obra, *La conjuración de Venecia*. A su vuelta a España redactó el tratado de la Cuádruple Alianza y Estatuto Real. Sin embargo, la reacción popular provocó su caída en 1835. A pesar de ello, su presencia en la política siguió siendo activa hasta su muerte (-422).

Peers (1967: 324-325) dice que antes de su exilio Martínez de la Rosa había escrito comedia moratiniana y tragedia del corte de Alfieri y, que se interesó en el romanticismo durante su estancia en Francia, donde compuso *Aben Humeya* y *La conjuración de Venecia*.

La conjuración de Venecia es un drama histórico cuyo tema principal es la lucha por la libertad. La obra guarda una relación muy directa con su situación espiritual de exiliado pues mediante la dramatización del fracaso de la libertad puede dar expresión a su propia experiencia (Ruiz Ramón, 1988: 317).

Alborg (2001: 440-441) cuenta que se trata de una obra escrita en prosa, con cinco actos muy breves, y compuesta con tal cuidado que su misma perfección le impide llegar al vulgo. Es un excelente drama romántico pero “sin gallardetes de verbena”. Martínez de la Rosa utiliza los componentes románticos –conspiración, carnaval, máscaras, misterio, matrimonio secreto, amor entre sepulcros, escenas de tortura– de manera perfecta y moderada.

Esto se debe a que Martínez de la Rosa era un enemigo jurado de todo género en exceso. Quería frenar el “cómodo libertinaje”. Por ello, se le ha clasificado habitualmente como un escritor ecléctico, autor de transición o tímido ensayador de libertades románticas (Alborg, 2001: 446).

Pedraza y Rodríguez (1982: 350) declara que la intención de la obra es demostrar cómo las estructuras políticas opresivas o injustas conducen a la destrucción de individuo.

5.3.2. Mariano José de Larra y su *Macías* (1834)

Mariano José de Larra (1809-1837) es el valor más actual de todo el Romanticismo español. Su actitud inconformista y rebeldía serán siempre una lección y sus escritos aun son vigentes. De padre liberal, nació en plena guerra de la Independencia. Estudió matemáticas y tomó cursos en la Sociedad Económica de Amigos del País. Después, decidió estudiar Leyes en la Universidad de Valladolid. A su vuelta a Madrid, comenzó a frecuentar los círculos literarios y conoció a Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega. Cuando aun no contaba diecinueve años comenzó su carrera de periodista en una revista unipersonal llamada *El Duende Satírico del Día*. Un año después se casó con Josefina Wetoret, con la que tuvo tres hijos. El matrimonio fracasó y comenzó una relación tormentosa con una mujer casada, Dolores Armijo. Viajó durante unos meses por Europa, según algunos para evitar un conflicto con el marido de Dolores o con algún periodista político rival. A su vuelta atacó en una serie de artículos al ministro progresista Mendizábal, cuyo ideario había defendido anteriormente, y se inclinó del lado de Istúriz. Esta acción le acarreó serios disgustos. Presentó su candidatura a procurador para las nuevas Cortes por la ciudad de Ávila, lugar donde residía Dolores. Fue elegido pero nunca llegó a sentarse en el Parlamento. Intentó reconciliarse con Dolores, con quien había roto meses antes. Más tarde, Dolores le visitó con la intención de recuperar las cartas que le había escrito pero, al irse, cuando aun estaba en la escalera sonó el disparo con el que Larra se suicidaba (Alborg, 2001: 186-192).

Alborg (2001: 192) afirma que dejando de lado una novela histórica, *El Doncel de don Enrique el Doliente*, y un par de obras de teatro, Larra fue esencialmente un periodista.

Escribió varias traducciones o adaptaciones de obras francesas que iba alternando con alguna producción original, las cuales, a excepción del *Macías*, se firmaron anónimas o bajo el seudónimo de «Ramón de Arriala» (Alborg, 2001: 267).

Mientras que para Ruiz Ramón (1988: 318-319) se trata de una obra con poco interés teatral donde lo que más llama la atención es su carácter extradramático, es decir, la transposición del drama amoroso personal de Larra, encarnado en Macías; para Alborg (2001: 276) es una obra capital del teatro romántico superior en calidad a otros dramas posteriores que se toman por representativos. No considera que sea una obra indigna de Larra.

Por otro lado, Pedraza y Rodríguez (1982: 422) opinan que la obra sacrifica los recursos efectistas a la intensidad del drama psicológico.

