



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 31 (2025)

EL CONDE DEL CAMPO DE ALANGE ANTE CALDERÓN Y EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN *EL ARTISTA*¹

María José ALONSO SEOANE
(Universidad Complutense de Madrid)

Recibido: 20-3-2025 / Revisado: 18-5-2025

Aceptado: 15-5-2025 / Publicado: 10-9-2025

RESUMEN: Este artículo estudia la actitud de José de Negrete, conde del Campo de Alange, ante Calderón y, en general, el teatro del Siglo de Oro, en *El Artista*. En la primera parte del trabajo, se analizan algunas noticias desconocidas de la actividad de los promotores de la revista, a través de las anotaciones de Federico de Madrazo en su «Agenda» de 1834, así como algunos acontecimientos significativos relacionados con el teatro antiguo español y su repercusión en la prensa. La segunda parte del artículo se centra en las ideas expresadas en *El Artista* por Campo Alange sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro, en relación con el Romanticismo; asimismo se añaden algunas referencias y aspectos inéditos, obtenidos de los manuscritos autógrafos conservados en el archivo de los condes del Campo de Alange.

PALABRAS CLAVE: Conde del Campo de Alange, Federico de Madrazo, *El Artista*, Calderón, Teatro del Siglo de Oro, Romanticismo español.

THE COUNT OF CAMPO DE ALANGE BEFORE CALDERÓN AND THE SPANISH GOLDEN AGE THEATRE IN *EL ARTISTA*

ABSTRACT: This article studies the attitude of José de Negrete, count of Campo de Alange, on Calderón and, in general, the Golden Age theatre, in *El Artista*. On the first part of the paper, some unknown pieces of news about the activity of the magazine promoters are analyzed through Federico de Madrazo's notes in his diary of 1834. Also, some significant events related to the old Spanish theatre and their impact on the press are analyzed as well. The second part of the article is focused on Campo Alange's ideas about Calderón and the Golden Age theatre in *El Artista* in relation to Romanticism, with some unpublished aspects found on the texts in the autograph manuscripts kept in the archive of the count and countess of Campo de Alange.

¹ Este trabajo se inserta dentro del proyecto de investigación SILEM III «La institución del Siglo de Oro. Procesos de construcción en la prensa periódica (1801-1868)» [PID2022-136995NB-I00].

KEYWORDS: Conde del Campo de Alange, Federico de Madrazo, *El Artista*, Calderón, Golden Age theatre, Spanish Romanticism

1. INTRODUCCIÓN

Poco después de la salida de *El Artista* el 4 de enero de 1835, el 22 de enero en el Teatro de la Cruz se representó *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. José de Negrete, conde del Campo de Alange, escribió una reseña en el número 4 de *El Artista*, el 25 de enero, y, en la entrega siguiente, el 1 de febrero, Eugenio de Ochoa publicó un artículo biográfico sobre Calderón, acompañado de una estampa litografiada con su retrato. Aunque en *El Artista* hay múltiples alusiones a Calderón, omnipresente en el canon romántico, esas dos ocasiones fueron las únicas dedicadas a él de modo específico en la revista.

Las ideas literarias del conde del Campo de Alange y de Eugenio de Ochoa sobre el teatro antiguo español en relación con el Romanticismo son claves para *El Artista*. Campo Alange trata el tema brevemente en la reseña que hace de esta representación de *La vida es sueño*, siendo el texto más relevante sobre el tema su artículo «Teatro», en que desarrolla sus ideas sobre la evolución de la literatura en España, desde el Siglo de Oro a la actualidad.

En la primera parte de este trabajo, se consignan referencias de la Agenda de Federico de Madrazo para el año 1834, que ofrecen datos innovadores sobre cuestiones relativas a *El Artista* en los meses inmediatamente anteriores a su publicación, así como dos acontecimientos, cercanos a la publicación de *El Artista*, que tienen relación con el mismo: la representación de *El Tejedor de Segovia*, el 6 y 7 de octubre de 1834, y la de *La vida es sueño*, el 7 de diciembre de 1834, que fue objeto de una significativa reseña, prácticamente desconocida, el 9 de diciembre en *El Mensajero de las Cortes*.

La coincidencia de ideas y la unión en lo personal y en lo literario de Eugenio de Ochoa y el conde del Campo de Alange, tan relevante en *El Artista*, hacían aconsejable el estudio conjunto de ambos escritores en relación a Calderón y la literatura del Siglo de Oro. Pero razones de espacio han hecho necesario dejar para otra ocasión el estudio de Eugenio de Ochoa (manteniendo algunas alusiones imprescindibles), así como un abordaje más general sobre la actitud del Romanticismo frente al Siglo de Oro. Dicha coincidencia entre ambos autores tiene por causa principal su formación en París, con acceso a las modernas ideas literarias europeas, tan favorables a Calderón y al teatro antiguo español. A la vez, su pertenencia a ambientes afrancesados reforzó la nostalgia de la patria y el deseo de poner de relieve las pasadas glorias, proyectadas en el presente. Es algo que está en la misma raíz de la creación de *El Artista*, como el ofrecimiento de biografías y retratos de españoles relevantes, antiguos y modernos, tal como anunciaron en el Prospecto, en que afirman que «el objeto del periódico es hacer populares entre los españoles los nombres de grandes ingenios conocidos de muy pocos». Este propósito tuvo una gran acogida y fue parte importante de la aceptación de *El Artista* por lectores de distintas generaciones. También aparecen unidos pasado y presente en el artículo editorial inicial, escrito por Eugenio de Ochoa, en que afirma estar persuadido de que viven en una gran época, similar a la que hizo nacer a Calderón, Shakespeare, Miguel Ángel y Rafael, en consonancia con la modernidad europea. Siglo de Oro español y Romanticismo aparecían felizmente unidos. Los jóvenes de *El Artista* no eran los únicos que pensaban así —tuvieran o no experiencia de estancias significativas en el extranjero—, pero, en el caso de Campo Alange y Ochoa, estas experiencias fueron fundamentales.

De la nostalgia de España habla Campo Alange con palabras reveladoras, a propósito de su serie de artículos de viajes «Sevilla»:

Criado en tierras extrañas, habíame acostumbrado a adornar en mi mente a la hermosa España de cuantos encantos es dado a la naturaleza prodigar sobre sus hechuras; y cuando sentía penetrar hasta la médula de mis huesos la niebla helada del Sena; cuando desde los puentes contemplaba su agua amarillenta, pesada y al parecer glutinosa, que, arrastrando montañas de hielo y de suciedades, hacía crujir los barcos de leña y de carbón, que a sus márgenes se apiñaban; entonces pensaba en Sevilla, en el Guadalquivir, que solo por su fama conocía, y al punto mismo, el color gris y funeral que envolvía toda la naturaleza de repente se trocaba en oro y azul [...] Extranjero por mi educación y por mis costumbres, todo en esta ciudad tenía para mí la misma novedad que para un extranjero; y al placer que esta siempre proporciona se unía el halago del orgullo y de las simpatías nacionales, la felicidad, que hasta entonces rara vez había disfrutado, de poder decir: «¡esto es bello, esto es sublime, y es español, todo español!» (*El Artista*, II, 16 [18-10-1835]: 183).²

2. HACIA CALDERÓN Y EL TEATRO ANTIGUO ESPAÑOL EN *EL ARTISTA*

La Agenda de Federico de Madrazo en los meses inmediatamente anteriores a la publicación de El Artista

A través de la Agenda-diario de Federico de Madrazo, del decisivo año 1834,³ ha sido posible ampliar significativamente las noticias conocidas sobre *El Artista* en los meses inmediatamente anteriores a su salida efectiva, en que Eugenio de Ochoa, Federico de Madrazo y José de Negrete, conde del Campo de Alange,⁴ intensificaron sus gestiones para llevar a buen puerto su publicación. En la Agenda leemos la fecha exacta en que se inició el proyecto por parte de Federico de Madrazo: el lunes 5 de mayo de 1834,⁵ cuando tuvo lugar la conversación con Ochoa en que deciden publicar un periódico como *L'Artiste*. Poco antes, el 14 de abril, Federico había anotado en su Agenda: por la noche, «con Ochoa en casa – vimos el *Artiste*».

