

Eros en casa: el extraño caso *de Alfredo* (1834), de Joaquín Francisco Pacheco

Cuando nos ponemos a contemplar el tema del amor durante la época romántica en España, nos damos cuenta de la rica multiplicidad de permutaciones que nos han brindado los autores de obras que versan sobre dicho tema. Pensamos, por ejemplo, en el amor obsesivo y necrofilico de Tediato (*Noches lúgubres*), el amor erótico y fatal de Félix de Montemar (*El estudiante de Salamanca*), el amor frustrado de don Alvaro (*Don Alvaro o la fuerza del sino*), el amor constante de Ruggiero y Laura (*La conjuración de Venecia*), el amor seductor y misógino de don Juan o el amor sacrificial y redentor de doña Inés (*Don Juan Tenorio*), o incluso el amor misterioso y triste de Bécquer. Pero hay otra vertiente de este amor romántico que no se analiza, que no se comenta por ser, quizás, representativa de uno de los tabúes más arraigados en la sociedad humana. Será este amor —el amor que se despliega en los recintos más íntimos de la familia, ese "eros en casa" aludido en mi título, es decir, el amor incestuoso— el tema de mis observaciones.

La base de mis comentarios será el escandaloso drama de Joaquín Francisco Pacheco, titulado *Alfredo*, que se publicó en Madrid en 1834 (se estrenó también allí el 25 de mayo de 1835, dos meses después del estreno de *Don Alvaro o la fuerza del sino*). Aunque Pacheco no es el único autor español romántico decimonónico tan atrevido como para incorporar el tema en sus obras, sí es el primero. Sin embargo, veremos cómo, con gran sutileza psicológica y atrevimiento literario, este autor logra captar una de las preocupaciones más profundas de la psicología moderna y conectarla con los temas más conocidos y estudiados del romanticismo español.

Antes de analizar el incómodo tema del incesto en la obra de Pacheco conviene pensar más profundamente en lo que es el incesto y cómo se ha incorporado en la literatura mundial desde tiempos de los griegos. Curiosamente, aunque existen poderosísimos tabúes contra el incesto, no es un fenómeno ni desconocido ni universalmente prohibido ni en la literatura

ni en la vida. Sin tener que volver a los orígenes del tema en la literatura griega (*Edipo*) sabemos, por ejemplo, que el incesto fue un tema muy popular en la literatura medieval europea, presente en las vidas de santos, textos didácticos, crónicas e historias (Archibald 117); en esos textos el tema aparece por razones que no tienen nada que ver con el sexo. Es decir, el incesto se expresa y se defiende por razones de poder o de control familiar o de identidad nacional, más que por atracción sexual o deseo. Como observa Susan Frye,

In Renaissance England the heads of the Tudor and Stuart families used shifting definitions of incest to fashion the personal and familial identities that figured in an emerging national identity. Their attempt to create and perpetuate authority by controlling the boundaries of the family means that incest is a recurring theme of English politics during the sixteenth and seventeenth centuries. As a result, when the theater staged familial power, incest was frequently on stage as well. (39)

Frye da el ejemplo de *Pericles, Prince of Tyre*, de Shakespeare, pero igualmente podremos pensar en el mismo *Hamlet* o en *Macbeth*. John Webster, en sus conocidas obras *The White Devil* (1612; *El diablo blanco*) y *The Tragedy of the Dutchess of Malfi* (1613; *La tragedia de la duquesa de Malfi*), también escribe sobre el tema del deseo incestuoso. La lista de títulos es larga y no queremos desviarnos demasiado, pero baste observar que el incesto es un tema que ha preocupado a los dramaturgos desde tiempos de Sófocles.

