

Estética barroca y auspicios prerrománticos en  
*La conquista de Mallorca* (1792) de Miguel Bover

Javier López Quintáns  
*IES “Ramón María Aller Ulloa” (Lalín, España).*

### Introducción

La literatura del siglo XVIII muestra la convivencia de tendencias, estéticas y gustos dispares. La inclinación postbarroca de las primeras décadas de la centuria ofrece la pervivencia de los cánones del teatro de Lope y Calderón, y afronta, en el avance del siglo, el despliegue de los sabores neoclásicos. En las postrimerías del Siglo de las Luces, apunta tímidamente a cierta sensibilidad romántica, mitigada con respecto a lo que se venía haciendo en Europa, y todavía lejana del estreno del *Don Álvaro* del Duque de Rivas en 1835. *La conquista de Mallorca*, texto del agente fiscal Miguel Bover, interesa por lo que supone de muestra ejemplar de síntesis de tendencias que encarnaron el siglo XVIII español: la comedia postbarroca y el anticipo romántico desligados de los preceptos neoclásicos, y su presunción del equilibrio racional y la medida ilustrada.

Es escasa la información de la que se dispone sobre la figura de Miguel Bover y Ramonell, nacido en Mallorca en 1720 y fallecido en 1799. Conocemos que

[era un] poeta mallorquín [...] Con real título de 19 de agosto de 1766 se le confirió el empleo de agente fiscal del real patrimonio

balear, y murió en esta ciudad a 13 de agosto de 1799. Escribió: *Poesías líricas y dramáticas* [...]; *Comedia intitulada Conquista de Mallorca*, de la que habla Moratín en sus orígenes. Hay de ella varias ediciones [...]. (Bover de Roselló 1842: 46)

Sabemos, por tanto, tal y como lo especifica la pieza teatral de la que nos ocupamos, que fue “Agente fiscal de Su Majestad y de su Real Patrimonio del Reino de Mallorca”, y que publica la *Comedia intitulada La conquista de Mallorca* en 1792 (Aguilar Piñal 1981: 712). Dicho texto recrea la conquista de la ciudad de Mallorca por Jaime I de Aragón entre los años 1129 y 1231, cuando la población era gobernada por el rey musulmán Abú Yahya. Se basa para ello en un claro referente histórico:

Abú Yahya, valí almohade que gobernaba Mallorca, Menorca e Ibiza desde 1208, declaró la *Yihad* después de que naves de Tortosa se apoderaran de galeras marroquíes que cargaban leña en Ibiza. En 1226, galeras mallorquinas apresaron una nave genovesa, una de Barcelona y otra de Tortosa, lo que sirvió de argumento al rey de Aragón para seguir el consejo de Pere Martell, contra maestre de galeras, que le propuso en 1227 la conquista de Mallorca, aunque los nobles aragoneses eran partidarios de atacar Valencia. La empresa ofrecía a Jaime I una oportunidad de acaudillar y vincular a sí a los nobles catalanes, que le animaban a convertirse en el primer rey hispánico en conquistar un territorio ultramarino, “con lo que tendréis tres veces más honra que si estuviera en tierra”. El proyecto fue aprobado por las Cortes de Barcelona en 1228. (Mata 2006: 36)

El texto teatral pormenoriza los datos relativos a las tropas que participan en el combate: 155 naves, 15 000 infantes y 1500 caballos (Bover 1792: 9). Pueden realizarse estimaciones acerca de los datos reales, que no difieren notoriamente de lo que Bover expuso:

En la segunda semana de septiembre de 1229, partió de Salou una flota de 155 barcos y numerosas embarcaciones menores, con 15.000 hombres y 1.500 caballos [...]. Para defender Mallorca, Abu Yahya podía convocar entre 18.000 y 42.000 hombres con entre 2.000 y 5.000 caballos. La bien amurallada Medina Mayurqa era una de las ciudades más pobladas de Al-Andalus (50.000 habitantes). (Mata 2006: 36-37)

Por su parte, la evolución de la guerra también ha sido documentada: “Junto con los *rics homens* de Aragón, los caballeros del Temple y los mercenarios almogávres, el rey permaneció en Mallorca hasta noviembre de 1230 y regresó para continuar las operaciones militares en otras dos ocasiones” (Mata 2006: 39).

