



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 27 (2021)

### UN DRAMA EXALTADO DEL TRIENIO LIBERAL: *ENRIQUE III DE CASTILLA* (1820)

Alejandra Fátima GÓMEZ ALONSO

(Universidade de Vigo)

<https://orcid.org/0000-0002-8114-1758>

*Recibido: 29-11-2020 / Revisado: 06-04-2021*

*Aceptado: 05-02-2021 / Publicado: 18-12-2021*

RESUMEN: El presente trabajo centra su atención en el estudio de *Enrique III de Castilla*, drama histórico en verso de autor anónimo, estrenado en Cádiz en 1820. En un período tan complejo como el Trienio Liberal, el nuevo sistema político necesita encontrar apoyos entre las clases populares que le permitan afianzarse en el poder. Para conseguirlo, se vuelve indispensable la gran influencia social de que goza el teatro, que pasa a convertirse en un eficaz medio de difusión de ideas, lo que explica la creación de numerosos dramas de tema político. En concreto, en esta pieza, la leyenda del gabán del rey doliente se pone al servicio de la ideología liberal, a través de una defensa de los principios constitucionales de la mano de un monarca que logra vencer a los despóticos ricoshombres que usurpan su trono.

PALABRAS CLAVE: *Enrique III de Castilla*, Trienio Liberal, teatro político, drama histórico, reescrituras decimonónicas, tragedia neoclásica, Romanticismo.

### AN EXALTED DRAMA OF THE LIBERAL TRIENNIUM: *ENRIQUE III DE CASTILLA* (1820)

ABSTRACT: The present project focuses on the study of *Enrique III de Castilla*, an anonymous historical drama in verse, which was first released in Cadiz in 1820. In a period as complex as the Liberal Triennium, the new political system needs to find support among the popular classes to consolidate its hold on power. To achieve this, the great social influence enjoyed by the theatre as an effective means of disseminating ideas becomes essential, thus explaining the creation of numerous dramas with a political theme. Specifically, in this piece, the legend of the diseased king's mantle is put at the service of liberal ideology, through a defence of constitutional principles by a monarch who manages to defeat the despotic lords of the kingdom who usurp his throne.

KEYWORDS: *Enrique III de Castilla*, Liberal Triennium, political theatre, historical drama, nineteenth-century rewritings, neoclassical tragedy, Romanticism.

## o. INTRODUCCIÓN

Los tres años que siguen al pronunciamiento de Riego en 1820 conforman un período tan breve como convulso, en el que la restauración de la obra de las Cortes de Cádiz pone en marcha la segunda experiencia constitucional en la historia de España. La inestabilidad del nuevo sistema político, que se enfrenta a la oposición del rey y de las clases privilegiadas, a la escisión dentro de sus filas y al creciente descontento del pueblo, no tarda en hacerse manifiesta (Gil Novales, 1981; Bahamonde y Martínez, 1998). Por esta razón —y puesto que el liberalismo se sustenta en el respaldo popular— se hace necesario desarrollar mecanismos que actúen sobre la opinión pública.<sup>1</sup>

En este sentido, por su amplio alcance popular, el teatro se convierte en un vehículo idóneo, junto a la prensa, para la transmisión de las ideas liberales, hecho que demuestra la proliferación de dramas de carácter político en un tiempo caracterizado por «la atonía y la mediocridad» (Zavala, 1980: 300). En efecto, el panorama literario del momento está marcado por la falta de innovación, la persistencia de la estética neoclásica y la abundancia de traducciones de obras extranjeras, si bien comienzan a percibirse indicios de un próximo cambio de rumbo en los escritores ilustrados, a través de la creciente traducción de obras románticas y del entusiasmo de la crítica por las nuevas orientaciones literarias (García López, 1972: 435). El teatro político del Trienio Liberal se enmarca en esta transición entre el Neoclasicismo y la nueva sensibilidad que se abre paso; en concreto, *Enrique III de Castilla* (1820) presenta rasgos tanto de la tragedia neoclásica de influencia alferiana como del drama histórico romántico, especialmente perceptibles, estos últimos, en su estilo.

A grandes rasgos, este teatro, esencialmente popular, se caracteriza por el predominio del verso, el poco respeto a las reglas clásicas, las frases de efecto, los ripios y otras deficiencias formales, la falta de complejidad psicológica en los personajes —reducidos a un maniqueísmo liberal-servil—, el desarrollo lento y predecible de la acción, la retórica trivial y el enfoque pedagógico (Caldera, 1991: 8; Freire López, 1994: 31; 2008: 65-68). Además, destaca en estas piezas el realismo en la ambientación, la verosimilitud, la presencia de canciones que el público corea entusiasmado por la causa liberal y las sátiras en las que «se advierte un fondo de revancha, acorde con el de su canción emblemática, el *Trágala*» (Freire López, 2008: 74). Ninguno de estos dramas destaca por su calidad literaria; su valor reside en su carácter testimonial y en que constituyen las bases en que se asienta buena parte de los temas y efectos del teatro romántico posterior (Zavala, 1982: 184). Sin embargo, tienen un enorme éxito debido a la oportunidad de los argumentos, el imperante analfabetismo, sus precios populares y la simpatía por la causa liberal (Freire López, 1994: 32).

Una de las copias anónimas de *Enrique III de Castilla* que ha llegado a nuestros días, fechada en 1820, forma parte de una serie de volúmenes de carácter fáctico del siglo XIX, titulados *Comedias varias*, que reúnen diversas piezas teatrales de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX y que se encuentran digitalizados y accesibles desde el catálogo de la Biblioteca Nacional de España. En concreto, esta «pieza heroica en dos actos» (f. 1r)<sup>2</sup> se ubica en el tomo tercero, que contiene, junto a este drama, las refundiciones de Solís y de Bretón de

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en el ámbito investigador del proyecto PGC2018-093619-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE).

<sup>2</sup> El manuscrito, cuya edición llevo a cabo actualmente, tiene la signatura MSS/18075. Puesto que no está paginado, me refiero al mismo anotando el folio (fol.1 / fol.v) correspondiente.

los Herreros de, respectivamente, *La segunda Celestina*, comedia en verso en cinco actos de Agustín de Salazar, y la comedia en cinco actos *Las paredes oyen*.<sup>3</sup>

Como pieza de trasfondo político, responde a la práctica usual entre los escritores del momento de mirar hacia el pasado, en este caso medieval, para situar en él la problemática del presente, a fin de que el auditorio pueda observar los hechos con distancia. En este caso, el autor lleva a cabo una reescritura de la leyenda del gabán del monarca Trastámara, en la que la severidad con la que don Enrique somete a sus enemigos internos y se hace con las riendas de su gobierno se pone en paralelo con la actitud que la intelectualidad liberal espera de Fernando VII.

La enardecida defensa de los valores constitucionales, abanderada por un rey que se impone a una nobleza representante del Antiguo Régimen y respaldada por un pueblo que clama libertad, aporta una contundencia ideológica al drama que le permite gozar de un éxito considerable en sus diferentes representaciones a lo largo del Trienio Liberal y, posteriormente, durante la regencia de María Cristina.

#### I. TEXTO DRAMÁTICO E IDEOLOGÍA LIBERAL

La figura de Enrique III de Castilla (1379-1406), nieto del primer monarca de la dinastía Trastámara, adquiere un especial interés para las plumas decimonónicas, que lo convierten en el protagonista de obras de los más diversos géneros. Sin embargo, atendiendo a los datos biográficos, el rey, que ha pasado a la historia con los apelativos *el enfermo* o *el doliente*, es la «quintaesencia del soberano poco conocido» (Mitre Fernández, 2004: 10). La muerte del cronista López de Ayala en 1407 deja inconclusa su crónica, que solo cubre, aproximadamente, un tercio del reinado enriqueño. Esta escasez historiográfica comienza a suplirse, posteriormente, con la proliferación de leyendas en torno a la vida edificante y el buen gobierno del monarca (Jardin, 1995: 223; Mitre Fernández, 2004: 10-11; Ribao Pereira, 2019b: 42), entre las que destaca la del gabán, que tiene su origen en la reelaboración del *Sumario del despensero* de mediados del siglo xv (Jardin, 1995: 224, 226)<sup>4</sup> y goza de una importante presencia en la literatura decimonónica.

Según esta, al comienzo de su reinado, Enrique III regresa, tras un día de caza, a su palacio de Burgos y se encuentra con que no tiene qué cenar, porque carece de medios para abastecer la cocina; para solucionarlo, ordena al despensero que empeñe su gabán, lo que les permite a él y a su esposa comer esa noche. Al ser conocedor de los opulentos convites que acostumbran a celebrar los nobles de la corte, asiste disfrazado al que se sirve en casa del arzobispo de Toledo, donde observa la vanidad con que estos presumen de sus

<sup>3</sup> De acuerdo con la descripción de la Biblioteca Nacional de España (BNE), el volumen está encuadernado en holandesa, consta de 205 hojas y sus dimensiones son de 23 x 16 cm. Presenta, además, el sello de Pascual de Gayangos, propietario de la colección, que pasó a la BNE a finales del siglo xix. Cada pieza, de las tres que se incluyen, cuenta con una letra de distintas manos. Asimismo, este tomo aparece catalogado a nombre de Dionisio Solís, a quien pertenece, como ya he apuntado, el manuscrito de *La segunda Celestina* con el que *Enrique III de Castilla* se encuaderna. En su tesis doctoral de 1987 M. T. Suero apuntaba la posibilidad de que se tratase de una pieza de Cañizares, pero ni su estilo ni el sentido de la misma parecen refrendar esta hipótesis (sobre las comedias históricas de Cañizares véase Londero, 2020). De la pesquisa al respecto de la autoría y de las que en la actualidad llevo a cabo en los documentos que se conservan en el Archivo de Villa, a propósito del estreno madrileño de la obra, daré cuenta en la edición de la pieza que preparo.

