

Utah State University

DigitalCommons@USU

Decimonónica

Journals

2010

La pervivencia del Romanticismo en el teatro español de 1850 a 1868

José Luis González Subías

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usu.edu/decimononica>

Recommended Citation

González Subías, José Luis, "La pervivencia del Romanticismo en el teatro español de 1850 a 1868" (2010). *Decimonónica*. Paper 117.

<https://digitalcommons.usu.edu/decimononica/117>

This Article is brought to you for free and open access by the Journals at DigitalCommons@USU. It has been accepted for inclusion in Decimonónica by an authorized administrator of DigitalCommons@USU. For more information, please contact digitalcommons@usu.edu.





La pervivencia del Romanticismo en el teatro español de 1850 a 1868

José Luis González Subías

En 1973, el profesor Russell P. Sebold publicaba en *Hispanic Review* un célebre artículo cuyo planteamiento y contenido, en la línea de sus investigaciones sobre los inicios del movimiento romántico en España, resultaba no sólo sorprendente sino demoledor en sus conclusiones. Utiliza Sebold como base argumental para justificar su tesis el fragmento de un drama al que presenta como “un precioso documento para la historia del romanticismo español” (669). Convencido el lector de que lo que tiene ante sus ojos es un texto perteneciente al más puro Romanticismo, el hispanista americano descubre la identidad de su autor, Cándido María Trigueros, así como el título y fecha de composición de la ignota obra: *Cándida, o El amante precipitado*; drama escrito hacia 1773 e impreso en Madrid doce años después. La existencia de esta pieza teatral, junto con otros varios ejemplos que el estudioso fue aportando en sus diferentes investigaciones, le permitieron afirmar su teoría de que el movimiento romántico se inició en España al tiempo que lo hacía en el resto de Europa; esto es, hacia 1770.

Propongo un experimento semejante. Los parlamentos que transcribo a continuación tienen lugar en el interior de la casa de un importante y conocido personaje histórico. En ella se observa una galería de columnas, una estatua de otra destacada figura histórica, ya fallecida, y unos jardines al fondo. Es de noche. Hay una lámpara encendida. El personaje a que aludimos, cuyo nombre ocultamos para no dar pistas al lector, exclama:

¡Noche espantosa! Con violencia el Noto
ruge, y la oscuridad es tan profunda
que en vano intentan penetrar en ella
mis ojos (III, 1)

Poco después tiene lugar el siguiente diálogo entre dos nuevos personajes, cuya identidad vuelvo a omitir:

—Noche de agüeros.
[. . .]
—¿Terror tan hondo

produce en ti la tempestad?
 —Yo he visto
 hincharse el mar al encubierto impulso
 de soberbio huracán y el golfo entero
 subir, hasta perderse entre las nubes,
 sin que el peligro al corazón robara
 su natural intrepidez; mas nunca,
 nunca mis ojos contemplado habían,
 ni sospechado yo, que entre torrentes
 de agua, torrentes a la par correrían
 de fuego en la ciudad.

[. . .]

Las desiertas calles
 de la ciudad recorre; audaz penetra
 del capitolio en el recinto sacro;
 acércate del Tíber a la orilla;
 y por doquier a la fulgúrea estela
 de rayos ciento que el espacio cruzan,
 siniestra claridad que alumbra a Roma,
 verás prodigios que la mente embargan. . .
 Del templo cobran las estatuas vida
 y en procesión fantástica descienden
 unas tras otras: de Catón la sombra
 he visto en los relámpagos; del río
 el agua está sin movimiento; y mustio,
 suelta y ociosa la punzante garra,
 me acompañó gran trecho el más terrible
 de los leones que compró Salustio. (III, 5)

Si tuviéramos que ubicar el texto que acabamos de transcribir en algún movimiento literario, es fácil que trasladáramos nuestro primer pensamiento al Romanticismo. Quizá pudiera hacernos dudar el uso de versos sueltos endecasílabos, algo en principio no muy frecuente en la dramaturgia romántica española—aunque existen numerosos ejemplos que demuestran lo contrario—; o las referencias a Roma, Catón o Salustio. Pero el clima de misterio que envuelve las palabras de estos desconocidos personajes, el patetismo de sus intervenciones, los elementos sobrenaturales que sazonan el discurso de uno de ellos, nos remiten en todo momento al universo romántico. El ambiente nocturno, la furiosa tempestad . . . y un lenguaje cuyo léxico y estructuras sintácticas nominales resultan inequívocas: “noche espantosa,” “noche de agüeros,” “terror tan hondo,” “encubierto impulso,” “soberbio huracán,” “natural intrepidez,” “torrentes de agua,” “torrentes . . . de fuego,” “desiertas calles,” “fulgúrea estela,” “siniestra claridad,” “procesión fantástica,” “punzante garra.”

Salgamos de dudas. El autor de estos versos es José María Díaz, uno de los dramaturgos más peculiares y representativos del Romanticismo español; nacido en 1813 y perteneciente a la misma generación que Larra, Hartzenbusch, Ventura de la Vega o Zorrilla. La obra de la que están extraídos fue escrita cuando el poeta había rebasado ya

los cincuenta años. Presentada como “drama histórico original, en cuatro actos y un epílogo,” *La muerte de César* es en realidad una tragedia; una de las más sobresalientes muestras de la tragedia romántica española. Fue leída por su autor ante un selecto grupo de académicos, escritores y periodistas, a finales del mes de marzo de 1870; aunque su estreno no llegó a efectuarse hasta el 19 de febrero de 1876, en el Teatro Apolo de Madrid. Y todavía tardó en imprimirse siete años más.

1870, 1876, 1883 . . . ¿Qué significan estas fechas? ¿En los años setenta del siglo XIX aún seguían no ya reponiéndose, sino estrenándose, dramas románticos en los escenarios españoles? Para entonces, Echegaray había hecho ya su aparición en escena, con una dramaturgia que fue y ha sido calificada como neorromántica, dando por supuesto que el Romanticismo se trataba de un movimiento hacia tiempo desaparecido del panorama literario y de las tablas. Sin embargo, el repaso de la producción teatral española en los años posteriores al límite fronterizo utilizado normalmente por la crítica para fijar las últimas lindes del movimiento romántico en España, esto es, hacia 1850, indica, cada vez con mayor claridad, la inexistencia de ruptura alguna entre el teatro escrito entre los años cuarenta y setenta, sino una continuidad y unas modificaciones que sólo pueden ser entendidas como fruto de un proceso evolutivo, en el que el Romanticismo tendrá durante mucho tiempo un papel destacado. Las aportaciones de este magno movimiento cultural, social y literario se irán diluyendo paulatinamente con otras nuevas, así como con la nueva sensibilidad característica del final del siglo romántico.