Bover realiza una breve y en alto grado fiel recreación histórica que completa con las historias amorosas de Muza y Luna, por una parte, y Sara y Macamet, por otra. De esta manera, más allá de la presentación de los hechos de la toma de Mallorca, se desarrolla el choque entre las dos culturas, cristiana y musulmana, y el conflicto amoroso como complemento escénico. Sobre ello nos detendremos en los siguientes apartados.

## 1. Construcción postbarroca

El primer aspecto peculiar que presenta la obra de Bover descansa en el contagio de elementos con el drama barroco. Resulta más peculiar aún ante la evidencia de que esta obra fue publicada a finales del siglo XVIII, en un momento en el que parecía que la influencia del teatro barroco había sido superada. Sin embargo, la transición entre la estética barroca y la neoclásica, también después entre esta última y la romántica, se había desencadenado entre abruptos movimientos. Maravall (2012) considera que tal paso se produce entre los años 1670-1680, durante los cuales ocurren esenciales cambios políticos, económicos e ideológicos. Caso González (1983) ahonda en la dificultad que supone concretar el proceso de crisis del movimiento barroco y la instalación decidida de los planteamientos ilustrados. Así pues,

[n]adie duda que el Barroco —aun siendo una formación cultural con entidad propia, como ha demostrado Maravall— es un paradigma contradictorio con tendencias que apuntan en direcciones diferentes; y lo mismo puede afirmarse de la Ilustración. Sin embargo, el período que se sitúa entre aproximadamente entre 1675 y 1725, al menos en lo que a la cultura española se refiere, constituye un momento fundacional clave con características propias que definiría la transición entre ambos movimientos. (Pérez Magallón 2002: 42-43)

Parece plausible, entonces, afirmar que la Ilustración avanza hasta el año 1812, desde el que se puede igualmente identificar el arranque de un primer romanticismo (2002: 43). Por su parte, *La conquista de Mallorca* se mueve entre dos vértices, obviando precisamente el que parece su contexto natural, el ilustrado, pues ofrece ingredientes varios que proceden, de un lado, del teatro barroco, y, de otro, del espíritu del primer romanticismo.

En este apartado trataremos de enfocarnos en los rasgos barrocos. El sentido galante de caracterización de los roles obedece al prototípico entramado de figuras barrocas, medidas por un sentido del honor y el choque de tipos. La dualidad compositiva de la obra, que enfrenta el bando cristiano con el moro, concreta la dicotomía textual y postula una peculiar colisión entre la comedia de capa y espada, el drama de honor y la pieza pseudohistórica de recreación medieval.

La disposición de la comedia en tres jornadas señala cierta reproducción mimética con respecto al Barroco, no tanto por la división tripartita como por el versátil cambio de escenarios dentro de los actos (Egido 1989: 39). La primera jornada alude a las intenciones del rey Jaime, los inicios del conflicto y los rasgos esenciales de los personajes, mientras que la segunda recalca los vaticinios que favorecen a los cristianos y, al mismo tiempo, delimita el comienzo de la lucha entre escuadras. Con la última, se impone la victoria cristiana y el perdón de los moros.

Es sabido que el teatro barroco sigue ocupando un papel destacado hasta casi la mitad del siglo XVIII, a través del reestreno continuo de piezas (sobre todo, de Calderón de la Barca). Los ilustrados asistieron con disgusto a tal proliferación de obras en las que predominaba el bullicio argumental, vinculado a una puesta en escena en la que sobresalía la vistosidad y el virtuosismo de medios. La obra de Bover parece deudora de la comedia heroica, desvirtuado engendro del teatro heredero del XVII, cuya base oscilaba alrededor de la exageración expositiva. Moratín, en *La comedia nueva o el café*, parodiaba el estreno de *El gran cerco de Viena* y el disparate compositivo de las degeneraciones barrocas. No en vano la reacción

neoclásica arremete contra dichos excesos, defendiendo la correcta adaptación de “la poesía española a las reglas que dicta la razón” (Luzán 1789: 3), porque “lo inverosímil no es creíble, y lo increíble no persuade ni mueve” (1789: 107). El énfasis de Jovellanos en la *Memoria de espectáculos* (1812) nos aporta una esclarecedora visión en torno al afán ilustrado de reforma:

