

SOÑANDO JUNTOS: CONTEXTO Y SIGLOS DE ORO EN *EL DESENGAÑO EN UN SUEÑO* DEL DUQUE DE RIVAS, Y SUS CONTACTOS CON *DON JUAN TENORIO DE ZORRILLA*

El Duque de Rivas escribió en 1842 la que creyó que sería su mejor obra teatral, *El desengaño en un sueño*, y que sin embargo no llegó a ver representada en vida. La pieza, un drama alegórico-simbólico de índole metateatral y corte barroca, no llegó a representarse hasta 1875, diez años después de su muerte, y sólo por insistencia y petición personal del rey Alfonso XII¹. A nadie puede extrañar que la recepción entonces fuera de gran frialdad, ya que a esas alturas el país estaba para otras cosas y la obra, peculiar variante del *Beatus Ille* horaciano, evocaba una forma de pensar y sentir típicos de un Romanticismo que ya había dejado atrás su fulgor más juvenil.

Este ensayo se propone combatir el abandono crítico de esta obra peculiar. Para ello, habrá de compilar primero el viaje crítico que el texto ha recorrido por la Historia de la Literatura, y su lugar dentro de la vida y la obra del autor; analizar el simbolismo de la obra desde el punto de vista de la imaginería que recrea *los Siglos de Oro* —no sólo el Barroco y el siglo XVII, sino también el Renacimiento y el XVI— sin olvidar la huella ideológica del XVIII; y finalmente concentrarse en la riqueza funcional de un personaje que hasta la fecha ha pasado inadvertido para la mayoría (Zora) y su posible conexión con otras heroínas románticas contemporáneas, en especial las de Zorrilla. Es posible que, engarzando la rica intertextualidad de esta pieza con

¹ Así lo documentan Ruiz de la Serna en el *Prólogo* de las *Obras completas* del Duque de Rivas (xcviii) y Mezzacappa (105). Para el texto de la obra de Rivas manejaremos la edición de Ruiz de la Serna, de aquí en adelante.

los tres siglos que la preceden y con la influencia que pudo ejercer sobre otras obras de su tiempo, logremos poner un grano de arena en su rehabilitación, y combatir su aparente aislamiento.

Asumiendo, con Caminero, «este marco de la mutua interferencia entre obra y contexto social» (55), todo texto, en mi opinión, participa de la gramática general de la literatura. El texto remite al exterior del texto, y de ahí otra vez al texto, en un proceso dialéctico permanente. Por otro lado, la obra y la vida del Duque de Rivas mantienen con los demás escritores y obras de su contexto una relación de oposición y solidaridad simultáneas. Aceptando el irracionalismo y la inutilidad crítica del exceso formalista ahistórico, habremos de concluir aceptando que todo producto literario es, en sí mismo, una estructura histórica.²

El argumento de *El desengaño* puede resumirse de manera esquemática: Lisardo es un joven al que su padre, el mago Marcolán, mantiene encerrado en una isla. Tras reclamar su derecho a salir al mundo, el mago le induce un sueño en el que Lisardo recorre varias fases del deseo humano (deseo erótico, de riquezas, de poder militar, y de poder político), y aunque parece triunfar en todas, acaba en desastre. Cuando Marcolán le despierta, Lisardo renuncia aterrorizado al mundo y prefiere quedarse en la isla.

Aunque Ruiz de la Serna y Mezzacappa afirman que el Duque de Rivas consideró *El desengaño en un sueño* como su mejor obra, también parece evidente que no representó ningún éxito de público. Para empezar, porque no hubo público. El 24 febrero de 1849, siete años después de haberla escrito, y, a pesar de que ya era bien conocida en círculos literarios e incluso se habían publicado intercambios epistolares sobre ella en algunos periódicos que luego mencionaremos, la obra seguía sin representarse. Ese día el autor intenta desesperadamente convencer al crítico sevillano Manuel Cañete, mucho más joven que él, para que le ayude, y desde su cargo en la embajada en Italia, poco antes de ser nombrado embajador en Francia, le ruega por carta:

¿No podría usted hacerme el honor de sacarlo del olvido en que yace con un artículo, si es que usted juzga que la composición lo merece? [...] Puede que llamando usted en el *Heraldo* la atención sobre mi

² Sobre procesos dialécticos intertextuales, véase Zavala, *Historia social de la literatura española*. Sobre el compartir ideas durante una misma época, seguimos al filósofo algecireño Adolfo Sánchez Vázquez en *Filosofía de la praxis*: «La conciencia del hombre... está cargada o traspasada por ideas que están en el ambiente, que flotan en él y que, como sus miasmas, aspira. Es, en muchos casos, la adopción inconsciente de puntos de vista surgidos originariamente como reflexiones sobre el hecho práctico» (32).

olvidado drama, se excite la codicia de algún empresario o el amor propio de algún actor, y que salga *El desengaño en un sueño* a plaza cuando menos se espere. (O.C. xcvi)

Resulta sorprendente que Rivas, con sesenta años, embajador en Nápoles, con su inacabable lista de títulos, cargos, laureles y propiedades, tuviera que recurrir a un periodista de veinticinco años, por más que éste empezara a destacar en el *Heraldo* madrileño y que con el tiempo llegara a ser académico. Y, lo que es aún peor, que no le sirviera para nada.

Esto nos da una idea de la gran incompreensión y hostilidad con la que se enfrentó la obra desde el principio³. Una desorientación de la crítica que llega hasta la actualidad, toda vez que la obra no se ha editado fuera de antologías y compilaciones hasta 2003. Juan Valera, que había trabajado a sus órdenes en la Embajada en Nápoles, le conocía bien y le definía como un «viejo... dotado de perenne juventud» (su noviazgo con una hija de Rivas no cuajó, pero sí el matrimonio de su hijo Luis con una nieta del Duque); y consideraba que el texto estaba «lleno de un espíritu sofístico y verdaderamente pesimista y fatalista» (757).⁴ Se trata de una visión negativa de la filosofía que se desprende del mensaje de la obra de Rivas. Es una visión tan legítima como compartida por otros, sobre todo el poeta Giuseppe Campagna, con quien el Duque mantuvo una trifulca epistolar en la prensa italiana porque el calabrés le reprochaba el nihilismo de tal mensaje.⁵

De mucha menor profundidad, ignorando su lectura simbólica, es la crítica de Piñeyro: «carece de acción; es una doble alegoría cuyo objeto y alcance conoce el espectador desde el primer momento y que no puede por consiguiente interesarle. Su radical inverosimilitud va más allá de lo que a la imaginación es permitido corregir» (86). Por añadidura, Rivas se dio de

³ En una interesante crónica del estreno teatral en 1875, el diplomático, escritor y amigo personal de Rivas, Leopoldo Augusto de Cueto lamenta esta incompreensión, y recopila la larga lista de negativas con las que los empresarios frustraron y amargaron al Duque, quien se quejaba de que no podía ser «disculpa el costo del escenario» y le freía la sangre «el lujo oriental con que se ponen en escena otros dramas de agua chirle que luego salen silbados» (374).