<sup>4</sup> Explica Jardin (1995: 224) que el *Sumario del despensero* es una crónica que abarca la historia de Castilla desde Pelayo hasta Enrique III, de cuyo reinado solo aparecen los primeros años porque el autor —despensero de la reina Leonor, esposa de Juan I y madre de Enrique III— escribe de forma contemporánea a este; y que en tiempos de Enrique IV se elabora una refundición que compensa la falta de información sobre Enrique III con las leyendas de las ejecuciones de Sevilla y del gabán. Asimismo, destaca la existencia de ciertos paralelismos entre este último episodio y los protagonizados por Ramiro II de Aragón, Eduardo II de Inglaterra, Vlad Tepes de Valaquia o Ferrante I de Nápoles, lo que pone de manifiesto el carácter «folclórico, migratorio, pluricultural» (Pedrosa, 2012: 106) de esta leyenda.

rentas, mayores que las suyas propias. Indignado, al día siguiente convoca, con la excusa de que quiere otorgar testamento, debido a su grave estado de salud, al prelado y al resto de nobles, quienes, sin armas, son encerrados en una gran sala y vigilados por seiscientos hombres. A mediodía, Enrique se presenta armado, espada en mano, y les pregunta a cuántos reyes han servido. Tras sus diversas respuestas, objeta que, en su corta edad, él ha conocido veinte: cada uno de los asistentes, usurpadores de su poder y de sus rentas. Como castigo, ordena su muerte y la toma de sus bienes, ante lo que el arzobispo suplica clemencia en nombre de todos. El rey accede a cambio de la completa restitución de los bienes sustraídos, proceso que dura dos meses, al cabo de los cuales les permite abandonar el castillo. Esta acción jalona su gobierno, pues «nunca rey de Castilla se apoderó tanto del reino como este rey don Enrique, e de los caballeros, e escuderos, e de las comunidades dél» (Llaguno Amírola, 1781: 84).

La leyenda se recoge, posteriormente, en la *Historia de España* de Mariana (1601), fuente para los literatos de su tiempo y posteriores, o, entre otros, en el *Suplemento del Tesoro de la lengua española castellana* de Covarrubias (1611), en la *Historia de la vida y hechos del rey don Henrique III* de Gil González Dávila (1638), una suerte de espejo de príncipes para el gobierno de Felipe IV (Mitre Fernández 2004: 10), y en la edición del *Sumario de los reyes de España* de Llaguno Amírola (1781), con que los autores del XIX están familiarizados por su interés en la historiografía editada o reeditada con criterios modernos a finales del siglo anterior (Ribao Pereira, 2017: 158-170).

La intelectualidad decimonónica hace uso de este episodio de Enrique III, símbolo de un rey «fuerte, capaz de refrenar el poder de la nobleza y limitar sus excesos», para justificar, desde diferentes perspectivas y contextos históricos, una determinada legitimidad dinástica y la necesidad de una monarquía sólida (Ribao Pereira, 2019a: 248; 2019b: 43). El tercer Trastámara se hace presente en la producción literaria y periodística a lo largo de todo el siglo, desde la Guerra de Independencia hasta la regencia de María Cristina de Habsburgo.<sup>5</sup> En la pieza que me ocupa, concretamente, el soberano se inclina hacia la facción liberal y habla al público, desde la escena, como un político exaltado del Trienio.

*Enrique III de Castilla*, en consonancia con su carácter de «drama heroico» (f. 1r), es una obra compuesta en romance endecasílabo, de reminiscencias épicas. Se estructura en dos actos de desigual extensión —concretamente, 424 y 525 versos—, de los cuales, el primero presenta un menor número de escenas —cinco— donde se presentan los personajes y sus conflictos, mientras que el segundo se caracteriza por un desarrollo más rápido de la acción, distribuida en ocho escenas.

Los hechos se sitúan en el alcázar de Burgos a comienzos del reinado de Enrique III, quien ha convocado, sin aportar sus motivos, a los nobles castellanos, que aguardan con inquietud en una de las galerías de la fortaleza. Gutiérrez, consejero del monarca, recrimina a Garci Téllez, a modo de anticipo, la miserable situación a la que ricos hombres como él, usurpadores del poder real, abocan el reino. Garci Téllez, tan ofendido como temeroso por ver peligrar la privilegiada posición de la nobleza, toma conciencia de la necesidad de defender el *statu quo* y esboza, junto a Alvar Núñez, una estrategia basada en «las tramas, el poder, la negra intriga» (1, 3, f. 6r). La conversación se ve interrumpida por la llegada de Sancho y de la reina Catalina, quien solicita su ayuda para solventar los problemas económicos que amenazan al Estado. Los consejeros afirman carecer de medios

<sup>5</sup> En palabras de Ribao Pereira, «como panfleto liberal o antimonárquico, como relato reivindicativo o didáctico, como sugerente defensor de la legitimidad dinástica en tiempos de las dos regencias, como alegato antiseñorial o burgués, los ingredientes de la leyenda se modulan, reformulan y alteran para permitir que el gabán del rey doliente aúne bajo su sombra [...] los afanes de una nación que busca mitos fundacionales de fortaleza, equidad, justicia y solvencia monárquicas en los que asentar su perfil emergente» (Ribao Pereira, 2019b: 53).

por haberlos gastado previamente en el socorro del monarca y la reina, indignada, critica su hipocresía y su traicionera adulación. En ese preciso momento irrumpe Enrique, aparentando una tranquilidad no exenta de suspicacias, para dar una última oportunidad a sus nobles: les plantea de nuevo el exiguo estado del erario y les pide consejo para hallar una solución. Cuando le sugieren ordenar un nuevo impuesto para el pueblo, el rey rechaza su propuesta y les reprocha su ambición desmedida aludiendo a la igualdad de todos los hombres. Ante ello, la nobleza se siente gravemente ofendida y ansía venganza.

Ya en el segundo acto, que se desarrolla en la sala de audiencia, la reina se muestra temerosa acerca de las posibles represalias de la nobleza y pide a Gutiérrez que se haga con el apoyo del pueblo. Gutiérrez la tranquiliza destacando la cobardía e impopularidad de los ricoshombres e informándole de que, durante la junta convocada por don Enrique, se producirá un alzamiento que traerá consigo la libertad y el fin del despotismo nobiliario. Surge, de nuevo, una disputa entre Gutiérrez y Alvar Núñez, tras la cual, con la llegada de Mendo y Garci Téllez, se gesta la venganza que los tres llevarán a cabo en la reunión, para la que rechazan contar con el respaldo popular. Comienza la junta y en ella el rey insta a la nobleza a «salvar a la patria» (II, 6, f. 23r), a lo que esta se niega apelando a sus privilegios. Enrique hace valer su autoridad para abolirlos, los ricoshombres muestran su oposición y, en respuesta, el monarca les pregunta cuántos reyes han conocido. Tras las respuestas, el rey, desafiante, invita a los nobles a ocupar su trono, pues «cada cual [...] rey supremo se juzga de Castilla» (II, 6, f. 24r) y se produce una acalorada discusión en la que Enrique acaba por suprimir los fueros y expropiar todos sus bienes. Comienzan a oírse las voces del pueblo, que se agolpa a las puertas del alcázar. Los nobles creen que acuden en su apoyo, pero descubren con sorpresa que no es así, puesto que a quien aclaman y defienden es al rey. Con la presión popular, este es capaz de deshacerse de la nobleza usurpadora y ordena su ajusticiamiento, pero la reina lo disuade del ejercicio de la violencia. Finalmente, conmuta su pena por el destierro y promulga la libertad en el reino.

Como se puede observar, el autor toma como base la leyenda del gabán del *Sumario del despensero*, a partir de la que se suprimen y añaden elementos argumentales en función de su interés ideológico. Son numerosas las diferencias que, a grandes rasgos, se hacen patentes entre ambos discursos, en su mayoría relacionadas con la naturaleza espectacular del texto, con el objetivo de conseguir un mayor efectismo en su representación. En primer lugar, al arrancar la acción del drama una vez se ha realizado la convocatoria real, el autor elimina la anécdota del empeño de la prenda, así como el convite celebrado por los nobles en el que el rey descubre su corrupción. En segundo, el hecho de que el monarca no haya comunicado la causa de la junta (como sí ocurre en las diferentes reescrituras del relato del *despensero*) suscita el desasosiego entre la nobleza, lo que posibilita que un consejero leal desvele anticipadamente sus intenciones. Esto, a su vez, origina diversos enfrentamientos previos a la audiencia en que ambos —traidores y fieles al monarca— dejan claras sus posiciones ideológicas. En tercer lugar, destacan las intervenciones de la reina y del propio Enrique, anteriores a la junta, en las que se dirigen a los ricoshombres para solicitar su ayuda y confirmar su deslealtad. Por último, ya reunidos, el rey concede una oportunidad a sus nobles y vuelve a solicitar su implicación en el remedio de la ruina económica. Tras el interrogatorio, no son los soldados, como en las diferentes versiones decimonónicas de la leyenda, quienes irrumpen en la escena en defensa de su rey, sino el pueblo, que pide libertad. Cuando el monarca anuncia el castigo, tampoco son los nobles los que suplican clemencia y hacen propósito de enmienda, sino que la propia reina intercede por ellos en un alegato en contra de la violencia, con las miras puestas en el Estado libre que acaba de nacer. Asimismo, mientras en la leyenda se explicita la duración del encierro, dos meses en que los ricoshombres declaran y devuelven sus

posiciones, la acción del drama se limita temporalmente a las horas previas a la audiencia y las de su desarrollo y conclusión, lo que permite un desenlace teatral inmediato y rápido del conflicto y, con él, una recepción espectacular completa del mismo.