5.3.3. Ángel de Saavedra, duque de Rivas y *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835)

El Duque de Rivas (1791-1865) a diferencia de otros autores románticos ha gozado siempre de gran estima. De familia aristocrática, tuvo desde pequeño preceptores franceses que le enseñaron historia y geografía y le iniciaron en el dibujo, su segunda gran afición. Siendo muy joven trabó amistad con el duque de Frías, Carnerero y Cristóbal de Beña. Publicó sus primeros artículos y versos en una revista juvenil. Continuó ampliando sus lazos de amistad al conocer a Juan Nicasio Gallego, Arriaza, Quintana y Martínez de la Rosa. Su amistad con Alcalá Galiano le arrastró a la política. Fue condenado a muerte tras la vuelta de Fernando VII al poder, por lo que tuvo que marcharse del país. Se terminó instalando en Malta después de varios problemas. Allí tuvo tres hijos con su mujer, doña Encarnación Cueto y Ortega. Tras la muerte del rey pudo volver a España, donde heredó el título de duque de Rivas. Vuelto a la vida política, se unió al gobierno moderado de Istúriz, pero al ser derribado tuvo que volver a salir de España. Al año siguiente volvió a España y juró la Constitución de 1837. Con la llegada de Espartero tuvo que volver al destierro, pero solo duró unos días. Regresó convertido en una gran figura literaria y en una brillante personalidad política y social. Su salud empezó a deteriorarse. Murió unos meses más tarde de que se le concediese el Collar del Toisón de Oro (Alborg, 2001: 454-456).

Algunos autores como Navas (1982: 47) encuadran a Martínez de la Rosa y al Duque de Rivas en un grupo³² de románticos maduros que se educaron en las ideas del siglo XVIII y que lentamente se fueron orientando hacia el liberalismo. Dentro de esta misma línea, Chicharro y López (1981: 20) explican que el Duque de Rivas debido a su edad, sufre la evolución desde un

³² La generación del Duque de Rivas y Martínez de la Rosa se denominó «generación de transición». Formaban parte de ella todos aquellos autores nacidos en el siglo XVIII que sufrieron la guerra de la Independencia y la represión fernandina. Muchos de ellos tuvieron que exiliarse (Pedraza y Rodríguez, 1982: 73).

neoclasicismo de juventud a un Romanticismo de madurez y lo califican como el autor más relevante del teatro romántico español, junto con Zorrilla.

Don Álvaro o la fuerza del sino se compuso en un principio en prosa, cuando el Duque de Rivas estaba exiliado en Francia (1832). Esta idea le fue sugerida por su amigo Alcalá Galiano e, incluso, llegó a colaborar con él en una primera redacción. Por ello es discutible la repetida influencia de Merimée *Las almas del purgatorio* (1834) sobre *Don Álvaro*. Aunque la cuestión no parece que esté resuelta, se piensa que tal vez fue la obra de Rivas la que influyó en Merimée, o al menos que las influencias fueron mutuas (Chicharro y López, 1981: 22). Chicharro y López (1981: 28) concluyen que *Don Álvaro* es un drama que quiebra la tradición desde dentro y comporta nuevas dimensiones de la existencia del hombre en su momento.

Además, *Don Álvaro* ha recibido una continuada atención de la crítica. A pesar de que las opiniones hayan sido muy variadas, todas coinciden en que en afirmar que este drama marca el comienzo de un teatro nuevo en España. Técnicamente está bien construida, con firme estructura, mantenido interés, desenlace imprevisto y espeluznante, llevada con un ritmo lento adecuado. Se alaba también su versificación, su profundo lirismo y su colorido costumbrista (Navas, 1982: 184).

Navas (1982: 186) comenta la presencia de elementos no trágicos, propios de la comedia, a pesar de ser un drama romántico. Se refiere a todas aquellas escenas costumbristas que Rivas suele colocar generalmente al principio de cada jornada. Rivas ha tenido sumo cuidado de situar tales escenas paralelas a las trágicas, sin mezclarlas con ellas, salvo en momentos de transición.

5.3.4. Antonio García Gutiérrez y *El trovador* (1836)

García Gutiérrez (1813-1884), de origen modesto, estudió Medicina. Sin embargo, no le gustaba así que cuando Fernando VII cerró las universidades decidió irse a Madrid para consagrarse a la literatura. Allí conoció a Larra, Espronceda y Ventura de la Vega, por mediación de los cuales pudo entregar una de sus obras a Juan Grimaldi. Aunque Grimaldi no le estrenó su obra le ayudó a encontrar un trabajo en la redacción de *Revista Española*. Pasaba por problemas económicos así que empezó a traducir obras del francés. Aunque Grimaldi accedió a estrenar *El trovador* los actores rechazaron la obra. Este acto le desalentó tanto que decidió abandonar las letras y sentar plaza de soldado. Mientras hacía instrucción en Leganés se estrenó su obra en el Teatro Príncipe. García Gutiérrez se escapó del cuartel para poder asistir al estreno. El éxito fue

rotundo, incluso se llegó a pedir por primera vez la presencia del autor, y como este iba mal vestido su amigo Ventura de la Vega le prestó su levita. Continuó estrenando obras bien recibidas pero si el éxito de *El trovador* hasta la llegada de *Simón Bocanegra*. A pesar de todo, seguía teniendo problemas de dinero razón por la cual decidió probar fortuna en América. Volvió como se fue. Siguió estrenando obras pero, a partir, de *Juan Lorenzo* su capacidad creadora decae. Fue nombrado Cónsul de España en Bayona, puesto que cambio por el de Génova. A su regreso a España fue nombrado director del Museo Arqueológico Nacional, cargo que desempeñó hasta su muerte (Alborg, 2001: 515-517).