⁴ Valera añade que habría sido menester que Lisardo, al despertar, le hubiera dicho a su padre que «no era él responsable de cuanto en la pesadilla había ocurrido». Además del fatalismo, Valera reprocha a su antiguo jefe haber despojado al protagonista del juicio, el discurso, la razón y el libre albedrío, y califica a Marcolán de «mal agente provocador». Concluye que Rivas «no reflexionó», y que «quiso hacer algo como una comedia de magia y de grande aparato, por lo serio... Es odioso que un padre pruebe que es un malvado su hijo, y aun es más odioso que se pretenda probar que todo el linaje humano es malvado en potencia».

⁵ Véase Mezzacappa, Antonio, «Campagna's Poetic Exchange with El Duque de Rivas».

bruces con la terca oposición de actores y empresarios. Carlos Latorre, director del Teatro del Príncipe, sostenía que «no había pulmones que pudieran resistir a cuatro actos de vehemente y casi no interrumpida declamación en la escena». ⁶

A favor de *El desengaño en un sueño* se alinearon en el siglo XIX: Cañete, Leopoldo de Cueto y el padre Blanco García. En el siglo XX, Peers la considera «probably the finest of Rivas' plays after *Don Álvaro*, to which, indeed, it is in some respects superior» (*Ángel* 187) ⁷. Además de los trabajos biográficos de Ruiz de la Serna, la pieza ha captado cierta atención crítica: Richard O'Connell estudia la influencia de *El desengaño* en el dramaturgo austriaco Grillparzer, contemporáneo de Rivas; Mezzacappa escribe sobre el diálogo epistolar con Campagna en la prensa; y Susan Polansky realiza una aproximación pragmática al texto. Posiblemente los dos estudios de mayor interés son los de Charles Ganelin, que realiza una lectura deconstruccionista del drama, y sin duda el artículo de Ruppert Allen, que analiza la obra en términos de mito y psicoanálisis. ⁸

La desorientación crítica se debe a problemas de forma y de fondo. El problema formal más llamativo es que los héroes románticos preferían ser aniquilados o auto-destruirse antes que aceptar la rendición. El hecho de que el protagonista aquí acepte lo que Allen llama la «castración patriarcal» (211) de su personalidad habría de resultar cuanto menos inquietante para espectadores acostumbrados a piratas rebeldes de Espronceda o incluso suicidas indianos altivos como el *Don Álvaro* que el mismo Rivas presentara siete años antes. Y el mayor problema de fondo es su núcleo filosófico, porque la propuesta de inacción y aislamiento que parece deducirse del mensaje final —la tétrica variante del *Beatus Ille* horaciano que mencioné al principio— resulta de un pesimismo que a muchos les pareció deprimente,

⁶ Enrique Ramírez, Duque de Rivas, *De literatura y arte: discursos, cartas y otros escritos* (326). Otro actor-empresario que se opuso a la obra fue Juan Lombia (ver nota 21).

⁷ La posición de Peers combina alternativamente el elogio y el freno. En *A history of the romantic movement in Spain* considera la obra como un *comeback* o un resurgir de sus cenizas, al afirmar que Rivas se reservaba «the right to make a spectacular return to the Romantic when he thought fit, as he did in his 'fantastic drama', *El desengaño en un sueño*» (123). Luego describe la obra como «doosely constructed in a series of tableaux, rich in fairy-like dream scenes», y es tajante en la reprimenda como en la ponderación: «the play was not written for the stage, is unsuitable for representation, and was omitted from the latest and fullest edition of the works of its author. It can therefore hardly be given the same weight as Rivas's other late dramas, though it is more attractive, and perhaps more meritorious, than any of them» (187).

⁸ Es justo mencionar que Richard Cardwell afirma (aunque en un artículo sobre «Don Alvaro or the Force of Cosmic Injustice») que en la época de *El desengaño* Rivas había sufrido una crisis de conciencia política que le había vuelto más moderado, y que ello le había hecho tomar posturas más ortodoxas en términos literarios (559).

insoportable y casi nihilista.⁹ El protagonista aprende a *no* vivir: es el camino inverso de un aprendizaje, o un viaje iniciático al revés. Para expresarlo con una sola palabra: es una auténtica *anti-bildungsroman*.

Las soluciones para escapar a esta trampa nihilista podrían pasar por el contexto y el simbolismo. En relación al contexto hay que tener en cuenta que Rivas escribió la obra en un momento muy particular de su vida, durante una especie de tercer exilio interior que sin duda le debió dejar asqueado de la vida pública, por más que luego volviera a ella. Hombre cargado de títulos nobiliarios desde la cuna, Rivas se había comportado como un héroe nacional durante la Guerra de la Independencia contra Napoleón, e incluso había sido herido en la batalla de Ontígola. Sin embargo, tras la guerra y las medallas, había sido condenado a muerte por Fernando VII en 1823 porque sus ideas liberales le habían movido a apoyar el golpe de Riego. Su primer exilio fue largo, y no pudo regresar al país hasta después de la muerte del rey. Aunque en esta primera rehabilitación de 1836 fue nombrado ministro, los procuradores le dedicaron una sonora pitada en el acto de su nombramiento. Ruiz de la Serna, no sin gracia, menciona que Rivas, antes que político, era dramaturgo, y que comentó a sus amigos: «¿Será posible? ¡Silbarme a mí, que no me han silbado una comedia!» (O.C. xxxv)

Pronto, tras el motín de La Granja de San Ildefonso, cae todo el gobierno y Rivas sufre su segundo exilio. Éste es más corto: regresa en 1837, y es elegido entonces senador por Cádiz. Pero en 1840 la política le juega de nuevo una mala pasada. Al abandonar María Cristina de Borbón la Regencia de Isabel II en manos de Espartero, se ve condenado al ostracismo y deja la Corte para retirarse a un pseudo-exilio de tres años en Sevilla, de 1840 a 1843.