A partir de estas disimilitudes argumentales, van tomando forma las principales claves ideológicas del drama. Para ahondar en ellas, resulta interesante la caracterización de los personajes. Como señala Tejerina, siguiendo a Tordera (1983), el personaje teatral se configura «a partir de lo que hace, lo que dice, lo que dicen de él los demás personajes y lo que anota el autor en las acotaciones» (Tejerina, [1994] 2005). Debido al carácter popular de la obra, el tratamiento de los agonistas tiende al maniqueísmo, de forma que palabras y acciones los adscriben, desde el primer momento, a la órbita de la bondad o de la maldad, al *summum* de virtudes o de vicios.

Para llevar a cabo el análisis de los personajes, me serviré de la categorización actancial de Greimas (1976). Si bien este modelo está diseñado para el análisis narratológico, su adaptación al texto teatral que me ocupa me permite obtener una clasificación muy clara de las fuerzas que guían las palabras y los actos de los personajes. El autor distingue seis actantes, distribuidos en tres parejas según su función semántica en la obra: sujeto y objeto, destinatario y destinador y adyuvante y oponente. El par sujeto-objeto, que constituye el eje en torno al que girarán los demás actantes, se caracteriza por la relación de deseo: el primero desea y busca al segundo a lo largo de la trama. En cuanto a la pareja destinatario-destinador, el primero se convierte en el receptor y beneficiario del objeto, mientras que el segundo es aquello que mueve al sujeto a desear el objeto. Por último, el adyuvante facilita la consecución del objeto, mientras que el oponente crea obstáculos para la realización del deseo (Greimas, 1976: 270-293). Atendiendo a este modelo, el rey Enrique III de la pieza heroica es el sujeto; los ricos hombres Garcí Téllez, Alvar Núñez y Mendo, los oponentes; los «leales consejeros» (f. iv) Gutiérrez y Sancho y la reina Catalina, los adyuvantes; y el sufridor pueblo, destinador y, a su vez, destinatario.<sup>6</sup>

Enrique III es el protagonista del drama, como puede deducirse del mismo título, y desempeña el papel de sujeto, al imponerse a la nobleza opresora para terminar con sus abusos y proclamar la libertad de su pueblo, objeto que persigue a lo largo del drama y hacia el que se mueve a través de todas sus acciones.

La visión que se ofrece del personaje de Enrique III corresponde con la que el liberalismo español tiene —o quiere tener— acerca de Fernando VII al comienzo del Trienio Constitucional. La figura del monarca aparece, por tanto, sometida a un fuerte proceso de idealización que lo dibuja como un rey que ha sido pérfidamente engañado por su corrupta camarilla, cuyo «encanto lisonjero» cubría, con una venda, sus «tristes ojos» (II, 7, f. 26r).

Las palabras de su consejero Gutiérrez al comienzo del drama dejan entrever que don Enrique se halla desorientado, sin saber dónde están sus verdaderos apoyos («ignora / cuál puede ser la causa que le anima» [I, 1, f. 3r]), y que se ha dejado esclavizar por sus ricos hombres, al igual que lo que se pretende creer respecto al Deseado: «no es ya el rey de León y de Castilla, / es tan solo un esclavo, que aherrojado / lo tiene el despotismo y tiranía» (I, 1, ff. 3r-3v). En efecto, Garcí Téllez, representante de la nobleza corrupta, lo contempla como un simple títere en sus manos, que acata todas sus disposiciones: «¿El rey? Condescender solo le toca / de los nobles el rígido decreto» (II, 5, f. 21r). Pese a su inicial ingenuidad, Enrique III reúne todas las cualidades que debe presentar un buen

<sup>6</sup> Junto a estos agonistas, en el *dramatis personae* figuran también los guardias del rey, que carecen de texto: únicamente aparecen en escena cuando se desata el motín popular, ante la llamada del soberano (II, 6, f. 25v). Por esta razón, los omito del análisis del resto de personajes.

monarca: tiene, como único motor, la búsqueda del bienestar de su pueblo, y su esposa lo define como «un padre tierno, / un padre cariñoso, no un tirano / ni un déspota cruel» (II, I, f. 17r). A través de sus propios parlamentos, se destaca la humanidad del monarca, que sufre en su piel las miserias que padece su pueblo, lo que supone, asimismo, una velada alusión a su carácter doliente:

ENRIQUE. — Nuevos disgustos hoy mi mal aumentan  
que trato de enmendar en este día,  
mas, cuando el corazón sufre y padece,  
¿podrá el hombre gozar salud cumplida?  
La aflicción de la patria, sus lamentos,  
cada vez más mi alma martirizan (I, 5, f. 11r).

Cuando la nobleza se niega a pagar tributo alguno y sugiere aumentar la carga impositiva del pueblo llano, don Enrique deja bien claro que rechaza las riquezas y que lo que verdaderamente tiene valor para él son sus gobernados («Guardad, ilusos nobles, los tesoros, / que Enrique no los ama, ni codicia, / ama solo a los fieles castellanos» [I, 5, f. 12r]). Asimismo, demuestra cómo en su inventario de valores ocupa un importante espacio la justicia social: está agobiado por no poder retribuir a sus soldados «los méritos y hazañas cual debía, / ni aliviar de sus pueblos desgraciados / la opresión y miseria que respiran» (I, 4, f. 7r) y defiende —en un claro anacronismo, perfectamente pertinente, no obstante, en el momento del estreno— la igualdad de los hombres y sus derechos:

ENRIQUE. — ¿Qué ley puede imponer al noble fuero  
cuando a los demás hombres se le quita?  
¿Iguales por la ley no somos todos?  
Pues ¿qué excepción al noble le autoriza  
en contra de su hermano, que oprimirle  
pretende con su loca altanería?  
¿Qué excepción? ¿La ignoráis? Vil despotismo (I, 5, f. 12r).

Finalmente, convencido de la nefasta influencia que sobre él ha ejercido su entorno, tras observar las salidas de tono de sus ricoshombres en la audiencia, toma las riendas del gobierno y reafirma su poder: «¿Soy Enrique a quien llaman el tercero / y tuve sufrimiento para oíros / sin imponer castigo a tal exceso?» (II, 6, f. 25r), «Pues yo también soy rey y abolir puedo / y derogar lo que juzgare injusto y contrario a la ley que dictar quiero» (II, 6, f. 23v). Asimismo, en su reprimenda a la nobleza proclama medidas tan propias del período constitucional como la desamortización o la supresión de los señoríos, que ponen fin al Antiguo Régimen:

ENRIQUE. — ¿Quién os ha dicho, pérfidos traidores,  
que cuanto poseéis puede ser vuestro?  
La nación lo reclama: ella lo exige,  
lo exige, sí, y yo se lo devuelvo.  
Todas las fortalezas, los dominios  
que mis antepasados os cedieron,  
de la infeliz nación en menoscabo  
volverán otra vez al trono regio.  
Ya no hay señores, no, ni ricoshombres:

el que lo quiera ser sirva de nuevo,  
funde en sus proezas nuevo estado  
y acredite que es noble con sus hechos (II, 6, ff. 24v-25r).

Si en la leyenda del *despensero* el monarca es capaz de controlar él solo a su nobleza, en este drama únicamente logra imponerse a los corruptos cortesanos y salir vencedor gracias al apoyo imprescindible del pueblo, que le guarda lealtad pese a las penurias a que está sometido: «toleraba las cargas, los impuestos; / empero al rey, constante, firme amaba / y odiaba a sus secuaces consejeros» (II, 5, f. 22r). El monarca se convierte, entonces, en un garante de la ley, que, cual padre bondadoso y magnánimo, se compromete a sostener sus derechos (II, 8, f. 27v), de la misma forma que Fernando VII promete encabezar la marcha por la senda constitucional.

Garci Téllez, Alvar Núñez y Mendo son los oponentes que pretenden obstaculizar, aunque sin éxito, la consecución del objeto del rey. Cortesanos corruptos, traicioneros y aduladores, son el símbolo del sistema de valores del Antiguo Régimen y como tal, se presentan como un cúmulo de tachas morales. Sus propias actitudes, unidas a las insistentes descalificaciones del resto de personajes, no dejan lugar a dudas respecto a su actitud frente al poder. Además, son sometidos, explícita o implícitamente y de manera constante a lo largo de la obra, a contraposiciones con el modelo de conducta que representan los leales consejeros.