Y huelga recordar que no es solo un tema literario. La psicología moderna, desde Freud en adelante, ha encontrado en el tema del incesto elementos básicos del carácter humano. Si para Freud una importante cantidad de obras literarias y míticas encubren el problema del deseo inconsciente -el psicoanalista vienés sitúa el Complejo de Edipo en el verdadero centro de sus teorías psicoanalíticas (*Interpretación de los sueños* 262)- siguiendo el modelo edipiano, el niño desea matar al padre y casarse con la madre (ver Johnson 3). Para su discípulo y rival Karl Jung el adolescente necesita luego separarse de su padre, dejar atrás sus deseos infantiles y separarse tanto física como psicológicamente de los padres. Para Otto Rank, que lleva la teoría de Freud un paso más allá, la literatura inventa "defensas" contra el incesto para asegurar que el público pueda aceptar con más tranquilidad los elementos

más chocantes de la historia (por ejemplo, el severo castigo de los protagonistas edípicos). Y por fin, en manos de René Girard, el deseo incestuoso es la historia de distinciones y desdoblamientos que terminan en la violencia, es decir, el rival edipiano dentro de la familia se convierte inevitablemente en enemigo, lo que desemboca en un fin violento. Pero no importa, por lo menos para nuestras investigaciones aquí, si llevan la razón Freud, Jung, Rank, Girard, sus secuaces o sus detractores. Lo que importa es cómo se elabora el tema del incesto en el *Alfredo* de Pacheco. Veamos.

No hay que decir que *Alfredo* -producto de una "musa embriagada y decrépita, que sólo invoca el crimen para que presida a sus horribles bacanales," según Donoso Cortés (659)- no es, ni pretende ser, un drama realista. A pesar de la opinión de Edgar Allison Peers, que considera que *Alfredo* es "simplemente [...] una de las más pueriles exageraciones románticas de España" (I: 338), después del esclarecedor artículo de Richard Cardwell, que nos enseñó a leer *Don Alvaro* -y todo el drama romántico- en clave simbólica, sabemos que una obra como *Alfredo* encubre una estructura simbólica que revela mucho más que un mero conflicto amoroso o un debate existencial entre padre e hijo. Donald Shaw, que interpreta la obra desde la perspectiva de la fatalidad romántica, también insiste en la imposibilidad de leerla en clave realista:

Es obvio señalar que, al ser la literatura una metáfora de la realidad, contiene e implica una actitud ante la vida [...]la obra resulta demasiado poco realista para no ser simbólica. (334-335)

Russell P. Sebold, que ha visto en esta obra todas las características del romanticismo español que comenzaron ya en el último tercio del siglo XVIII, da como antecedente la obra de Cándido María Trigueros, titulada *Cándida o la hija sobrina* en su versión manuscrita en 1774 y *El precipitado* en su versión publicada en 1785, obra en la que ya encontramos el tema del incesto romántico. "¿Por qué no nací yo en los países de Oriente, donde no es delito amar a sus hermanas los tiernos hermanos?" lamenta don Amato, al descubrir que su deseada amante es en realidad su propia hermana (citado en

Sebold 109). Y Sebold insiste además en que, según F. L. Lucas, el incesto es ya uno de los "síntomas familiares del romanticismo" (Lucas 57; Sebold 115). *Alfredo* reúne, según nos recuerda Ermanno Caldera, las cinco características de lo que se llama en alemán *Schicksalstragödie*- incesto, profecía de una desgracia, maldición de una familia, asesinato de parientes y regreso (84).

En su inteligente estudio sobre *Alfredo*, Karen Rauch reconoce el Complejo de Edipo que controla las acciones del protagonista y lo analiza con sutileza y convicción; igualmente, en su tesis doctoral, Christine Blackshaw enfatiza que la ausencia de la madre en esta obra complica las relaciones que se establecen entre Alfredo y su propio padre (Ricardo). Es más: Blackshaw, con gran perspicacia, ve que ya en el primer acto Alfredo revela un deseo inconsciente de reemplazar a su padre en relación con la madre ausente (tema freudiano, por cierto; ver Blackshaw 87). Al pedirle al trovador que repita el romance que canta, su súplica contiene estas palabras: "os suplico solo que al cantar la última estrofa que pongáis en ella mi nombre, el nombre de Alfredo" (17), es decir, que el trovador sustituya el nombre de su padre por el suyo. Esta situación establece la posibilidad del amor incestuoso que se va a elaborar en la obra.