Alborg (2001: 517) presenta *El trovador* como la obra que le otorgó la fama a García Gutiérrez a través de la representación de un drama histórico situado en los primeros años del siglo XV.

No obstante, Pedraza y Rodríguez (1982: 411) dicen que no se trata de un drama histórico propiamente dicho, sino más bien de un fondo histórico.

Junto a *La conjuración de Venecia* y *Macías* es una de las obras de asunto medieval publicadas entre 1834 y 1837 (Peers, 1967: 173).

Al igual que el *Don Álvaro* del Duque de Rivas combina la prosa y el verso, con gran predominio de este. Usa la prosa para lo personajes de más bajo nivel social, aunque se pueden encontrar algunas excepciones en el texto. Para la versificación utiliza gran cantidad de redondillas y de quintillas (Alborg, 2001: 521).

Para Pedraza y Rodríguez (1982: 410-411) “la obra expresa la rebeldía del autor a través de un personaje que se niega a doblegarse a las imposiciones sociales”. Con ello, García Gutiérrez quiere transmitir que la ruptura de las barreras sociales forjan la desgracia de individuos valiosos para la sociedad.

En cuanto al éxito de la obra, fue abrumador. Tuvo más acogida que el *Don Álvaro*. Las juventudes lo veían noche tras noche, e incluso Larra le dedicó un un laudatorio artículo (Ruiz Ramón, 1988: 326).

6. Análisis comparativo e interpretación

Conviene comenzar este análisis por la parte externa de cada una de las obras, para pasar después a los personajes y, finalmente, enumerar las características románticas más sobresalientes.

En general, las obras están compuestas por cinco actos, a excepción del *Macías*. Esto no significa que el *Macías* sea una obra de teatro más breve que las demás, sino que suceden muchas más cosas en un espacio más reducido. Como ya se ha dicho anteriormente el número de actos solía variar entre tres y cinco, por lo que se está dentro de los parámetros regulares establecidos.

En cuanto a la mezcla de prosa y verso: *La conjuración* está escrita casi totalmente en prosa a excepción de una canción relacionada con la mitología griega sobre Hero y Leandro (donde se ve la influencia de la educación neoclásica del autor) cuando Laura está esperando a Rugiero en el panteón y, más tarde, en el coloquio de unos peregrinos y en un cantar de un máscara antes de que se produzca el altercado entre los conjurados y el ejército de la república en la plaza de San Marcos; en *Macías* el verso está presente en toda la obra; y en *Don Álvaro* y *El trovador* la mezcla de verso y prosa está presente en toda la obra.

En *Don Álvaro* la prosa se presenta generalmente (a veces al principio de alguna escena) al principio de cada jornada con un cuadro de estilo costumbrista, como por ejemplo una calle de Triana, la cocina de un mesón, una sala donde se alojan unos oficiales jugando a las cartas, etc. En cuanto a *El trovador*, como ya se ha dicho anteriormente, la prosa se reserva para los personajes de bajo nivel social.

En lo referido a las tres unidades literarias: a) la unidad de lugar se rompe en todas las obras. La única que puede generar duda es *Macías*, puesto que aunque toda la acción acontece en Andújar en el palacio de don Enrique de Villena, cada acto sucede en habitaciones distintas; b) la unidad de tiempo parece respetarse en *La conjuración* y *Macías* donde la acción sucede en un corto período de tiempo. Sin embargo, en *Don Álvaro* y *El trovador* entre unos actos y otros pasa mucho tiempo, sobre todo en *Don Álvaro*; c) la unidad de acción se respeta en *Macías*, mientras que se rompe en todas las demás obras.

Otra de las diferencias más claras a simple vista es el nombre que se le da a los actos. El Duque de Rivas y García Gutiérrez los llaman «jornadas», e incluso García Gutiérrez va más allá y le pone títulos a cada una de ellas: El Duelo, El convento, La gitana, La revelación y El suplicio, respectivamente.

