

IMÁGENES Y LA IMAGINACIÓN ROMÁNTICAS

Para los que participaban en la vida intelectual de la época, la literatura romántica articulaba gran número de ideas perturbadoras y presentaba una plétora de fascinantes imágenes poéticas. No existía ningún coherente plan ideológico en el movimiento romántico español, ni podemos discernir ningún bien pensado programa de cambio social: las diferentes, y a veces contrarias ideas, estéticas, filosóficas y políticas que dominaron la primera mitad del siglo XIX aseguraban esta brillante incoherencia.

Sin embargo, no se puede negar que se decía *algo*, que se transmitía algún conjunto de signos, algún mensaje, en la literatura romántica española. Me gustaría investigar si es posible, a través de un estudio de la estructura de las imágenes en algunas obras representativas, agrupar estas imágenes en ciertas categorías dominantes y así revelar algo de la naturaleza del romanticismo. ¿Cuáles son los mensajes transmitidos (intencionadamente o no) a los que compartían el clima intelectual de la España de los 1830? ¿Existe, más allá del vocabulario de estas imágenes, alguna conexión, alguna red, alguna gramática del Romanticismo en España?¹ No trato de descubrir una metáfora única que domine el sistema romántico ni intento en este trabajo redefinir el Romanticismo². Me propongo, simplemente, presentar una tentativa de clasificación de los tópicos románticos y analizar su lenguaje imaginativo. Para ello examinaré ciertas obras que la crítica ha considerado unánimemente como representativas del movimiento romántico: *La conjuración de Venecia*, *Don Alvaro o la fuerza del sino*, *El trovador*, *El estudiante de Salamanca* y *Don Juan Tenorio*.

Todos conocemos los repetidos *topoi* del Romanticismo³. Los escritores españoles de la época romántica no inventaron las imágenes que usaron para expresar sus temas, pero es importante notar que todas las obras que se consideran románticas muestran una sorprendente conformidad en la repetición de ciertas imágenes. Podemos distinguir cuatro etapas en el desarrollo de las imágenes de estas obras, imágenes que apoyan cuatro temas centrales. Estos son, a mi modo de ver, el Tema de Enajenación, Tema de Fatalidad, Tema de Confrontación y Tema de Rechazo. Aunque las restricciones temporales de este simposio prohíben una recapitulación de la totalidad de los incidentes de las más importantes obras románticas, debo comenzar por una enumeración de ciertas imágenes básicas.

I. TEMA DE ENAJENACIÓN

Uno de los temas que dominan el sistema de imágenes del Romanticismo español es el de la Enajenación. El héroe romántico se cree — y está — aislado de la sociedad. Con frecuencia se encuentra solo y separado de la cómoda protección del *statu quo*. Tal marginalidad se expresa literariamente en los orígenes del héroe, la ira y hostilidad que le dirigen los representantes del poder y de la autoridad y el aire de misterio que inevitablemente oscurece su verdadera identidad. En otro plano, la manifestación de esta separación se expresa a través de imágenes que representan la enajenación física: el héroe se encuentra escondido detrás de varias máscaras o encarcelado en una prisión, un monasterio, una cueva o hasta una mansión infernal cuyas puertas se abren hacia un plano de maldición eterna. Vamos a ver algunos ejemplos concretos de este tema y de las imágenes en que se expresa.

1. En *La conjuración de Venecia* Martínez de la Rosa se refiere a los orígenes de Rugiero no menos de siete veces, subrayando su carácter de extranjero y su inferior estado social. Venecia es su "patria adoptiva"⁴. Es "huérfano" (276), una condición que siente profundamente. Esta condición, como lamenta Laura, es injusta: "No es culpa suya haber nacido tan desgraciado" (291). Y Rugiero se encuentra en aquellos ambientes exóticos y lúgubres que servirán para arrancarle del cómodo seno de la sociedad respetable. En *La conjuración*, como en las otras obras que vamos a comentar, las imágenes plásticas presentadas en los textos subrayan simbólicamente la condición enajenada del personaje central. Rugiero languidece en la "cárcel del Tribunal" en el último acto del drama; es un verdadero "reo" (323).