Ochoa, que había residido en París desde 1828, conocería desde su creación *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts* —cuyo título traduce: *El Artista. Periódico de Bellas Artes y Literatura*. En casa de los Madrazo, antes de la llegada de Ochoa, también era conocido: Carlota, la hermana mayor, en carta a Federico a París de 16 de septiembre de

² En los textos impresos de época, corrijo ortografía y puntuación como es usual. Transcribo los textos de *El Artista* según están publicados en la revista; excepcionalmente, corrijo erratas según el manuscrito correspondiente, si lo hay, justificándolo en nota.

³ Archivo del Museo del Prado, AP. 17, n.º exp. 1, a la que se referirán todas las citas relativas al contenido de la Agenda. En las citas, mantengo el texto tal como está escrito, resolviendo abreviaturas habituales en la escritura manual (p' por, q' que), elisión de signos de puntuación y transcribiendo en cursiva y con mayúscula los títulos de publicaciones periódicas.

⁴ En la documentación conservada en el Archivo de los Condes del Campo de Alange (ACCA, en lo sucesivo), conocemos algunas cartas de Ochoa y Campo Alange por la conferencia que pronunció la Excm. Sra. Dña. María Laffite y Pérez del Pulgar, condesa del Campo de Alange, en el Museo Romántico, el 16 de enero de 1954, de la que se conserva su transcripción en cuartillas mecanografiadas (ACCA 65.010). En una de ellas, antes de volver a España, Ochoa escribe a Campo Alange acerca de Federico de Madrazo, su condiscípulo con Lista, con ocasión de la estancia que este hizo en París en 1833. Ochoa le expresa el deseo de que se conozcan y lleguen a ser amigos, aludiendo a que los dos son pintores (ACCA 65.010045). Como en otras ocasiones, expreso mi agradecimiento a la Excm. Sra. Dña. María de la Almodena de Salamanca y Suelves, x condesa del Campo de Alange, y al Excmo. Sr. D. Francisco Javier Castellano Barón, xxvi conde de Nieva, la amabilidad y generosidad con que me han facilitado la consulta del archivo y la publicación de los resultados, así como al Excmo. Sr. D. Francisco de Borja Castellano y Salamanca, xi conde del Campo de Alange, actual titular.

⁵ «Hoy Ochoa y yo, hemos proyectado publicar un periódico como el *Artiste*». González López y Martí Ayxelá (2016: 26) transcriben esta frase, sin señalar fecha.

1833, presume de estar al día porque lee *L'Artiste*.⁶ De manera casual, en sus cartas Carlota revela también su amistad con Hélène Feillet, cuyas litografías tendrían tanta importancia en *El Artista* (Martínez Plaza, 2023: 91-2).⁷

Decididos a llevar a cabo la publicación, Ochoa y Federico de Madrazo comienzan una actividad incesante en favor de *El Artista*, que Federico recoge puntualmente en su diario, además de otros datos de gran interés sobre motivos diversos.

Cuatro días después de su conversación con Ochoa sobre *El Artista*, el 9 de mayo, Federico anota: «al anochecer, a hacer diligencias para el *Artista*». El día 10, después de asistir durante cuatro horas al funeral del rey, va por la tarde, con Ochoa y Carderera, a ver «los cuadros de *Campo de Alange*».⁸ El 17 de mayo comienza el retrato de Velázquez que acompañará el artículo biográfico escrito por Ochoa en la primera entrega de *El Artista*. Como puede leerse en el texto del artículo, al proponerse publicar los retratos y las biografías de los grandes ingenios patrios, se decidió enseguida empezar por Velázquez. Los redactores exponen que se le debe dar preferencia a Velázquez por la estima en que tienen el arte de la pintura y porque piensan que, actualmente, en España no se considera como se debe, siendo así que «su nombre merece ser tan popular entre los españoles como lo son los de Cervantes y Calderón, a quienes igualó en mérito seguramente puesto que era imposible sobrepujarlos» (*El Artista*, 1, 1, [4-1-1835]: 6). Es significativo que el primer escritor elegido para su biografía y retrato haya sido Calderón, lo que se puede entender como la otra cumbre inigualable en el campo de las letras.

Como Federico recoge puntualmente, Ochoa lee con frecuencia en las veladas del Tívoli, aunque no siempre se especifica el título de sus lecturas. Entre otros, Ochoa lee textos que después se publicarán en *El Artista*. El 20 de mayo, Federico anota: «9 ½ ponerme a dibujar una composición para el *Artista* [...] por la noche Ochoa leyó una composición suya sobre el romanticismo». El 21 de mayo, «por la noche en casa – Ochoa leyó *Una visita a Sta. Pelagia*». El 24 de junio, «Ochoa leyó la historia de *Stephen*».

El 24 de mayo por la tarde, Federico va con Ochoa a ver a Pharamond Blanchard, litógrafo del Real Establecimiento que hará algunas estampas para la revista. En los días siguientes, va con Ochoa en busca de Cayetano Palmaroli, también litógrafo del Real Establecimiento, que contribuyó con algunas litografías a *El Artista*, entre ellas, la de Calderón. El 1 de junio, Ochoa y Federico van con Palmaroli a la iglesia del Salvador a ver el retrato de Calderón, que Ochoa describirá como meta de peregrinación para españoles y extranjeros.⁹ El día 2 por la noche, Ochoa y él vieron papel para el *Artista*. El 7 de junio, va al Tívoli, donde estaba la sede del Real Establecimiento Litográfico en que se tirarán las litografías de *El Artista*, con Ochoa, Indalecio Sancha —impresor de *El Artista*— y Blanchard. Al día siguiente, 8 de junio, va a las 10 a casa de Blanchard, donde permanece —quizá perfeccionándose en el arte de la litografía— cuatro horas y media. Su hermano

6 «Cuando vuelvas, creerás que yo no sé nada de París; pues te engañas, porque leo el *Artiste* y me doy tono dando algunas noticias como, por ejemplo, que a Alfred Johannot le han dado la Legión de Honor, y no a su hermano Toni [...]» (Martínez Plaza, 2023: 93).

7 En su Agenda, Federico anotará que acompaña a Carlota, a casa de Feillet, el 26 de marzo.

8 Puede entenderse que fueron a ver los cuadros pintados por Campo Alange, o bien, los cuadros que tenía Campo Alange —o ambas cosas. Puede ser que quisieran encontrar modelos para *El Artista*, puesto que el retrato de Velázquez, que reproduce Federico de Madrazo, corresponde al cuadro propiedad de José de Madrazo que estaba en su casa, en el Tívoli (*El Artista*, 1, 1, [4-1-1835]: 9). Pedro de Madrazo aludirá también a este cuadro en «Dibujante.—Colorista.—Bello-Ideal» (*El Artista*, 1, 25 [21-6-1835]: 289-291).

9 Ochoa escribirá, al concluir su artículo sobre Calderón: «Y aquel retrato que está encima de la losa, tan negro y tan mugriento, pintado Dios sabe por quién, que más parece arrinconado que expuesto en aquel sitio, como si tuviera vergüenza de presentarse a los ojos de todos los españoles y extranjeros que vienen a adorarlo como a una santa imagen; aquel retrato, sin buen marco que lo engalane, sin luz que lo alumbre, sin mérito que lo abone, es el retrato de don Pedro Calderón de la Barca» (*El Artista*, 1, 5 [1-2-1835]: 52). Para el retrato de Calderón, véase Zafra Molina (2020).

Pedro, que está en Madrid después de haber finalizado el curso en Toledo, le acompaña el 16 de junio por la tarde, con Ochoa, a casa de Blanchard. El día 20, va con Ochoa a la de Palmaroli.

La Agenda de Federico de Madrazo desvela un dato muy interesante para la financiación de *El Artista*. En la página en blanco siguiente al 30 de junio, tachado posteriormente con dos trazos transversales y la indicación, al pie, con la misma tinta y pluma «(Pagados – Stbre 1835)» anota la «Cuenta de los gastos que he tenido con el Artista»: franqueo de cartas, el pago del sellado y el pago a Sancha para tirar los Prospectos. Fue, por tanto, Federico quien adelantó el dinero para los primeros gastos indispensables.