¿En qué momento se produce la ruptura definitiva? ¿Cuál es el límite último del Romanticismo en España? Se trata de una pregunta de difícil respuesta, en la que la crítica no termina de ponerse de acuerdo. Aunque sus estudios se centraron especialmente en los orígenes del movimiento, Sebold defendió con insistencia desde sus primeras publicaciones, y durante más de treinta años, la existencia de un Romanticismo español inserto en el gran Romanticismo europeo, cuyas lindes se extendían de manera aproximada entre los años 1770 y 1870 (Sebold Trayectoria), dando solidez a otras voces que habían abordado con anterioridad el problema de la extensión del movimiento romántico en España (Azorín, Romero Mendoza) y constituyéndose en un referente ineludible a la hora de tratar el eterno e inconcluso debate que afecta al difícil problema de las periodizaciones literarias; en este caso concreto, del siglo XIX. No pretendo en este artículo establecer el estado de la cuestión respecto a los límites del Romanticismo español; ya lo he hecho con anterioridad (González Subías “La extensión”). Mostrándome partidario de las tesis de Sebold, al menos en lo que se refiere a la extensión última del movimiento, este trabajo pretende demostrar, mediante la aportación de una amplia base documental y bibliográfica, que entre 1850 y 1868, durante la segunda mitad del reinado de Isabel II, el Romanticismo continúa vivo, muy vivo, en la escena española. ¿Cómo no había de ser así, cuando muchos de los principales protagonistas del momento triunfal del movimiento están en plena madurez entonces y aún siguen en activo? Aunque la mayoría, como es lógico, evolucionó, adaptándose y contribuyendo al proceso que mencionábamos anteriormente, sus obras tardías constituyen un buen ejemplo de la pervivencia del Romanticismo en esas décadas.

Hartzenbusch estrenó en los años cincuenta algunos dramas históricos, además de otras obras pertenecientes a diferentes géneros dramáticos entre ésta y la década siguiente.

Gertrudis Gómez de Avellaneda también estrenó en esos mismos años algunas de sus piezas teatrales; entre ellas *Baltasar*, uno de sus dramas más elogiados. Ventura de la Vega, hasta su muerte en 1865, no dejó de entregar obras a la escena, en su mayoría traducciones o arreglos, como había venido haciendo desde hacía más de treinta años. Patricio de la Escosura estrenó en los años sesenta dramas de corte histórico, al igual que García Gutiérrez. Y el siempre grande Zorrilla dio a las tablas su última obra dramática—de nuevo un drama histórico, aunque el autor no lo denominara así—, *Entre clérigos y diablos o El encapuchado*, en el Teatro Principal de Barcelona, ¡el 19 de marzo de 1870! Añadamos a éstos la obra de José María Díaz, quien estrenó diferentes piezas, de claro tono romántico, en los años cincuenta y sesenta; y tantos otros dramaturgos, muchos de ellos autores de una producción absolutamente desconocida, que dejamos ahora en el tintero.

Podría quizá pensarse que estos casos son sólo anecdóticos, que estamos hablando de dramaturgos superados que escriben y estrenan en un tiempo que ya no es el suyo. Sin duda los detractores del movimiento en su aspecto más efectista y radical, allá por los años de su definitivo asentamiento y triunfo, contribuyeron a forjar la idea de que el Romanticismo era sólo un cadáver anacrónico que se arrastraba por los escenarios españoles en los años cincuenta. Desde que Juan Valera, en 1854, considerara éste “como cosa pasada, y perteneciente a la historia” (613), su afirmación, repetida y defendida hasta la saciedad por numerosos críticos posteriores, se impuso pronto como un axioma irrefutable, a pesar de las opiniones contrarias que han sostenido su existencia hasta mucho después. Parece haberse olvidado que, por las mismas fechas en que Valera anunciaba la defunción del movimiento, y desde la misma revista, Jerónimo Borao afirmaba su rotunda vigencia, para concluir que se trataba de “la literatura, en fin, de nuestros días” (842).

En 1876, en un solemne discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid por Francisco de Paula Canalejas, al resumir los debates sostenidos por la Sección de Literatura y Bellas Artes de tan ilustrada institución en torno a “La poesía dramática en España,” parafraseando las palabras de uno de sus miembros, afirmaba el orador que “diez o quince años [. . .] de ensayos infelices y de tentativas no basta para estimar como terminado el período glorioso que va desde 1830 a 1865” (547). Este aserto, rubricado por el propio Canalejas, encierra en sí dos afirmaciones que no dejan de tener interés para este trabajo: la visión del teatro escrito entre 1830 y 1865 como perteneciente a un mismo período—además, glorioso—, y la idea de que entonces—1876—aún es arriesgado considerar éste como concluido. En su discurso, el presidente de la Sección de Literatura del Ateneo incluye a “Bretón, Gutiérrez, Hartzenbusch, Gil y Zárate, Martínez de la Rosa, los Asquerinos, Rubí, Vega, Tamayo, Sanz, Ayala, Núñez de Arce, Dacarrete, Hurtado, Guerra, Eguílaz, etc., etc., y tantos otros” en el mismo grupo; considerando a todos ellos representantes de este magno período de la dramaturgia española.¹ En esta improvisada lista, Canalejas cita a autores nacidos en el siglo XVIII, como Martínez de la Rosa, Gil y Zárate o Bretón de los Herreros, junto a dramaturgos nacidos ya en los años treinta, como es el caso de Núñez de Arce. De los escritores teatrales que están en su memoria, al menos la mitad nacieron en la década de los veinte y desarrollaron buena parte de su producción dramática en la segunda mitad del siglo.

¿Cuál es el panorama del teatro español en 1850, año que ha solido utilizarse como frontera del Romanticismo en nuestro país? La realidad es que entonces el drama romántico sigue gozando de una extraordinaria actualidad y presencia en la escena. Son numerosos los dramas publicados en Madrid, algunos de los cuales se estrenaron ese mismo año y otros estaban “para representarse.” El Teatro Español acogió el estreno de *El tesoro y el rey*, de García Gutiérrez y Eduardo Asquerino, o *Recaredo*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda; ambos dramas históricos originales. Las traducciones y arreglos de Valladares y Saavedra, Laureano Sánchez Garay y Vicente de Lalama, autores de piezas exacerbadamente románticas, tienen ya entonces un papel destacado en la escena española, y su presencia será continua a lo largo de las dos décadas siguientes. Las numerosas comedias que se representan en los escenarios siguen la estela del teatro bretoniano y el magisterio de Ventura de la Vega . . . No hay un corte divisorio tajante entre el teatro romántico y el teatro denominado “realista”; y, de existir, éste no se produce en 1850, ni tampoco a lo largo de la década siguiente. En los años cincuenta la situación sigue siendo muy semejante a la de años anteriores; incluso la producción de dramas aumenta con respecto a los restantes géneros teatrales. Habrá que esperar a la década de los sesenta para observar una llamativa disminución en el número de dramas que se escriben y representan, especialmente en los últimos años de ésta.