- 2.
- 3.
- 4.
- 5.
- 6.
- 7.

8. *Don Alvaro* revela un modelo semejante, un modelo que se ve ya desde lo comienzos del drama. Alvaro, "el indiano", "el advenedizo", lucha una batalla continua para alcanzar la respetabilidad⁵. Nació en una cárcel y vuelve a otra en Italia. Su monasterio es un tipo de prisión como lo es la cueva en la que se esconde Leonor. La misma vida, para Alvaro, es un "calabozo profundo / para el hombre desdichado"⁶. Los ejemplos son bien conocidos y no necesito repetirlos aquí.

3. Por definición un trovador es un tipo marginado y por eso no nos sorprende que haya frecuentes referencias al bajo origen social de Manrique en el drama de García Gutiérrez. Desde la primera escena se le denomina "hombre sin solar"⁷ y al final es condenado a una torre/cárcel. Su amante Leonor es amenazada con ser "encerrada/en un convento" (50) y sólo cuando Manrique la libera de su "celda" (89), puede ella alcanzar la libertad (aunque una libertad efímera). El último edificio de la sociedad supuestamente civilizada que habita Manrique es, como el de Rugiero, un "calabozo oscuro" (137).

4. Sabemos muy poco de Félix de Montemar. Surge de la nada, de la noche Salmantina, del pasado vago y misterioso que "antiguas historias cuentan"⁸. Sin embargo, en uno de los pasajes más conmovedores y más citados de *El estudiante*, Montemar irrumpe fuera de la "cárcel de la vida" (141).

5. *Don Juan Tenorio* presenta otros problemas y he tratado de mostrar en otras partes por qué este drama debe quedar aparte⁹. Sin embargo, Zorrilla emplea muchas imágenes románticas y — en la primera parte de su drama por lo menos — se enlaza con el patrón establecido. Don Juan no es de origen desconocido, como lo son los otros, pero el tema de Enajenación se revela a través de la imagen del "monstruo", epíteto que le aplica su mismo padre¹⁰. Don Juan es el agente de su propio aislamiento. No participa en el rito familiar ni social. Jactanciosamente se refiere a esos ritos como "pláticas de familia, de las que nunca hice caso" (39). Don Juan sufre un breve encarcelamiento en el primer acto a causa de la trampa de don Luis, mientras que Brígida describe a Inés como una "pobre garza enjaulada, / dentro la jaula nacida" (57), aislada detrás de los muros de la celda de su convento.

Junto con estas imágenes de prisión-convento-cueva existen otros que apoyan el Tema de Enajenación en la literatura romántica. Los cementerios y capillas sirven la misma función que éstas. Una imagen central para el análisis de la Enajenación es la máscara. Las máscaras son, como las cárceles, cosas que esconden, encierran, separan, restringen. Representan las barreras morales que impiden la comunicación. Los ejemplos son demasiado numerosos para repetirlos aquí; citaremos sólo algunos especialmente significativos:

1. *La conjuración* se abre con un "hombre enmascarado" (249) rodeado de otros iguales. El héroe sale enmascarado y es luego captado por dos espías en máscara.

El acto IV dramatiza multitudes en "máscaras y disfraces" (301). Hasta la trágica Laura entra la cámara del Tribunal con su criada, "ambas cubiertas con el velo veneciano" (323).

2. Don Alvaro usa varios disfraces. Se hace "capitán de granaderos" (105) o "fraile franciscano" (154). Nuestro primer encuentro con él lo descubre "embozado" (57). Igualmente, los que le rodean se esconden detrás de máscaras: Leonor llega al monasterio "vestida de hombre" (85) y luego se aísla en el papel de un ermitaño penitente; su hermano Carlos esconde su verdadera identidad en Italia; su otro hermano Alfonso se acerca al monasterio, como don Alvaro, "embozado" (152). Incluso la cara torcida en risa sardónica que lleva don Alvaro en su salto final es un emblema de su profunda enajenación.

3. La primera llegada del trovador Manrique al escenario es "rebozado" (53). Luego, entra en el convento de Leonor "con el rostro cubierto" (77) mientras que ella, al final del drama, se acerca a su atormentador Nuño, por última vez, "encubierta" (131).