No cabe duda de que en esos tres años el Duque debió de sentirse traicionado y asqueado de la política y la vida pública. Aunque según Ruiz de la Serna y Leopoldo de Cueto en ese tiempo se dedicó a la familia, la pintura y los versos, sentía una clara insatisfacción personal que repercutió, temporalmente, en su cosmovisión general de la vida humana. Es posible que Lisardo se convirtiera en el receptáculo de su pesimismo, cuando en 1842 redactó la obra y también recibió una larga visita del entonces muchacho José Zorrilla. Lo cierto es que en julio de 1843 recibe la noticia de la derrota de Espartero a manos de Narváez y vuelve a ilusionarse. Corre a Madrid, donde será nombrado alcalde. Luego es elegido senador por

⁹ La relación del tópico horaciano del *Beatus Ille* con *El desengaño en un sueño* es también mencionada por los únicos dos estudiosos que, al margen de Ruiz de la Serna en las *Obras completas*, han editado la obra hasta la fecha: Carlos Ruiz Silva en su prólogo al texto que comparte nuestro drama con *Don Álvaro* en la colección Austral, y José García Templado en la única edición exclusiva de nuestra obra.

Córdoba, y en 1844 es nombrado ministro —más tarde embajador— de España en Nápoles hasta 1850. Pasa a ser embajador en Francia hasta 1858, y regresa a la Península para morir en 1865.

Pues bien, todas las obras posteriores a 1842 carecen del pesimismo fatalista de *El desengaño en un sueño*. Sus leyendas, en 1852 *Maldonado* y en 1854 *El aniversario*, no reflejan tal fatalismo. Además, con el correr del tiempo, y felizmente instalado en Nápoles (al que llamaba «rico vergeb», y donde Valera asegura que hermosísimas damas «solían hallarle *simpaticote*» (759)), escribiría su última respuesta epistolar y pública a Campagna: significativamente, la titula *Retractación*. En esta última carta, publicada en Italia según transcribe Mezzacappa, el Duque confiesa públicamente haber cambiado de idea desde 1842 para acá:

Razón tienes, Campaña.
 Tu canto filosófico
 De mi delirio tétrico
 Sabiamente triunfó.
 Sí, amigo, sí, se engaña
 El mortal melancólico
 Que el orbe sólo un cúmulo
 De infortunios juzgó. (109)

Esta nueva postura es resumida así por el crítico: «Instead of doubt, despair, and death, we have here faith, forgiveness, happiness, and exultation» (110). Así, situar el drama en el contexto general de la obra y la vida de Rivas podría ser la primera aproximación tentativa para sortear la trampa nihilista.

La segunda tentativa consiste en realzar el simbolismo de los personajes, las acciones, la trama y la estructura metateatral de la obra. Conviene recordar que en las acotaciones el autor insiste en que Marcolán y su cueva deben estar siempre presentes en el escenario, a lo largo de todo el drama. La omnipresencia en apariencia indiferente del mago inductor del sueño dibuja el marco de la acción y, a la vez, impide al público olvidar que cuanto se desarrolla en el escenario es una construcción mental, es decir, un viaje virtual o interior.¹⁰ En lugar de criticar a Rivas por lo inverosímil de la trama de su obra, habría sido acaso más útil para críticos como Piñeyro

¹⁰ Según David Gies, este marco escénico fue un recurso que más tarde retomaría Echegaray en *El gran galeoto*: «esta estrategia, el establecimiento de un marco en el cual el verdadero autor de la obra introduce a un autor ficticio que presenta la obra que ha ‘escrito’ ciertamente nos recuerda a una obra de Rivas apenas estudiada, *El desengaño en un sueño*» (*Historia*, 424).

observarla con algo más de creatividad; por ejemplo, como una posible metáfora en la que Lisardo fuera una alegoría de la sociedad española a la que no dejan crecer, aprender ni evolucionar, a manos de Marcolán / Fernando VII o las fuerzas reaccionarias de la ortodoxia hispana carpetovetónica.

Al mismo tiempo, la interpretación simbólica nos aporta nuevos problemas. No sólo porque, como quedó antes mencionado, la rendición o «castración» voluntariamente aceptada del protagonista le aleje del prototipo del héroe romántico, sino porque además el mensaje final entraña un grave problema de índole metafísica. Y no se trata ya de que, como sostiene acertadamente Shaw, exista una «falta de fe de los románticos en la interpretación providencialista de la vida como sujeta a un designio divino benevolente» (301). Su advertencia de que no debemos leer las obras románticas en clave realista sino en clave simbólica es certera, y la acusación de «inverosímil» que lanza Piñeyro a *El desengaño* debería ser por tanto desestimada. Sin embargo, lo auténticamente inquietante y desgarrador de este drama radica en lo que *no* hay. Al ilustrar el tema de la confrontación como rasgo del movimiento romántico, Gies explica que «con frecuencia un pariente se interpone entre los amantes, y el héroe se encuentra con la necesidad de romper aquellas barreras» (Imágenes, 53). Lo irónico, lo terrible, es que en el caso de Lisardo nada ni nadie se interpone entre él y sus deseos, que se le conceden *ipso facto* y sin esfuerzo, y ése es precisamente el abismo insondable de su tragedia.¹¹

De particular relevancia exegética resulta la interpretación simbólica de toda la imaginería en esta obra. En su artículo sobre las imágenes en la literatura del Romanticismo, Gies desgrana cuatro temas románticos: el de la enajenación, el de la fatalidad, el de la confrontación y el del rechazo. Los cuatro son de aplicación aquí, y ayudan a definir esta obra como romántica.¹²

¹¹ Basándose en las teorías de Jung, Allen describe este *regalo envenenado* para la psique como fruto del comportamiento de un «unreflective male animal» focalizado en el «childish wishing» (205) que al no toparse con obstáculos (mito del tesoro difícil de encontrar, aquí revertido en un tesoro demasiado fácil de encontrar) impide que Lisardo dome su ego-conciencia, lo que revierte en una «lack of guidance» y una «disintegration of Lisardo's psyche» (206). En este sentido, Ganelin llama a Lisardo «a deconstructed Segismundo» (138). La narratología ratificará estos mismo conceptos desde otra perspectiva, como veremos después. Pero el dictamen es el mismo: no existe el aprendizaje si no hay obstáculos que superar.