Teniendo en cuenta que los rasgos más llamativos del Romanticismo se manifiestan con mayor nitidez en este género, no sólo en las piezas de ambientación histórica, aunque especialmente, sino en cualquiera de su variedades, escogeré como muestra de la vitalidad del Romanticismo en el teatro español de este período algunas muestras del mismo; y sólo originales.²

BARÓN.

[. . .]

¿Verdad que le querrás mucho?

LOLA.

¿No lo dice, padre mío,
el amante desvarío
con que extasiada le escucho?
Halló en su voz cierto son
de ternura y sentimiento,
que hace vibrar con su acento
las fibras del corazón.
Su presencia me domina,
y me miro extasiada
en su fogosa mirada
que me absorbe y me fascina;
y al oírle enamorado,
me dice, padre, mi anhelo
que hay en este mundo un cielo
cuando le tengo a mi lado. (Camprodón, “Prólogo”, 1)

Así se expresaban dos de los personajes principales del drama original en un prólogo y tres actos *¡Flor de un día!!*, estrenado en el Teatro Español en el mes de febrero de 1851. Su autor, Francisco Camprodón, inició su andadura dramática en edad avanzada. Tenía ya treinta y cinco años cuando dio al teatro sus dos primeros dramas, *Amor de hombre* y este

¡Flor de un día!! que obtuvo un éxito arrollador. Sus reposiciones fueron continuas durante toda la década de los cincuenta, y en 1860 la obra andaba ya por su séptima edición. Tuvo tal aceptación que el autor se apresuró a escribir una continuación de la obra, con el título de *Espinas de una flor*. Esta segunda parte del drama, estrenada en el Teatro del Drama en marzo de 1852, aunque no gozó del mismo éxito que la anterior, hubo de ser bastante leída, si nos atenemos al hecho de que en 1860 andaba ya por su quinta edición.³

¡Flor de un día!!, drama de costumbres contemporáneas inequívocamente romántico tanto por el tono y el lenguaje empleado como por la situación que se plantea, emparentado con el universo de la alta comedia y cargado de emotividad y sensacionalismo sensiblero, aborda el tema del amor imposible, tan grato al Romanticismo, ofreciendo una solución razonable al conflicto irresoluble con que se enfrentan los tres personajes protagonistas del drama: esposa, esposo y amante.

Pero no sólo estos dramas contemporáneos, que podrían hacernos pensar erróneamente que nos encontramos ante un teatro realista, no romántico, muestran la pervivencia del Romanticismo traspasado el umbral de 1850; también son abundantes los ejemplos de dramas históricos, en la línea de las piezas más emblemáticas y representativas del movimiento.⁴ Así, José María Díaz estrena el 11 de diciembre de 1851, en el Teatro Español, *Andrés Chenier*, drama histórico ambientado en 1794, plagado de temas y elementos del más puro romanticismo teatral: lucha de la libertad contra la tiranía, amor imposible, presencia de una conspiración, pluralidad métrica, prisión del protagonista, final trágico que culmina con su muerte

Cipriano López-Salgado, un autor totalmente desconocido a pesar de haber publicado un buen número de dramas en los años cuarenta y cincuenta, dio a la imprenta, en 1852, *Ricardo y Carolina o El amor paternal*, drama en cinco actos en verso “para representarse en Madrid” cuya acción se sitúa en 1710 y ofrece una amplia gama de elementos característicos del más acendrado estilo romántico: castillo, calabozo, veneno, puñal, pasiones amorosas conflictivas y trágicas, escenas nocturnas bañadas por la luna

Otro tanto podemos afirmar del drama en prosa, en cinco actos, publicado por Gabriel Hugelmann en 1853, con el título de *El escudo de Barcelona*, cuya acción, situada en el siglo XI, transcurre tanto en el castillo carlovingio de Balduino, conde de Flandes, como en la capilla del palacio de los condes de la ciudad catalana. Este drama histórico, escrito por un dramaturgo de nuevo absolutamente desconocido (no está recogido por Rodríguez Sánchez ni existen estudios sobre su obra) incluye todos los elementos del Romanticismo más furibundo; de esa “escuela furiosa,” como se la denominó a comienzos de la década de los cuarenta, en pleno apogeo del movimiento en España, en que las pasiones amorosas culminan en trágicas muertes, fruto del puñal o del veneno.

El mismo año de 1853 se estrenó en el Teatro de Variedades, en Madrid, *Alarcón*, un nuevo drama histórico ambientado en la España del siglo XVII y que utiliza como protagonista al célebre dramaturgo barroco. En la crítica que Eugenio de Ochoa dedicó a esta producción dramática (*La España* 8-V-1853) dio cuenta de su éxito y dejó escritas las siguientes palabras, las cuales no sólo recogen la consideración de la pieza por parte del

crítico—y a su vez dramaturgo—como “drama romántico,” sino que constituyen un documento importantísimo para comprender las verdaderas dimensiones de esta dramaturgia tan minusvalorada como injustamente comprendida:

[. . .] la pintura de *Alarcón*, infiel como retrato de este eminente ingenio, es, considerada como estudio o análisis moral del *hombre interior*, objeto el más noble e importante del drama romántico, una obra de gran mérito, llena de verdad y de poesía al mismo tiempo, pues materialmente *vemos* sentir a aquel hombre, y compartimos sus sentimientos con una fuerza de ilusión que nos lo hace aceptar como una realidad. (XXIII)

Obsérvese la afirmación de Ochoa sobre cuál es el principal objeto del drama romántico: el estudio o análisis moral del hombre, de sus pasiones, su comportamiento y su psicología. Y el mayor mérito de estas obras estriba en que seamos capaces, a través de la ilusión poética, de aceptar la realidad de cuanto vemos en escena. Según esto, la definición del drama romántico podría aplicarse a cualquier obra “realista” del siglo XIX.