4. Montemar aparece en las calles de Salamanca "embozado" (89) con "el sombrero/recatado/a los ojos". Cuando el vengador de dona Elvira, su hermano Diego, entra en el juego de naipes buscando a Félix, lo hace "embozado hasta los ojos" (115). Es "encubierta fatídica figura". Y la némesis de Montemar le atrae en la forma de una misteriosa figura blanca, cubierta con una capa.

5. *Don Juan Tenorio* comienza, como Zorrilla describe en la primera acotación, con una escena de "caballeros, curiosos, enmascarados, rondas" (11), y cuando el protagonista aparece, lo hace "con antifaz" (11). Don Diego y Don Gonzalo adoptan esta misma prenda. Incluso en la segunda parte, después de la supuesta conversión de don Juan, éste llega al panteón "embozado" (107).

Estos breves ejemplos de las imágenes que apoyan el tema de la Enajenación pueden servir para convencernos de su repetida importancia en la literatura romántica española.

II. TEMA DE FATALIDAD

Fatalidad, mala suerte, estrella negra, fortuna adversa, destino, sino, azar: todos estos temas se expresan en una espesa red de imágenes que domina el universo romántico. La *Weltanschauung* romántica exigía un héroe oprimido

por la adversa suerte, condenado a la ira divina sin esperanza de escape o salvación. Estos elementos han sido cuidadosamente estudiados en el caso de *Don Alvaro* (donde aparecen múltiples veces), pero las otras obras comentadas aquí revelan una fuerte atracción a tales imágenes.

1. Rugiero tiene plena conciencia de "los azares de la suerte" (259) y declama con valentía: "aun cuando la suerte nos fuese adversa, antes quiero perecer con las víctimas que no triunfar con los verdugos" (263). Hay más de veinte ejemplos semejantes en este drama.

2. Manrique y Leonor sufren una "negra fortuna" (51) y viven bajo lo que llaman una "negra estrella". Como Leonor lamenta: "llorando, sí; / yo para llorar nací; / mi negra estrella enemiga, / mi suerte lo quiere así" (52). Hay más de una docena de referencias de este estilo en *El trovador*.

3. Montemar oye campanas "de maldición" (88) y aunque se enfrenta valientemente con su destino, se da cuenta del sentido de fatalidad que le gobierna. *El estudiante* contiene otro elemento importante, algo visto por primera vez en *Don Alvaro* y que se verá de nuevo en *Don Juan Tenorio*, es decir, el juego de azar. El juego de naipes o la apuesta es un emblema, una imagen, que refleja el universo caprichoso en que el héroe romántico se ve injustamente atrapado. Alvaro conoce a su adversario Carlos después de un juego de naipes, Don Juan entra en la famosa apuesta con Luis, y en *El estudiante*, Montemar apuesta la imagen de Elvira en el juego de naipes inmediatamente antes de la llegada del vengador de Elvira, su hermano don Diego.

Estas imágenes y los temas de Enajenación y Fatalidad nos llevan al tercer tema aquí comentado, el de la Confrontación .

III. TEMA DE CONFRONTACIÓN

Un sentido de confrontación penetra estas obras. La rebelión y el desafío se expresan no sólo en la actitud personal del héroe contra la tiranía emocional y social que siente sino también en su actitud política. La combinación de su actitud interior con sus acciones se hará patente más tarde en un plano aún más amplio, el plano cósmico. Lo primero que tiene que hacer el héroe romántico es luchar contra las restricciones emocionales planteadas por su propia familia o la de su amante. Con frecuencia un pariente se pone entre los amantes, y el héroe se encuentra con la necesidad de romper aquellas barreras; se resuelve a derribar las murallas de oposición, y la rebelión que esto representa se exterioriza en su lucha contra poderes políticos.