De este carácter peculiar de las representaciones dramáticas se deduce que el gobierno no debe considerar el teatro solamente como una diversión pública, sino como un espectáculo capaz de instruir o extraviar el espíritu, y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos. Se deduce también que un teatro que aleje los ánimos del conocimiento de la verdad, fomentando doctrinas y preocupaciones erróneas, o que desvíe los corazones de la práctica de la virtud, excitando pasiones y sentimientos viciosos, lejos de merecer la protección, merecerá el odio y la censura de la pública autoridad. (Jovellanos 1812: 93-94)

No impide el espíritu reformador de Jovellanos acercarse a la inquietud de un nuevo sentimiento romántico (Arce 1960: 140), estética que, paradójicamente, toma como fuente al Barroco, con cautelosas reticencias (Navas-Ruiz 1973: 18). De la comedia de capa y espada procede la acérrima concepción de la honra como estandarte personal que define preceptos, intenciones y actitudes. En ese sentido, la honra configura una etiqueta social y una predisposición íntima a la aceptación del entorno (Castro 1972: 8-9), pues es el entorno el que debe definir al personaje para su acomodo con el poder social. La honra horizontal (esto es, la integración en el grupo) y la vertical (los principios de clase), según define Correa (1958: 100), se coaligaban en la imagen social del individuo.

En el texto de Bover se recrea el tema del honor según el gusto del teatro barroco. El sentimiento del honor, como lucha por el reconocimiento ajeno de los actos propios, empuja al rey don Jaime hacia la pronta actuación y la beligerante constancia (contrapuesta a la inoperatividad y cobardía que, hasta el momento, este había mostrado). La intervención divina conecta de hecho con la necesidad de restauración de un orden trastocado, el orden del poder

natural del monarca cristiano defensor de su honor y el de su pueblo, arropado también como es evidente por el protector amparo de Dios. Don Jaime, depositario del honor social, tomará la iniciativa que le corresponde como cabeza reinante. “El Rey don Jaime el primero,/ por su honor, por su grandeza,/ atendiendo a su justicia,/ y a las sinrazones vuestras,/ para evitar tanto daño,/ te pide que devuelvas/ los cristianos cautivados” (Bover 1972: 5-6). Entonces, tal honor, sentimiento íntimo sojuzgado por el reconocimiento (y por la imposición colectiva (Morán 2000: 272)), delimita la actuación del rey, el causante de la sumisión inicial de su pueblo y la revancha última.

La invocación del sentido del honor se convertirá en sentimiento continuo en boca de los que reclaman la restitución del orden y la solución al desvarío, como dice Nuño ante el jeque: “¿Acaso hay ley de las vuestras que indulte tales delitos, o permita tanta ofensa?” (1972: 5). El propio jeque recupera tal sentimiento, conteniendo sus lenguas y sus impulsos frente al arrebatado de la ira: también él considera necesario un proceder honorable.

En otra dimensión, los tipos de la obra ahondan en la imitación de caracteres barrocos. El rey, que imparte justicia, ofrece asimismo el perdón a la pareja de enamorados, Muza y Luna. A la vez, observamos la correspondiente relación amorosa en el ámbito de los criados, Sara y Macamet. Estos últimos configuran el contrapunto cómico a la sublimación sentimental que se plasma con Muza y Luna. Ellos, los criados, se entregan a un juego de desencuentros y enredos en el que el amor parece más bien una delección juguetona y azarosa antes que un altar de dichas y entrega, como parecen querer ejemplificar los amos. No falta tampoco la figura del gracioso, Bermúdez (cuyo *alter ego* en el bando moro es Macamet); sus andanzas, desencuentros y conspiraciones aderezan el conflicto bélico y el transcurrir de los hechos que rememoran la batalla. Bermúdez, a modo anticlimático, deleita al espectador con las peripecias absurdas y la colaboración propicia de Macamet. La madeja expositiva sigue en ello los cánones implícitos de la comedia heroica, transfiguración dieciochesca de la dramaturgia barroca,

degenerada en una cadena infatigable de parafernalia escénica y alboroto argumental. Tal disparate arrancaba los máximos reproches de los ilustrados, pues “son tanto o más perniciosos cuanto llaman y aficianan al teatro la parte más ruda y sencilla del pueblo, deleitándola con las groseras y torpes bufonadas que forman todo su mérito” (Luzán 1789: 101-102).