Su principal rasgo distintivo es la tiranía y el despotismo con que, en la práctica, detentan el poder que han usurpado al rey Enrique. Amparados, en un primer momento, en su minoría de edad y, posteriormente, en la eficaz manipulación del joven monarca, los ricos hombres pasan a ser, como anticipa Gutiérrez en la primera escena (I, I, f. 3v) y como señala Enrique III en el interrogatorio (II, 6, f. 24r), «los reyes castellanos», que someten tanto al rey como al pueblo —la esclavitud del monarca y la de su grey se convierte en *leitmotiv*. Asimismo, Gutiérrez, el más crítico con la nobleza y el que más contribuye a su caracterización negativa, destaca su infinita codicia, pues, al incrementar sus posesiones a partir de la malversación de fondos del erario público, sumergen a la patria en el «profundo lago» de la miseria (I, I, f. 3r).

Personajes como Gutiérrez o la reina enfatizan su deslealtad a un monarca «que del inmundo cieno los sacara / hasta igualarlos con su trono regio» (II, I, f. 15v). En efecto, los nobles, tras los que se adivina una clara alusión a la camarilla de Fernando VII,<sup>7</sup> actúan con hipocresía, fingiendo lealtad y mostrando una adulación indiscriminada hacia la pareja real, característica esta en que se incide de forma insistente, hasta el punto de que «viles lisonjeros» o «turba adulatora» pueden considerarse sus epítetos:

REINA. — juzgué que eran leales castellanos  
los que mi mal ansiosos inquirían,  
y hallo solo una turba adulatora  
que más y más me inquieta e intimida (II, 4, f. 9v).

Gutiérrez insiste, también, en el parasitismo de este grupo «que el lujo, la molición y la ignominia / arrastra en pos de sí» (I, I, f. 4r), hecho que confirmará Garcí Téllez al

<sup>7</sup> Explica Gil Novales que la camarilla, gobierno en la sombra de Fernando VII, era una muestra representativa de la degeneración del poder. Estaba compuesta, entre otros, por «personajes tan poco respetables como el duque de Alagón, agente celestinesco de Fernando [...], Antonio Ugarte, antiguo esportillero y agente de negocios [...], Pedro Collado, alias *Chamorro*, aguador de la fuente del Berro, bufón y truhan [...] y otros muchos, que fueron poco a poco sucediendo a los que de repente caían de la gracia de Su Majestad» (Gil Novales, 1981: 285).

definir a sus detractores como «esa turba traidora que, oficiosa, / en ser esclava su nobleza estriba» (I, 2, f. 5r). Ociosos, ajenos a todo lo que el trabajo significa, lo asocian con el concepto de esclavitud, de forma que se ven a sí mismos como señores frente a todo aquel que defienda el valor del esfuerzo individual, pilar por antonomasia del liberalismo. Por otra parte, Sancho hace patente su cobardía al mencionar sus deshonrosas actuaciones en momentos en que se requería su valor, como en las batallas contra los musulmanes o el «altivo francés» (I, 4, f. 7v),<sup>8</sup> y Gutiérrez los define de la siguiente forma:

GUTIÉRREZ. — No es su valor igual a su osadía:  
jamás valientes los traidores fueron,  
que, diestros siempre en manejar la intriga,  
sus pechos el valor desconocieron (II, I, f. 15r).

Observando las palabras y acciones de estos tres personajes, se hace evidente que no hacen más que refrendar la opinión que tanto los reyes como los consejeros tienen de ellos.

Con una adulación manifiesta, no es menor el cinismo que demuestran cuando la reina les solicita auxilio, al afirmar carecer de medios pese a que «la profusión, el fausto, el lujo / en su persona y bienes siempre brilla» (I, 4, f. 7r), con la excusa de haberlo gastado todo en financiar las campañas del rey contra los musulmanes. Para la satisfacción de sus intereses, no dudan en someter al pueblo a inúmeros tributos y, en el momento en que se les exige su cooperación para remediar la crisis que experimenta el reino, se parapetan en los privilegios otorgados a su linaje, que los eximen de todo pago.

La insaciable ambición que los mueve los hace carentes de escrúpulos cuando ven peligrar su posición de poder, ansiosos por «castigar las locas demasías» de la «turba traidora» (I, 2, f. 5r) y dispuestos a acabar sanguinariamente con todo aquel que se oponga a su elevación (I, 3, f. 6r), incluso con el propio rey:

GARCÍ TÉLLEZ .— Sangre, muerte y horrores difundamos  
hasta extinguir la raza que intimida  
nuestro altivo poder. Ni el mismo Enrique,  
si Enrique a nuestro intento se oponía,  
quede libre del lazo que formamos;  
todo se humille, sí, todo se rinda  
a nuestra elevación, nuestra grandeza:  
derróquese León, gima Castilla  
si nosotros tranquilos conservamos  
el lustre antiguo y la soberanía (I, 3, f. 6r).

La arrogancia de la «turba aduladora» se convierte en el talón de Aquiles de estos nobles desleales, ya que, creyéndose el pilar en que se sustenta el poder real («el solio de Castilla / se sostiene en su nobleza solo» [II, 6, f. 24v]) y sintiéndose, por tanto, inviolables, no se interesan por hacerse con el respaldo popular y pretenden gobernar *al* pueblo *sin* el pueblo. Conviene señalar que, sobre el asunto de la venganza nobiliaria y de la opinión pública, se observan posturas divergentes en este grupo de antagonistas, lo que constituye,

<sup>8</sup> Las alusiones a la Reconquista y a las batallas contra Francia, enmarcadas dentro de la Guerra de los Cien Años, tienen un claro matiz simbólico. Las victorias medievales sobre el enemigo musulmán y, especialmente, sobre el francés en la Guerra de Independencia están grabadas en la memoria colectiva como heroicas gestas llevadas a cabo gracias a la unión del pueblo contra el invasor, lo que, a buen seguro, suscitaría el orgullo del auditorio.

quizás, el único rasgo diferenciador que se puede establecer entre ellos. Mientras Alvar Núñez se muestra prudente, reflexivo y astuto, al defender la necesidad de seducir al pueblo para mantener su *statu quo*:

ALVAR NÚÑEZ. — Este es el solo medio de vengarlos:  
cautela, astucia, tramas, fingimientos.  
¿De qué el valor sirviera, ni la fuerza?  
¿De hacernos sospechosos con el pueblo?  
Captemos su opinión artificiosos,  
que luego a la venganza queda tiempo (II, 5, f. 20r-20v),

Mendo, con una actitud impulsiva y bravucona, se obceca en su idea de venganza por la fuerza y subestima el poder del pueblo, posición esta que comparte con Garcí Téllez y que se impone a la de su otro compañero. Al final, la apuesta de los nobles por una política plenamente absolutista acaba en un rotundo fracaso: cuando piensan que la plebe acude al palacio en su defensa e, incluso, se atreven a burlarse del rey («¿No oís, incauto rey? ¿No oís las voces / con que se alarma sedicioso el pueblo? / ¿Quién os libertará de sus furoros?» [II, 6, ff. 25r-25v]), estos nobles descubren con sorpresa que el alzamiento se proyecta en su contra.

El contrapunto de la nobleza lo encarnan Gutiérrez y Sancho, los «leales consejeros», así designados en el *dramatis personae* (f. iv). Son los principales adyuvantes del rey, que le abren los ojos sobre la mezquindad de sus cortesanos y que contribuyen al favorable desenlace final, especialmente Gutiérrez. Ambos representan al nuevo hombre, hijo del liberalismo, que sostendrá al rey y a la corona. Frente a la importancia que se concede al linaje en el Antiguo Régimen, estos personajes simbolizan el triunfo del valor del individuo, del esfuerzo personal y del trabajo. De ahí las frecuentes alusiones a la preeminencia de los actos sobre las palabras, en que se debe basar la conducta de todo hombre de bien: «quien de noble se precia, no en palabras, / con hechos, con acciones lo acredita» (I, 4, f. 10r).

Los «viles lisonjeros», que son objeto de sus más afiladas críticas, los califican de arrogantes, altivos y orgullosos, como hace Garcí Téllez con Gutiérrez (I, 1, f. 4r), y se defienden de sus ataques ante la reina insinuando que «ya es costumbre en palacio introducida, / en los que al lado privan de los reyes, / tildar nuestras acciones más sencillas» (I, 4, f. 8v). Sin embargo, sus intentos de desacreditación no llegan a buen puerto, ya que la pareja real es consciente de su lealtad.

La superioridad moral de estos dos hombres los postula como modelos de conducta tanto para los antagonistas de la obra —afirma Gutiérrez que los ricoshombres «nobleza aprenderán de mis acciones, / de mis leales y esforzados hechos» (II, 1, f. 16v)— como para el público espectador. Sus principales virtudes son la fidelidad, la honradez, la valentía, la sinceridad, el esfuerzo y el sólido compromiso con las causas que defienden:

GUTIÉRREZ. — Nómbrense ricoshombres norabuena  
aquellos que a su patria, a su rey sirven,  
los que por defender justos derechos  
su generosa sangre desperdician  
y en cicatrices mil, aún mal cerradas,  
sus heroicas hazañas autorizan. (I, 1, ff. 3v-4r)

Como se observa en este ejemplo, de la mano de Gutiérrez se plantea la relevancia de la revolución o la revuelta popular como motor de cambio. Se presenta al protagonista como un leal que infunde aliento y conduce los pasos presurosos del pueblo a derrocar el despotismo (II, 1, f. 16v). Esta imagen, junto con sus encendidas palabras, que remiten directamente a los pronunciamientos liberales,

GUTIÉRREZ. — ¡Con qué placer me juzgo combatiendo  
y de traidora sangre salpicado  
clamando libertad! ¡Todos los buenos  
me seguirán valientes! (II, 1, f. 16v),

así como el papel que efectivamente ocupa en la liberación del rey y del pueblo, parecen trazar, teniendo en cuenta la fecha de composición del drama, un cierto paralelo de Gutiérrez con el general Riego y su desempeño en aras del surgimiento del nuevo estado liberal o, desde una perspectiva más general, con cualquier adalid cuyas acciones se encaminen a la victoria de los valores de esta ideología.