¹² También comparte un cierto *egoteísmo* con otros textos románticos. Cfr. la arrogancia de García Tassara: «Yo soy mi propio Dios solo en mi cielo» (96) con la de Lisardo: «Te juro por mí mismo...» (1168). Aunque estas blasfemias son las *miasmas conceptuales* de las que hablaba el filósofo Sánchez Vázquez, porque Rivas, ferviente católico, hace que al final el ángel de Dios ostente más poder que el demonio.

Especialmente aplicable es el tema de la enajenación, ya que difícilmente puede hallarse entre las «imágenes de enajenación física» una más clara que la de la isla en la que Lisardo es confinado por su anti-pedagógico padre. Esta imagen de la isla reúne tres rasgos inequívocos: aislamiento social (en la isla no hay nadie, ni nadie la visita)¹³, hostilidad (Lisardo insiste varias veces en la violencia del océano que le rodea)¹⁴, y misterio (la magia y sus conjuros, las voces de los genios: el drama está hundido por completo en lo sobrenatural). El tema de la fatalidad es omnipresente en la obra, de principio a fin.¹⁵ Asimismo, el tema del rechazo es revertido según un cuidadoso patrón mítico, como expliqué antes, y nos proporciona una útil herramienta de análisis: las comparaciones dialécticas.

En su artículo, Gies menciona las siguientes dualidades: vida y muerte, amor y odio, ángel y diablo, luz y oscuridad. Estas dualidades, en apariencia irresolubles, conducen al héroe romántico a la «desesperación ontológica» (Imágenes, 55). Y concretamente esta dualidad entre la luz y la oscuridad nos introduce de lleno en uno de los más conocidos rasgos estéticos del movimiento romántico: el claroscuro. Es un rasgo estético que encierra una clara función simbólica, una conexión entre el referente evocado y el subconsciente colectivo. Pero para que haya claroscuro debe existir esa dualidad: luz y oscuridad. Mi impresión es que en esta obra Rivas identificó la simbología de la oscuridad con el mundo del Barroco y la simbología de la luz con el mundo del Renacimiento, y al hacerlo acusó también la insoslayable herencia ideológica de la Ilustración.

El subtexto más evidente es el Barroco, desde el mismo título, que parece un homenaje a Calderón de la Barca (*El desengaño en un sueño / La vida es sueño*). Incluso añade el vocablo *desengaño*, tan caro al Barroco. Peers habla de «interplays», asegura que la obra es «broadly Calderonian in type; in construction, theme and characterization», y ello porque, a su juicio, Rivas «could produce plays with a genuine 17th century flavour» (*Ángel*, 187). La manipulación consciente de este «flavour» se transparenta en hechos tan curiosos como que Rivas emplee dos versiones históricas de una misma palabra. Toda vez que para el gran público la frase más célebre de *La vida es sueño* es el comienzo del primer monólogo de Segismundo («¡Ay, mísero de

¹³ «LISARDO ¡Infelice! Me olvidé / que a este escollo estoy atado,/ donde del mundo ignorado / he nacido y moriré» (1119).

¹⁴ «LISARDO ...El bramido / de las olas, que decía / pavoroso noche y día:/ Pobre Lisardo, nacido / bajo estrella tan impía» (1123). La Naturaleza es hostil en la isla, con relámpagos, truenos, violentas olas y viento airado, y sólo se calma al final, cuando Marcolán finaliza su mágico sueño inducido.

¹⁵ En su estudio pragmático, Polansky analiza meticulosamente la insistencia recurrente en el tema de la fatalidad (9). En la obra abundan ejemplos como: «estrella impía» (1127, 1255); «fatalidad» (1246); «destino impío» (1247); «adversa suerte» (1265) y un largo etcétera.

mí, ay infelice!)), Rivas emplea la versión arcaizante *infelice* cada vez que el vocablo aparece en función sintáctica de vocativo o modificador exclamativo («ZORA ...¡oh mísera *infelice!*» (1131); «LISARDO ¡*Infelice!* Me olvidé / que a este escollo estoy atado» (1119)), pero emplea la versión moderna *infeliz* en otros contextos sintácticos más coloquiales, donde el sintagma verbal no está elíptico («LISARDO ...¡Qué *infeliz* he sido yo!» (1172))¹⁶.

El subtexto barroco remite con gran claridad al personaje de Segismundo, sobre todo si comparamos sus famosas décimas con el monólogo de Lisardo:

SEGISMUNDO

¡Ay mísero de mí! ¡Y ay, *infelice!*

Apurar, cielos, pretendo,

ya que me tratáis así,

¿*qué delito cometí*

contra vosotros naciendo?

Aunque si nací, ya entiendo

qué delito he cometido.

Bastante causa ha tenido

vuestra justicia y rigor,

pues el delito mayor

del hombre es haber nacido. (...)

Nace el *pez*, que no respira,

aborto de ovas y lamas,

y apenas bajel de escamas

sobre las ondas se mira,

cuando a todas partes gira,

midiendo la inmensidad

de tanta capacidad

como le da el centro frío;

¿y yo, con más albedrío,

tengo menos *libertad?* (108-113)

LISARDO

¿Es vida, ¡triste de mí!,

es vida, ¡cielos! acaso

aquesta vida que paso

con sólo mi padre aquí?

Si *condenado nací*

y sin esperanza alguna

a que este islote, mi cuna,

mi estado, mi único bien,

y mi tumba sea también,

maldigo yo a la fortuna.

Si tal mi destino fue

que es imposible lo fuera

¿para qué un alma tan fiera

dentro de mi pecho hallé?[..]

Enhorabuena el *reptil*

rampe en el vivar estrecho

si allí goza satisfecho

toda su existencia vil (...)