En *La conquista de Mallorca*, Macamet y Bermúdez se guarecen en una cueva ante el desarrollo de la batalla. Bermúdez, bajo la forma de lo que Ley (1954: 88) entiende como gracioso antipoético, muestra los resortes propios de la comicidad barroca: la cobardía incorregible y la manipulación de los acontecimientos en beneficio propio. Al servicio del enredo argumental se presta la visión del mundo de Belcebú (tras adentrarse en una cueva en la que se esconde), para huir de la apremiosa invitación del rey de los infiernos.

En síntesis, la conceptualización del honor y los diversos tipos que ofrece *La conquista de Mallorca* parecen deudores de los antecedentes barrocos, sin que ello impida que se observen ciertas anticipaciones de un primer romanticismo, no solamente en lo que este pudo suponer de imitación del mismo Barroco, sino también en otras aportaciones singulares.

## 1.2. Delimitación prerromántica

No menos evidente es, por consiguiente, que la sensibilidad romántica se anuncie en diversas líneas. La ambientación histórica que mencionábamos en la introducción, en pleno proceso de Reconquista, se desarrolla en el enfrentamiento entre el rey don Jaime I y el jeque de Mallorca. Bover opta, incluso, por la amplia retahíla de referencias históricas, en lo referente a los bandos que lo apoyan en el conflicto: el arzobispo de Tarragona, el obispo de Barcelona, el conde de Rosellón, entre otros (1792: 9).

De notable uso prerromántico (o primer romanticismo, según aprecia Sebold 1983), porque lo notamos como negación de la puesta en escena neoclásica y la mirada curiosa hacia el Barroco, es el uso escenográfico de la obra. No en vano los orígenes del teatro romántico europeo tuvieron notoria deuda con el *Arte nuevo de*

*hacer comedias* de Lope y la obra de Calderón. Así lo hace saber Víctor Hugo en el prólogo a *Cromwell*:

Le poëte, insistons sur cet point, ne doit done prendre conseil que de la nature, de la vérité, et de l'inspiration qui est aussi une vérité et une nature. *Quando he*, dit Lope de Vega, "quando he de escribir una comedia, encierro los preceptos con seis llaves". Pour enfermer les préceptes, en effet, ce n'esta pas trop de six clefs. Que le poëte se garde surtout de copier que ce soit, pas plus Shakespeare que Molière, pas plus Schiller que Corneille [...]. Le poëte est un arbre qui peut être battu de tous les vents et abreuvé de toutes les rosées, qui porte ses ouvrages comme ses fruits, comme la fablier portait ses fables. (1828: XXXVII)

La imitación de la naturaleza se aprovecha en la impronta romántica, y violentos movimientos pueblan las líneas del texto de Bover, combinados con referencias al mundo sobrenatural. El Ángel del teatro atraviesa el escenario en la *Jornada Primera*, invocando bajo las órdenes de la predestinación divina la actuación del monarca, don Jaime, llamado este a la liberación gloriosa de Mallorca de manos de los moros. La invocación del rey cristiano a la autoridad divina se repite en la jornada II, en la que precisamente la tempestad se refrena tras la súplica del monarca (1792: 15). San Jorge, finalmente, aparece en su caballo en la escena última, tras la victoria de los cristianos.

La carga simbólica del texto se enfatiza con la aparición de los cuatro elementos en la página 11. Tierra, agua, fuego y aire emergen para vaticinar la pronta victoria del rey Jaime. Se logra, con ello, la presencia de lo sobrenatural en ruptura propiciatoria con el equilibrio neoclásico. La diversidad de lugares (palacios reales, campos de batalla, grutas, el mismo averno donde comparecen los demonios), la quebrantada presentación temporal y la multiplicidad de situaciones (el tema histórico, los asuntos amorosos y varias tramas secundarias, con Bermúdez en el eje de la fundamental) trasfiguran cualquier posibilidad de adhesión del texto al contexto neoclásico. Muy al contrario, desvía la pieza teatral hacia un despliegue escénico (en apariencia caótico) a favor del enredo, muchas veces

por encima de la necesaria lógica argumental. La aparición de un toro desbocado en escena se relaciona con el supuesto previo, más aún cuando aparece acompañado de disparos que ensordecen el transcurso de los hechos. Así, el autor dispone el desplazamiento confuso de los actores para la correcta transmisión del desquiciado avance de la lucha.