Campo Alange no estuvo en Madrid mientras Ochoa, Federico y Pedro de Madrazo hacían las gestiones necesarias para la salida de *El Artista* el primer domingo de julio, que en esos momentos consideraban inminente. Había estado en los meses anteriores, desde finales de febrero de 1834, recién llegado del campo de batalla en la guerra carlista.¹⁰ Publicó entonces varios artículos en *La Revista Española* sobre la guerra del Norte y sobre la Milicia Urbana (Alonso Seoane, 2024) que, en este último caso, le habían traído las contrariedades a las que alude Ochoa el 25 de julio, en carta a Campo Alange. Ochoa le anima a seguir trabajando para la revista y a continuar escribiendo «historietas bonitas y artículos de literatura o bellas artes, que no le darán disgustos como los de política» (Laffitte, 1946: 21).

A finales de marzo, Campo Alange sale de Madrid para reincorporarse al ejército —el 1 de abril de 1834, *La Revista Española* da la noticia de que ha salido de Madrid para el ejército de operaciones del Norte. En mayo entrará en combate, siendo condecorado con la Cruz de San Fernando de primera clase por su honroso comportamiento en la acción de Muez. Más adelante, Campo Alange se retira a Burgos, para recuperarse y pasar allí el verano. Mientras, sigue atentamente los progresos de *El Artista*. El 2 de julio, desde Madrid, Ochoa, contestando a la carta de Campo Alange que había recibido el día anterior, le da cuenta de que no será posible la salida de *El Artista* por la epidemia de cólera (ACCA 65.010046-48). Más adelante, el 25 de julio, Ochoa le vuelve a escribir, hablándole de libros,¹¹ de la trágica matanza de frailes y de la prisión de José de Espronceda y José García de Villalta, de la que se acaba de enterar (Laffitte, 1946: 19-21).

Poco después, el 9 de agosto, Eugenio Ochoa escribe a Campo Alange: «Todos los días voy a visitar a Espronceda y hasta ahora por lo menos siguen en buena salud el preso y el tomo de Calderón» (ACCA 65.01057). No sabemos si Espronceda lo pidió; en esos momentos, parece más bien iniciativa de Ochoa. En cualquier caso, esta referencia a Calderón señala el ambiente calderoniano de los jóvenes románticos. El tomo debe de ser uno de los pertenecientes a la biblioteca de Campo Alange; y, por el cuidado con

¹⁰ Para más detalles sobre su relación con el ejército, véase Pedro Rodríguez-Ponga y Salamanca (2018).

¹¹ Ochoa aconseja a Campo Alange en materia de libros, además de ocuparse de su biblioteca; entre otros aspectos, comprándole libros como indica en la carta. Las novedades francesas, a través del librero Denné. Busca también en la biblioteca la edición antigua de los *Anales de Aragón*, de Zurita, que sabe que tiene, pero no si es edición antigua o moderna, así como otros libros sobre Madrid; sin duda, para documentarse para sus textos. La obra de Zurita aparece en la litografía «Un romántico». Campo Alange, antes de salir de Madrid, el 27 de marzo de 1834, había dejado unas últimas voluntades en caso de muerte, en que expresaba: «A mi buen amigo Eugenio Ochoa dejo toda mi biblioteca particular moderna». Con algunas excepciones, como los libros concernientes al arte militar que serán para su cuñado. En la lista se encuentran, entre otros, Byron, Shakespeare, Milton, once tomos de Walter Scott (diferentes ediciones), Racine, Corneille, Boileau, Crébillon, Molière, Blais... «en una palabra: todos los libros de mi biblioteca que no tienen las armas de mi abuela, en señal de su vinculación», salvo las excepciones indicadas (ACCA 66.076). Se conserva una lista de los libros entregados a Ochoa después de la muerte de Campo Alange (ACCA 66.004). Para la rica biblioteca vinculada de su abuela, María Agustina de la Torre y González de Castañeda, 1 condesa del Campo de Alange, véase Santos Aramburo (2004 y 2008), Castellano Salamanca y Rodríguez-Ponga y Salamanca (2019), Martínez Gómez (2024) y Martínez Gómez y de Francisco Olmos (2024).

que Ochoa señala la localización y el buen estado del tomo, debe tratarse de un ejemplar antiguo. En los «Borradores del índice de la Biblioteca del Exc.^{mo} Sr. Conde de Campo Alange» (ACCA 66.001001)¹² se lee: «Comedias de Calderón, impresas en Madrid desde el año de 1698, 9 tom^s en 4.^o pero q. falta el 2.^o» (ACCA 66.001068). Dato muy interesante para Campo Alange, por su amor a los libros, que será uno de los propósitos de su vida y un tema central de su manifiesto «A la Aristocracia española». En carta a Ochoa, cuando todavía estaba en París, Campo Alange le habla de su entusiasmo al encontrarse en Madrid con su biblioteca, único vestigio que queda de la antigua grandeza de su casa, que se propone ampliar.¹³ Seguramente, Ochoa utilizó uno de los tomos de la biblioteca para su artículo «Calderón» (*El Artista* 1, 5 [1-2-1835]: 49-52), en que sigue, en parte, la introducción que hace Juan de Vera Tassis y Villarroel sobre Calderón, en la *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca...* (Madrid, Francisco Sanz, 1682).¹⁴

Pasado el verano, se reanudan las gestiones para la publicación de *El Artista*. Federico sigue anotando su actividad en el diario, con inestimables noticias sobre las relaciones de amistad con escritores y artistas —Larra, Vega, Bretón, Alonso...—, el proceso de elaboración de sus retratos y cuadros; entre ellos, el del velazqueño cuadro de «El Gran Capitán, recorriendo el campo de la batalla de Ceriñola», cuyo boceto inicia el 18 de julio de 1834. Entre los que frecuentan el Tívoli, nombra a Valentín Carderera, Santiago —cuando está en Madrid— y Vicente Masarnau entre los habituales. La amistad y el trato con Ochoa es prácticamente diario; muchas veces se encuentran en más de una ocasión el mismo día. También, a través de las anotaciones diarias, podemos seguir el proceso de los respectivos noviazgos de los jóvenes Federico y Eugenio. Federico deja constancia de su asistencia al baile de máscaras y al teatro, al que se refiere con frecuencia. Entre otras ocasiones, el 12 de abril va, con Ochoa, a *La niña en casa y la madre en la máscara*, de Martínez de la Rosa; el 26, también con Ochoa, a *Ni el tío ni el sobrino*, de Espronceda y Ros de Olano. El día 30 de abril de 1834 anota: «Por la tarde fui a ver a Ochoa a la redacción de la *Gaceta* y por la noche con Papá, Mamá, Carlota y Ochoa al Drama de *Martínez de la Rosa* La Conjuración de Venecia».

Ya en octubre, el sábado 25, Federico anota su diligente actividad diaria: «[...] 12 con Ph. Blanchard a la *Carcel de Corte* a ver un cuadrado que esta pintando — 1 en casa 3 — casa de Ochoa — 4 ¼ a ver a Luisita. 4 ½ a comer a casa del Conde de Campo-Alange (con Agustín Lacerda y Ochoa) 8 ½ en casa vinieron Vicente Lobo y Ochoa — se jugó a las damas». Añade abajo: «por la mañana a cosa de la 1 vinieron Bohorques, y la Dolores Armijo con Lobo». Al margen, como cada día, el estado del tiempo: «Buen tiempo y

¹² El índice se abre con «Obras que tiene sobre la Historia de Sevilla - Anales Eclesiásticos y seculares de la Ciudad de Sevilla por Dn. Diego Ortiz de Zúñiga desde 1246 hasta 1677, impreso en folº perg. [...], las obras que Campo Alange utilizó para su serie de artículos «Sevilla» (ACCA 66.001002).