Leamos ahora unos versos extraídos de un monólogo pronunciado por un personaje nacido de las plumas de Juan José Nieva y Cayetano Suricalday, incluido en un drama en cinco actos y en verso ambientado en la primera guerra carlista, que lleva por título *El puente de Luchana*:

(Pensativo)

¡Noche apacible y serena,
bajo cuyo negro manto
se desvanece el quebranto
que mi existencia envenena!
¡Bien haya tu sombra llena
de misterio y soledad!
Para el que en triste ansiedad
se agita incesantemente,
tú eres, ¡oh noche! ¡una fuente
de inmensa felicidad!
¡A tu calma bienhechora,
a tu retiro sombrío
apela el corazón mío
cuando el pesar lo devora!
¡Gocen otros de la aurora
los brillantes resplandores;
yo, que a solas mis dolores
y mis desventuras lloro,
te voy buscando y adoro
tus enlutados vapores! (I, 2)

La obra, escrita por sus autores a finales del año 1853 y dedicada al general Espartero, fue estrenada en el Teatro del Príncipe, el 7 de diciembre de 1854. Se mantuvo en cartel hasta el día 12 y volvió a representarse cinco días después (Vallejo y Ojeda 32-33).

Es curioso observar cómo, frente a una idea muy extendida, muchos dramas históricos románticos están ambientados no en la época medieval, sino en siglos posteriores; especialmente en los años correspondientes al llamado Siglo de Oro, pero también en el siglo XVIII.⁵ Esta variedad de espacios históricos hemos podido encontrarla asimismo en los dramas escritos y estrenados en los años cincuenta y sesenta. En el siglo XVII se sitúan tanto la acción de *Rioja* (1854), drama en cuatro actos y en verso, original de Adelardo López de Ayala, como el drama que Luis de Eguílaz estrenó en el Teatro del Príncipe, el 29 de marzo de 1854, con el título de *El caballero del milagro*. Ambos siguen manifestando las características más destacadas de un Romanticismo que goza de excelente vitalidad; precisamente en el año, recordemos, que Juan Valera había proclamado sin ambages su pasada defunción.

Pero el Romanticismo continúa vivo en multitud de producciones dramáticas que se publican y estrenan por entonces. José María Díaz, por ejemplo, dio a la escena ese mismo año de 1854 dos dramas contemporáneos, *¡Redención!* y *¡Creo en Dios!*, en los que su autor persiste en el cultivo de un drama arrebatadamente sentimental y lacrimoso, donde las emociones afloran a cada instante inundando la escena de patetismo.⁶ La primera de estas obras, que ha sido considerada en alguna ocasión como un arreglo de *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas (Hurtado y González Palencia 880), tuvo un notable éxito, del que dan cuenta sus múltiples reposiciones a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX. Todavía el 7 de febrero de 1894 llegó a representarse en el Teatro Martín, en la capital española, y se conocen al menos tres ediciones de la misma; la última de ellas impresa en Salamanca, en 1871 (González Subías, Dramaturgo 451-58).

En cuanto a *¡Creo en Dios!*, el contenido moral de este drama en cuatro actos y en verso, con final feliz, cuyo mensaje anuncia y defiende la derrota del vicio frente a la virtud, la prevalencia del bien sobre el mal, enlaza con el de tantas otras escritas por esos mismos años, en que la decepción ante una sociedad impregnada por un creciente materialismo y unos valores—antivalores—ligados a éste (hipocresía, envidias, apariencia, ostentación, libertinaje, culto al dinero . . .) se manifiesta en textos con una fuerte carga crítica, sustentados por un idealismo de corte netamente romántico.

Cerca de estos planteamientos se halla *El justicia de Aragón*; en este caso un drama histórico escrito por el mismo dramaturgo, estrenado en el Teatro Lope de Vega, en Madrid, el 19 de mayo de 1854. De nuevo la virtud triunfa en esta pieza ambientada en el siglo XIII, en la que el amor, los celos, la honra, el deber y la ambición generan un conflicto que bien pudiera haber culminado en tragedia. No obstante, en la última escena de la obra, un arrepentido rey Jaime I, en una actitud y unos versos que recuerdan el tono moderado y conciliador de los dramas de Zorrilla o Rodríguez Rubí en los años cuarenta, manifiesta:

Y gracias a esa virtud
cae de mis ojos la venda,
mostrándome Dios la senda

que conviene a la quietud
de mis reinos. Desde hoy
renuncio a mi intento vano,

desde hoy, como vos anciano,
de la ley esclavo soy. (IV,7)

Polimetría, trasgresión de las unidades de tiempo y lugar, multitud de personajes, conflictos pasionales y un tono que, cuando menos, recuerda los dramas de Zorrilla—lejos de la sospecha de ser poco románticos—, muestra que el Romanticismo sigue presente en la escena española a mediados de la década de los cincuenta.

Pero el tono moderado y los finales felices no son exclusivos en el teatro de esos años. Precisamente en José María Díaz podemos encontrar, en lo que resta de década, varios ejemplos de obras representativas del más rotundo y arrebatador romanticismo; como es el caso de *Catilina*, tragedia de ambientación romana a la que su autor calificó como “drama histórico,” basada en la célebre conjuración de este personaje, en el siglo I a. de C. La ambición del protagonista es castigada y perece al final de la pieza, en una escena que, por sí misma, sería suficiente para justificar la existencia de un teatro desaforadamente romántico en la España de 1856; año en que fue publicada y prohibida su representación en el Teatro del Príncipe, donde estaba previsto su estreno para los primeros días del mes de diciembre, por orden de la autoridad civil (González Subías, *Dramaturgo* 371-74):

CATILINA. [. . .]
Senadores, no huyáis, que moribundo
y sin armas estoy; sobre mi pira
no quemaréis el huracán que lego
al proceloso porvenir del mundo.
Pobres y ricos, patriciado y plebe . . .
(Alegría sarcástica)
Casio, escucha mi voz; ven a mi lado . . .
(Casio se coloca al lado de Catilina)
César pretende esclavizar a Roma . . .
si llega al fin, que llegará ese día! . . .
es el puñal de Catilina . . . toma . . .
(En voz baja, dándole su puñal)
Cicerón, Cicerón, de Julio César
la sangre te ahogará, que no la mía!
(Empieza a arder el palacio de Sempronia: al ruido que hacen los esclavos al arrodillarse, Catilina vuelve la vista y exclama)
¡Oh, luminarias a mi muerte enciende
la mano de Sempronia! . . . ¡Sacrificio
inútil! . . . ¡Ay!
(Cae en tierra; los que le rodeaban se retiran con espanto)
¡Vuestro terror me arranca
risas a mi pesar!

(Haciendo un violento esfuerzo y rasgándose él mismo la herida)

Ábrete, herida:

deja a mi vida ya la puerta franca.