Paralelamente a ello se suceden los elementos proféticos, los cuales se desglosan en dos momentos anticlimáticos. Si la jornada I nos ofrece la profecía del ángel, la II desgrana las palabras vaticinadoras de los cuatro elementos. Ambos confluyen en el mismo supuesto: la derrota del reino moro de Mallorca, deslizado en el nivel actancial con la soberbia del jeque, su caída en desgracia y su redención final. No es de menor interés, en relación con lo sobrenatural, el pasaje que transcurre en el mundo de los infiernos, bajo el conculso impulso romántico (una hasta entonces desusada incursión en lo violento, según Sebold (1973: 670)). Satanás recibe a Bermúdez como candidato ideal para sumarse a sus hordas (algo a lo que, por otra parte, este no está dispuesto).

En el suceso, el sentido demoníaco se filtra con el deber de purgación, a través del pasaje que recrea los pecados capitales y de un mundo de penitencia que se aleja de la mera comprensión de los sentidos. En esta línea, la enajenación transitoria de la percepción sensorial provoca la imagen trastocada de Bermúdez, ofuscado espectador que asiste a un difuminado espectáculo. La visión deturpada contempla el tránsito del mundo de las penas a una selva en cuyas proximidades se desarrolla la batalla. Realidad o elucubración, deformación onírica o superposición sobrenatural, el extraño pasaje de Bermúdez nos lleva a diversas conclusiones. Parece deberse, en realidad, al efecto del sueño, siendo este puente y correlato entre realidades. Es el sueño al modo de Novalis en los *Himnos de la noche* (1800) y *Heinrich von Ofterdingen* (1802), o la *Fuga en el sueño* de Quincey (1849). El sueño es encuentro, descubrimiento ontogénico, que no se podría expresar con mayor nitidez que con las palabras de Quincey, con la confusión entre “sueño y vigilia del cerebro” (2006: 133).

El mundo se contempla como azarosa combinación, inestable devenir que solamente puede ser abordado con el tono irónico (Biemel 1961: 30). En la misma época en la que se compone *La conquista de Mallorca*, el universo poético bullía con los auspicios del Romanticismo, una efervescente aparición que se advierte en los versos de Cienfuegos o Quintana (Cano 1966: 462; Carnero 1983: 12; Rudat 1982: 48; Schurlknight 1982: 240). Como lo señala Sebold:

el hecho de que hayamos descubierto en ciertos poemas españoles escritos entre 1768 y 1773 una relación entre el hombre y el universo que es precisamente la misma que se da entre ellos en las llamadas obras románticas del siglo XIX, y establecido la base filosófica de esta relación en el pensamiento de la Ilustración, quiere decir que podemos con la mejor justificación posible considerar aquellos poemas como románticos y, lo que es más, también podemos fechar la aparición de la poesía romántica en España hacia 1770. (1983: 102)

La ruptura de los preceptos neoclásicos, desde las tres unidades teatrales, recrea de manera idónea la intención transgresora que manifiesta el texto de Bover, bajo la peculiaridad de un primer romanticismo español atenuado y lenemente arrastrado por el pulso europeo (Conde Gargollo 1983: 8; Díaz Plaja 1936; Entrambasaguas 1939; Flitter 1995). La multiplicidad de elementos escenográficos constituye una incursión continua al retorcimiento de argumentos y la aclimatación con música, el acento en los gestos y los movimientos: una ruptura con la visión nítida de la realidad, según percibió Abrams (1976) como propia del romanticismo. Encontramos bailes morunos, música, cantos propiciatorios de amor (Sara entona una melodía sentimental) y una iconografía que anticipa el despegue romántico. Gusta, entonces, Bover de lugares escarpados, tempestades en fulgurante expansión (1792: 14); y de boca de Ramón de Moncada nos hace saber que el campo de batalla está bañado en sangre (1792: 17). Más adelante, se describe un mundo infernal rodeado de llamas (1792: 20).

La relación de Muza y Luna, por su parte, ofrece dosis elevadas del sentimiento romántico. Luna confiesa insistentemente su ligazón al gallardo soldado, presa ella de la flecha de “penetrante

amor” (1792: 7). Aquejada por la melancolía, adopta, además, una actitud lánguida, decaída, que tiene su culminación en el sueño, tras las lágrimas, en el inicio de la jornada II.