¹³ Carta transcrita por María Laffitte: «¿Cuál sería su alegría de Vm., amigo mío, si un día al volver a su casa se hallase cuando menos lo pensaba con una hermosa biblioteca y una colección selecta de pinturas! ¿Cuál su gozo al encontrar antiguos y recónditos tesoros raros en el mundo literario y minas abundantes de ciencia y placer así como de elementos para innumerables novelas! Pues esto, amigo E[ugenio], es lo que me ha sucedido a mí, que poseo una biblioteca como único vestigio de la antigua grandeza de mi casa a la verdad, pero que estimo más que las alhajas que por ser vinculadas me han tocado en patrimonio. Todas las mañanas las paso ocupado en ordenar y despolvorar a estos libros que hace 28 años no han visto la luz del día, y un escribiente va haciendo el catálogo de ellos». Campo Alange enumera los tesoros heredados, que serán el fundamento de su propio proyecto de «una biblioteca magnífica si, mediante mi buena estrella, puedo ir comprando algunos centenares de tomos todos los años como es mi intención» (ACCA 65.010020-1).

¹⁴ El título completo y demás referencias, en la página web del proyecto «Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna (SILEM)» <https://acortar.link/3tAcsD>

frío».¹⁵ El cuadrito de Blanchard al que se refiere seguramente sería *La Salve Regina de los prisioneros en una prisión de Madrid*, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Nantes. El 23 de noviembre, Federico hace el retrato de Bretón y el de Vega, en el Álbum de los retratos.

El trato con Campo Alange se intensifica a medida que avanza el otoño; generalmente, a propósito de las cuestiones relativas a *El Artista*. Con frecuencia, Federico va a su casa —también Campo Alange a la de los Madrazo— a comer, junto con de Ochoa y otros: con Vega, el 22 de noviembre —ese día también anota: «hoy he retratado a Vega en mi cuadro» [del Gran Capitán]—; con Masarnau y Ochoa, el 2 de diciembre. A veces, se encuentran casualmente: el 3 de diciembre, en que va con Masarnau y Didier a ver *Edipo*, de Martínez de la Rosa: «en el teatro encontramos a Campo-Alange y Ochoa».

El 22 de diciembre, «por la tarde con Santiago [Masarnau] y Ochoa a casa de Campo-Alange. 5 ½ a casa de Sancha». Como posdata, añade abajo, entre paréntesis: «fuimos a casa de Campo Alange y de Sancha por cosas del *Artista*». El 23 de diciembre, por la tarde, Federico va «al Tívoli a ver tirar el Romántico que hice para el *Artista* — fue Ochoa». Por la tarde, anota que estuvo en el teatro con su padre y Ochoa; en el café del Príncipe vio a Larra, Espronceda y, en el teatro, a Vega.

Al día siguiente, 24 de diciembre, anota resignadamente: a las 10, «al Tívoli a ser testigo de la muerte de mi piedra del Romántico y ver estampar otras dos piedras para el *Artista*».

2. DOS ACONTECIMIENTOS RELACIONADOS CON EL TEATRO ANTIGUO ESPAÑOL, EN MADRID, EN EL OTOÑO DE 1834

El tejedor de Segovia, de Juan Ruiz de Alarcón

En octubre de 1834, un acontecimiento no menor, por sus expectativas y repercusiones, fue la puesta en escena de *El tejedor de Segovia* de Juan Ruiz de Alarcón, en el marco del interés renovado por representar el teatro antiguo español con nuevas perspectivas; especialmente a partir de los trabajos de Agustín Durán, por citar la figura de mayor relevancia entonces, de las distintas iniciativas que iban calando en la vida cultural.

La función fue precedida de un extenso anuncio de los ensayos en el *Diario de Avisos de Madrid*, el día 4 de octubre —que se reproduce, en lo esencial, el día 6, fecha de la primera representación, y el 7. El anuncio, que Rumeau (1939: 342) considera un verdadero manifiesto, es un breve tratado de las razones por las que la empresa — Grimaldi— decidió programarlo. El anuncio sale al paso del descrédito en que ha caído el teatro antiguo por las malas refundiciones, justificando alguna intervención, y sosteniendo el mérito de los dramas antiguos que consiguen grandes bellezas, hijas del talento de sus autores y de la libertad.¹⁶ La empresa también se propone demostrar la precedencia del teatro español en la puesta en práctica del Romanticismo, sin los escándalos del actual francés. Desde hace más de dos siglos, nuestro teatro abundaba «en creaciones románticas no inferiores a las que recientemente se han apoderado de la escena francesa, y nadie puede disputar a

¹⁵ El 12 de octubre había anotado «por la noche, vinieron al Tívoli Lobo, con su hermana y la Dolores Armijo».

¹⁶ «La empresa actual no reconoce menos mérito en diversos dramas antiguos que, campeando, como el anunciado, en una arena más dilatada, dan lugar a más número de incidentes y procuran mayor desarrollo a las pasiones. Tal es *El Tejedor de Segovia*; y si bien no carece de los defectos inherentes a la libertad literaria, a veces excesiva, con que el autor y sus contemporáneos escribieron, acaso reúne mayor número de bellezas hijas de esta misma libertad, hermanada con el verdadero talento.»

los dramáticos españoles ni la prioridad en el romanticismo que se halla tan en boga, ni la loable circunstancia de haberlo manejado sin mengua de las buenas costumbres».

Lamentablemente, la obra fue un completo desastre. Los periódicos que se ocuparon de ella en su momento destacan los fallos de la trama y la actitud del público, sin apenas señalar algún punto positivo. *La Revista Española*, de Carnerero, publica el día 8 de octubre una reseña aniquiladora, señalando mordazmente la actitud del público —muchas risotadas, mucha burla y silbidos; el teatro parecía una plaza de toros—, ante un drama disparatado «que si *romántico* ha de llamarse, maldita la honra resulta al teatro español de ser el inventor del género». Señala, con extrañeza, cómo se le ha podido ocurrir tal cosa a alguien como Grimaldi —aunque no lo nombra directamente—, con su experiencia y cultura.

El Observador, el 7 de octubre, el mismo día en que Larra, que ya se había incorporado a la redacción, escribe en el periódico la «Segunda carta de un liberal de acá a un liberal de allá», inserta una nota, indicando de pasada algunos rasgos de la obra representada el día anterior, dejando para otro día, por la premura de tiempo, una crítica extensa que, en efecto, publica el día 9. Señala el fracaso de la obra, haciendo una descripción detenida, llena de golpes irónicos. La crítica concluye:

Decir que el drama es un desatino romántico o no es repetir lo que ha dicho el público; decir que hay en él situaciones, escenas, bellezas dignas de Alarcón y aun de Shakespeare, deslucidas por hallarse sepultados en tan indigesto fárrago, es decir lo que acaso muchos negarán, pero lo que no es por eso menos cierto; decir que la representación ha sido mala es decir la verdad (*El Observador*, 9 de octubre de 1834).

El día 8 de octubre de 1834, el *Mensajero de las Cortes* se muestra más comprensivo o, al menos, no sarcástico. Señala que la obra, que duró cuatro horas, «recibió ayer del público una severa, y lo que es peor, justa acogida». En ella, relucen «algunas bellezas de superior orden, pero no las que bastan a cubrir sus cuantiosos e importantes defectos». A pesar de algunos versos felices, propios de Alarcón, y algunas situaciones verdaderamente trágicas, no logró aplacar el descontento del público.