No reptil, águila soy,

águila, y he de *volar*

sobre la tierra y el mar. (1118)

Se destacan los paralelismos de la identificación nacimiento/condena, el arcaísmo *aquesta*, inusual en el siglo XIX, y la simbología animal que

¹⁶ Corominas asegura que *feliz* y *felice* convivieron desde tiempos remotos en castellano, y apunta que ya Gonzalo de Berceo empleó *feliz* hasta en tres ocasiones (Covarrubias sólo registra *felix* y *feliz*). Sin embargo desde que el idioma se moderniza en el siglo XVIII, *infelice* pasa a ser un claro arcaísmo, e incluso el *Diccionario de Autoridades* deja claro en 1734 que *infelice* ya sólo se usa para artificiosidades líricas: «INFELICE. Lo mismo que infeliz. Es más usado en la poesía para ajustar los versos».

refuerza el desasosiego de comparar al hombre con un ser inferior (pez o reptil), seguido por la solicitud de liberación (libertad, volar). Incluso se repiten algunas de las rimas (Ay mísero de mí - triste de mí / qué delito cometí...naciendo - condenado nací).

Esta intertextualidad de las imágenes poéticas entre Lisardo y Segismundo se presenta al inicio de la obra y se repite al final de la misma, como si fueran reclamo inicial y cierre de despedida. Al final de su sueño, hecho ya pesadilla, el protagonista se halla cargado de cadenas en una cárcel, y vuelve a identificarse claramente con la obra de Calderón:

SEGISMUNDO

En llegando a esta pasión,
un **volcán**, un **Etna** hecho,
quisiera sacar del **pecho**
pedazos del corazón. (114)
Yo sueño que estoy aquí
de estas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi. (251)

LISARDO

Pero sepan que aun aquí
de cadenas abrumado
y de estos muros cercado
arder en mi **pecho** siento
aquel **volcánico** aliento. (1169)

Además del paralelismo de las cadenas y la prisión, se repite el motivo del volcán en el pecho, e incluso la rima consonante (de estas prisiones cargado / de cadenas abrumado). La herencia en fondo y en forma es incuestionable, y podríamos añadir muchos más ejemplos como estos.

No sólo la intertextualidad con Calderón relaciona la obra con el Barroco. La crítica, con Valera a la cabeza, es unánime al señalar las fuentes literarias de las llamadas comedias de magia, el género dramático propio de la decadencia del teatro barroco, tan detestado y parodiado por los neoclásicos, con su pléyade de efectos especiales, encantos, duendes, diablos y abuso de la tramoya. Zamora y Cañizares las popularizaron en el siglo XVIII, a fines del cual se había representado una comedia de magia anónima, impresa en 1808, y que muchos consideran antecesora de la nuestra: *Sueños hay que lecciones son, o efectos del desengaño*.¹⁷

Debemos añadir otro nexo simbólico que vincula el Barroco con la oscuridad en esta obra. Cuando más se hunde Lisardo en su crapulencia, surgen los personaje de la bruja y del demonio; éste le facilita la guadaña de la muerte, y le proporciona un ejército de bandoleros satánicos para dominar

¹⁷ *Sueños hay que lecciones son, o Efectos del desengaño, drama alegórico en cinco actos. Refundido por D. M. A. Igual. Representada (sic) en el Coliseo de la Cruz de esta Corte.* Madrid: Ruiz, 1808. Leopoldo de Cueto compara detalladamente ambas obras en su artículo; a la mayor honra de Rivas, claro está.

el mundo. La escena, envuelta en tinieblas y espantosos truenos, recuerda las espeluznantes pinturas barrocas de Valdés Leal, con esqueletos y despojos de sepulcro, como *In Ictu Oculi* o *Finis Gloriam Mundi* (acaso también *El triunfo de la muerte*, de Brueghel el viejo), o las hordas de demonios en las descripciones de Quevedo, como en *El sueño de la muerte*:

Vuélvase aquel día triste
en miserables tinieblas...
tenebroso torbellino
aquella noche posea. (I, 195)

Toda esta oscuridad, reflejo de las tinieblas a las que llega a abismarse el protagonista en su descenso al infierno de su vileza, y que entronca con una imaginería barroca, surte aun mayor efecto gracias al contraste con la luz de donde provenía al principio de su sueño, el vergel de paz y armonía, aves, fuentes y flores donde había encontrado el amor de Zora. El claroscuro enfrenta al infierno barroco con el *locus amoenus* renacentista, el esqueleto provisto de guadaña frente al dulce murmullo del bucólico arrollo. Así podría describirse simbólicamente el esquema del claroscuro.

Todo cuanto rodea al inicio de la aventura de Lisardo se enmarca en un paisaje de inspiración renacentista. Así, cuando Lisardo describe dónde se encuentra, habla de un «matutino albor» en un «risueño jardín», y entre las flores y las verdes hierbas declama: «el risueño murmullo / de auras, hojas, aves, fuentes, / dan acentos diferentes, / que son dulcísimo arrullo / de mis venturas presentes» (1123). Luego: «verdes hojas y ramos... de este prado las galas... el murmullo de estas fuentes» (1126). Esto recuerda a descripciones como las de Garcilaso de la Vega en la égloga segunda: «el agua dulce desta clara fuente» (135); en la canción tercera: «do siempre primavera / parece en la verdura / sembrada de las flores» (83). O la égloga primera: «recostado / al pie de un alta haya, en la verdura, / por donde un agua clara con sonido / atravesaba el fresco y verde prado, / él, con canto acordado / al rumor que sonaba / del agua que pasaba...» (121)

Cuando ve a su amada, Lisardo la describe «entre las orlas de espuma / del adormecido mar» (1123); igual que Garcilaso describe a Galatea, que «mueve la blanca espuma como argento» (181). La Naturaleza acaba coronando el amor de Lisardo y Zora con «flores, mariposas, palomas, tórtolas, cisnes, delfines, conchas, sílfides». Y la imaginería de la escena siguiente recuerda a las novelas pastoriles del Renacimiento, con: cazadores, monteros, perros, azores, lebreles, venablos, garzas, jaras, neblís, jabalíes, cervales, corzos y venados. Incluso al alabar a su amada, Lisardo la elogia

diciendo: «tu lozana frente... la nieve de tu seno palpitante» (1128). Resuena el eco de Garcilaso al hablar de su propia amada: «tu gloriosa frente... la blanca nieve de tu rostro puro» (103).