Alfredo no puede controlar la pasión que siente por Berta, su madrastra. Al iniciarse el segundo acto, el escenario -simbólico, como es frecuente en las obras románticas- incluye al fondo un volcán que se lee (se tiene que leer) como símbolo fálico que sugiere la pasión incontrolada de Alfredo que puede estallar (sorprende, por cierto, que Montserrat Ribao, en su excelente libro sobre la escenografía romántica, no comente este símbolo [además de confundirlo con el Vesubio (78)]). Alfredo, al ver a Berta, le dice: "yo os adoro... yo llevo el infierno mismo, el infierno del amor, dentro de mis entrañas" (47). Ese amor infernal, volcánico, es el mismo amor que ha dominado -y destruido-a tantos héroes románticos (ver Gies "Introducción" 30-47). Ya no es un deseo inconsciente, freudiano digamos, sino francamente consciente, y por eso, destructivo. Si es verdad lo que escribe Barnes que el incesto como tema sugiere la presencia de ansiedades y luchas tanto personales como políticas y que estas luchas se relacionan con la identidad cultural y étnica ("Introducción" 2), entonces el caso de Alfredo es ejemplar. Es decir, el incesto -o la sospecha/posibilidad de incesto ("supuesto incesto," según Menarini [171])- sugiere una lucha de poder para mantener control de la familia.

Alfredo reconoce esta lucha desde el comienzo del drama y se da cuenta del poder que ejerce el padre ausente sobre su vida y sus sueños. "Una voz", "la voz de mi sombra" se levanta delante de él, la voz de "un fantasma" que le "persigue" (97). Esa "mano supernatural" (98-99) le trae la "memoria de mi padre", que se convierte en "trueno" e "imagen [...] amenazadora" que le pide a Alfredo que le liberte, pero también de la que Alfredo siente la necesidad de liberarse. Alberto no tiene padre, o por lo menos, no tiene padre presente. Ricardo se perdió en el Oriente hace quince años y Alfredo no sabe nada de él; es más, ya tiene otra figura paterna, una figura que sustituye a la de su propio padre. Roberto, su "otro" padre ("tú sabes por cuántos años te he mirado como a un padre"), intenta disuadirle de su misión de rescatar a Ricardo, de abandonarle a su destino. Alfredo sufre angustia, se siente culpable por no ayudar a su padre, que le suplica (subconscientemente, claro está) que le rescate. Y Ricardo abandonó a su hijo tras la pérdida de su esposa (la madre de Alfredo). Es decir: Alfredo "nace" en el drama ya huérfano de padre y de madre, angustiado por su abandono del padre ausente y en conflicto con el padre sustituto (Roberto). No es sólo una "voz" que le habla sino también "una figura, un ser, una persona [...] una] sombra" (102) que le impele hacia el Oriente.

La repentina llegada de Berta, con la noticia de la muerte de Ricardo (su marido, según lo que cuenta Jorge), trastorna a Alfredo, cambio que comentan Roberto y Angela al iniciarse el segundo acto. La melancolía que le dominaba en el primer acto ahora se ha convertido en "tristeza dura y silenciosa" (119). Es, evidentemente, la presencia de Berta lo que le tiene tan alterado, alteración que ya sugiere el escenario del acto: Si el primero tenía lugar en una galería del castillo con una capilla en el fondo, ahora la perspectiva se ha cambiado radicalmente. Estamos en otra galería del castillo que da a un parque, pero una galería desde la que se vislumbra la volcánica (y fálica) Etna. Como dice Roberto:

Hasta poco ha, sus escuderos, sus colonos, sus vasallos, todos eran a su vista hermanos, amigos, compañeros. Sus modales eran la misma dulzura: sus consideraciones para conmigo parecían más bien las de un hijo respecto a su padre, que las de un barón poderoso para con un servidor suyo... En el día, todo se ha cambiado. Sus palabras son duras, sus disposiciones ásperas, sus oídos se cierran a nuestros consejos, sus miradas y sus maneras son frías y desdeñosas. (120)