1. Rugiero tiene que luchar contra la oposición del padre de Laura. No le importa; sus amores tendrán lugar en secreto y sin "esperanza de lograr su dicha" (252). Lo mismo ocurre en el plano político. El Gran Consejo se cree con "privilegio de tiranizar a su patria" (250) y el Tribunal es para Rugiero, "digno apoyo de la tiranía" (253). Rugiero se ve obligado a rebelarse contra la autoridad del padre de Laura y del Tribunal, aunque en el segundo caso resiste tal rebelión al principio: "... y después de haber agotado en vano todos los medios de persuasión y de templanza, conozco a pesar mío que es necesario [...] oponerse resueltamente a tamaño atentado" (254). Pero el Tribunal tiene "manos del verdugo" (305) y a Rugiero no le queda más remedio que rebelarse.

2. La inicial confrontación de don Alvaro con el padre de Leonor también viene sólo después de haber agotado los medios pacíficos de unirse con su amante. El enfrentamiento alcanza matices trágicos cuando el disparo de la pistola inicia aquella conocida serie de circunstancias que le llevarán a otras confrontaciones con don Carlos, don Alfonso y, que, finalmente, le empujan al abismo y al infierno: es decir, le enfrentan con Dios mismo.

3. Leonor es tiranizada por su propio hermano D. Guillén en *El trovador*: "... que me dio mi madre en vos, / en vez de amigo, un tirano" (50). Esta confrontación también tiene reflejo político porque Nuño, tirano sobre las emociones de Leonor, lo es a la vez sobre Aragón y la lucha de Manrique se bifurca en dos niveles, uno personal y otro político.

4. De que don Félix rompe las barreras sociales en una continua confrontación no cabe duda. Aunque nada se opone a sus amores con Elvira, su *ser* es el ser de un rebelde social y político: es "alma fiera e insolente, / irreligioso y valiente, / altanero y reñidor: / Siempre el insulto en los ojos, / en los labios la ironía, / nada teme y todo fia / de su espada y su valor" (91). Veremos cómo su caso en especial se extiende ontológicamente.

5. La tiranía contra la que lucha don Juan es la tiranía de la conformidad social. La confrontación es parte de su personalidad. Su apuesta con Luis es "a quién haría en un año, / con más fortuna, más daño" (14). El padre de Inés se opone a que su hija se case con este hombre malvado, y la lucha de don Juan contra él es un juego, basado no en la necesidad de ser fiel a su profundo amor con Inés, sino en la necesidad de aceptar cualquier tipo de desafío.

Estas confrontaciones y las imágenes de tiranos, rebeldes, verdugos, y venganza que las apoyan nos llevan al último — y más importante — grupo temático, el que puede llamarse el Rechazo.

IV. TEMA DE RECHAZO

Las imágenes que aparecen alrededor del tema del rechazo son numerosas, y se ven más claramente en las numerosas comparaciones dialécticas que forman el eje central del vocabulario romántico: vida/muerte, amor/odio, luz / oscuridad, ángel / diablo, Dios / Satanás, cielo / infierno, salvación / -condenación, etc. La continua vacilación entre estos elementos resulta en un desequilibrio emocional y deja ese residuo de desesperación ontológica que todos reconocemos en el héroe romántico. Su propia existencia gira al principio alrededor del primer elemento de la pareja dialéctica — vida, amor, luz, ángel, Dios, cielo, salvación.

1. Laura entra en *La conjuración* con aura angélica, "vestida de blanco, suelto el cabello" (260), y en seguida Rugiero confirma la comparación: "Tú no eres una mujer; eres un ángel; el cielo te ha enviado para hacerme sobrellevar la vida" (277). Incluso el padre de Laura la llama "ángel de Dios" (287). El amor es su vida, su ser, su existir: "Yo no vivo sino por ti; yo no pienso sino en ti; yo no pudiera existir ni un solo día, si llegara a perderte" (273). El amor tiene raíces profundas. "Antes de conocerte ya te amaba" (277) le dice Laura a Rugiero.