Por otro lado, y aunque la huella del pasado literario es bastante evidente, dado que no llegó a representarse en vida de su autor puede surgir la impresión de que *El desengaño en un sueño* no fructificó en el contexto de su propia edad literaria. Sin embargo, me pregunto si el personaje de Zora no influyó a Zorrilla a la hora de diseñar su personaje de doña Inés. La pregunta es legítima, pues Rivas acabó su obra en 1842 y Zorrilla acabó la suya en 1844. Pero es que además Zorrilla cuenta en *Recuerdos del tiempo viejo* que visitó al Duque de Rivas precisamente durante la Semana Santa de 1842:

Yo no [podía] esquivar por más tiempo el compromiso de ir a pasar la Semana Santa con el Duque de Rivas; partí a Sevilla, [...] ¡y qué recuerdo tan fresco, tan juvenil, tan poético, es el de aquel viaje y el de la estancia en la casa y con la familia de aquel tan gran poeta y tan grande amigo como fue mío, aquél a quien yo llamaba mi ángel, a quien la posteridad llama Duque de Rivas, y cuya memoria vive aún por la amistad en mi corazón (I, 129-130).

¿Le mostró Rivas a su joven y melencólico amigo la obra que estaba acabando? Es un hecho del que tenemos evidencias y testigos. Por un lado, Zorrilla cuenta cómo el Duque dedicaba las noches a declamar versos rodeado de familiares y amigos íntimos, en una casa señorial que el de Valladolid llama «nido de ruiseñores».¹⁸ Por otro, un testigo de excepción como Leopoldo Augusto de Cueto describe la misma escena de una forma muy similar.¹⁹ Poco después de la visita de Zorrilla, que debió de ser larga,

¹⁸ Aunque no especifica cuánto tiempo llegó a pasar aquella vez en casa del Duque (que tenía 53 años), Zorrilla (con 25) debió de vivir allí varias semanas, pues dice que se pasaba las noches vagando «de barrio en barrio, como los pájaros de rama en rama, hasta la hora de acogerme al nido de los ruiseñores, que era la casa del Duque de Rivas. En ella duraban algunas caseras costumbres de nuestras nobles familias de los siglos del *Renacimiento*. La del duque se reunía en las primeras horas de la noche en torno de una gran mesa, donde... escuchaban todos al duque, que les leía o recitaba algunos de sus característicos romances... con un entusiasmo, un tono y una gesticulación esencialmente suyos y completamente originales... un nido de ruiseñores, cuya paz fui yo a interrumpir con... mis versos» (I, 136-137). Copio la larga cita porque ilustra la intimidad e intercambio afable de versos entre los dos autores, que quiero destacar. Otra pregunta interesante sería si no habrá algún juego de palabras íntimo entre el nombre de Zora y el apellido de Zorrilla.

¹⁹ «Vivíamos en Sevilla, bajo el mismo techo, unidas nuestras familias, como lo estaban nuestros corazones» (373). Describe aquellas tertulias nocturnas de Rivas y afirma que mientras éste escribía *El desengaño en un sueño*, y en presencia de Zorrilla, Campoamor y Rubí,

es desterrado Espartero: Rivas acude entonces a la Corte y ocupa el cargo de alcalde de Madrid.

Ya elegido senador por Córdoba, entre julio de 1843 y marzo de 1844, frecuenta los ambientes literarios de la capital. Trata de dar su drama a conocer para que lo lleven a escena, haciendo a Zorrilla y Cañete intermediarios infructíferos, hasta que el 11 de marzo se traslada a Italia para ser Ministro de España en Nápoles. Diecisiete días después de que Rivas abandone Madrid estrena Zorrilla *Don Juan Tenorio* en el Teatro de la Cruz.

Es un hecho que todos estos literatos se conocían. Manuel Cañete, al que hemos visto que Rivas trataba con confianza y amistad, había llegado también en 1843 a la capital y no sólo conocía a Zorrilla sino que incluso llegó a tener con él un duelo con pistolas a la usanza romántica.²⁰ Además, *El desengaño en un sueño* fue bien conocido en los ambientes literarios. No en vano Rivas empezó a mantener la interesante discusión que mencioné, con el poeta italiano Giuseppe Campagna, a través de cartas publicadas en la prensa, precisamente ese mismo mes de marzo de 1844. Parece evidente que no se puede mantener una polémica pública en los periódicos sobre algo que sea desconocido. Y por si fuera poco, sabemos que Zorrilla llevó copia de la obra a varios empresarios con el fin de convencerles para que la representaran.²¹

De modo que el personaje de Zora era bien conocido por Zorrilla. En este sentido, Sebold ha abordado en varias obras el alcance de la influencia que la Ilustración adquirió en el Romanticismo; una de estas influencias es la de Rousseau: «según el deísta ginebrino, no existe el pecado original, y el hombre individual todavía nace inocente igual que nuestros antepasados en el estado de la naturaleza» (67). El vergel de Zora es similar al descrito como emblemático por Sebold en la literatura romántica, «que recuerda a un mismo tiempo el paraíso terrestre o huerto de Edén y ese puro estado de la naturaleza que añoraba Rousseau». Y esa inocencia pura y

«raro era el día en que no nos leía, en familia, alguna nueva escena de aquella exuberante creación».

²⁰ Cañete le llama «el desaliñado Zorrilla» (326). Ambos aparecen rodeados de poetas coetáneos en el célebre cuadro de Esquivel, «Lectura de Zorrilla», aunque se les ve físicamente separados. Rivas no aparece, quizá porque en 1846, cuando Esquivel lo pinta, ya se hallaba en Nápoles. Gustavo Godoy asegura que Cañete era «admirador ferviente de Zorrilla y amigo personal de muchos escritores» (144).

²¹ Leopoldo Augusto de Cueto cuenta en su artículo cómo el actor y empresario teatral Juan Lombía se disculpó por carta de no poder representar la obra debido a su complicación escénica. Cueto transcribe la misiva, que acaba así: «P.D. Hoy devuelvo el drama a Zorrilla» (374). Llevar la obra de Rivas de aquí para allá era una forma de agradecimiento hacia su maestro, aunque a la postre fuera en vano.

natural conecta desde luego con el prototipo angelical de la heroína romántica.