En el caso de *La conjuración de Venecia* los héroes se han casado en secreto antes de que suceda toda la acción de la obra. En el caso de la obra de Larra, Elvira promete esperar a Macías durante un año, pero el día que se cumple la fecha límite se casa con otro. En *El trovador*, Manrique desaparece durante un año y se le cree muerto, a pesar de ello doña Leonor rechaza la

propuesta de matrimonio de don Nuño y se hace monja. En lo que respecta al *Don Álvaro*, los enamorados quieren huir al principio de la obra pero su deseo se ve truncado tras la muerte del marqués de Calatrava, padre de Leonor.

En cuanto a los personajes, tanto en *Don Álvaro* como en *El trovador* aparece el personaje de la gitana (Preciosilla y Azucena, respectivamente), que conecta con lo misterioso, la magia, lo sobrenatural, lo oculto, el mal de ojo o la videncia. Mientras Azucena busca la venganza, Preciosilla es la encargada de leerle la buenaventura a don Álvaro, ya desde este momento queda claro el destino trágico del héroe. Esta fatalidad se incrementa cuando Preciosilla recuerda la buenaventura de mala suerte que su madre le dijo a Leonor siendo recién nacida. Macías también juega con el misterio cuando tras volver a Andújar va en busca de don Enrique sin dar su nombre ni dejarse ver para evitar que le reconozcan. De este modo, juega con el factor sorpresa a la vez.

De todos los héroes de las obras se dice que son caballeros, galantes, valientes y apuestos, pero ninguno de buena cuna. A veces, incluso lo exótico forma parte del héroe, como en *Don Álvaro* cuando se dice que el héroe viene de las Indias o se especula sobre su profesión cuando se dice que es un pirata. Por el contrario, los personajes rivales, aquellos relacionados con la familia de la amada o con otros pretendientes, no valoran su buena fama y los menosprecian por su baja cuna. Igualmente, en todas las obras los enamorados ya se conocen y se aman desde hace tiempo y el drama se centra en contar las dificultades de sus amores hasta la muerte, a excepción de *La conjuración de Venecia* en la que Laura no muere, pero sí ve morir a Rugiero, lo que le concede un punto de angustia adicional a la obra.

Por otro lado, tanto el Manrique de García Gutiérrez como el Macías de Larra muestran su debilidad cuando se preguntan si pueden creer en el amor correspondido de sus amadas. Se dicen a sí mismos que quieren creer a sus amadas aun cuando les estén engañando.

En el caso de las heroínas, representan la dulzura, la inocencia y la pureza. Son mujeres que aman en demasía y que se pasan la mayor parte de la obra llorando. En el caso de Laura, siente una total dependencia de Rugiero, tanta que en el juicio se esmera en aclarar que es su marido; la Leonor del Duque de Rivas tras sentirse abandonada solo busca la tranquilidad; Elvira, al contrario que Leonor, actúa con despecho y se casa con otro, pero finalmente lo abandona por Macías; y, por último, la Leonor de García Gutiérrez se hace monja tras creer que Manrique murió.

De todas ellas, los personajes más interesantes son la Elvira de Larra, porque se suicida ella misma tras ver a Macías herido de muerte; y la Leonor de García Gutiérrez, porque para salvar a Manrique decide hacer un pacto con Nuño, pero para no cumplir ese pacto se ha tomado veneno, Manrique apenado prefiere morir también en el cadalso. Este final, de *El trovador*, evoca la historia de Shakespeare *Romeo y Julieta*, porque las heroínas se envenenan y, después, sus amados las siguen en muerte.

A pesar de que en todas las obras la heroína está siempre acompañada por una confidente, es en *Don Álvaro* donde la criada pretende escaparse con Leonor.

En cuanto a la escenografía encontramos elementos románticos en todas las obras: hay edificios viejos, opacos o lúgubres, que dan la sensación de deterioro y muerte, como el antiguo puente de barcas de Triana, el panteón de la familia Morosini, la sala de audiencia del Tribunal de los Diez, como una antesala de la muerte, o lugares peligrosos como el precipicio por el que se ha de suicidar don Álvaro; o panteones como en el que se encuentran Rugiero y Laura para profesar su amor y que será indicio de tragedia.

Sin embargo, no son solo los lugares viejos y tétricos los que aportan ese ambiente romántico, hay otros elementos que están presentes en todas las obras, como por ejemplo la noche. Durante la noche ocurren todos los sucesos trágicos. La noche es misteriosa, es cómplice de la desgracia de los héroes y las heroínas, como por ejemplo en *El trovador*, cuando la noche se convierte en enemiga de doña Leonor al ocultar el rostro de quien cree que es su amado, dando lugar a un malentendido con Manrique; o también, cuando es testigo de la conspiración de los conjurados; o cuando Laura espera a Rugiero en el panteón y lo ve venir en barca a lo lejos como si estuviese cruzando la laguna Estigia, como un presentimiento funesto.