¿Es la muerte de su padre lo que ha hecho desaparecer su felicidad? No. Según Angela, es "esa dama inglesa [...] quien vino desgraciadamente a destruirla. Desde que entró en el castillo, no parece sino que se ha inficionado su atmósfera" (121). Y Alfredo es perfectamente consciente del peligro que supone Berta: cuando Angela sugiere que ya es tarde para sacar los halcones a cazar, Alfredo contesta bruscamente, "Nunca es tarde para quien..." (123), pero no puede terminar la frase porque sabe que lo que iba a decir revelará sus deseos. "(¡Insensato! ¿Qué iba yo a decirla?"). Un "secreto", en la opinión del padre sustituto Roberto. Ese "secreto", según su íntimo amigo Rugero, le ha vuelto loco: Alfredo ahora manifiesta "inestabilidad [...] enteramente contraria a su carácter" (126), aunque niega que estos trastornos puedan relacionarse con Berta. "Su corazón no podría mancharse con una pasión incestuosa" (127).

Alfredo compara su situación con la de "la garza cojida por el halcón" (130) y lamenta el poder de la fatalidad cuando le relata a Rugero la muerte del inocente pájaro, a pesar de sus deseos de salvarlo. Alfredo revela la fuerza de sus pasiones, la imposibilidad de controlarlas, y llora (lágrimas que pueden apagar los fuegos de una pasión que le puede destruir — recordemos que se ve el volcán en el fondo de la escena). Su pasión es, exactamente como la que arrasará a Don Juan y a otras figuras románticas, "infernál, una llama irresistible" (133), llama que "abrasaba con más intensidad mis entrañas" (133; ver Gies "Introducción", 30-47). Se siente incapaz de resistir el poder del amor incestuoso que siente hacia su madrastra Berta. Ha matado al padre (no fue en 15 años a rescatarle); ahora necesita reemplazarle y por eso contempla la seducción de la madre.

Pero Rugero no le deja. No sólo para evitar "la pasión incestuosa" sino para evitar demostrar una "femenil debilidad" (134). Rugero cuestiona la masculinidad de su amigo, su derecho de llegar a sustituir al padre, de asumir su papel. Y para convencerle de que domine sus pasiones, recurre a la imagen del padre, la mera mención de cuyo nombre le hace estremecer y temblar:

¡Hijo de Ricardo! ¿Tiemblas? ¿Te estremeces a este nombre? ¡Bien! estremécete y escúchalo: escúchalo, para tenerlo siempre grabado en tu alma [...] ¡Hijo de Ricardo! [...] es menester que huyas de la viuda de tu padre! (135)

Aunque su padre está ausente (muerto, según la información que tiene Alfredo), su autoridad pesa sobre Alfredo. El padre se convierte en símbolo (ver Luis-Martínez 218-219). Según Jung, la fantasía del incesto profundiza la relación entre el hijo y los padres, pero produce ansiedad en el proceso de separarse de ellos. Y el resultado de esa ansiedad es, según Girard, la violencia. Alfredo es, recordémoslo, un "alma dispuesta a sentir con violencia," según la crítica escrita por Espronceda en *El Artista* en 1835.