(Muere. En este momento se desploma el palacio de Sempronía y se ve a ésta entre las llamas) (IV, 13)

Y como ejemplo de “hiperromanticismo” ha sido visto el drama histórico en cinco actos y en verso, obra del mismo autor, titulado *Carlos IX y los Hugonotes* (Gies 261); estrenado en el Teatro del Príncipe, el 18 de octubre de 1856. Basada en un lamentable y luctuoso suceso histórico, la matanza de los hugonotes ordenada en París por el rey Carlos IX, en la tristemente famosa Noche de San Bartolomé, esta obra incluye todas las características del teatro romántico más exacerbado y terrorífico. El rey morirá consumido por el remordimiento, al que se suma el efecto fatal de un fulminante veneno. La fuerza dramática de las últimas palabras del monarca agonizante, su efectividad—y efectismo—teatral, basada en un lenguaje fuertemente pasional, potenciado por continuos recursos exclamativos y reiteradas reticencias, son un indiscutible ejemplo de la pervivencia del Romanticismo en las tablas españolas por entonces:

CARLOS. *(Retrocede espantado: grito de terror)*
 ¡Ah! ¡Reza y llora! . . .
 ¡Me conoce! ¡Gran Dios! ¡Sí, de los crímenes
 aquí está el manantial! ¡Brotan a ríos!
 ¡Oh, dejadlos correr, que pesa mucho
 la conciencia al morir! ¡Nadie me ama!
 ¿Ni yo tampoco? No. ¡Me abraso . . . siento! . . .
 sí . . . ya sé lo que es . . . ¡Remordimiento! . . .
 ¡Por favor . . . por favor! ¡Un poco de agua! . . .
(Cae desplomado en tierra luchando con las agonías de la muerte)
 De rodillas . . . yo iré.
(Arrastrándose hacia el sitio en que está Olimpia arrodillada)
 ¡Sudor de sangre! . . .
 Sí . . . sí . . . ¡qué angustia! ¡Coligni! . . . ¡Mi hermano!
 ¡Imposible! . . . ¡No más! . . . ¡El cetro! ¡El trono! . . .
 ¡Olimpia! . . . ¡Olimpia! ¡Tu perdón! . . . ¡Tu mano!
(Muere) (V, 13)

Si bien no tan exaltadas como los dramas de Díaz, otras piezas se estrenan en la temporada de 1856 donde los sentimientos, las emociones desatadas, las pulsiones irrefrenables del corazón, ocupan un primer plano. Así ocurre en *La flor del valle*, drama en tres actos y en verso cuya acción se sitúa a principios del reinado de Fernando VI, compuesto por Luis Mariano de Larra y estrenado en el Teatro del Príncipe el 28 de mayo; en *La vaquera de la Finojosa*, de Luis de Eguílaz, estrenado en el mismo teatro el 6 de septiembre y ambientado en el siglo XV; o en el drama que este último dio a la escena al mes siguiente con el título de *La llave de oro*, ubicado en el Madrid del siglo XVII. Al siglo XI se remonta la historia recreada por el propio Eguílaz en *Grazalema*, drama que fue estrenado pocos meses después, de nuevo en el Teatro del Príncipe, plagado de elementos

románticos, entre los que no falta la socorrida muerte a causa de un veneno. Y envenenamiento, asesinatos y efectismo pasional son los ingredientes con que se construye *Carnioli*, nuevo drama de José María Díaz en seis cuadros y en prosa, de ambiente contemporáneo, estrenado en el mismo coliseo que las piezas anteriores, el 24 de diciembre de 1857, donde el amor y la virtud se enfrentan al vicio y al pecado para salir triunfantes de su confrontación: el castigo es el destino que aguarda siempre en estos dramas de contenido y mensaje moral a las malas acciones y a sus protagonistas. El crítico de *La Discusión* (1-I-1858) encargado de comentar la obra la encuentra “escrita *ex profeso* para causar efecto, recargada de situaciones fuertes, calcadas sobre la escuela romántica furiosa.”

¿Y qué son, sino románticos, el drama *Baltasar* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, estrenado en el Teatro Novedades, de Madrid, en abril de 1858? ¿O el que Eguílaz presentó en el del Príncipe, el 19 de noviembre, bajo el título de *Las querellas del Rey Sabio*, donde todos los elementos escenográficos del más estereotipado teatro romántico (castillo, capilla ruinoso, claustro) aparecen ambientando una acción ubicada en el siglo XIII, en la que un hijo, movido por la ambición, conspira para derribar del trono a su padre? ¿O el drama que Luis Mariano de Larra dio a la escena en el Teatro del Circo, el 25 de noviembre de 1858, titulado *La oración de la tarde*, cuya acción se sitúa a comienzos del siglo XVIII e incluye parlamentos como los siguientes?

¡Horrible día! ¡Aún resuena
 su odiada voz en mi pecho!
 ¡Hasta mañana! me dijo,
 ¡hasta mañana! . . . y no ha vuelto.
 Ha hecho bien . . . ¡que Dios anoche,
 logrando evitar mi intento,
 nos ahorró por un milagro
 un crimen horrible y cierto! (*Pausa*)
 ¡Oh, cómo tras de diez años
 de vergonzoso misterio,
 el corazón cual dormido
 vuelve a despertar soberbio!
 ¡Cómo las perdidas fuerzas
 recobrando van su imperio!
 ¡y cómo la débil sangre
 hinche apresurada el pecho! (III, 5)
 [. . .]
 ¡Aún en mi mente la miro! (*Abstraído*)
 ¡Era una noche sombría,
 y aquella mujer rendía
 a Dios su postrer suspiro!
 De pie . . . a su lado y tocando
 con su mano un crucifijo,
 pálido, inmóvil y fijo
 estaba un hombre llorando, (*Con emoción*)
 y en una cuna dormida

una niña reposaba,
 ignorando aún cómo acaba
 de irse el alma de la vida!
 De pronto, lanzando un grito,
 la enferma, al sentir la muerte . . .
 extendió la mano inerte
 dándole al hombre un escrito . . .