En esencia, la noche es compañera de la muerte puesto que todos los héroes y heroínas, a excepción de Laura que sobrevive, mueren de noche.

Otro elemento romántico muy característico son las fuerzas de la naturaleza. Están presentes en *Macías* cuando Fernán Pérez le cuenta a Nuño que le han dado un mal presagio al rey cuando un rayo cayó en la catedral donde él estaba; y también está presente en *Don Álvaro* en varias ocasiones, como cuando el Padre Guardián le cuenta la leyenda de la mujer penitente a Leonor (a la mujer de la historia el rayo y la tormenta la protegen, pero en el caso de Leonor no será así), o cuando el hermano Melitón cuenta que don Álvaro llegó al convento de los Ángeles un día de tormenta, que presagia el horrible final. Precisamente será en el *Don Álvaro* donde mejor se

pueda apreciar el valor de las fuerzas de la naturaleza como un elemento romántico por excelencia, dado que al final de la obra se presenta una imagen impactante: en una noche llena de truenos y relámpagos, como si se tratase de la furia del diablo, los truenos repiquetean mientras don Álvaro desde lo alto de un risco, con una sonrisa diabólica, dice ser un enviado del infierno, un demonio exterminador antes de lanzarse al vacío.

Las referencias satánicas también son elementos románticos. A través de ellos los románticos se rebelan contra todo lo establecido por la Iglesia, pretenden liberarse de las cadenas que les impiden desatar sus pasiones. Este es un punto importante debido a la larga tradición religiosa española desde que los Reyes Católicos estableciesen el catolicismo como la religión del reino. Como se ha visto previamente en el *Don Álvaro* aparecen referencias al diablo en la imagen final de la obra, pero también aparecen cuando don Álvaro dice ir al infierno cuando se enfrenta a don Alfonso después de dar la espalda a Dios o cuando en su travesía hacia un precipicio cercano a la ermita van dejando un olor de azufre que inspira un miedo cruel. Asimismo, aparecen en *El trovador* al principio de la obra cuando Jimeno cuenta la historia de lo que le sucedió a la madre de la gitana Azucena, a la que Ferrando vincula con Satanás.

Relacionado con el tema de lo diabólico se pueden encontrar también las figuras de las brujas y de las aves nocturnas. Se relaciona a las gitanas de *El trovador* con la brujería, no solo cuando se dice que la madre de Azucena había hechizado al hijo del conde don Lope de Artal, sino también cuando se habla del espíritu de la gitana tomando la forma de animales nocturnos como el cuervo, el búho o la lechuza.

Vinculado a la idea del satanismo, está el titanismo, que como ya se ha dicho anteriormente (apartado 4.2.4.) tiene que ver con la idea del romántico de enfrentarse a los dioses y liberarse por sus propios medios de las cadenas que le impiden dar rienda suelta a sus pasiones. Los personajes se dejan llevar por sus pasiones y se rebelan contra las obligaciones morales impuestas en *El trovador* cuando doña Leonor decide olvidar sus votos y seguir a su amado Manrique, o cuando doña Leonor le propone a Nuño entregarse a él si salva a Manrique. En *Macías* aparece cuando Elvira, a pesar de haberse casado con Fernán Pérez, decide correr a la torre en la que está Macías y huir con él. Por el contrario, en *La conjuración de Venecia* los personajes no se enfrentan a Dios o a los valores morales, ocurre por ejemplo cuando Mafei dice que su causa es la causa de Dios, de modo que no se enfrenta a Dios, sino que Dios está de su parte. En este sentido, el amor a Dios aparece a lo largo de la obra cuando varios personajes rezan a Dios o a la Virgen para

consolarles, es el caso de Juan Morosini y Laura, su hija. También se da en *Don Álvaro* cuando sus dos protagonistas buscan refugio en Dios, aunque en el caso de don Álvaro al final le da la espalda.

La religión normalmente es el refugio de las heroínas. Tanto en *Macías* como en *El trovador* las protagonistas prefieren internarse en un convento antes que casarse con quien no aman. En *Don Álvaro* aparece cuando Leonor se siente abandonada por don Álvaro y busca refugio en el convento de los Ángeles. De esta obra, también llama la atención la búsqueda de Dios por parte de don Álvaro tras perder a su amada y a su amigo pues se refugia en un convento y se ordena fraile. Por el contrario, la Laura de Martínez de la Rosa no busca refugio en Dios sino que busca la ayuda de su padre.