Para comprender el alcance simbólico de esta heroína en el drama, recordemos que Propp definía la *función* como la «acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» (*Morfología*, 33). Conocida es también su división de los personajes básicos de un relato: Agresor, Donante, Auxiliar, Princesa, Mandatario y Héroe. Desde luego que la función de Zora es la de Princesa, pero con elementos divergentes del modelo narratológico. Propp sostiene que «la esfera de acción de la princesa... y de su padre comprende la petición de tareas difíciles, la imposición de una marca, el descubrimiento del falso héroe, el castigo del agresor y el casamiento» (*Morfología*, 96). Asegura que la Princesa es una recompensa, y sugiere que «la distinción entre las funciones de la Princesa y las de su padre no puede ser muy precisa. El padre es quien, por lo general, propone las tareas difíciles» (*Raíces*, 92). Sin embargo, estas expectativas narratológicas se ven frustradas si, como en este caso, ni la princesa ni su padre ofrecen resistencia alguna; aquí ni hay «tareas difíciles» ni prueba alguna a superar. Tanto el padre como Zora se entregan mansamente en las manos de Lisardo: la ausencia de este rasgo de proponer tareas, mencionado por Propp, hace que la función dramática del personaje ahonde en su carácter pasivo, angelical y abnegado.

En este sentido, Gies habla del «aura angélica» de las heroínas románticas: Laura en *La conjura de Venecia*, Leonor en *Don Álvaro y El trovador*, Elvira en *El estudiante de Salamanca*, y doña Inés en *Don Juan Tenorio* (Imágenes, 55). Sebold llama a este prototipo de personaje «la nueva Eva», y añade: «la nueva Eva, en vez de perder a su Adán, le conduce de nuevo al Edén. El *Don Juan Tenorio* de Zorrilla es, entre otras cosas, una refundición rousseauiana y romántica, en forma inversa, del Génesis» (69).²² Este concepto, resaltado por Sebold, no consigue empero que todos se convenzan de la importancia del papel de la heroína romántica, que a muchos les parece, en su vertiente de «mujer abnegada», un símbolo de la mujer pasiva, propio de la ideología conservadora ortodoxa, ultra católica y machista. Doña Inés y Zora representan lo que me atrevo a denominar *personaje-bambú*, pues, como el tallo oriental, han de cimbrarse y doblarse ante el peso del viento, para no romperse.

Pero lo cierto es que existen llamativas coincidencias entre Zora y Doña Inés: ambas son mujeres angelicales que quieren salvar al protagonista mediante el amor. Son heroínas que pretenden conducir a Adán de vuelta al Edén. Incluso en el caso de Zora, este Edén es un lugar físico y real, un

²² El mismo Zorrilla parece darle la razón a Sebold. Cfr. su afirmación en *Recuerdos del tiempo viejo*: «mi doña Inés es la hija de Eva antes de salir del Paraíso» (I, 168).

vergel renacentista existente. Por añadidura, en ambos casos ellas son cruelmente abandonadas por sus héroes. Don Juan se marcha de Sevilla, y Lisardo se marcha del vergel. No obstante, y esto resulta particularmente curioso, ambos hombres regresan al lugar donde encontraron a sus respectivas amadas para sorprenderse con la triste noticia de que sus heroínas han muerto por pena de amor. Don Juan se encuentra con la tumba de doña Inés, y Lisardo se encuentra con el cadáver de Zora que llevan a enterrar. Los versos muestran esta vivencia de una forma llamativamente paralela:

DON JUAN

¿También *murió*?

ESCULTOR

Dicen que de sentimiento
cuando de nuevo al convento

abandonada volvió
por Don Juan. (199)

LISARDO

¿Quién es esa desdichada?

ENTERRADOR

Es Zora, que *abandonada*
por un marido inhumano
y ardiendo siempre en amor
tras de penosa agonía
murió. (1162)

Tras estos reencuentros escatológicos, ambos héroes recibirán las visitas de los espíritus de sus respectivas amadas, en forma de sombras o espectros de ultratumba. Finalmente, en los dos casos aparecen derrotadas las fuerzas del mal. Es cierto que, en los Siglos de Oro, los elementos satánicos existen para ser vencidos por el personaje del buen cristiano. Pero a diferencia de otras obras románticas, en las que el mal o el caos consiguen imponerse al final, en *El desengaño en un sueño* las hordas satánicas ven frenado su avance por un ángel de Dios. El demonio le confiesa a Lisardo su impotencia: «es la voluntad divina / el muro que ves ahí / y traspasarlo no pueden / ni mi audacia ni mi ardid / ni todo el infierno junto» (1167). De igual modo, es el personaje cristiano de doña Inés el que al final del *Don Juan Tenorio* acaba triunfando sobre los elementos satánicos y tenebrosos, y hasta dictándoles órdenes, para sorpresa (y disgusto) de una parte del público romántico.

Por todo ello no podemos ni debemos descartar la posibilidad de que el drama de su amigo el Duque de Rivas, drama que —insisto— sabemos que conocía muy bien, ejerciera una influencia sobre Zorrilla mientras redactaba el texto de *Don Juan Tenorio* para el actor Carlos Latorre, según él mismo asegura en sus memorias.²³ Habría sido lo más normal del

²³ En *Recuerdos del tiempo viejo*, Zorrilla afirma haber redactado el texto en veinte días de febrero de 1844 (I, 163), justo el mes antes de que Rivas se trasladara a Nápoles y justo cuando el Duque enseñaba su drama a todos en Madrid. En el mismo párrafo Zorrilla niega

mundo, por otra parte. El Duque, veintiséis años mayor que él, despertaba en Zorrilla una profunda admiración. Quizá también le proporcionara el cariño paternal que su padre biológico —que jamás le perdonó— no supo o no quiso nunca darle. Por ello el joven escritor dedicó a su admirado Duque la leyenda *La azucena silvestre* cuando la publicó. Años después, en 1847, Rivas escribe otra titulada *La azucena milagrosa* (publicada en 1855) y corresponde a la gentileza dedicándosela a Zorrilla. El biógrafo de Rivas, Ruiz de la Serna, afirma: «ahora es el duque el influido, siquiera lo sea conscientemente» (O.C. xcix). Y para remachar esta mutua y fructífera interferencia entre ellos, Boussagol escribe:

No me parece dudoso que, si los *Romances* de Rivas han podido encaminar a Zorrilla hacia el género de la *leyenda*, las leyendas de Zorrilla, por el contrario, orientaron a [Rivas] hacia una forma de relato cuya fuente estaba viva (316).