(*Con la voz ronca por la emoción y los sollozos ahogados*) (III, 9)⁷

En 1859, un desconocido Francisco Manzano Oliver, del que no poseemos más datos que la publicación de algunos dramas y comedias entre dicho año y el siguiente, dio a la imprenta dos dramas originales en cinco actos y en verso, “para representarse en Madrid,” los cuales, a pesar del anuncio incluido en la portada de los mismos, no tenemos constancia de que llegaran a estrenarse en la capital.⁸ De no conocer la fecha de publicación tanto de *Pizarro el Conquistador* como de *Españoles nada más*, ambientados en el siglo XVI y durante el reinado de Jaime I de Aragón respectivamente, cualquier lector—incluso avezado estudioso—que se asomara a sus polimétricos versos creería encontrarse ante unas composiciones escritas al menos quince años atrás, en pleno apogeo del Romanticismo en España. El primero de estos dramas rescata la figura de Gonzalo Pizarro, hermano del conquistador del Perú, convirtiéndola en víctima de la intriga y las asechanzas de su entorno. Leal al emperador Carlos, a pesar de haberse enfrentado al virrey enviado por éste para gobernar la zona, es condenado por traición y muere ejecutado. Su actitud a lo largo de toda la obra, así como su entereza al enfrentarse a la muerte en la última escena del drama, otorgan a su figura un halo de dignidad y grandeza propio de un verdadero héroe romántico. He aquí unos versos extraídos del texto, pronunciados por Isabel, princesa descendiente de los incas protegida por Gonzalo, a quien ama:

¡Amor! ¡Palabra divina
 que arrebató el corazón;
 palabra de bendición
 que los sentidos fascina!
 Don que en el mezquino suelo
 nos da cual flor perfumada,
 una idea anticipada
 de los placeres del cielo.

[. . .]

Mas aunque callar en calma
 debo, no sufre mi anhelo
 que el ídolo venga al suelo
 a que rinde culto el alma.
 Sí, te juro por mi honor,
 seremos, para Gonzalo,
 tú, María, su ángel malo;
 y yo su ángel protector. (II, 3)

Y estos otros versos, tomados de *Españoles nada más*, pieza cuya acción transcurre en un castillo, una cabaña, una fortaleza y un palacio medievales, son sólo una muestra más entre las muchas que podrían ser trasladadas a estas páginas; insuficientes para dar cabida al ingente número de ejemplos que avalan la persistencia del Romanticismo en el teatro español durante la segunda mitad del reinado isabelino. Son puestos en boca de un personaje que, en traje de ermitaño, se halla asomado al ventanuco de una cabaña, mientras, en la oscuridad de la noche, retumban los ecos de una tormenta cuyos relámpagos iluminan la escena:

¡Cuál ruge la tempestad,
y la atmósfera qué negra!
Ni una sola estrella alegre
tan lúgubre oscuridad.
Da pavor y pesadumbre.
¡Qué noche de desconsuelo!
Parece se rasga el cielo
del relámpago a la lumbre.
Se estremece la cabaña,
y el indomable huracán
muestra codicioso afán
de llevarse la montaña. (III, 1)

Pero avancemos en nuestro recorrido y adentrémonos en la década de los sesenta. ¿Se produce entonces algún cambio? En principio, la lectura de *La payesa de Sarriá*, drama en tres actos y en verso, original de Luis de Eguílaz, estrenado en el Teatro del Circo de Barcelona el 5 de noviembre de 1860, no parece indicarlo. Se trata de nuevo de un drama histórico netamente romántico, ambientado en el siglo XV, en el que uno de los personajes—entre otros muchos detalles que ahorramos por no hacer excesivamente profuso este artículo—“deja escapar cierta sonrisa de placer satánico” (II, 9).

En 1861 se publica en Madrid el drama *Ab-Del-Motri o Guerras fratricidas*, de Romualdo de Lafuente, otro desconocido dramaturgo, autor de varias piezas teatrales que esperan ser estudiadas algún día. Esta obra, cuya acción transcurre en el año 1368, en diferentes y alejados lugares de la península (Sevilla, Soria y Burgos), cuenta con todos los ingredientes característicos del más puro romanticismo escénico: alcázar, castillo, puñal, polimetría, arrebatadas pasiones, lenguaje fuertemente exclamativo

Al siglo XII se remonta la historia dramatizada por José María Díaz en *Gabriela de Vergy*, tragedia en cuatro actos y en verso, estrenada en el Teatro del Príncipe el 6 de marzo de 1862. Aunque en esta ocasión el autor decidió presentar su obra como “tragedia,” en realidad se trata de un truculento drama histórico romántico basado en una conocida leyenda provenzal. Díaz aborda de nuevo una historia de amor imposible, con final trágico, en la que un poderoso y tiránico señor feudal da muerte al joven enamorado de su esposa—correspondido, aunque castamente, por ésta—, para enviarle a continuación el corazón de su amante dentro de una redoma. La mujer, al recibir tan macabro presente, muere horrorizada; y el vengativo esposo es asesinado a su vez con un puñal por un fiel esclavo servidor de Gabriela. La obra, que permaneció en cartel durante toda una

semana, obtuvo un notable éxito; y tenemos noticia de que, más de quince años después, todavía seguía siendo representada.⁹

Y el 29 de octubre de 1862, una vez más en el Teatro del Príncipe, el mismo dramaturgo entregó a la escena *Beltrán*; un drama contemporáneo, “de costumbres,” que, según *La Iberia* (30-X-1862), pertenecía a “ese género romántico de mala especie, en que las pasiones están llevadas hasta la extravagancia.” “Una escuela a todas luces peligrosa y falta de belleza moral,” añadía el crítico de este periódico; haciéndose portavoz de un rechazo muy repetido—aunque no siempre unánime—en su tiempo, recogido por críticos posteriores, que explica en parte el desprecio y olvido en que esta dramaturgia se halla todavía hoy sumida.

Los ejemplos de dramas románticos se suceden en las publicaciones y estrenos de la época, año tras año. Así, en 1863, Joaquín Tomeo y Benedicto, otro autor olvidado con una abultada producción teatral en su haber, da a la imprenta en Madrid *El marqués de Villena*, drama en tres actos y en verso, ambientado en el siglo XV, que cuenta entre sus variados espacios escenográficos con un exótico salón árabe y el inequívoco castillo medieval. Resulta difícil elegir tan sólo un fragmento, entre los numerosos versos que componen esta romántica producción, que sirva para ilustrar la tesis sostenida en este trabajo. Todo en él es romántico. Y no lo es menos su final, que en esta ocasión no culmina trágicamente, sino en una redentora y moral plegaria en la que el hombre dirige a Dios sus alabanzas, en consonancia con una línea muy característica y representativa del Romanticismo español:¹⁰

A Dios en su excelsitud
 hoy veo; que no os asombre
 mi llanto de gratitud:
 no olvidéis que es la virtud
 la mejor ciencia del hombre;
 ella da paz y consuelo
 a la senda de la vida;
 ella calma nuestro anhelo,
 y en perfume convertida
 ¡abre las puertas del cielo!
 (*Suena la campana de la torre llamando al templo*)
 Hoy el eco vibrador
 de esa sonora campana,
 nos dice con su rumor,
 ¡que es polvo la vida humana,
 y sólo es grande el Señor! (III, 6)

¿Resulta ahora, a la luz de los ejemplos textuales presentados en estas páginas, anacrónica y anecdótica la aparición, en 1864, de un nuevo drama histórico de uno de los más célebres y distinguidos representantes del teatro romántico español? No sorprende en absoluto comprobar que *Venganza catalana*, obra de García Gutiérrez estrenada el 4 de febrero de dicho año en el Teatro del Príncipe, gozara de un clamoroso y sostenido éxito, manteniéndose en escena durante más de dos meses y reponiéndose posteriormente cada

cierto tiempo. Publicada en 1863, en la madrileña imprenta de José Rodríguez, el mismo año de su estreno alcanzó su novena edición.