2. Lo mismo en *Don Alvaro*: "Antes, antes la muerte, / que de ti separarme y que perderte" (67) comenta el héroe a Leonor, antes de llamarla "Mi bien, mi Dios, mi todo". Ella le corresponde: "Vamos, resuelta estoy, fijé mi suerte, / separarnos podrá sólo la muerte" (71). Las primeras palabras que dice don Alvaro a Leonor son "¡Ángel consolador del alma mía!" (67), y cuando la cree muerta comenta "Leonor (...) que ya eres ángel de luz" (107). Ella era para él "ángel bajado de la esfera / en donde el trono del Eterno brilla" (142) y hasta en su confusión final la llama "ángel de mi vida" (169).

3. En *El trovador*, Leonor vive el amor como "una celeste ilusión" y esta vivencia la dota de un aura angélica que la ilumina a lo largo del drama. Tres veces, en puntos claves de la obra, se llama a Leonor "ángel hermoso" (56, 96, 128). Para ella, el amor de Manrique es "solo mi bien" (55), a lo que él responde: "Creerte deseo / para amarte y existir" (57). Sin este amor, su vida no vale nada. "¡La vida! ¿Es algo la vida? / un doble martirio, un yugo" (143).

4. Elvira también es angélica, "bella y más pura que el azul del cielo" (93), un "ángel puro de amor" (93). Espronceda la presenta en términos que subrayan este estado: al describir la noche como "pura virgen solitaria", "blanca luz", "alas", "cielo" etc., él prefigura la existencia de Elvira: "tal era pura esta noche / como aquella en que sus alas / los ángeles desplegaron / sobre la primera llama / que amor encendió en el mundo" (95).

Ella es una "blanca silva" (95), "alma celeste para amar nacida" (102). El amor también es su vida y veremos cómo ésta se acaba cuando deja de existir aquí.

5. *Don Juan Tenorio* es un caso invertido de la idea que desarrollo aquí. El primer elemento de la dicotomía aparece más gráficamente en la segunda parte de la obra. Inés llega a ser un ángel verdadero lo mismo que don Juan, y en el escenario aparecen, en la escena final, "varios angelitos, que rodean a doña Inés y a don Juan" (146). Pero Inés también ha sido el "ángel de amor" (88) de don Juan. Incluso tiene el poder de convertirlo en un ángel. Don Juan comenta a Gonzalo, "... y ella puede hacer un ángel / de quien un demonio fue" (99).

Sin embargo, el primer elemento de esta dialéctica no es el que domina la cosmología romántica. El ángel se cambia en diablo, el amor en ilusión, la luz en oscuridad, la vida en muerte.

1. Como ya hemos visto, desde el comienzo de *La conjuración* Rugiero aparece "perdido de amores"; está "sin esperanza de lograr su dicha" (252). En efecto su luz vital se cambia en oscuridad al llevarse a cabo su sentencia de muerte, aunque los amantes esperan reunirse en el más allá. "Rugiero, Rugiero mío, pronto te seguirá tu infeliz esposa!" (285).

2. El cambio se prefigura antes en Don Alvaro, cuando éste, al instante de llamar a Leonor "ángel consolador" le grita "¡Pérfida! ¿Te complaces / en levantarme al trono del eterno, / para después hundirme en el infierno?" (70). Melitón refiere a Alvaro como un tipo de diablo, recordando "de cuando se hizo fraile de nuestra Orden el demonio, y que estuvo allá en un convento algunos meses. Y se me ocurre si el padre Rafael será alguna cosa así..." (151). Don Alfonso confirma que "es del infierno" (153). Alvaro va impelido hacia el precipicio infernal. "El infierno me confunda" (160), dice en su desesperación. La esperada reunión de los amantes en la muerte se esfuma con el salto de Alvaro en el abismo. El se transforma en figura diabólica y su suicidio como "presa infeliz del demonio" (167) es uno de los actos apo-teósicos del Romanticismo español¹¹.

El trovador lleva aun más lejos el desarrollo del lenguaje romántico. Aquí vemos surgir una nueva ecuación, una ecuación que no postula que el amor es la vida, sino que el amor es una *ilusión* de la vida. Este nuevo elemento creará incertidumbre en los dogmas básicos de la existencia romántica. Es Leonor quien por vez primera lamenta: "... y siempre viéndole estoy, / amante, dichoso y tierno..., / mas no existe, es ilusión, / que imagina mi deseo" (76). El pensamiento se repite luego cuando para ella ya todo son "ilusiones engañosas" (90). Y al descubrir lo ilusorio del amor y de la vida, se suicida.