Tanto Gutiérrez como Sancho, privados del rey, le aconsejan imponerse a sus ricos-hombres en busca del bien de su pueblo, donde debe residir su más importante apoyo. Frente al desprecio que suscitan los traidores palaciegos, Gutiérrez, que «de la plebe es estimado, toda su confianza en él ha puesto» (II, 5, f. 22r), es consciente de que la fuerza del sector popular es clave para poner fin al despotismo. Por ello, se hace con su respaldo para el alzamiento, que consigue desarticular la tiranía en el reino. Una vez llevado a cabo, el consejero le da a Enrique el impulso que necesita para hundir el absolutismo y le pide que imparta justicia y defienda la libertad por encima de todo, incluso de la muerte:

GUTIÉRREZ. — Libre estáis ya, señor, de los tiranos,  
que, opreso, esclavo en vuestro trono excelso,  
os tuvieron un día; mas la ofensa  
satisfacción, venganza está pidiendo. [...]  
Hundid al despotismo y tiranía  
en las negras moradas del infierno.  
La ansiada libertad que hoy recobramos  
fije en tu reino su sagrado asiento.  
Sí, castellanos, antes que perderla,  
primero que sufrir tiranos dueños,  
nuestras vidas rindamos en sus aras  
y todos nuestra sangre derramemos (II, 8, f. 26v).

El protagonismo que cobra Gutiérrez a lo largo del drama implica un cierto eclipse de Sancho, que solo tiene un papel destacado cuando los nobles se excusan ante la reina por no contribuir a solventar la situación de pobreza del reino (I, 4, ff. 6v-10r), momento en el que les recrimina su falsedad, su adulación y su cobardía. Por lo demás, se mantiene en un segundo plano, que pone de manifiesto su desconocimiento de los planes de Gutiérrez respecto a la movilización popular, al creer que se trataba de una «traición horrible!» (II, 6, f. 25v).

La reina Catalina de Lancaster es otra de los adyuvantes del rey. Se presenta, en la pieza teatral, como un apoyo incondicional y, junto con Sancho y Gutiérrez, la mejor consejera del monarca. A pesar de que únicamente cuenta con tres intervenciones en el desarrollo del drama, estas tienen una considerable relevancia, que va *in crescendo* hasta culminar en la última escena de la obra, donde adquiere un papel clave.

En su primera aparición (I, 4, ff. 9v-10r), enfatiza la deslealtad de los cortesanos, al comprobar cómo estos se niegan a salvar al pueblo de una pobreza extrema. En la segunda, pone de manifiesto que el rey ya era plenamente consciente de la corrupción de sus hombres cuando les pedía ayuda para paliar la ruina económica de su reino y destaca la necesidad de contar con el favor de la opinión pública para poder gobernar, por lo que solicita a Gutiérrez que infunda en el pueblo «el amor a su rey» (II, 1, f. 17r) y que instigue el alzamiento invocando la libertad, de forma que «los perversos / sufran las iras, el furor insano / de la ofendida plebe» (II, 1, f. 17v). Su última aportación constituye un alegato en contra de la violencia, al evitar que Enrique lleve a cabo una cruenta venganza, lo que ensalza su superioridad moral frente a los ricos hombres, siempre ansiosos por tomar satisfacción de los agravios recibidos. Además, la reina insta a su esposo a regirse por la ley para asegurar el favor del pueblo. Solo así, Castilla se convertirá en ejemplo para el mundo de un estado fuerte asentado en la libertad:

REINA. — La ley dirija, Enrique, tus acciones  
si ser amado quieres de tu pueblo  
y conservar la libertad naciente  
que a Castilla quitó pesados hierros.  
Sí, Enrique, libertad y justas leyes,  
y temblará a Castilla el universo (II, 8, f. 27v)

Cabe señalar, asimismo, que a través de sus palabras se trasluce la necesidad de enfatizar que la religión católica no es ajena al liberalismo, al depositar en Dios sus esperanzas de triunfo contra los traidores: «¡oh, Dios clemente! ¡En tu poder confío! / Guíanos, por piedad, en tanto riesgo» (II, 1, ff. 17v-18r) y al calificar con los términos de «santa» y «sacrosanta» a la «antorcha suspirada de la libertad» y a las «justas leyes» (II, 8, f. 27r). Todo ello responde a un intento de legitimación de la empresa liberal a los ojos de los ultramontanos defensores de la religión, reacios al nuevo régimen que se acaba de implantar.

En correspondencia con el carácter marcadamente populista de la obra, el personaje colectivo del pueblo se convierte en un elemento determinante en el desenlace de los acontecimientos, lo que lo convierte en destinatario y, a su vez, en destinatario de la acción real: por un lado, con el motín que protagoniza, respalda al rey para acabar con los abusos de la nobleza, mientras que por otro, es el principal beneficiario de este objeto, ya que se libera, así, de la tiranía y de la opresión. Sobre él se ofrecen dos visiones contrapuestas, desde las perspectivas absolutista y liberal, respectivamente.

Para los «viles lisonjeros» el único destino del «vulgo ciego» (II, 5, f. 21r) solo puede ser «gemir y padecer» (II, 5, f. 21v), hundido en una sumisión tal que «opreso, esclavizado en viles hierros, / bese los eslabones que le ligan / y adore de sus nobles los proyectos» (II, 5, f. 21v). La ignorancia de la plebe la conduce a idolatrar a su opresor y a desear, de la misma forma que hace a la llegada de Fernando VII,<sup>9</sup> eslabones y cadenas que le proporcionen la seguridad de ser sometida a un régimen absoluto. Que su sino sea el sufrimiento implica la negación de cualquier posibilidad de progreso o ascenso social, idea burguesa que se opone diametralmente a la sociedad de estamentos propia del Antiguo Régimen. Por tanto, el pueblo no debe ser tenido en cuenta en los actos y decisiones de quienes detentan el poder, puesto que es fácilmente influenciado y su favor siempre inconstante. Sostiene

<sup>9</sup> Cuando Fernando VII hace su entrada en la capital, es vitoreado por el pueblo al grito de «¡Vivan las cadenas!», a través del cual manifiesta su deseo de ser gobernado por un monarca de poder absoluto (Moreno Alonso, 200r: 39).

Garci Téllez que jamás se debe confiar «en la instable opinión del vulgo ciego» (II, 5, f. 21r), e incluso llega a señalar, sugiriendo su brutalidad, que «indócil se devora aun a sí mismo» (II, 5, f. 21r), imagen que recuerda a la coetánea *Saturno devorando a un hijo*, una de las *Pinturas negras* de Goya.

En cambio, tanto los reyes como sus «leales consejeros» contemplan con dolor cómo el «triste», «infeliz» o «miserable pueblo» —epítetos recurrentes—, «sumiso y silencioso» (II, 1, f. 16r), padece «solo / todas las cargas de esta monarquía» (1, 5, f. 12r) y aguanta resignado el yugo impuesto por la despótica nobleza. Sin embargo, su pasividad no implica una falta de conciencia acerca de su situación. Explica Gutiérrez a la reina que, pues saben quiénes son sus opresores, los contemplan con fuerte desprecio; no así al monarca, a quien, libre de toda culpa, profesan el amor más sincero:

GUTIÉRREZ. — Las duras privaciones que sufriendo  
están los castellanos, preguntadles  
a quién los infelices las debieron  
y oiréis decir: «con inhumano yugo  
los nobles nuestros cuellos oprimieron,  
nuestros robustos brazos sujetaron,  
y a vil esclavitud nos redujeron» (II, 1, ff. 16r-16v).

Puesto que «ansían por libertad, no por cadenas» (II, 1, f. 16v), solo necesitan un impulso para romperlas, que llega de la mano de los pronunciamientos. En ellos, la «ofendida plebe» alzaré su voz contra los opresores e infundirá terror «a los malvados / y amor de gloria y libertad al bueno» (II, 1, f. 17v). En su actuación final, el pueblo lucha por la libertad en defensa de su rey y logra vencer, clamando «esclavitud jamás, libertad siempre» (f. II, 7, 26v). De este modo, como afirma Enrique, el esclavizado pasa a ser esclavizador de la tiranía:

ENRIQUE. — Hoy de vuestra opresión el pueblo triunfa,  
el pueblo, que aherrojado en otro tiempo,  
gemía cual esclavo entre cadenas.  
Libre por siempre de tan viles hierros,  
ata, esclaviza las traidoras manos  
que tan infamemente le oprimieron (II, 7, f. 26r).