El arrobado sentimiento de Muza, que sublima la entrega a Luna, solamente puede chocar con un escollo, de poder equivalente al impulso amoroso desbocado: el deber social. Muza, en esta disyuntiva, se encuentra ante la difícil situación que contrapone su obligación hacia la mujer que ama y las imposiciones necesarias de lugarteniente de su jeque (y, a la par, padre de su amada). Sublimación es la de Muza, que emplea una imagen netamente romántica, al confesarse que moriría gustoso como “mártir de amor” (1792: 8). Esta imagen es heredada por el romanticismo de la sumisión cortés de la lírica provenzal, y pervive en centurias bajo la revisión del “amor dominae” (el *Macías* de Larra ofrece una bella estampa de dicha ofrenda amorosa). Ya el Barroco, previamente, había dado destellos ejemplares (para el caso de Bover no se debe pasar por alto el Lope de Vega de *Porfiar hasta morir*). En Bover, no en vano, el amor representa “fe ciega” (1792: 13), en una raigambre deudora con el platonismo, el mismo que alimenta el ansia romántica en Hemsterhuis o Jacobi.

Una fe mayor empuja a Muza, la del deber a su rey. Por ello mismo se niega a permanecer inactivo, aun cuando le cueste la vida y suponga no permanecer al lado de Luna. Su respeto a la autoridad lo hará merecedor, al cabo, del perdón, bajo el que se impone el final dichoso: su matrimonio con la amada, previo consentimiento del vencedor rey Jaime y la presencia de san Jorge que ratifica, con su alado desfile, la victoria de los cristianos.

### 3. Fusión de presupuestos

*La conquista de Mallorca* participa de sensibilidades dispares que concentran en sus líneas un desigual boceto de intenciones. Según lo que se ha visto, parece estar en deuda con el teatro barroco, bajo la desvirtuada aparición del sentimiento de honra como imperativo del individuo: la imposición social que se combina con la inclinación

íntima. El sentimiento de honra, a su vez, se metamorfoseaba con el conflicto amoroso, bajo Luna y Muza, que a su vez obtenían eco en la figura de los graciosos. Lances, enredos cómicos, confusiones y la salvaguarda última de la honra avanzaban asimismo en los derroteros de una estética acotada en lo que parece la línea de los impulsos postbarrocos (Caso González 1970: 10).

No era de menor importancia la impronta de las cualidades románticas, aderezadas con una incursión ilógica en el caos escénico, mutiladas y trastocadas, sumidas en dispares exabruptos compositivos. La iconografía romántica europea, todavía sin cuajo evidente en el panorama español, aparece imitada en el seno de una atmósfera violenta, desgarrada, en la que se opta tanto por una aclimatación tempestuosa como por el confuso desfile de personajes de variada calaña (sean personas o animales o seres de ultratumba). El autor parece, en suma, buscar la originalidad de su asunto amalgamando estéticas y propósitos diferentes, a la procura de enmarcar su obra en cierta pretendida diferenciación que adolece, al cabo, de quebrantada mezcla de preceptos. No impide todo ello la valoración justa de esta obra como documento representativo de la hibridación de géneros, tendencias y asuntos, en íntima disensión con los postulados del movimiento neoclásico. La medida equilibrada de aquellos no procede en este documento. Aspira Bover, en realidad, a la dispersa mezcolanza de obras, sea ello por el goce de una *Conquista de Mallorca* única y singular.

## Referencias bibliográficas

ABRAMS, Mayer Howard

1976 *The mirror and de lamp. Romantic theory and the critical tradition*. Oxford: Oxford University Press.

AGUILAR PIÑAL, Francisco

1981 *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: CSIC.

ARCE, Joaquín

1960 “Jovellanos y la sensibilidad prerromántica”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. XXXVI, 139-177.

BIEMEL, Walter

1961. “L’ironia romantica y la filosofía del idealismo alemán”. *Convivium*. XIII, 29-48.

BOVER, Miguel

1792 *Comedia intitulada La conquista de Mallorca*. Barcelona: Imprenta y librería de la viuda de Piferrer.