En cuanto a la muerte o lo macabro, aparecen numerosos indicios en todas las obras. En *La conjuración de Venecia* aparece en el panteón en el que se reúnen Rugiero y Laura junto al sepulcro de la pareja que solo en muerte pudieron estar juntos, como si de un aviso se tratase. En *El trovador* lo macabro aparece cuando se habla de un esqueleto al contar la historia de lo que le sucedió al hermano mayor de don Nuño siendo niño, otra imagen que terminará cumpliéndose, o en la escena en la que Azucena relata la muerte de su madre en la hoguera mientras sus verdugos se reían. La muerte aparece también en la calma de Manrique cuando le cuenta a doña Leonor su turbación desde que Azucena le contara la historia de la muerte de su abuela le ronda una imagen en la cabeza como si de un espectro que le acecha se tratase. En *Macías* doña Leonor aparece vestida de negro cuando se reúne con Macías en la celda, como si de un ángel de la muerte se tratase anticipa el final trágico vistiendo su propio luto. En último lugar, *Don Álvaro* es la obra más sangrienta de todas ya que mueren una gran cantidad de personajes de varias formas: por accidente con una pistola, en un duelo de honor, por una cuchillada o por medio del suicidio.

Don Álvaro es el único personaje de todas las obras que se reconoce juguete del destino y víctima de sus pasiones. Por eso, buscará refugio en Dios y se ordenará fraile. Por último, resulta irónico que don Álvaro y Leonor han estado cerca durante años sin saberlo y cuando, finalmente, se ven no pueden acabar juntos. Tanto Leonor como don Álvaro sienten que nacieron para ser infelices, tienen una visión negativa del mundo. Se puede decir, que es el destino de don Álvaro el que enreda a todos aquellos que le rodean y acaban muriendo. Más trágico, si cabe, cuando el destino le juega la mala pasada de hacerle amigo de su enemigo en Veletri. Es el destino el culpable de colocar a don Álvaro en tan trágica posición, pues no solo ha matado a su amigo sino

que ha matado al padre y al hermano de su amada. Sin duda, se trata de la obra más trágica de todas.

La muerte también es un acto de rebeldía. Lo demuestra don Álvaro, pues solo a través de la muerte se libera de su destino fatal y es verdaderamente libre de las cadenas que le aprisionan en vida. Por tanto, el suicidio supone la victoria del «yo», porque es una decisión personal de don Álvaro, no es el destino ni Dios quien decide por él.

Asimismo, parece ser una constante de todas las obras encontrar que los amados prefieren la muerte antes que la separación. Ningún personaje teme la muerte, incluso algunos la buscan, como don Álvaro cuando va a Italia a combatir. Busca la muerte, pero debe ser una muerte honrosa, pues se cree caballero. Esto significa que aun está encadenado a las reglas morales. Al final, abandona a Dios y hace del suicidio un acto de liberación, en lugar de un acto deshonesto.

Otros elementos que son indicios de muerte son: el frío que siente don Álvaro cuando coge la mano de Leonor en el momento que van a escapar de la hacienda y la palidez del rostro de Laura cuando Rugiero la ve en el panteón, son imágenes de un cuerpo sin vida; el paso del tiempo, en el mármol carcomido de un sepulcro; el amor, puesto que es la fuerza pasional que lleva a los personajes a su trágico final; la hoguera, pues es donde murió la madre de Azucena y su hijo y, además, aparece en las visiones de Azucena y Manrique anticipando su muerte.

El paso del tiempo también está relacionado con la muerte ya que el ser humano no puede luchar contra él, el hombre es vencido por el tiempo y, por tanto, no puede alcanzar sus anhelos, estos le son arrebatados. Este paso del tiempo, hacedor de desgracias, se aprecia en el panteón en el que Laura y Rugiero se reúnen por las noches en secreto, en concreto en el sepulcro de mármol carcomido por los años.

Otra constante que aparece en los dramas es el secreto. En dos de los dramas el secreto es desvelado al final de la obra, lo que crea un escenario cargadamente dramático. Sucede en *La conjuración de Venecia*, cuando se descubre de quién es hijo Rugiero, y en *El trovador*, cuando se descubre la verdadera identidad de Manrique. En estos casos el secreto es sumamente colmado de dramatismo porque se trata de una anagnórisis. El cuanto al *Macías* el secreto de Fernán Pérez y don Enrique sobre el origen de la confianza que don Enrique tiene en Fernán Pérez se desvela antes del final. De esta forma se otorga más dramatismo puesto que no se trata del destino que separa a los amados sino que es una conspiración, de Fernán Pérez ayudado por don Enrique, para evitar que Macías se reúna con Elvira antes del plazo acordado y así poder evitar que se

unan. El origen de la relación de estos dos hombres nace de la envidia y la lujuria por un lado, y de la rabia y el rencor por otro, respectivamente. Macías es un personaje honorable que trata de hacer lo correcto al principio pero que se ve envuelto por los deseos de otros con más poder que intentan manejar su vida como si fuese un peón de ajedrez. Finalmente, Macías olvidará las reglas y se rebelará contra ese destino manejado por otros, empezando por volver a Andújar sin la venia de don Enrique. El final es agrisado ya aunque Macías se venga de Fernán Pérez diciéndole que Leonor y él estarán juntos en muerte, Fernán Pérez acaba aprovechándose de la situación para insinuar que los amantes querían huir y que su honor ha sido lavado con la muerte de ambos.