Por supuesto, a partir de este momento, el apoyo que manifiesta hacia su rey no será incondicional como hasta entonces, sino que se mantendrá siempre y cuando este actúe dentro del marco de la legalidad constitucional: «la ley dirija, Enrique, tus acciones / si ser amado quieres de tu pueblo» (II, 8, f. 27v). En consecuencia, el poder real se asienta, tras el fin del despotismo, en el respaldo del pueblo, que cobra un papel determinante en el desarrollo de la política en el nuevo régimen. Las palabras finales de Enrique, pronunciadas en la primera persona del plural, dejan claro que a todos los castellanos les corresponde luchar unidos por la consolidación de la libertad:<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Resulta curiosa la similitud entre esta arenga final de Enrique III y la famosa proclama del general San Martín al Ejército de los Andes el 27 de julio de 1819, en que sostiene: «seamos libres y lo demás no importa nada [...]. La muerte es mejor que ser esclavos de los maturrangos. Compañeros, juremos no dejar las armas de la mano, hasta ver el país enteramente libre, o morir con ellas como hombres de coraje» (Muoyo, 2019). La semejanza entre ambos discursos responde, probablemente, al agitado clima de revoluciones liberales experimentado a ambos lados del océano.

ENRIQUE. — Ya la libertad reina en nuestra patria:  
castellanos, grabadla en nuestros pechos.  
Sangre cueste el borrarla a los tiranos.  
¿Esclavos? No, jamás; primero muertos. (II, 8, ff. 27v-28r).

## 2. PUESTA EN ESCENA Y RECEPCIÓN COETÁNEA

A tenor de la prensa coetánea, *Enrique III de Castilla* disfruta de un notable éxito en sus representaciones durante el Trienio. En efecto, el hecho de que sea seleccionada como obra principal en las funciones dedicadas al homenaje o conmemoración de personalidades y circunstancias como la llegada de Riego a Madrid, el santo de Fernando VII o el aniversario de los ajusticiamientos de Valencia de 1819 hace patente la relevancia que este drama heroico ostenta en el contexto del liberalismo.

La obra se lleva a las tablas por primera vez en el Teatro Principal de Cádiz, durante los días 30 y 31 de mayo y 1 de junio de 1820, con motivo de la celebración del santo de Fernando VII. La ejecución de la pieza en tal circunstancia tiene un claro fin laudatorio, ya que, en plenos albores del nuevo período constitucional, el buen gobierno de Enrique III se prefigura como un símbolo del reinado fernandino. Como atestigua el *Diario Mercantil de Cádiz*, a la representación de este «drama heroico nuevo» le siguen dos himnos, uno de Julián Muñoz «en loor del rey» (Anónimo, 1820b: [10]) y otro de Evaristo San Miguel y Alcalá Galiano,<sup>11</sup> así como el baile *Idalila* de Santiago Piglia. El primer día, además, los festejos continúan con un baile público a las once de la noche.

A la capital llega en el verano de ese mismo año, durante los cuatro últimos días de julio, a modo de despedida antes de las vacaciones estivales de los actores del Teatro del Príncipe (Fernández Cabezón, 2013: 111), acompañado de una sinfonía, de seguidillas manchegas y de un sainete. La oportunidad de su argumento con el contexto político existente, marcado por un rey del que se espera que cumpla su promesa de acatar y defender la Constitución, lo pone de manifiesto el *Diario de Madrid* del 30 de julio, que invita así a la asistencia del público:

los pensamientos patrióticos de que abunda, la pureza del lenguaje, y presentar el cuadro de un Rey benéfico y amante de la libertad de su pueblo, no podrá menos de agradar a todo el que se interese en las glorias de su Patria (Anónimo, 1820c: 172).

Enorme repercusión, por las circunstancias que la rodean, adquiere la puesta en escena del domingo 3 de septiembre de 1820 en el teatro del Príncipe, en homenaje al general Riego —simbolizado en el personaje de Gutiérrez—, por su visita a la capital. El drama «suscita la exaltación y el patriotismo en los espectadores» (La Parra, 2009: 74), quienes, tras entonar el *Himno de Riego* y otras canciones patrióticas, solicitan que se cante el

<sup>11</sup> Esta composición de San Miguel y Alcalá Galiano podría ser un himno a Riego que, con un escaso éxito, precedió al compuesto exclusivamente por San Miguel y fue eclipsado por este último. Sobre ella, dice Alcalá Galiano: «También no dejamos de trabajar en la canción patriótica que Riego nos había pedido, de la cual compuso San Miguel las tres primeras estrofas, y yo las siete restantes con el estribillo o coro. Púsolas inmediatamente en música un oficial catalán, que había sido organista antes de abrazar la profesión de las armas; pero tuvo poco acierto, no obstante pasar algo entendido en la composición. Riego no quedó satisfecho de la música ni de la letra, tildando la composición de estar en punto muy subido, como él decía; esto es, de no ser muy inteligible para los soldados. Tenía razón, y los tales versos valían poco; pero no será sobra de malicia añadir que hubo de tener parte en su disgusto no estar en la canción su nombre. Después, como se verá, estando él ya fuera de la isla Gaditana, le hizo San Miguel una cortada a medida de su deseo, y que fue el himno famoso, después tan repetido y conocido, y que lleva su nombre, superior, por otra parte, a la canción, y cuya música es alegre y marcial» (Alcalá Galiano, 1886: 16-17).

*Trágala*, aunque el jefe político de Madrid lo impide. Esto ocasiona gran malestar en el público, que reclama encendidamente la interpretación de la canción, hasta el punto de «acometer abiertamente a la primera autoridad civil» (Anónimo, 1820d: 430). Los altercados continúan después de la función, en «discursos acalorados en las sociedades patrióticas» (*El Cobadongo*, 1820: 94) y en las calles. Como consecuencia de este incidente, Riego es desterrado a Oviedo y sus ayudantes dispersados por la Península; asimismo, al día siguiente se propone restringir las libertades de las sociedades patrióticas en las Cortes. Todo ello constituye «la primera intervención directa contra la libertad por parte de las autoridades» (Fernández Cabezón, 2013: 111).

Los días 20, 21, 22, 23 y 24 de enero de 1821, como indican los anuncios de *El Universal* de las mismas fechas (Anónimo, 1821c: 74; Anónimo, 1821d: 80; Anónimo, 1821e: 84; Anónimo, 1821f: 88), *Enrique III* vuelve a subir a los escenarios del Príncipe «por el aniversario de las ilustres víctimas Vidal, Calatrava, Beltrán de Lis y demás compañeros sacrificados en Valencia en el año 1819» (Anónimo, 1821c: 74).<sup>12</sup> Los dos primeros días, la obra se representa junto al «himno de la Libertad, acompañado de la banda de música de Fernando 7º, una escena alegórica al objeto del día, en que se cantará un himno nuevo, y sainete» (Anónimo, 1821c: 74). En los siguientes días, la función es, básicamente, la misma, a excepción del miércoles 24, en que al drama lo siguen las «ilusiones de óptica o fantasmagoría de Mr. Robertson» (Anónimo, 1821f: 88). Su defensa de los valores liberales la convierten en la obra idónea para rendir homenaje a todos los hombres asesinados por la dura represión del capitán general Elío tras descubrir la conspiración que planeaba su asesinato. Junto a ella, se interpreta una loa alusiva a esta efeméride, un himno nuevo y un sainete. El éxito de la emotiva función lo resume el *Diario Constitucional, Político y Mercantil de Palma* del 23 de febrero:

Los actores de la compañía cómica del teatro del Príncipe, para solemnizar recuerdos tan gloriosos, dieron una función verdaderamente patriótica, en la que tanto ellos como el público espectador, hicieron brillar el entusiasmo de sus almas generosas, y el ardiente amor a la libertad civil que devoraba sus pechos: el drama de Enrique III de Castilla, que encierra principios muy luminosos y verdades eternas que nunca olvidaremos, fue perfectamente desempeñado y generalmente aplaudido [...]. Los ánimos se sentían arrebatados, se vitoreó a los libertadores de las Españas con un fuego extraordinario, todo entonces se convirtió en placer, todo en contento [...]; todo en esta función cívica respiraba orden, unión y fraternidad; todo manifestaba de un modo positivo las bellas disposiciones del concurso, y sus exaltadas ideas en favor del benéfico sistema que nos rige, por cuyo restablecimiento perdieron sus vidas las trece heroicas víctimas de Valencia (*El liberal amante de los héroes de la Patria*, 1821: 2).

Casi un año después, el miércoles 12 y el jueves 13 de diciembre de 1821, regresa, esta vez, al teatro de la Cruz. En estas funciones, a la interpretación del drama la precede una sinfonía y la siguen el *Himno de la Libertad* y el *Himno de Riego*, unas seguidillas manchegas

<sup>12</sup> Pese a que los números de *El Universal* y el *Correo General de Madrid* del 18 de ese mes se refieren al «aniversario de las víctimas de Valencia del año 17» (Anónimo, 1821a: 66; Anónimo, 1821b: 322), la efeméride conmemorada remite al fusilamiento, por el capitán general Elío, de los participantes en la conspiración antiabsolutista del general Vidal en 1819. El *Diario Constitucional, Político y Mercantil de Palma* confirma este hecho al aludir a «las trece víctimas sacrificadas en Valencia el aciago día 20 de enero de 1819 por el furor del más abominable de los tiranos» (*El liberal amante de los héroes de la Patria*, 1821: 1).

y el sainete *La locura fingida* (Anónimo, 1821g: 582; Anónimo, 1821h: 1544; Anónimo, 1821i: 1098).