En el momento de confesar su pasión ("infernál") por Berta, Alfredo insiste en que se abracen pero Berta, confusa, horrorizada, invoca a Ricardo: "¡Alfredo! ¡Alfredo! ... ¡Vuestro padre!" (142). Es en este momento cuando Alfredo mata, primero simbólicamente, a su propio padre para "casarse" con su "madre": "¿Qué importa mi padre [...]? ¡Maldición, maldición al que quiera impedirlo!" (142) y luego, físicamente, cuando apuñala al hermano de Berta, Jorge (otro sustituto de la autoridad paterna, figura que volverá con frecuencia en forma de "sombra" y "fantasma"). Donoso Cortés, quizás subconscientemente, conecta el puñal de Alfredo con su padre: "Jorge se ofreció, y el puñal del que manchaba el tálamo de su padre se clavó en el corazón del hermano de su amada" (663). El puñal, la sangre del hermano de Berta y el tálamo del padre se fusionan en un gran símbolo freudiano. Blackshaw lo ve con claridad: "In killing Jorge, Alfredo has carried out the Oedipal fantasy of killing the father in order to enjoy, undisturbed, the love of the mother" (91). Y Piero Menarini, con su acostumbrada perspicacia, ha visto cómo la figura de Jorge se conecta íntimamente con la psicología de Alfredo. Escribe el estudioso:

[...] la voz del muerto que atormenta a Alfredo no supone una vuelta "al siglo de los duendes, brujas y almas en pena", sino la introducción del sentido de culpa de una manera casi psicoanalítica, tanto es así que el mismo autor define esas apariciones como "fantasmas que él mismo se crea". (169)

Claro está, no se casan Alfredo y Berta (el destino prohíbe esa felicidad)- sólo "se han abandonado con el mayor desenfreno a su locura" (174). Ya no hay marcha atrás.

Lo que se ha creado, entonces, es un perverso triángulo de relaciones, un triángulo que se burla del patrón normal. Si lo que establecen Roberto, Angela y Rugero representa la norma, es decir, el venerado padre cuya hija devota se casa con su amado novio y los tres piensan vivir juntos en armonía y paz (ver la primera escena del tercer acto), lo que ha producido la desenfrenada pasión de Alfredo es una parodia trágica de ese triángulo. En vez de servir a su padre y respetarlo, Alfredo lo ha matado (simbólicamente); en vez de encontrar a una esposa entre las mujeres de su generación y clase, la ha encontrado en su propia familia, es decir, en casa. Ha convertido a su madre (la esposa de su padre) en amante. Ahora el misterioso Griego acepta el papel de su padre, de la figura autoritaria que lo controla todo. La desestabilización de la armonía social -por no hablar del desequilibrio psicológico- sólo puede desembocar en catástrofe, a pesar de las defensas que montan Alfredo y Berta de sus acciones. Es cierto lo que escribe Menarini sobre la recepción de este drama (aunque su análisis de la obra versa sobre su estructura y la "evolución de un género a otro" más que sobre su evolución psicológica[170]):

[...] no cabe duda de que muchos de los que al periodista [del *Eco de Comercio*] le parecieron defectos de la obra, hoy se nos revelan como ensayos de algo quizás demasiado nuevo y complejo para que se pudiera apreciar en ese momento. (169)

Otro episodio clave se produce en el cuarto acto, cuando llega Ricardo a la cabaña en el bosque donde viven Rugero y Angela ahora. Después de reconocerse (es decir, Ricardo se da cuenta de que Rugero y Ángela son hijos de sus antiguos vasallos Conrado y Roberto), llegan a la misma casita Alfredo y Berta. Berta, fatigada hasta no poder caminar más, no quiere entrar en la casa porque presiente algo, teme el mal agüero del "cuervo que nos persigue todo el día; que no ha dejado de volar en derredor de nosotros; y que en vano han querido ahuyentar los ballesteros... ¡Míralo! ¡Encima de esa casa está!" (190). Es decir, el cuervo, como el padre de Alfredo, descansa en la casa. Ese cuervo -ese padre- representa el peligro para los amantes incestuosos, la posibilidad de la destrucción de su felicidad. ¿Qué hace Alfredo? Saca su ballesta y lo mata, matando simbólicamente a su propio padre (aunque todavía cree que su padre murió en las guerras). Y tiembla al hacerlo; sabe que ha cometido un grave error. Por si no estuviera claro que el cuervo se identifica con el padre, Alfredo le proclama al Griego:

¿Temblar? [...] ¿De qué? Aquel fantasma que me perseguía, se ha disipado... aquella voz que resonaba en mis oídos, me ha dejado ya libre de su persecución. (192)

Y Berta reconoce la cabaña como un "sepulcro":

¿No veis que esa cabana tiene el aspecto de un sepulcro?... ¿No veis ese vapor fátidico que la circunda?... Si de repente se levantara en ella... ¡Ay! ¡Ricardo!... ¡Mi esposo!... ¡Perdón! (193)

Ya está: Alfredo ha logrado matar a su padre y casarse con su madre en un ejemplo perfecto del Complejo de Edipo. Pero Pacheco no quiere dejar ahí el asunto, y lo complica aún más.