El fracaso de la representación de *El tejedor de Segovia* tuvo trascendencia, pues marcó la consideración de las posibilidades de llevar al teatro a los autores del Siglo de Oro, como comentaría Ochoa, tiempo después, en *El Artista*. Campo Alange hará alusión a esta representación en su crítica de *Don Álvaro o La fuerza del sino*, exponiendo una visión muy distinta a la de las críticas de los periódicos. En su artículo, precisa que no fue el público sino los tan nocivos *aficionados*, polillas de los teatros, los que hicieron fracasar la comedia. Así lo señala, con una velada denuncia:

Estos críticos, y no el público, silbaron las más sublimes escenas del *Tejedor de Segovia* de Alarcón: estos aplauden las piecicillas de Scribe (acaso porque está al alcance de cualquiera el traducir alguna y adquirir así a poca costa el título brillante de autor dramático) (*El Artista* 1, 13, [29-3-1835]: 53-6).¹⁷

¹⁷ En una «Nota de los Libros comprados por el Exmo. Sr. Conde del Campo de Alange tanto antiguos como modernos, para aumentar su Biblioteca» (ACCA 66.001004), entre otras anotaciones, aparece, en diciembre de 1834, la compra de «*El tejedor de Segovia*. 2 comedias» (ACCA 66.001005). En noviembre, había comprado, o hecha efectiva la suscripción, varias novelas históricas recientes: *El primogénito de Albuquerque*, *El doncel de Don Enrique el Doliente*, *Sancho Saldaña* o *El castellano de Cuéllar*, *La catedral de Sevilla*, *El golpe en vago* (ACCA 66.001004). En febrero de 1835, las *Poesías* de Don Juan Bautista Alonso, y la suscripción a la *Talia Española* (ACCA 66.001005).

Un año después, todavía está presente la malograda puesta en escena de *El tejedor de Segovia* en el artículo «Reflexiones sueltas» que publica Ochoa, a propósito del «Drama trágico» de Delavigne, *Los hijos de Eduardo* (*El Artista*, II, 15 [II-10-1835]: 176-179). Ochoa plantea la situación del teatro en Madrid, en que el público, que rechaza las comedias de Moratín por sabérselas de memoria, «bien pudieran asistir a las antiguas piezas de nuestro admirable teatro español; y, sin embargo, es seguro que cuando se anuncian, o no van, o van para silbar; pero lo común es que no vayan». Tampoco acuden si una obra es original: el primer día va bastante gente, el segundo poca, el tercero nadie. Los periodistas recriminan a la empresa el gran número de traducciones

Pero seamos justos, ¿qué ha de hacer la empresa? ¿Ha de arruinarse y arruinar a nuestros pobres actores, por dar gusto a media docena de españoles rancios, como nosotros, por ejemplo, de aquellos que dejarían todas las óperas y todas las traducciones del mundo por una comedia de Calderón, de Tirso o de Moreto? ¿Podemos en conciencia exigir esto de la empresa? La empresa hizo grandes sacrificios para poner en escena el *Tejedor de Segovia* y ya hemos visto cuál fue el pago que le dio el público: ha hecho traducir y representar la *Pata de Cabra*, y con esta farsa ridícula ha ganado cerca de un millón de reales.... he aquí todo el secreto de la decadencia de nuestro teatro nacional (*El Artista*, II, 15 [II-10-1835]: 7).

Aun sin traducciones, concluye Ochoa, la ópera bastaría para asesinar nuestro teatro nacional. La ópera es la causa de que estén mal pagados los actores, al igual que los escritores originales, a los que se les paga poco y se les mira con desdén, por lo que difícilmente habrá un buen poeta dramático o un buen actor. Los actores, a pesar de su desprendimiento, dejarán de estudiar y considerarán su arte como un *oficio*.

La representación de La vida es sueño el 7 de diciembre de 1834

Otro acontecimiento significativo sobre el teatro antiguo y, en concreto, Calderón, más cercano a la salida de *El Artista*, fue la representación de *La vida es sueño* el domingo 7 de diciembre de 1834, y su reseña, publicada en *El Mensajero de las Cortes* (9-12-1834). La reseña, prácticamente desconocida, tiene extraordinarias coincidencias con muchas de las ideas sobre la literatura del Siglo de Oro que aparecerán en *El Artista*, fundamentalmente en los *artículos* del conde del Campo de Alange y Eugenio de Ochoa.

La empresa programó, en el teatro de la Cruz, la versión refundida de *La vida es sueño*, «una de las mejores que escribió el célebre ingenio español D. Pedro Calderón de la Barca», según el anuncio del *Diario de Avisos de Madrid* (7-12-1834); con el consabido intermedio de baile nacional y divertido sainete, al final de la función.¹⁸

La obra y el autor eran suficientemente conocidos para que su puesta en escena no llamara la atención, en un contexto en que habitualmente se representaban obras del antiguo teatro español sin especiales sobresaltos —salvo la de *El tejedor de Segovia*. Ningún periódico, al parecer, comentó la representación, excepto el *Mensajero de las Cortes*, que publicó un interesante artículo sobre la misma. Como era habitual, el artículo no está firmado. Cabe atribuirlo a Dionisio Alcalá Galiano y Aguilar,¹⁹ así como otros de temá-

¹⁸ No se había puesto en escena en todo el año. Aunque en el año anterior se había programado varias veces, en el año 1832, solo una vez. En el anuncio de su ensayo en el Príncipe, se avisa de que «no se ha representado hace muchos años» (*Diario de Avisos de Madrid*, 4-12-1832). Sobre este tipo de reclamo publicitario, véase Rumeau (1939: 341).

¹⁹ Dionisio Alcalá Galiano, al que Pérez Galdós caracteriza como «uno de los jóvenes más despiertos y más inteligentes de aquel tiempo» (*Mendizábal*, cap. xxvii), por distintos motivos es apenas recordado; a pesar de que sus

tica literaria en el *Mensajero de las Cortes*, relacionados con su posterior artículo sobre las *Poesías* de Juan Bautista Alonso (*Mensajero de las Cortes* 28-2-1835), en que sí aparecen sus iniciales («D. A. G.»),²⁰ y otros motivos internos.²¹

Entre las críticas teatrales que se le pueden atribuir, si la de *La vida es sueño* le pertenece, es suya también la de la representación en diciembre de la obra del duque de Rivas, *Tanto vales cuanto tienes* (15-12-1834), puesto que en la reseña de *La vida es sueño* pide a la empresa que, debido a que su primera representación se dio en medio de la epidemia de cólera,²² se vuelva a poner en escena, como así sucede. En la reseña señala su cercanía personal con Saavedra: «Cabalmente esto es lo que nos ocurre a nosotros al hablar de *Tanto vales cuanto tienes*, con cuyo autor nos une la más estrecha amistad». Posiblemente, fue el autor de la reseña de *El moro expósito* en el *Mensajero de las Cortes* (15-9-1834), especialmente porque, aparte de hacer constar su relación estrecha con el autor, se expresa de modo parecido a la reseña de las *Poesías* de Alonso,²³ que aparece firmada. Así, en la reseña de *El Moro expósito*, tras citar unos versos correspondientes al romance IV de «Don Álvaro de Luna», señala:

De estas imágenes hay muchas en los dos tomos de *Poesías* del Sr. Saavedra. Y confesamos que nos agradan más que los pastores y los mirtos y las guirnalda de rosas y las invocaciones a las musas y la mitología y todo lo que si fue algún día bueno, al cabo hoy ha de ser ya fastidioso, cuando no por otra cosa, por lo repetido (*Mensajero de las Cortes* 28-2-1835).²⁴

En la posterior reseña firmada de las *Poesías* de Alonso, aparte de extrañarse de que alguien tan progresista en política sea tan retrógrado en literatura, le aconseja que deje «las puerilidades de / El niño Fileno / Y Delia la niña; / trabaje con el mismo calor que hasta aquí, pero con arreglo a mejores doctrinas, y seguro estoy de que producirá obras cuyo mérito sirva de digna recompensa a sus tareas (*Mensajero de las Cortes*, 28-2-1835)».

La reseña de la representación de *La vida es sueño* el 7 de diciembre de 1834, comienza señalando la remolonería del crítico para ir al teatro ante las comedias del Siglo de Oro que se estaban programando, hasta que

Llegó por fin *la Vida es Sueño* y ¿quién podía resistir? ¿Quién desde su infancia no la conoce? ¿Quién aun antes de que la razón le permita conocer sus bellezas no siente

críticas literarias tienen gran interés. Es otro de los jóvenes que pasan sus años de formación en el extranjero; en este caso, cuidadosamente educado por su padre y en trato directo con Ángel Saavedra.