Para la siguiente representación en Madrid hay que esperar hasta el domingo 2 de junio de 1822, en que el drama vuelve al teatro de la Cruz, seguido por un «quinteto de baile grotesco» [*sic*] (Anónimo, 1822a: 202) y un sainete. Más de dos meses más tarde, *Enrique III de Castilla*, «comedia en 3 actos» —la errónea indicación numérica se trata, seguramente, de un lapsus del redactor— vuelve a representarse los días 25, 26 y 27 de agosto en el teatro de la Cruz (Anónimo, 1822b: 1008; 1822c: 1012; 1822d: 552), con una función en la que se bailan «boleras nuevas», se interpreta el *Himno de la Unión* y, finalmente, la pieza patriótica *Mossen Anton Coll en los campos de Montseny*, en la que se entonan canciones patrióticas (Anónimo, 1822c: 1012).

La obra pasa a Barcelona a finales de 1821, concretamente el miércoles 26 de diciembre, en que se representa junto a unas seguidillas manchegas y un «divertido sainete» (Anónimo, 1821j: 4). Las dos últimas reposiciones del Trienio Liberal se llevan a cabo en esta misma ciudad el 30 de marzo y el 10 de abril de 1823, esta última tres días después de la entrada de las tropas de Angulema en España. La primera, con el nombre de *El despotismo humillado, (o bien sea) El rey Enrique 3º de Castilla* (Anónimo, 1823a: 4), es interpretada por la Sociedad Dramática, amenizada por dos sinfonías y acompañada de seguidillas manchegas y del sainete *El plebeyo noble o El Mamahuchi*. En la segunda, el drama heroico, aquí llamado *Enrique III rey de Castilla*, se interpreta junto a un baile nacional y la pieza *El delirio patrio*, que incluye canciones patrióticas (Anónimo, 1823b: 4). Teniendo en cuenta la publicidad que de estas representaciones hace el *Diario Constitucional, Político y Mercantil de Barcelona* (1820-1823), órgano de expresión del liberalismo más exacerbado y radical, cuyo lema desde 1821 (tal y como aparece en la cabecera hasta su desaparición) es «Constitución o muerte» (Thion Soriano-Mollá, 2014: 51), se entiende que estas funciones responden al contexto de oposición a las tropas francesas de Angulema. Por tanto, están orientadas a reforzar el ideario liberal en un pueblo que debe luchar en la defensa de los valores constitucionales patrios.

Restablecido el Antiguo Régimen, *Enrique III de Castilla* desaparece de los carteles y no regresa a los escenarios madrileños hasta 1835, en plena regencia de María Cristina. Para entonces, el contexto histórico que explica su relevancia ha cambiado sustancialmente y las coordenadas culturales de España, definitivamente constitucional tras la muerte de Fernando VII, consolidan el Romanticismo que se anuncia en el drama del rey doliente.

El fin de semana del 10 y el 11 de octubre —este día con doble función—, en el teatro de la calle de la Sartén, es interpretado con motivo del quinto cumpleaños de la reina Isabel, con iluminación nueva en el teatro. El drama va seguido de la tonadilla *La venida del soldado*, una sinfonía nacional de Mercadante y, finalmente, la pieza cómica en un acto *El padrino por fuerza* (Anónimo, 1835a: 4; 1835b: 4; 1835c: 296). Como se indica en el *Diario de Avisos de Madrid*, la obra es «recomendable por estar ligada con las actuales circunstancias» (Anónimo, 1835b: 4). En plena guerra civil, los avances conseguidos por el ejército cristino en el verano de ese mismo año inclinaban la balanza en contra del bando carlista, con la muerte de Zumalacárregui, cerebro militar de los sublevados, y el levantamiento del cerco de Bilbao (Díez Torre, 1996: 216). En consecuencia, la figura de un monarca fuerte, capaz de tomar las riendas de su propio reinado frente a sus enemigos internos y de acabar con la tiranía, se convierte en un símbolo de la ansiada victoria liberal frente al absolutismo carlista.

El miércoles 30 de agosto de 1837 la obra se representa en el teatro Montesión de Barcelona, con un intermedio de baile cosaco y la pieza en un acto *El segundo año o ¿quién tiene la culpa?* (Anónimo, 1837: 3).

El domingo 1 de septiembre de 1839 el drama vuelve a Madrid, al teatro de las Tres Musas, en una función extraordinaria a causa de la celebración de «tan fausto día» (Anónimo, 1839: s. p.) como el del Abrazo de Vergara, que pone fin a la Primera Guerra Carlista. El paralelo entre el triunfo del constitucionalismo isabelino sobre los nostálgicos del Antiguo Régimen y el de Enrique III sobre su traidora nobleza hace de este drama una pieza perfectamente adecuada a las circunstancias festejadas. Dedicada, por tanto, «a los Señores Senadores y Diputados del Reino» (Anónimo, 1839: [4]), la jornada comienza con esta «comedia histórica» y continúa con un himno patriótico compuesto por Antonio Capó González, la exitosa pieza en un acto *No era ella* y las boleras nuevas de la Paz, del mismo músico. El teatro, dadas las circunstancias, está «perfectamente colgado e iluminado» (Anónimo, 1839: [4]).

Finalmente, *Enrique III de Castilla* se representa en Barcelona, en el teatro del Liceo, el sábado 30 de enero de 1841, para celebrar el noveno cumpleaños de la infanta Luisa Fernanda. La interpretación del drama viene acompañada de un intermedio de baile nacional y de la pieza en un acto *El segundo año o ¿quién tiene la culpa?* (Anónimo, 1841a: 4; 1841b: 3).

### 3. CONCLUSIONES

*Enrique III de Castilla* (1820) se configura como un producto literario de un tiempo marcado por la inestabilidad de un sistema político emergente que se enfrenta a la amenaza de sus múltiples enemigos internos. Puesto que en una coyuntura como esta se vuelve imperiosamente necesaria la búsqueda de apoyos entre las masas populares, las piezas dramáticas de tema político se convierten en un instrumento de enorme utilidad para afianzar los cimientos del liberalismo en la sociedad española. En este sentido, el drama, al igual que la mayoría de sus contemporáneos, carga las tintas en el componente ideológico, al que subordina el resto de elementos, lo que acaso podría ir en detrimento de su calidad desde el punto de vista literario. No obstante, su naturaleza circunstancial, impuesta por el carácter directo de su mensaje, disculpa este hecho, pues es precisamente en su valor testimonial donde reside el interés del drama.

El argumento de la obra se sitúa en la corte de Enrique el Doliente, cuya figura es ampliamente rentabilizada en la literatura decimonónica. El vacío historiográfico que marca su reinado se compensa rápidamente con la aparición de diferentes leyendas que lo postulan como un monarca firme, quien, tras reducir a sus enemigos, ejerce un sólido poder. Este rasgo es, precisamente, lo que lo vuelve atractivo a los ojos de la intelectualidad del momento, proclive a retratar, tras el velo de la ambientación medieval, los problemas que afloran en su presente, de manera que, en función del pensamiento de quien escribe, don Enrique representa, con una gran versatilidad, tanto una ideología como su contraria.

En el caso de la pieza de 1820, las acciones y palabras del soberano lo inclinan hacia la facción liberal, en una reescritura bastante libre de su leyenda del gabán. En efecto, la obra se presenta depurada de numerosos elementos argumentales presentes en la versión del *despensero* —como, sin ir más lejos, la propia anécdota del empeño de la prenda— y enriquecida con otros nuevos —entre los cuales, quizá el más importante sea el destacado papel que se le adjudica al pueblo al final del drama—, debido a la pretensión de alcanzar un mayor efectismo en la representación y, con ello, de lograr una mayor contundencia ideológica.

Herederero de la tragedia neoclásica, aunque ya con una innegable estética romántica, el drama refleja la marcada oposición entre los consejeros leales al rey y la nobleza traidora y corrupta, bandos que simbolizan, de modo simplificado, los sistemas de valores derivados del liberalismo y el Antiguo Régimen, respectivamente. Para una mayor claridad en la transmisión del mensaje de la obra, ambos grupos son caracterizados, a través de sus palabras y acciones, de forma maniquea, de tal modo que los primeros se plantean como paradigmas de virtud y los segundos como cúmulo de defectos. Ante este panorama, un desengañado don Enrique no duda en posicionarse a favor de quienes buscan su bien y el de sus gobernados y, gracias al respaldo que le brinda el pueblo, consigue imponerse a los tiranos ricos hombres y promulgar la libertad en su reino.

A partir de los hechos representados, no resultaría difícil al auditorio establecer los paralelismos oportunos con su realidad inmediata. El compromiso de Enrique III, quien, tras quitarse la venda de los ojos, se erige en defensor y principal garante de la libertad de su pueblo, es el mismo que los súbditos de Fernando VII esperan de él una vez ha jurado marchar por la senda constitucional. Asimismo, a través del amor que siente el pueblo hacia el Trastámara, a quien todo disculpa y a quien aporta un inestimable apoyo en la escena final, se transmite a la opinión pública un mensaje de confianza y de respaldo al gobierno del Deseado. Un respaldo que, como la reina Catalina advierte a su esposo, se mantendrá siempre que este ejerza su poder dentro del marco legal, mensaje que recuerda al pueblo que debe estar alerta para no dejarse someter de nuevo.