El padre no se ha muerto. Y la identificación del Griego con el padre de Alfredo, ese desdoblamiento, deja perplejo al pobre hijo. ("¿Había de haberte dejado de ese modo?... ¿Sin despedirme?" le pregunta a Alfredo el Griego. "Como mi padre..." le contesta aquél [198]). De no tener ningún padre -padre ausente, padre muerto, padre asesinado-pasa de repente a tener dos. Menarini comenta que

El Griego no puede interpretarse sólo como la personificación del "diablo", como subraya el periodista [del *Eco del Comercio*], sino como un doble de Alfredo, o la proyección de su parte mala, del mismo modo que el regreso del padre Ricardo es la concreción de su parte buena. (170)

De esta situación -el desdoblamiento- escribe Girard:

By erasing the line dividing the roles of son and husband or mother and wife, an incestuous union undermines the most fundamental differences on which the social order rests. Moreover, any offspring such a union produces will necessarily suffer from the same loss of distinction, so that Oedipus laments having sired "children brothers of their father" (Anspach Intro xii).

La violencia llega a ser inevitable. "In its power to confound distinctions, incest is akin to violence. Just as incest turns family members into doubles, violent conflict turns enemies into doubles" (Anspach Intro xiii). El Griego recuerda a Alfredo que su padre no será inmortal: "¿No es lo natural que los padres mueran primero que sus hijos?" (201), incitándole sutilmente a volver a matarlo. Ricardo, al pensar en el crimen de su nueva esposa y su hijo, recuerda a su difunta mujer, recuerdos que le producen sentimientos de culpa y de violencia. "La sangre hierve y sofoca mi pecho... parece que van a estallar todas mis venas" (204) dice, en una imagen que nos recuerda el volcán que dominaba el fondo del escenario del segundo acto. Es más: en ese mismo momento, el autor pone esta acotación: "Abre una ventana del fondo; y aparece el volcán ardiendo. Relámpagos y truenos. Vuelve a cerrar" (201). Todo tendrá que terminar mal.

El incesto, una fuerza intensamente desestabilizadora, afecta a los protagonistas, a la familia y a la sociedad. Produce la muerte de la figura patriarcal y confunde a los hijos ("Al momento se ofusca tu razón," le dice el Griego a Alfredo [201]). Alfredo ha empleado su espada -símbolo universalmente fálico- para vengarse contra su padre ("Su espada sabrá conseguir la venganza y la victoria!" [106]), pero al final emplea la daga contra el mismo en un acto doblemente edípico: ya había asumido el papel de su padre al enamorarse de su madrastra; ahora, al matarse, también mata psicológicamente (una vez más) a su propio padre. El incesto es un crimen que hay que pagar caro si la sociedad piensa recuperar la estabilidad y la armonía. Como nos recuerda Jane Ford,

[...] incest confuses the child [...] minimizes deference to parents, isolates the family, limits contacts with the outside world, intensifies rivalry, and reduces family cooperation and harmony. (Ford 9)

Eros es un móvil fundamental del Romanticismo español, un sentimiento que domina el cosmos romántico y que eleva los espíritus de los protagonistas (incluso de aquellos que conducen a la muerte de los protagonistas enamorados). Pero el incesto es otra cosa: produce el rechazo de Alfredo por parte de su padre, el destierro de Berta, el suicidio del protagonista, la discordia en la familia y, como nos dice la última acotación, "horror general" (225). Eros es sin duda uno de los motivos románticos más importantes, pero no debe quedarse en casa.