²⁰ El anonimato se mantiene en el periódico hasta el 22 de enero de 1835. Este año, por el impulso de Antonio Alcalá Galiano, se anuncia que los redactores firmarán con sus iniciales. Poco antes de que se uniera el *Mensajero* a *La Revista Española*, el 1.º de marzo de 1835, los dos Alcalá Galiano, padre e hijo, solo se ocupan de política. Dionisio se separaría meses después de la *Revista-Mensajero*, concretamente el 1.º de noviembre de 1835, como se anuncia en un suelto publicado en el mismo periódico el día anterior.

²¹ Entre ellos, su concepto de crítica teatral, especificada años más tarde, cuando se había vinculado al periódico de Donoso Cortés, *El Porvenir*, en un artículo sobre *El paje*, de Antonio García Gutiérrez, firmado con sus iniciales (*El Porvenir*, 24-5-1837). Para la labor de Dionisio Alcalá Galiano en *El Porvenir*, véase Sanz Sánchez (2015).

²² Se representó, en el Príncipe, el 2, 3 y 4 de julio de 1834. Bretón publicó su reseña en *La Abeja* el 5 de julio de 1834; Larra publicó la suya en *La Revista Española* el 6 de julio de 1834.

²³ Probablemente, también la de *El Tejedor de Segovia* en el *Mensajero de las Cortes*, de crítica más moderada que la de los otros periódicos, conforme a sus ideas románticas sobre el Siglo de Oro, patente en la crítica a la obra de Calderón vertida en el artículo «*La vida es sueño*».

²⁴ También, con parecidas palabras, en relación con el Romanticismo, la consideración de los tiempos que cambian, y con ellos, las ideas; en la reseña de *Tanto vales cuanto tienes*: «Pero *tempora mutantur et nos mutamur in illis* pasaron los años y con ellos pasaron las ideas» (15-12-1835); y en la crítica de las *Poesías* de Alonso: «Mas, permítase una cita vulgar, *tempora mutantur* [...]» (28-2-1835).

su imaginación deslumbrada por el carácter grandioso de Segismundo, hijo de la naturaleza, cuyas pasiones desenvueltas sin obstáculo en la soledad de una caverna se encuentran de repente con el freno de la sociedad que no alcanza a comprender y contra quien lucha y tiene al cabo que someterse? (*Mensajero de las Cortes*, 9 de diciembre de 1834).

En la crítica de *La vida es sueño*, su defensa de Calderón tiene todas las características de quien, educado en la nostalgia de los autores patrios reivindicados en la modernidad europea, ha estado alejado de España. Recuerda cómo esta obra fue menospreciada en la época clasicista, a pesar de ser una preciosa joya.²⁵ Siguiendo las líneas maestras schlegelianas, considera que los personajes protagonistas creados por Calderón, Herodes el Tetrarca —en *El mayor monstruo los celos y Tetrarca de Jerusalén*—, Semíramis —en *La hija del aire*— y Segismundo —en *La vida es sueño*— son tres caracteres en que culmina la perfección a que puede llegar el teatro, como es reconocido en la Europa actual:

El Tetrarca, Semíramis y Segismundo son tres creaciones ideales, tres ejemplos de individualización en que pinta el poeta [...] personas con sentimientos y pasiones peculiares con toda la brillantez y frescura de la originalidad. Cervantes y Shakespeare son los autores que en más alto grado poseen este rico dote, y son por lo mismo sus obras ejemplos del punto a que puede llegar la perfección del entendimiento humano. Calderón en la *Vida es Sueño* llega tal vez a alcanzarlas, y ninguna de sus muchas producciones hacen tan merecida la alabanza que le tributan los propios y extraños.²⁶

Parece traslucirse el haber estado fuera de España en sus años de formación por su desconcierto al constatar que lo que se representa es una refundición, algo que era habitual; y razón tenía de dolerse, como analizó Ermanno Caldera (1983), precisamente con respecto a *La vida es sueño*:

¿Cuál sería pues mi sorpresa y mi indignación al ver que las manos atrevidas de un refundidor habían osado tocar a la obra maestra de Calderón, sin duda para *corregirla y mejorarla*? ¡Refundir a Calderón! Quien se atreviese a tomar un pincel para añadir claroscuro a la *Transfiguración* de Rafael o para corregir el dibujo de Rubens es probable que fuera a concluir la operación en una casa de locos.²⁷

Se sugiere a la empresa que, en vez de traducciones, ponga en escena obras de autores nuestros antiguos, y originales modernos —que los hay. Sería el caso de *Tanto vales cuanto*

²⁵ «Esta comedia que bajo el dominio de una legislación literaria enemiga de la imaginación fue citada como ejemplo del poco mérito de nuestros antiguos dramas, es una de las más preciosas joyas del teatro castellano.»

²⁶ En la reseña de *El Paje (El Porvenir, 24-5-1837)*, Dionisio Alcalá Galiano desarrolla una visión paralela a este párrafo. «¿Qué importa, si los personajes hijos de su rica fantasía no han existido si no han arrastrado en la tierra una breve y miserable existencia? Sus nombres nos quedan, nos quedan sus caracteres revestidos de una individualidad que nos interesa como el carácter de los hombres famosos de la historia, y casi los conocemos, porque nuestra imaginación los adorna de formas corporales, y los conoce y los quiere casi como amigos. No importa que sean personajes fantásticos, no importa que sean terrestres: *Segismundo* y *Falstaff*; ambos son eternos y ambos comprensibles, y por ellos viven Calderón y Shakespeare, siendo su nombre cual un emblema de gloria.»

²⁷ En cuanto a los actores, no está contento con la ejecución. García Luna no ha comprendido su personaje: «Su Segismundo es demasiado artificial, no es el hijo de la naturaleza, que no comprende las resistencias que encuentra su voluntad, cuyas mudanzas de suerte le ponen en un estado de duda perpetua; que ni sabe si sueña; si esta despierto [...]. Su carácter es ideal, su expresión debe ser meditativa, inquieta, sospechosa».

tiene, de la que el público, como se ha señalado, en medio de la epidemia de cólera, no había tenido capacidad para juzgar su mérito.

A pesar de todo, concluye, *La vida es sueño* gustó, como no podía ser menos, a un público cansado de traducciones; vinculando, una vez más, las modernas creaciones originales españolas con las del Siglo de Oro.²⁸ Ya no son los tiempos del clasicismo en que se trataba a Calderón y Lope con tono compasivo, mientras se ponía como la cumbre del ingenio humano al «correcto Moratín». El problema de estas comedias, de la clase más elevada, las comedias de caracteres, es que quizá el público de Madrid ya no pueda apreciarlas, por tener estragado el gusto por las falsas pinturas de costumbres y chistes ambiguos de los *vaudevilles* de Scribe.²⁹

3. EL CONDE DEL CAMPO DE ALANGE ANTE CALDERÓN Y EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

La vida es sueño se volvió a representar en Madrid, en el teatro de la Cruz, el jueves 22 de enero de 1835. La representación fue anunciada en el *Diario de Avisos de Madrid* el mismo día, con ligeras variantes con respecto al del 7 de diciembre anterior. Se presentaba como «comedia en cinco actos del teatro antiguo español y una de las más acreditadas que escribió D. Pedro Calderón de la Barca».

El conde de Campo de Alange, que acababa de regresar a Madrid desde el campo de batalla en el Norte, llegó a tiempo para asistir a la representación. El domingo, 25 de enero, publicó una breve reseña en el n.º 4 de *El Artista*. El original autógrafo manuscrito de Campo Alange se ha conservado (ACCA 66.092003-7) y en él, aparte de algunas correcciones estilísticas, cabe destacar varias frases tachadas pero legibles, que transcribo en su momento. El artículo formaba parte del texto de *Variedades* correspondiente al n.º 4 de *El Artista*. Así está encabezado en el manuscrito que, después de la crítica de *La vida es sueño*, continúa con un párrafo final, tachado, sobre la comedia *Bertrand y Ratón, o El arte de conspirar*, de Scribe. Este párrafo se omite en el texto publicado, así como el encabezado de *Variedades*, quedando finalmente como artículo autónomo —más bien, una nota—, con el título de «*La vida es sueño*» (Alonso Seoane, 2013: 24-25).