Es esta claridad en la exposición de las ideas y su carácter eminentemente popular lo que redundará en el éxito del drama, que se lleva a las tablas en ocasiones de señalada importancia en el seno del liberalismo, tanto en el Trienio como en momentos clave del desarrollo de la Primera Guerra Carlista, cuando volverá a representarse tras más de diez años de silencio escénico.

En definitiva, *Enrique III de Castilla*, drama de carácter panfletario y marcadamente populista, tiene por finalidad transmitir un determinado ideario a la opinión pública y hacer que esta tome partido por la causa que en él se defiende. Desde una perspectiva general, y por encima del corte ideológico que modula su gestación textual y su puesta en escena, la obra constituye una feroz crítica a la adulación, la cobardía y la falsedad de todo aquel que actúa movido por intereses particulares —sea la camarilla real, sean los dirigentes liberales, sean los serviles que cambian, por conveniencia, al bando liberal o viceversa—, al margen de la moral que debe regir todo comportamiento humano. Al lado de esta crítica, plantea un nuevo modelo de súbdito, el ciudadano de una monarquía constitucional, que, con la lealtad y el esfuerzo como virtudes fundamentales, constituye el pilar en el que se asienta el nuevo régimen que acaba de ver la luz.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Fuentes primarias y testimonios coetáneos*

ALCALÁ GALIANO, Antonio (1886), *Memorias de D. Antonio Alcalá Galiano publicadas por su hijo*, vol. 2, Madrid, Imprenta de E. Rubiños.

ANÓNIMO (1820a), *Enrique III de Castilla, en Comedias Varias*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/18075, tomo tercero, ff. 3-28, ms.

——— (1820b), «Avisos», *Diario Mercantil de Cádiz*, 30 de mayo, nº 1396, p. [10].

——— (1820c), «Teatros», *Diario de Madrid*, 30 de julio, nº 209, p. 172.

——— (1820d), «Madrid 4 de septiembre», *El Universal*, 5 de septiembre, nº 117, pp. 429-430.

——— (1821a), «Teatros», *El Universal*, 18 de enero, nº 18, p. 66.

- (1821b), «Teatros», *Correo General de Madrid*, 18 de enero, nº 79, p. 322.
- (1821c), «Teatros», *El Universal*, 20 de enero, nº 20, p. 74.
- (1821d), «Teatros», *El Universal*, 22 de enero, nº 22, p. 80.
- (1821e), «Teatros», *El Universal*, 23 de enero, nº 23, p. 84.
- (1821f), «Teatros», *El Universal*, 24 de enero, nº 24, p. 88.
- (1821g), «Teatros», *El Imparcial*, 12 de diciembre, nº 94, p. 582.
- (1821h), «Teatros», *El Universal*, 12 de diciembre, nº 346, p. 1544.
- (1821i), «Teatros», *Diario de Madrid*, 13 de diciembre, nº 339, p. 1098.
- (1821j), «Teatro», *Diario Constitucional, Político y Mercantil de Barcelona*, 26 de diciembre, nº 360, p. 4.
- (1822a), «Teatros», *El Espectador*, 2 de junio, nº 414, pp. 201-202.
- (1822b), «Anuncios», *Nuevo Diario de Madrid*, 25 de agosto, nº 237, p. 1008.
- (1822c), «Anuncios», *Nuevo Diario de Madrid*, 26 de agosto, nº 238, p. 1012.
- (1822d), «Teatros», *El Espectador*, 27 de agosto, nº 500, p. 552.
- (1823a), «Teatro», *Diario Constitucional, Político y Mercantil de Barcelona*, 30 de marzo, nº 89, p. 4.
- (1823b), «Teatro», *Diario Constitucional, Político y Mercantil de Barcelona*, 10 de abril, nº 100, p. 4.
- (1835a), «Espectáculos», *El Guardia Nacional*, 9 de octubre, nº 191, p. 4.
- (1835b), «Espectáculos», *Diario de Avisos de Madrid*, 10 de octubre, nº 192, p. 4.
- (1835c), «Diversiones públicas», *Revista Española, Mensajero de las Cortes*, 11 de octubre, nº 225, p. 296.
- (1837), «Diversiones públicas», *El Guardia Nacional*, 30 de agosto, nº 630, p. 3.
- (1839), «Diversiones públicas», *Diario de Madrid*, 31 de agosto, nº 1618, p. [4].
- (1841a), «Teatros», *El Constitucional*, 30 de enero, nº 661, p. 4.
- (1841b), «Diversiones públicas», *El Nacional*, 30 de enero, nº 1858, p. 3.
- EL COBADONGO (1820), «Carta IIIª», *El Revisor Político y Literario*, 10 de septiembre, nº 4, pp. 94-96.
- EL LIBERAL AMANTE DE LOS HÉROES DE LA PATRIA (1821), «Noticias nacionales», *Diario Constitucional, Político y Mercantil de Palma*, 23 de febrero, nº 54, pp. 1-2.
- LLAGUNO AMIROLA, Eugenio de (ed.) (1781), *Sumario de los Reyes de España por el despensero mayor de la reyna Doña Leonor, muger del rey Don Juan el Primero de Castilla con las alteraciones y adiciones que posteriormente le hizo un anónimo*, Madrid, Sancha. En línea.

#### Fuentes secundarias

- BAHAMONDE, Ángel y Jesús A. MARTÍNEZ (1998), *Historia de España. Siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- CALDERA, Ermanno (1991), «Un teatro verità», en Ermanno Caldera (ed.), *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, Roma, Bulzoni, pp. 7-17.
- DÍEZ TORRE, Alejandro R. (1996), «Las regencias de María Cristina (1833-1840) y de Espartero (1840-1843)», en Javier Paredes (coord.), *Historia Contemporánea de España (1808-1939)*, Barcelona, Ariel, pp. 209-246.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía (2013), «Crisis teatral en Madrid durante el Trienio Liberal», *Revista de Literatura*, vol. LXXV, 149, pp. 105-120. En línea.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (1994), «Teatro político en España en el primer tercio del siglo XIX», en Juan Villegas (coord.), *Actas Irvine-92 [actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas]*, vol. 4, pp. 28-35. En línea.
- (2008), *El Teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo: Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Iberoamericana.
- GARCÍA LÓPEZ, José (1972), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens Vives.

- GIL NOVALES, Alberto (1981), «Reinado de Fernando VII», en Manuel Tuñón de Lara, *Historia de España. Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen* (tomo VII), Barcelona, Editorial Labor, pp. 265-320.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1976), *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- JARDIN, Jean-Pierre (1995), «Le Roi anecdotique: Henri III de Castilla et le *Sumario del despensero*», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXXI-1, pp. 223-248. En línea.
- LA PARRA, Emilio (2009), «La canción del *Trágala*. Cultura y política popular en el inicio de la revolución liberal en España», en Serge Salaün y Françoise Étienne (eds.), *La réception des cultures de masse et des cultures populaires en Espagne: XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, París, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris, pp. 68-86. En línea.
- LONDERO, Renata (2020), «El pasado a la luz del presente y del poder en las comedias históricas de José de Cañizares: algunas calas», *Hipogrifo*, 8.2, pp. 303-319. En línea.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2004), «Lo real, lo mítico y lo edificante en la precaria salud de un monarca medieval: Enrique III de Castilla como paradigma (1390-1406)», *Hispania Sacra*, 56, pp. 7-28. En línea.
- MORENO ALONSO, Manuel (2001), «La “fabricación” de Fernando VII», *Ayer*, 41, pp. 17-41. En línea.
- MUOYO, Adrián (2019), «Doscientos años del “seamos libres” sanmartiniano: una lectura política», *Agencia Paco Urondo. Periodismo militante*. En línea.
- PEDROSA, José Manuel (2012), «Wamba, Ramiro II, Enrique III y Carlos I: relecturas políticas de leyendas medievales en la Edad Moderna (siglos XVIII-XX)», *Memorabilia*, 14, pp. 99-143. En línea.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat (2017), «La corte de Juan II de Castilla en la literatura española del siglo XIX», *Crítica Hispánica*, 39-2, pp. 157-181.
- (2019a), «Catalina de Lancaster y Leonor López de Córdoba en la novela decimonónica española: *Doce años de regencia* (1863), de Narciso Blanch e Illa», *Anales de Literatura Española*, 31, pp. 247-266. En línea.
- (2019b), «El gabán de Enrique III en la narrativa breve decimonónica», *Estudios Humanísticos. Filología*, 41, pp. 41-55. En línea.
- SUERO ROCA, María Teresa (1987), *El teatro representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Diputación de Barcelona, Institut del Teatre, vol. IV.
- TEJERINA LOBO, Isabel ([1994] 2005), «Análisis funcional y sintaxis y semántica de personajes en “Pinocho y Blancaflor” de Alejandro Casona», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea.
- TORDERA, Antonio (1983), «Teoría y técnica del análisis teatral», en Jenaro Talens *et al.*, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, pp. 184-193.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (2014), «Ramón López Soler y el *Diario Constitucional, Político y Mercantil* de Barcelona, antecedente de *El Europeo*», en José María Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades (eds.), *La península romántica. El Romanticismo europeo y las letras españolas del XIX*, Pamplona, Genuve, pp. 49-71.
- ZAVALA, Iris (1980), «Características generales del siglo XIX (burguesía y literatura)», en José María Díez Borque (coord.), *Historia de la literatura española. Tomo III (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Taurus, pp. 291-350.
- (coord.) (1982), *Romanticismo y Realismo*, en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 5, Barcelona, Crítica.