DAVID T. GIES
Universidad de Virginia

Obras citadas

- Archibald, Elizabeth. "'Worse than Bogery': Incest Stories in Medieval English Literature". En Barnes *Incest*, 17-38.
- Barnes, Elizabeth. "Introduction". En Barnes *Incest*, 1-13.
- , ed. *Incest and the Literary Imagination*. Gainesville: UP of Florida, 2002.
- Blackshaw, Christine. "*Todo sobre su madre*. Oedipal Knots and Absent Mothers in Spanish Romantic Tragedy". PhD Dissertation, University of Virginia, 2004.
- Bovensiepen, Gustav. "Jung's Contribution to the Understanding of Adolescence and a Review of the Literature". En Sidoli and Bovensiepen, 3-14.
- Caldera, Ermanno. *El teatro español en la época romántica*. Madrid: Castalia, 2001.
- Cardwell, Richard A. "Don Alvaro or the Force of Cosmic Injustice." *Studies in Romanticism* 12 (1973): 559-579.
- [Espronceda, Jose de]. "Teatros. *Alfredo*. Drama original en cinco actos por Don Joaquin Pacheco, representado en el del Principe." *El Artista* I (1835): 263-264.
- Ford, Jane M. *Patriarchy and Incest from Shakespeare to Joyce*. Gainesville: UP of Florida, 1998.
- Frye, Susan. "Incest and Authority in *Pericles, Prince of Tyre*". En Barnes *Incest*, 39-58.
- Gies, David T. *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- . "Introduction." Jose Zorrilla. *Don Juan Tenorio*. Madrid: Castalia, 1994.7-57.
- Girard, Rene. *Oedipus Unbound. Selected Writings on Rivalry and Desire*. Ed. Mark R. Anspach. Stanford: Stanford UP, 2004.
- Hopkins, Lisa. "Incest and Class: *Tis Pity She's a Whore* and the Borgias". En Barnes *Incest*, 94-113.
- Johnson, Allen and Douglass Price-Williams. *Oedipus Ubiquitous. The Family Complex in World Folk Literature*. Stanford: Stanford UP, 1996.
- Kunin, Seth Daniel. *The Logic of Incest. A Structuralist Analysis of Hebrew Mythology*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1995.
- Lucas, F. L. *The Decline and Fall of the Romantic Ideal*. Cambridge: Cambridge UP, 1963.
- Luis-Martinez, Zenón. *In Words and Deeds: The Spectacle of Incest in English Renaissance Tragedy*. Amsterdam: Rodopi, 2002.

Menarini, Piero. "Un drama romántico alternativo: *Alfredo*, de Joaquín Francisco Pacheco." *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Del Romanticismo al Realismo*. Ed. Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1998. 167-176.

Pacheco, Francisco Javier. *Alfredo. Drama trágico en cinco actos* (1834). En *Literatura, historia y política*. 2 vols. Madrid: San Martín y Subira, 1864.I: 91-225.

Peers, Edgar Allison. *Historia del movimiento romántico español*. 2 vols. Madrid: Gredos, 1967.

Rank, Otto. *The Incest Theme in Literature and Legend: Fundamentals of a Psychology of Literary Creation*. Baltimore: Johns Hopkins U P, 1992. (Version original en alemán de 1912).

Rauch, Karen. "A Spanish Oedipus: Melancholia and Gender in Pacheco's *Alfredo*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 24.3 (2000): 491-501.

Ribao Pereira, Montserrat. *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*. Pamplona: Eunsa, 1999.

Sebold, Russell P. "El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español." *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona: Crítica, 1983. 109-136.

Shaw, Donald L. "El drama romántico como modelo literario e ideológico." En *Historia de la literatura española. Siglo XIX*. 2 vols. Ed. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.I: 314-351.

Sidoli, Mara and Gustav Bovensiepen, eds. *Incest Fantasies and Self-Destructive Acts*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1995.