4. Montemar se identifica con el "cornudo monarca del abismo" (124) y es diabólico desde los primeros versos de *El estudiante*. Esta "satánica figura" (140), este "segundo Lucifer" (141) habita todo un mundo ilusorio. El amor — la mujer — para este "fingido amador" (93), es un cristal roto, una "ilusión divina" (101) no más. La ilusión de la existencia es profunda. La verdad se descubre: " ¡ Ay del que descubre por fin la mentira! / ¡Ay del que la triste realidad palpó, / del que el esqueleto de este mundo mira, / y sus falsas galas loco le arrancó!" (p. 128). Los ejemplos de satanismo e ilusión y sueño son constantes en *El estudiante*¹².

5. Don Juan es diabólico sólo en la primera parte del drama de Zorrilla. Es "la cabeza más mala del orbe" (23), un hombre que no exclama el " ¡Por Dios!" esperado, sino un " ¡Por Satanás!" (36) en conversación. Su mismo padre le dice que "los hijos como tú / son hijos de Satanás" (38), una comparación que Tenorio no rechaza hasta su conversión. Podríamos citar muchos versos semejantes¹³.

Estos ejemplos — y hay más — confirman, creo, la importancia de los temas y de su expresión a través de una red de imágenes románticas. ¿Qué significa, entonces, esta rápida y tentativa agrupación? Si las cuatro categorías — Enajenación, Fatalidad, Confrontación, Rechazo — tienen alguna validez, ¿qué revelan acerca de la cosmología romántica española? En la Inglaterra romántica, como nos ha mostrado Meyer Abrams, el poeta concibió la mente humana en términos de una lámpara, "como proyectora de vida, fisonomía y pasión en el universo"¹⁴. Había, entonces, una sola metáfora dominante en la literatura ultrapirineica. Sin embargo, creo que había pocas lámparas en la España romántica. El mensaje romántico en España era mucho más desorientador. La España romántica presentada en su literatura era un país de criminales, tiranos, sueños rotos, amor ilusorio, maldición, venganza, desorden, odio, terror, muerte y condenación. La constante avalancha de las imágenes que hemos comentado formaron un lenguaje. Mucha gente comprendía la revolución implícita en las palabras. Muchos lo apoyaban y lo aplaudían. Muchos lo resistían¹⁵. Jacinto Salas, por ejemplo, en *No me olvides* (1837), ya tenía plena conciencia de ese nuevo idioma literario. Condenó un Romanticismo que se basaba exclusivamente en "esa ridícula fantasmagoría de espectros y cadalsos, esa violenta exaltación de todos los sentimientos, esa inmoral parodia del crimen y la iniquidad, esa apología de los vicios"¹⁶. Bien sabemos que Agustín Durán protestó amargamente de ese mismo lenguaje, considerándolo anticristiano y antimonárquico (y lo era) y por consecuencia — como él habría deseado — antiromántico (que no era).

Mesonero Romanos se burló de aquellas mismas imágenes en "El romanticismo y los románticos". Pero lo importante es que *existían*. El Romanticismo era un cataclismo revolucionario tanto social como moral, literario y político, que, cuando tuvo éxito, transformó al hombre en un ser radicalmente nuevo. Las imágenes románticas españolas crearon, creo, una gramática de subversión y de desorden, que una vez expresada y comprendida, fue rechazada hasta por los que al principio la defendían (pensemos en el Rivas después de *Don Alvaro*, en la recensión de *Antony* de Larra, y claro está, en Zorrilla). Necesitamos llevar a cabo muchos más estudios si pretendemos comprender el mensaje inherente en la red de imágenes románticas. Espero que mis comentarios hoy sirvan como un paso hacia aquella comprensión.