Pero el autor de *El trovador*, que había estado bastante tiempo alejado de los escenarios españoles debido a una larga estancia en México, no se conformó con el triunfo alcanzado con su nuevo drama y trató de repetir suerte con una pieza de similares características al año siguiente. Sin embargo, *Juan Lorenzo*, drama histórico en cuatro actos y en verso, estrenado el 18 de diciembre de 1865, no tuvo tanta suerte como el anterior; a pesar de que esta obra, basada en la sublevación de las germanías en la Valencia de 1519, ha sido considerada como “seguramente [. . .] una de las obras maestras de García Gutiérrez, quizás la más cercana a la perfección”; y su protagonista “tal vez se trate de la última lograda figura romántica” (Caldera y Calderone 549).

¿Se trata de las últimas boqueadas del cisne romántico? Pudiera ser; pero sin duda boqueadas intensas y profundas, y en absoluto aisladas. El 24 de junio de 1865 fue estrenado en el Teatro del Balón, en Cádiz, *Juan Palomo o La expiación de un bandido*, drama en verso, original de Luis Mejías y Escassy—otro dramaturgo olvidado—, cuya raigambre romántica se manifiesta hasta en la inclusión de los títulos que, siguiendo una costumbre muy extendida en las obras del período de máximo apogeo del movimiento, encabezan cada uno de los cinco actos que conforman la pieza: “Las Ventas de Cárdenas,” “El parricidio,” “Amor y crímenes,” “Virtud y depravación,” “Pobreza y Expiación.”

Igual recurso es utilizado en *La Virgen de la Paloma*, drama histórico-fantástico-religioso escrito por Álvaro Omil y Juan de Madrid—seudónimos de Emilio Álvarez y Julio Nombela—, en prosa y verso, estrenado el 23 de diciembre de 1867. Los encabezamientos de los cinco actos que componen esta obra ambientada a finales del siglo XVIII dan cuenta del componente melodramático de la misma y su pertenencia a una escuela—evolucionada, modificada si se quiere en algunos aspectos—que aún continúa aportando sus frutos a la escena española: “Las ferias de Madrid en 1794,” “El asesinato de la calle de la Paloma,” “El reo en capilla,” “El milagro,” “La Virgen de la Paloma.”

Y vamos a concluir esta considerable ya lista de ejemplos que, en mi opinión, atestiguan la pervivencia del Romanticismo en el teatro español de las postrimerías del reinado isabelino, con una pieza estrenada tras pasado el umbral de la revolución que derrocó a Isabel II; un “melodrama en tres actos y prosa,” precedido de un prólogo, compuesto por Enrique Zumel con el título de *Los hijos perdidos*. Fue estrenado en el Teatro de Novedades, en Madrid, el 5 de diciembre de 1868. Este novelón, de escaso valor literario, intensos efectos melodramáticos y argumento folletinesco, en verdad no hace justicia a otras muchas piezas que se representaron en la España romántica. A obras como ésta se debe, en buena medida, el olvido y desprecio que gran parte de la literatura española decimonónica ha padecido durante más de un siglo. Aun así, sirve para comprobar la persistencia de elementos y recursos propios del Romanticismo en los años en que la escuela realista comienza a extenderse en nuestras letras. El enfrentamiento y el diálogo que transcribo a continuación recuerda—salvando las distancias y muy por debajo en calidad literaria—el mantenido por don Álvaro y el padre de Leonor en el acto primero

de la célebre obra del duque de Rivas, que culminará con la fatal muerte del marqués de Calatrava, o el de aquél con los hermanos de su amada antes de acabar igualmente con su vida; o el de don Juan con don Gonzalo de Ulloa momentos antes de la muerte de éste en *Don Juan Tenorio*; y el de tantos y tantos dramas en los que un joven enamorado se ve obligado a enfrentarse al padre de la mujer que adora y a humillarse ante él, a pesar de sus insultos, por el respeto debido a su persona:

- GONZALO. ¡Mientes!
- ALBERTO. ¡Señor! . . . si otro que vos hubiera pronunciado esa palabra . . .
- GONZALO. ¡Otro que yo! ¡Buen modo de encubrir la cobardía! Infame y villano como su padre!
- ALBERTO. ¡Dios mío! ¡Tened la lengua de este hombre!
- GONZALO. ¡Tienes razón! ¡No es la lengua lo que debe hablar; es el acero! Tengo ¡sed de tu sangre! Quiero vengar en ti mis sufrimientos de dieciocho años.
- [. . .]
- ¡Unirme yo contigo! Contigo, que perteneces a una raza maldita! Jamás! No vuelvas a hablar de mi hija, que no puede ser nunca del hijo que asesinó a su padre!
- [. . .]
- ALBERTO. ¡Basta! ¡Basta! ¡Pongo al cielo por testigo de que no quería; que no debía desnudar mi espada contra vos! ¡Pero la gratitud y el honor me mandan ahogar todos los sentimientos de mi corazón! . . . ¡Vos lo habéis querido! (*Desenvainando*) (II, 9)

Si añadimos a los ejemplos textuales aportados en estas páginas los numerosos dramas traducidos o arreglados a la escena española durante las décadas de los cincuenta y sesenta, herederos de una larga tradición teatral que se inicia mucho antes de los supuestos comienzos del movimiento romántico en España y que contribuyó sin duda a su gestación, siendo ésta influida a su vez por las obras triunfantes de dicha escuela en sus años de esplendor, el aluvión de textos románticos que inundaron los escenarios españoles durante la mayor parte del siglo XIX es incontable.

Cuando los ejemplos de un fenómeno son tan numerosos, dejan de constituir excepciones para convertirse en una realidad que ha de ser forzosamente aceptada como tal. El Romanticismo no sólo pervive, sino que es el componente esencial que nutre el teatro que se escribe, se lee y se estrena en España entre 1850 y 1868.