Esta colaboración de Campo Alange en el n.º 4 de *El Artista* es la primera que publica estando en Madrid. Los originales, tanto los «Recuerdos del sitio de la ciudadela de Amberes por los franceses en 1832», que se estaban publicando desde el primer número de *El Artista*, como el manifiesto «A la Aristocracia española», que publicó en la anterior entrega, n.º 3, correspondiente al 18 de enero (*El Artista*, 1, 3 [18-1-1835]: 25-27), se los habría dejado a Ochoa con anterioridad, puesto que estaba fuera de Madrid, en plena acción de guerra (Alonso Seoane, 2013: 16).

No es posible tratar aquí muchos aspectos interesantes del manifiesto «A la Aristocracia española». Aparte del conocido llamamiento a que los nobles abran sus bibliotecas y publiquen sus manuscritos, ya que el quebranto económico no les deja otra cosa —Campo Alange está hablando de su situación, después de las pérdidas de la Guerra de la Indepen-

28 «Podía la empresa convencerse de estas verdades y, en vez de cansarse en vano ofreciendo un crecido número de traducciones nuevas que no satisfacen, dar al público producciones originales; y originales modernas, porque si acepta gustoso o a pesar de la mudanza de costumbres y afecciones las obras de hace dos siglos, con cuanto mayor placer no se vería retratado asimismo en los escritos de los ingenios modernos.»

29 Vaíllo Garri (2013: 286) señala: «No obstante, las obras de Hugo o Dumas, que por su calidad merecían ser representadas en escenarios españoles, no suponían realmente ningún obstáculo para la creación de obras originales; eran los autores como Scribe, fecundos e incansables, quienes verdaderamente desesperaban a los editores de *El Artista* y al resto de defensores del teatro nacional».

dencia—, con respecto a las ideas del autor sobre el teatro del Siglo de Oro, su contenido se aprecia en un párrafo dedicado a él:

Nuestro teatro antiguo, objeto de la censura más amarga de algunos críticos de mal humor, que así hacen la autopsia de una obra del genio, cuyas bellezas son, por decirlo así, impalpables, de una naturaleza esencialmente divina, como la harían de un cadáver en un anfiteatro médico; este teatro, decimos, es en el día el objeto de una admiración, de un culto particular en algunas capitales de Alemania. ¡Y en su lugar, y en vez de las producciones originales con que algunos ingenios del día pudieran acaso enriquecer nuestra escena, solo vemos en ella traducciones de piececillas francesas!... (I: 26).³⁰

En el n.º 4 de *El Artista*, además de la crítica teatral de *La vida es sueño*, Campo Alange escribe una «Advertencia» sobre el criterio de la revista a la hora de admitir «Comunicados», donde aparece con claridad su condición de fundador de *El Artista* (Alonso Seoane, 2013: 24), y una reseña de *El último día de un reo de muerte*, de Víctor Hugo, traducido por García de Villalta (Madrid, Norberto Llorenç, 1834), que había salido a luz en el mes de noviembre anterior.

En esta reseña, Campo Alange expone una visión general de los principios románticos, dejando para otra ocasión tratar a fondo el tema —lo hará en su artículo «Teatro»—; limitándose entonces a unas observaciones al comienzo de la reseña sobre los principios que unen a los nuevos escritores con los antiguos no sometidos al yugo de la imitación, formando en su conjunto el canon romántico por antonomasia. Un canon en el que algunos nombres pueden cambiar, salvo los invariables Shakespeare, Dante y Calderón, junto con Byron, Walter Scott y Hugo entre los modernos.³¹

Es incontestable que, de algunos años a esta parte, se ha efectuado una revolución literaria completa en casi toda Europa. Cuáles hayan sido sus causas, cuáles su fin y resultados hasta el presente, es materia de demasiada importancia para este artículo, y sobre la cual nos proponemos volver dentro de muy poco tiempo con alguna detención. Baste decir, por ahora, que entre los apóstoles de esta reforma se hallan los nombres de Byron, Walter Scott, Goethe, Manzoni, Chateaubriand, Víctor Hugo y otros, cuya celebridad es europea; y que los primeros objetos de la admiración de estos escritores, las autoridades en que se han fundado para sacudir el antiguo yugo de la imitación (si autoridades eran necesarias para tal empresa), son Shakespeare, Dante, Calderón, etcétera. Nos parece que esto es decir bastante (I: 40).

Como muestra del interés de los redactores de *El Artista* por el teatro antiguo español, ya se había publicado en el número anterior un artículo de Luis de Usó y Río, «Talía española» (*El Artista*, I, 3 [18-1-1835]: 34-5). Más adelante, Campo Alange redactaría una nota sobre los tres primeros tomos de *Talía española* (*El Artista*, I, 9 [1-3-1835]: 107), en que recuerda el elogio que se hizo en su momento, dando cuenta de que ya han salido a luz tres comedias de Tirso.³²

³⁰ En las citas de los artículos de *El Artista*, inmediatamente identificados con una referencia completa, indico solo el tomo y la página para aligerar el texto.

³¹ Reducido a cinco nombres, los elegidos en la litografía de Federico de Madrazo «El pintor de ogaño», que aparecen en los libros que tiene en la estantería, el canon romántico de todos los tiempos: La Biblia, Dante, Calderón, Byron y Víctor Hugo (Alonso Seoane, 2002).

³² Campo Alange, que había manifestado su aprecio, compartido con Ochoa, por las obras bien impresas, es-

Dentro de la brevedad del artículo de Campo Alange sobre la representación de *La vida es sueño*, el 22 de enero de 1835, en él se encuentran resumidos aspectos fundamentales de las ideas que promueve *El Artista*. Sin entrar en la cuestión de la refundición, Campo Alange muestra su veneración a Calderón, señalando la difícil recepción del texto por parte de la mayoría de los asistentes, en contraste con el fervor hacia Calderón en otros países. Sugiere que el modo en que se han puesto a veces en escena las antiguas comedias y el sistema de incluir el intermedio de baile nacional y el sainete³³ es la causa de la frialdad con que se reciben. Sin embargo, en este caso, reconoce el esfuerzo de la empresa en la puesta en escena, y el de los actores, especialmente García Luna, que «ha tenido momentos muy felices» (1: 48).

Salvo unas decenas de espectadores, casi todos en las lunetas,³⁴ difícilmente podría comprender la obra el resto del público, acostumbrado a las traducciones de Scribe: «no era fácil que los versos armoniosos de Calderón y los raptos originales y sublimes de Segismundo hallasen eco en los empedernidos corazones de los bancos, que componían la parte más compacta y numerosa del auditorio» (1: 48).

Campo Alange tacha, en la enmienda más extensa del manuscrito, con rasgos transversales sencillos y otros cruzados, unas frases significativas:

Y al mismo tiempo es indudable que si aquella misma noche se hubiese dado en el Príncipe la primera representación de algún *veaudeville* francés disfrazado a la española, no habrían cabido los coches en la plazuela de Santa Ana y en la calle del Prado. En vista de esto ¿cómo podrá menos de formar un concepto elevado de nuestro gusto y progresos en la literatura un extranjero algo observador que llegue a esta capital resonando todavía en sus oídos los aplausos prodigados a Calderón en países remotos? (ACCA 66.092003-4).³⁵

El artículo sobre *La vida es sueño*, condicionado por la actualidad de la representación, entra de lleno en la preocupación de Campo Alange por encontrar en el teatro antiguo español y, especialmente, en Calderón, la cumbre y la fuente dinamizadora del actual teatro.