En definitiva, *El desengaño en un sueño* participa del universal fenómeno de la ósmosis literaria y social. La obra se relaciona con el contexto de la vida de su autor, con otras obras del movimiento literario en el que se inserta, y con las de movimientos que la precedieron. Recibe las influencias de otros textos y a la vez proyecta la suya propia. Y sería muy verosímil que *El desengaño en un sueño* ejerciera tal influencia, por cercanía en el tiempo y en las relaciones personales, sobre un drama tan célebre como el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Estos fenómenos ocurren porque, como señalé al principio de este ensayo, los textos y sus autores se ven estimulados por el impulso simultáneo de la solidaridad y de la oposición. Asimismo, la estructura dialéctica interna del texto literario está construida sobre la tensión entre lo real y lo imaginario, y moldeada por la tensión entre lo individual y lo colectivo. Podríamos afirmar que tal vez los escritores románticos durmieran en lechos separados, pero sin duda soñaban juntos.

GERMÁN DE PATRICIO
UNIVERSITY OF VIRGINIA

influencias extranjeras y admite las influencias españolas, con los ya conocidos «errores» sobre Moreto y Tirso, por un lado, y Solís y Zamora, por otro. A Rivas no lo menciona como influencia literaria directa pero le dedica palabras entrañables: «grande amigo», «mi ángel», etc. (I, 130) Cfr. el artículo de Thomas Fitzgerald sobre sus fuentes: el diálogo crítico sobre *Don Juan Tenorio* ha girado siempre en torno a Zamora, Moreto y Tirso. Incluso cuando Carlos Feal menciona a Rivas como posible influencia, sólo se refiere al personaje de Leonor en *Don Álvaro*, no al de Zora.

BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, Ruppert C. «An archetypal analysis of Rivas' *El desengaño en un sueño*.» *BHS* 45.3 (1968): 201-15.

BOUSSAGOL, Gabriel. *Ángel de Saavedra, duque de Rivas; sa vie, son oeuvre poétique*. Toulouse : Edouard Privat, 1926.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*. Ed. J. M. Ruano de la Haza. Madrid: Castalia, 1994.

CAMINERO, Juventino. *Quevedo: víctima o verdugo*. Kassel: Reichenberger, 1984.

CAÑETE, Manuel. «Dictamen del famoso crítico Villemain sobre la lírica española.» *La Ilustración española* 21 (1872): 323-26.

CARDWELL, Richard A. «Don Álvaro or the Force of Cosmic Injustice.» *Studies in Romanticism* 12.2 (1973): 559-79.

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Horta, 1943.

CUETO, Leopoldo Augusto de. «Primera representación de *El desengaño en un sueño*, drama fantástico del Duque de Rivas.» *La Ilustración española* 46 (1875): 371-75.

DICCIONARIO DE AUTORIDADES. Ed. Facsímil. Madrid: Gredos, 1979.

FEAL DEIBE, Carlos. «Conflicting Names, Conflicting Laws: Zorrilla's *Don Juan Tenorio*.» *PMLA* 96.3 (1981): 375-87.

FITZGERALD, Thomas. «Notes on the sources of Zorrilla's *Don Juan Tenorio*.» *Hispania* 5.1 (1922): 1-7.

GANELIN, Charles. «Calderón in a Dream: The Duque de Rivas's *El desengaño en un Sueño*.» *The Prince in the Tower*. Ed. F. de Armas. Lewisburg: Bucknell U P, 1993. 132-43.

GARCÍA Y TASSARA, Gabriel. *Poesías*. Madrid: Rivadeneyra, 1872.

GIES, David T. *Historia del teatro en la España del siglo XIX*. Madrid: Cambridge U P, 1996.

———. «Imágenes y la imaginación romántica.» *Romanticismo* 1 (1982): 49-59.

GODOY, Gustavo. «Don Manuel Cañete, cronista literario.» *South Atlantic Bulletin* 39.4 (1974): 143-45.

MEZZACAPPA, Antonio. «Campagna's Poetic Exchange with El Duque de Rivas.» *Italica* 39.2 (1962): 105-13.

O'CONNELL, Richard. «Rivas' *El desengaño en un sueño* and Grillparzer's *Der Traum ein Leben*: A Problem in Assessment of Influence.» *Philological Quarterly* 40.4 (1961): 569-76.

PEERS, Edgar Allison. *Ángel de Saavedra, Duque de Rivas. A critical study*. New York: Arrault, 1923.

———. *A history of the romantic movement in Spain*. Cambridge: Cambridge U P, 1940.

PIÑEYRO, Enrique. *El Romanticismo en España*. París: Garnier, 1904.

POLANSKY, Susan. «Textual Coherence in the Duke of Rivas's *El desengaño en un sueño*: The Dramaturgy of Destiny.» *MLS* 18.3 (1988): 3-17.

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1971.

———. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1979.

QUEVEDO, Francisco de. *Obras completas*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1986.

RAMÍREZ, Enrique, Duque de Rivas. *De literatura y arte: discursos, cartas y otros escritos*. Madrid: Tello, 1903.

RIVAS, Duque de. *Obras completas*. Ed. Enrique Ruiz de la Serna. Madrid: Aguilar, 1945.

———. *Don Álvaro o la fuerza del sino. El desengaño en un sueño*. Prólogo de Carlos Ruiz Silva. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.

———. *Don Álvaro o la fuerza del sino. El desengaño en un sueño*. Ed. José García Templado: Barcelona, Plaza & Janés, 1984.

———. *El desengaño en un sueño*. Ed. José García Templado. Madrid: Libertarias, 2003.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Filosofía de la praxis*. México: Siglo XXI, 2003.

SEBOLD, Russell. «Romanticismo y Barroco.» *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona: Crítica, 1983.

SHAW, Donald. «Sobre la interpretación simbólica del Teatro Romántico.» *Spanien in der Romantik*. Ed. Wentzlaff-Eggebert. Köln: Böhlau Verlag, 1994. 301-08.

VALERA, Juan. *Obras completas*. Ed. Luis Araujo Costa. Madrid: Aguilar, 1961.

VEGA, Garcilaso de la. *Poesías castellanas completas*. Ed. Elias L. Rivers. Madrid: Castalia, 1969.

ZAVALA, Iris. *Historia social de la literatura española*. Madrid: Castalia, 1978.

ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Ed. David T. Gies. Madrid: Castalia, 1994.

———. *Recuerdos del tiempo viejo*. Barcelona: Sucesores de Ramírez, 1880.