SOCIEDAD DE LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Notas

- ¹ Obsérvese la inclusión, en esta nómina de autores “ilustres,” de algunos dramaturgos hoy totalmente desconocidos y olvidados, como es el caso de “Guerra”; quizá Luis Fernández-Guerra y Orbe.
- ² No es necesario recurrir a los numerosos ejemplos de dramas románticos traducidos o arreglados a la escena española en los años centrales del siglo para apoyar mi tesis; son también abundantes las piezas originales escritas entonces que pueden ser adscritas sin titubeos al Romanticismo.
- ³ No figura entre las piezas teatrales representadas en Madrid entre 1854 y 1864, según el catálogo confeccionado por Irene Vallejo y Pedro Ojeda.
- ⁴ La distinción entre Realismo y Romanticismo se hace a nuestros ojos cada vez menos clara. Comedias y dramas de ambientación realista existieron siempre, y por supuesto en pleno período—ortodoxamente hablando—romántico. Considero un error identificar Romanticismo con fantasía o alejamiento de la realidad, puesto que el espíritu y el estilo románticos se manifiestan tanto en obras “irreales” como en textos de ambientación realista.
- ⁵ Al siglo XVI se remontan, por citar sólo algunos ejemplos muy conocidos, las historias dramatizadas en *Don Juan Tenorio* (1844) y *Traidor, inconfeso y mártir* (1849), de Zorrilla. En el XVII se sitúan *Carlos II el Hechizado* (1837), escrita por Gil y Zárate; o *Bandera negra* (1844), de Rodríguez Rubí. Y entre las ubicadas en el siglo XVIII podríamos señalar la célebre obra del Duque de Rivas, *Don Álvaro o La fuerza del sino* (1835); o *La rueda de la fortuna* (1843), de Rubí.
- ⁶ El primero fue estrenado en el Teatro Lope de Vega, de Madrid, el 10 de enero de 1854; y el segundo en el de la Cruz, el 9 de noviembre. Ambos fueron publicados ese mismo año, en la imprenta de C. González.
- ⁷ Obsérvese que, en 1869, tan sólo once años después de su estreno, esta obra llevaba ya seis ediciones; la última de ellas impresa en una fecha bastante alejada de los límites últimos fijados normalmente para el Romanticismo por la crítica.
- ⁸ No figuran en la cartelera teatral (1854-1864) confeccionada por Irene Vallejo y Pedro Ojeda.
- ⁹ Según *La Correspondencia de los Bufos* (9-III-1871), se presentó en el Teatro Principal de Cádiz el 29 de enero de 1871; fue repuesta de nuevo, en la misma ciudad y el mismo año, el 3 de junio (*El Entreacto*, 10-VI-1871); y volvió a representarse ocho años después, el 4 de marzo de 1879 (*La Época*, 5-III-1879).
- ¹⁰ El fondo conservador y eminentemente católico de estas obras difícilmente podría identificarse con esa “escuela a todas luces peligrosa y falta de belleza moral” con la que algunos críticos identificaron el Romanticismo; pero tanto aquéllas como las pertenecientes a este “género romántico de mala especie” no son más que diferentes manifestaciones de un mismo movimiento artístico, ligadas por una misma y sólida base cultural y estética, aunque a veces mostraron diferentes soluciones ideológicas a los conflictos dramáticos planteados.

Obras citadas

- Azorín. *Rivas y Larra*. Madrid: Renacimiento, 1916.
- Borao, Jerónimo. "El romanticismo." *Revista Española de Ambos Mundos* II (1854): 801-842.
- Caldera, Ermanno y Antonietta Calderone. "El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)." *Historia del teatro en España*. II. Dir. José María Díez Borque. Madrid: Taurus, 1988. 377-624.
- Camprodón, Francisco. *¡Flor de un día!!* 7ª ed. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1860.
- Canalejas, Francisco de Paula. "La poesía dramática en España." *Revista Europea* 119 (1876): 546-557.
- Díaz, José María. *Carlos IX y los Hugonotes*. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1856.
- . *Catilina*. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1856.
- . *El justicia de Aragón*. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1854.
- . *La muerte de César*. La Habana: Imp. del Gobierno y Capitanía Gral. por S. M., 1883.
- Eguílaz, Luis de. *La payesa de Sarriá*. París: Baudry, 1864.
- Gies, David T. *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge UP, 1996.
- González Subías, José Luis. *Un dramaturgo romántico olvidado: José María Díaz*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004.
- . "La extensión del Romanticismo en España." *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. 15 (2007): 223-37.
- Hugelman, Gabriel. *El escudo de Barcelona*. Barcelona: Libr. de la Viuda de Mayol, 1853.
- Hurtado y J. de la Serna, Juan y Ángel González Palencia. *Historia de la literatura española*. II. Madrid: Saeta, 1940.
- Larra, Luis Mariano de. *La oración de la tarde*. 6ª ed. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1869.
- López-Salgado, Cipriano. *Ricardo y Carolina o El amor paternal*. Madrid: Vicente de Lalama, 1852.
- Manzano Oliver, Francisco. *Españoles nada más*. Madrid: Vicente de Lalama, 1859.
- . *Pizarro el Conquistador*. Madrid: Vicente de Lalama, 1859.
- Mejías y Escassy, Luis. *Juan Palomo, o La expiación de un bandido*. Madrid: Vicente de Lalama, s. a.
- Nieva, Juan José, y Cayetano Suricaldy. *El puente de Luchana*. Madrid: Imp. de C. González, 1854.
- Ochoa, Eugenio de. "Juicios críticos acerca de las principales obras de Don Luis de Eguílaz." *Obras dramáticas de Don Luis de Eguílaz*. París: Baudry, 1864. XV-XL.
- Omil, Álvaro y Juan de Madrid. *La Virgen de la Paloma*. Madrid: Imp. a cargo de Ramón Moreno, 1867.
- Rodríguez Sánchez, Tomás. *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1994.
- Romero Mendoza, Pedro. *Siete ensayos sobre el Romanticismo español*. t. I. Cáceres: Diputación Provincial, 1960.
- Sebold, Russell P. "El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español." *Hispanic Review* XLI (1973): 669-92.
- . *Trayectoria del Romanticismo español*. Barcelona: Crítica, 1983.
- Tomeo y Benedicto, José. *El marqués de Villena*. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1863.
- Valera, Juan. "Del Romanticismo en España y de Espronceda." *Revista Española de Ambos Mundos* II (1854): 610-630.

Vallejo, Irene, y Pedro Ojeda. *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*. Universidad de Valladolid, 2001.

Zumel, Enrique. *Los hijos perdidos*. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1868.