El honor es uno de los grandes temas que se tratan en el teatro. Está presente en todas las obras, pero el más interesante de todos es el de *Don Álvaro*, porque cuenta una historia en la que a pesar del paso de los años siempre hay alguien que busca a don Álvaro para recuperar su honor, a causa de esto mueren Leonor y sus hermanos. Además, es singular que en esta obra el rey de Veletri decida imponer una ley que prohíbe los lances de honor bajo pena de muerte, quizá se trate de una crítica del poeta. En el *Macías* el honor lo representa Elvira puesto que no quiere ser descubierta con Macías y no quiere huir con él por la misma razón. Se podría pensar que Macías también quiere recuperar su honor mediante un duelo con Fernán. Sin embargo, más que honor reparado lo que habla es la rabia en busca de venganza al sentirse engañado y traicionado.

Honor y desprecio por las clases humildes van íntimamente relacionados, pues alguien de buena cuna no puede ser vencido, menos en el amor, que una persona humilde o de alguien que ni siquiera sabe sus orígenes. En *El trovador* aparece cuando don Nuño le exige a Manrique que se percate que está hablando con el conde de Luna y que él es un simple hidalgo. En *Macías* Fortún representa el desdén y el desprecio cuando se dirige al Paje como *pajecillo*. Además, se nota esa superioridad social cuando le dice que «manda quien puede hacerlo». Hay un momento de rebeldía cuando Macías le pregunta a don Enrique si se cree superior a él. Esto también ocurre en *La conjuración de Venecia* cuando los conjurados se refieren a la plebe con menosprecio. En este caso, hay una doble moral puesto que no entienden que se les haya desfavorecido a ellos, sin embargo, afirman que el pueblo ha nacido para obedecer.

En el lado opuesto, en *El trovador* la cobardía la representa don Nuño cuando no quiere aceptar el duelo argumentando que Manrique es un simple hidalgo y él no se puede rebajar. Le insiste en que Manrique no es caballero como él, razón por la cual no se pueden batir en duelo. A

pesar de su cobardía don Nuño representa también el ideal romántico al dejarse llevar por sus pasiones, incluso intentando casarse con doña Leonor aunque ella no lo quiera. Como bien dice, Leonor ha de ser suya o, por el contrario, él ha de morir.

En todas las obras está presente esa España caduca anclada en las tradiciones. Se percibe en esa necesidad de los personajes de alta cuna en demostrar el desprecio por las clases interiores. En el caso de *Don Álvaro* lo representa el marqués de Calatrava y sus hijos (cuyo orgullo será el arma que los lleve a todos a la muerte), en *El trovador* don Nuño conde de Luna y en *Macías* don Enrique de Villena, maestre de Calatrava.

También destaca la presencia de detalles fantasmagóricos, como en el *El trovador* cuando Manrique le cuenta a doña Leonor un sueño que ha tenido en el que, sin saberlo, aparece una imagen del recuerdo que se le presenta como una ilusión terrible: gemidos melancólicos y tristes, el viento trémulo, un resplandor siniestro, la amarillenta luna, una ilusión fantástica, el nocturno silencio, un cadáver, un esqueleto, etc. En el resto de las obras aparecen detalles similares.

Todos los héroes son víctimas de un destino adverso. En esta adversidad juega un papel muy importante el desconocimiento del origen de los héroes, de sus raíces. De don Álvaro solo se sabe que ha venido de las Indias, de Rugiero que es el líder de la conspiración y de Manrique que es un trovador. Por el contrario, en el caso de Macías no existe un origen ignoto.

Igualmente, el misterio aparece mediante el uso de máscaras, como ocurre en *La conjuración de Venecia* cuando los espías de Pedro Morosini visten caretas y cuando los conjurados visten máscaras en el momento que se reúnen para conspirar contra el dux. También ocurre en el *Don Álvaro* cuando el protagonista quiere que don Carlos custodie unos papeles suyos sin verlos. Pero, también, es otorgado por el origen desconocido de los héroes hasta el final de las obras como se ha comentado anteriormente con don Álvaro y Rugiero.

Finalmente, la magia está presente de alguna forma en todas las obras a través de: un personaje, el sueño, las visiones o las leyendas (como la leyenda de la mujer en el *Don Álvaro*). Sin embargo, el sueño también puede aparecer como un estado de enajenamiento transitorio, como cuando Azucena mata a su propio hijo en lugar del hijo del conde en *El trovador*.