DAVID T. GIES
Universidad de Virginia

NOTE

¹ "... Todo texto es un signo complejo que consta de otros parciales; cuando escribimos [...], en el fondo no queremos decir más que una cosa; el texto es el signo complejo que expresa esa cosa. Al mismo tiempo, hay células de significación que van desde un sonido hasta el matiz de un sinónimo [...]." Ciriaco Morón Arroyo, "Axiomática: *Peribáñez* y *La vida es sueño*", *Dieciocho*, 4, i (1981), pág. 85. ¿Cuáles son estas "células de significación" para los textos románticos y cuál es la "cosa" que revelan?

² Un ejemplo de una metáfora romántica se encuentra en el libro de M. A. ABRAMS, *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires, Nova, 1962.

³ Para estudios de ciertas imágenes individuales, el lector puede consultar: J. AYUSO RIVERA, *El concepto de la muerte en la poesía romántica española*, Madrid, Fundación Universitaria, 1953; ALBERT BÉ-GUIN, *L'âme romantique et le rêve*, París, José Corti, 1937; JACQUES BOUSQUET, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique*, París, Didier, 1964; VÍCTOR BROMBERT, *The Happy Prison: A Recurring Romantic Metaphor*, en DAVID THORBURN y GEOFFREY HARTMAN, eds., *Romanticism: Vistas, Instances, Continuities*, Ithaca, Cornell University Press, 1973, pp. 62-79; ERMANNO CALDERA, *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini Editori, 1978; ERMANNO CALDERA, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università di Pisa, 1974; BARBARA FASS, *La belle Dame sans Merci and the Aesthetics of Romanticism*, Detroit, Wayne State University Press, 1974; D. W. FOSTER, *Un índice introductorio de los tópicos de la poesía romántica*, "Hispanófila" 37 (1969), pp. 1-22; MARIO PRAZ, *The Romantic Agony*, New York, World Publishing Co., 1967; RAMÓN SÍJÉ, *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1973; and STEPHEN SPENDER, *The Interior World of the Ro-mantics*, prólogo a *A Choice of English Romantic Poetry*, New York, Dial Press, 1947.

⁴ FRANCISCO MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Obras dramáticas*, ed. Jean Sarrailh, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pág. 252. Citas subsiguientes se encontrarán en el texto.

⁵ Para WALTER T. PATTISON esta lucha forma el eje central del drama. *The Secret of Don Alvaro*, "Symposium", 21 (1967), págs. 67-81.

- ⁶ DUQUE DE RIVAS, *Don Alvaro o la fuerza del sino*, ed. Alberto Sánchez, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 105. Citas en el texto.
- ⁷ ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ, *El trovador*, ed. José Hesse, Madrid, Aguilar, 1964, pág. 46. Citas en el texto.
- ⁸ JOSÉ DE ESPRONCEDA, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, ed. Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1978, pág. 87. Citas en el texto.
- ⁹ Considero esta obra a la vez romántica y antirromántica, idea elaborada en mis recientes estudios, *José Zorrilla and the Betrayal of Spanish Romanticism*, "Romanistisches Jahrbuch" (en prensa), y *Don Juan contra don Juan: apoteosis del romanticismo español, Actas del 6º Congreso Internacional de Hispanistas* (en prensa).
- ¹⁰ JOSÉ ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965, pág. 38. Citas en el texto.
- ¹¹ Es lo que RICHARD CARDWELL llama su rebelión contra la "fuerza de la injusticia cósmica". *Don Alvaro or The Force of Cosmic Injustice*, "Studies in Romanticism", 12 (1973), págs. 559-79. Traducción mía.
- ¹² En otra parte he analizado este tema y serie de imágenes en la obra de Espronceda; así que refiero al lector a mi artículo, *Visión, ilusión y el sueño romántico en la poesía de Espronceda*, "Cuadernos de Filología" (en prensa).
- ¹³ Véanse mis artículos ya citados sobre este aspecto de *Don Juan Tenorio*.
- ¹⁴ Abrams, pág. 100.
- ¹⁵ Ver DONALD L. SHAW, *The Anti-Romantic Reaction in Spain*, *MLR*, 63 (1968), págs. 606-11.
- ¹⁶ Citado por J. L. ALBORG, *Historia de la literatura española*, Vol. IV, Madrid, Gredos, 1980, pág. 388.