BOVÉ DE ROSELLÓ, Joaquín María

1842 *Memoria biográfica de los mallorquines que se han distinguido en la antigua y moderna literatura*. Palma: Imprenta de Juan Guasp y Pascual.

CANO, José Luis

1966 “Un prerromántico: Cienfuegos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 195, 462.

CARNERO, Guillermo

1983 *La cara oscura del siglo de las luces*. Madrid: Cátedra.

CASO GONZÁLEZ, José Miguel

1970 “Rococó, prerromanticismo y neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII”. En *Los conceptos de rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*. Eds., José Miguel Caso González, Joaquín Arce y Juan Antonio Gaya Nuño. Oviedo: Universidad de Oviedo, 7-29.

CASTRO, Américo

1972 *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus.

CONDE GARGOLLO, Enrique

1983 *El Romanticismo español y sus circunstancias*. Madrid: Ediciones Monte Casino.

CORREA, Gustavo

1958 "El doble aspecto de la honra en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*". *Hispanic Review*. 26, 2, 99-107.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo

1936 *Introducción al estudio del Romanticismo español*. Madrid: Espasa Calpe.

EGIDO, Aurora

1989 *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín

1939 *Determinación del romanticismo español y otros ensayos*. Barcelona: Apolo.

FLITTER, Derek

1995 *Teoría y crítica del romanticismo español*. Cambridge: Cambridge University Press.

FROLDI, Rinaldo

1983 "¿Literatura "prerromántica" o literatura "ilustrada"?". En *Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo: resúmenes de ponencias y comunicaciones*. Vol. II. Comp., Juan Fernando Fernández Gómez. Oviedo: Universidad de Oviedo, 477-482.

GARCÍA MERCADAL, José

1943 *Historia del romanticismo español*. Barcelona: Labor.

GARRIDO PALLARDÓ, Fernando

1968 *Los orígenes del Romanticismo*. Barcelona: Labor.

GIES, David T.

1989 *El romanticismo*. Madrid: Taurus.

HOEVELER LONG, Diane y Larry H. PEER

2005 *Romanticism: comparative discourses*. Aldershot: Hants.

HUGO, Víctor

1828 *Cromwell*. Paris: Ambroise Dupont.

- JOVELLANOS, Gaspar Melchor  
 1812 *Memoria sobre las diversiones públicas*. Madrid: Imprenta de Sancha.
- JURETSCHKE, Hans  
 1954 *Origen doctrinal y génesis del romanticismo español*. Madrid: Editora Nacional.
- LA RUBIA PRADO, Francisco  
 2004 *Retorno al futuro: amor, muerte y desencanto en el Romanticismo español*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LEY, David  
 1954 *El gracioso en el teatro de la península (siglos XVII-XVIII)*. Madrid: Revista de Occidente.
- LUZÁN, Ignacio de  
 1789 *La poética o reglas de la poesía en general*. Madrid: Imprenta de don Antonio de Sancha.
- MARAVALL, José Antonio  
 2012 *La cultura del Barroco*. Madrid: Ariel.
- MATA, Santiago  
 2006 *El hombre que demostró el cristianismo: Ramón Lluïl*. Madrid: Rialp.
- MORÁN MARTÍN, Remedios  
 2000 “De la *difusión cultural* de la virtud caballeresca a la defensa del honor”. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie III, 271-290.
- NAVAS-RUIZ, Ricardo  
 1973 *El romanticismo español. Historia y crítica*. Salamanca: Anaya.
- PAZ, Alfredo de y Mar GARCÍA LOZANO  
 2003 *La revolución romántica: Poéticas, Estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús  
 2002 *Construyendo la modernidad: la cultura española en tiempo de los novatores (1675-1725)*. Madrid: CSIC.
- QUINCEY, Thomas de  
 2006 *Confesiones de un opiómano inglés*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

RUDAT, Eva Marja Kahiluoto

1982 “‘Lo prerromántico’: una variante neoclásica en la estética y la literatura española”. *Iberorromania*. 15, 47-69.

SCHURLKNIGHT, Donald

1982 “En busca de los orígenes del Romanticismo en España: Cالدالو, Young y las conjeturas: Hipótesis y analogía”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. LVIII, 237-261.

SEBOLD, Russell P.

1973 “El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español”. *Hispanic Review*. 41, 669-92.

1983 *Trayectoria del romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*. Barcelona: Crítica.