Como se puede observar la rebeldía, de una forma u otra, es una constante en los héroes y las heroínas que los conducirá a la muerte. Esta muerte se pregona a lo largo de todas las obras de numerosas maneras, siendo los elementos naturales, como la noche, el viento o los rayos, y los escenarios lúgubres gran parte de este aviso de muerte, entre muchos otros.

7. Conclusión

El Romanticismo español supuso una ruptura radical con el pensamiento del siglo XVIII. Se pasó de una época en la que imperaba la razón a otra en la que se empezaba a dar rienda suelta a la imaginación. Esta nueva forma de expresarse se volcó en todas las artes provocando una revolución. El teatro empezó poco a poco a quitarse el corsé de las reglas neoclásicas para encontrar una nueva vía más libre y colorida de expresarse. Con este trabajo se ha intentado recoger los cambios que sufrió el teatro desde el Neoclasicismo hasta la eclosión teatral romántica con la finalidad de entender mejor en qué consistieron esos cambios, cuáles fueron sus aportaciones, quiénes fueron algunos de los grandes autores del momento y por qué tuvieron tanto éxito sus obras.

8. Bibliografía

- Alborg, J.L. (2001). *Historia de la literatura española*. Vol. 4. Madrid: Gredos.
- Álvarez Barrientos (1995a). El teatro clásico español en el siglo XVIII. En García de la Concha, V., Carnero, G. (coor.). *Historia de la literatura española, Siglo XVIII*. Vol. 6. 312-328. Madrid: Espasa Calpe.
- Andioc, R. (1995). Los teatros. En Canavaggio, J. (dir.). *Historia de la literatura española, El siglo XVIII*. Vol. 4. 89-118. Barcelona: Ariel.
- Carnero, G. (1995a). Introducción al siglo XVIII español. En García de la Concha, V., Carnero, G. (coor.). *Historia de la literatura española, Siglo XVIII*. Vol. 6. XIX-LVI. Madrid: Espasa Calpe.
- Carnero, G. (1995b). Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral. En García de la Concha, V., Carnero, G. (coor.). *Historia de la literatura española, Siglo XVIII*. Vol. 7. 489-510. Madrid: Espasa Calpe.
- Carnero, G. (2001). Calderón y cierra España. En Rico, F. (dir.), Zavala, I.M., *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 5. 34-39. Barcelona: Crítica.
- Chicharro, D., López, J. (1981). *Teatro y poesía en el Romanticismo*. Madrid: Cincel.
- Coulon, M. (1995a). El sainete como género. En García de la Concha, V., Carnero, G. (coor.). *Historia de la literatura española, Siglo XVIII*. Vol. 6. 328-335. Madrid: Espasa Calpe.

- Díaz-Plaja, G. (2001). Perfil del teatro romántico. En Rico, F. (dir.), Zavala, I.M., *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 5. 200-204. Barcelona: Crítica.
- Étienvre, F. (1995). Luzán y la nueva poética. En Canavaggio, J. (dir.). *Historia de la literatura española, El siglo XVIII*. Vol. 4. 71-77. Barcelona: Ariel.
- García López, J (1996). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives.
- Gies, D. (1997). El mundo teatral hasta la muerte de Fernando VII. En García de la Concha, V., Carnero, G. (coor.). *Historia de la literatura española, Siglo XIX*. Vol. 8. 245-254. Madrid: Espasa Calpe.
- Glendinning, N. (1974). *Historia de la literatura española, El siglo XVIII*. Vol. 4. Barcelona: Ariel.
- Lloréns, V. (2001). La teoría romántica, de Böhl a Blanco, y el desengaño liberal. En Rico, F. (dir.), Zavala, I.M., *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 5. 40-48. Barcelona: Crítica.
- Navas Ruiz, R. (1982). *El romanticismo español*. Madrid: Cátedra.
- Pedraza Jiménez, F.B., Rodríguez Cáceres, M. (1982). *Manual de literatura española*. Vol. 6. Pamplona: Cénlit.
- Peers, E. A., Jimeno, J.M. (trad.). (1967). *Historia del movimiento romántico español*. Vol. 1. Madrid: Gredos, Madrid.
- Ruiz Ramón, F. (1988). *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.
- Sebold, R.P. (1995a). Neoclasicismo y Romanticismo dieciochescos. En García de la Concha, V., Carnero, G. (coor.). *Historia de la literatura española, Siglo XVIII*. Vol. 6. 139-200. Madrid: Espasa Calpe.
- Sebold, R.P. (ed.). (2008). En Luzán, I., *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Madrid: Cátedra.