Como en el caso del manifiesto «A la Aristocracia española» y la reseña de *El último día de un reo de muerte*, Campo Alange, siempre en consonancia con Ochoa, expone sus ideas sobre el teatro antiguo español en otros textos posteriores. En el n.º 5 de *El Artista*, que se abre con el artículo biográfico «Calderón», escrito por Ochoa, y su retrato, por Palmaroli,³⁶ Campo Alange publica la primera parte de su largo artículo «Teatro», en la sección de «Literatura» (*El Artista*, 1, 5 [1-2-1835]: 52-55; la continuación, en 1, 6 [8-2-1835]:

cribe: «Lo único que sentimos es que no se tiren algunos ejemplares en papel vitela, para los que quisieran ver unos nombres tan gloriosos como los de Calderón, Lope y Tirso, rodeados de toda la gala de que es susceptible el arte de la librería» (1: 107).

33 Campo Alange señala algunas precisiones sobre la puesta en escena que se suele hacer «con los trajes más rancios y descoloridos, las decoraciones más descascaradas, mohosas e inverosímiles, con una música que convida a un dulcísimo sueño y finalmente con el acompañamiento invariable de baile nacional, y de un gracioso y divertido sainete».

34 Reproduzco en cursiva el texto tachado del ms: «si prescindimos de unas pocas decenas de espectadores en las lunetas y otros pocos en el resto del teatro casi siempre fieles [...]» (ACCA 66.092003).

35 En otro texto tachado, que reproduzco en cursiva, Campo Alange muestra su cercanía y, a la vez, imparcialidad con la empresa: «Mas para ser justos con la empresa que siempre hallará en nosotros unos verdaderos amigos, si bien enteramente imparciales y enemigos de toda adulación, fuerza es confesar que *La vida es sueño* ha sido puesta en escena con más esmero que otras muchas» (ACCA 66.092005).

36 Aprovecho para rectificar un error inexplicable en que atribuyo el retrato de Calderón a Federico de Madrazo y no a Palmaroli (Alonso Seoane, 2013: 26). Para el retrato de Calderón, véase Zafra Molina (2020).

67-71). En el artículo expone sus ideas sobre el Romanticismo, describiendo brevemente su historia desde el punto de partida de nuestra literatura nacional, «rica en verdadera poesía, admirada del mundo entero y servilmente copiada por nuestros vecinos transpirenaicos» (I: 53), y el brusco cambio en que pasamos a caer en una fría imitación de los autores franceses de la corte de Luis XIV. Desgraciadamente, después de haberlos imitado, no se ha pensado en volver adonde Calderón y Lope nos habían dejado, sino que, siguiendo un sistema pedagógico en que se pulverizan las obras mediante un método de análisis que impide ver el conjunto, hace que los alumnos desprecien a los grandes autores. De manera que, siguiendo ese código intencionado, origen del arraigo de ideas despreciativas hacia el Siglo de Oro, «el último escolar ha podido, con él en la mano, condenar a todo un Calderón al desprecio de los rutinistas» (I: 54).

El discípulo sacará las más de las veces de las obras elementales, que le hacen estudiar, un desprecio no pequeño a nuestros autores españoles, de quienes se extraen todos los defectos cuyas muestras se le enseñan para que sepa evitarlos, y una admiración sin límites hacia los escritores griegos y latinos, que solo le han sido citados para hacerle ver bellezas, de que no le es muy fácil penetrarse, y cuyos defectos, a veces groseros, no han tenido a bien comunicarle sus mentores (I: 54).

Un sistema contraproducente para la causa romántica:

¡Y esto es generoso! ¡Y esto es útil! En buen[a] hora hagan ver a los principiantes los escollos que deben evitar; pero no les presenten constantemente a nuestros mejores autores como ejemplos solo de lo malo, cuando con tanta frecuencia los ofrecen de sublimes e incomparables bellezas (I: 54).

Campo Alange habla de algo que él mismo ha experimentado; siendo así que, habiendo sido un alumno aventajado,³⁷ afirma, recordando seguramente el colegio de José Garriga en Madrid: «Con este compás, nos acordamos de haber calificado de monstruosas en nuestra niñez, cuando sabíamos de memoria la retórica, obras que, en el día, o no nos atrevemos a juzgar o miramos con una veneración religiosa» (I: 55).

La formación más amplia de Campo Alange, a la altura de los conocimientos europeos, con su estancia en París, lo salvó de esta catastrófica manera de ver la literatura, al igual que ocurrió con Ochoa, como demuestra el conocimiento que tenían ambos y algunos redactores de *El Artista*, por otras vías, de los escritores modernos.

Campo Alange se centra después en la literatura alemana del último siglo, con ideas entonces recientes o, al menos, poco asimiladas en España. Como asegura, al volver los ojos a Alemania para oír lo que se dice de nuestros poetas del Siglo de Oro, encontramos una admiración y dedicación a su difusión unánime y desinteresada:

Las prensas germánicas, en el día, gimen sin cesar reproduciendo a millares las producciones de Calderón, Moreto y otros, y en especial del primero, de quien se han hecho recientemente en Leipsique³⁸ dos grandes y magníficas ediciones, sin contar un número considerable de otras menos lujosas y completas. Los hermanos Schlegel,

³⁷ Cito una de las menciones de los exámenes públicos que manifiestan la brillantez de Campo Alange durante sus estudios en Madrid: «premio primero al Sr. D. José Negrete por sus muchos progresos en las bellas letras, en el griego, en el inglés y en otras clases» (*Diario de Avisos de Madrid*, 29-6-1826).

³⁸ La Biblioteca Nacional de España conserva las *Comedias de Calderón*, en cuatro tomos, editadas en Leipsique [Leipzig], 1827, que pertenecieron a Usoz [S^a Usoz 2026-2029]: <https://acortar.link/zwGbGz>.

el barón Otto de la Malsbourg, Baermann y otros literatos no menos célebres creen ocupar dignamente el tiempo, trasladando a su idioma estas obras de que tan poco caso hacemos nosotros; y raro es el día en que no se lea en los carteles del teatro de Dresde el nombre de Calderón. ¿Y tacharemos de parciales a los alemanes? (I: 54).

Tanto en Campo Alange como en Ochoa se aprecia el conocimiento de las teorías de Friedrich Schlegel, como también se advierte en Alcalá Galiano, en el prólogo a *El moro expósito*, a propósito de las denominaciones de la escuela «clásica» y «romántica», en que se diluyen las oposiciones. En palabras de Campo Alange,

se ha guardado acerca de la gran discusión que divide en dos bandos a todos los literatos modernos, división que, a la verdad, va desapareciendo por instantes, aunque no enteramente al gusto de los preceptistas. Hablamos de las dos escuelas, a que se ha convenido en dar los nombres de *clásica* y *romántica*, denominaciones vagas, absurdas y enteramente arbitrarias (I: 55).

Porque, al contrario que los clásicos, que han manipulado a Aristóteles y a otros hasta hacerles decir lo que no han dicho, los románticos admiten muchos de los principios sentados por Aristóteles y Horacio, a la vez que han desechado sin titubear otros muchos que los preceptistas presentan como axiomas, como las famosas unidades de tiempo y lugar. Una opinión compartida con Ochoa, que muestra la flexibilidad de los románticos frente a los rutineros. Así lo expresa en su artículo «Un romántico», y en el que publica en el n.º 8, siguiente al de la conclusión de «Teatro», de Campo Alange, bajo el marbete «Literatura» (*El Artista*, I, 8 [22-2-1835]: 86-90):

El cisma introducido en la literatura de algunos años a esta parte, con motivo de la división que se ha hecho entre los autores, en *clásicos* y *románticos*, nos parece en verdad una de las más extrañas desavenencias que ha podido suscitar el espíritu de controversia. Ya esta cuestión, gracias a Dios, va llegando a su término; y probablemente dentro de pocos años solo quedará de ella un recuerdo hartamente vergonzoso para los que la han dado una importancia que no merece, si continúan, como es de esperar, los notables progresos que van haciendo entre los hombres, la ilustración y la tolerancia (I: 86).

En la segunda parte del artículo «Teatro» (*El Artista*, I, 6 [8-2-1835]: 67-71), Campo Alange expone resumidamente el desarrollo de las letras en Alemania desde la segunda mitad del siglo XVIII, en que va a reaccionar contra el predominio de Francia. Lessing, Schiller y Goethe, entre otros hombres eminentes, se propusieron no imitar a nadie sino estudiar la naturaleza y pintarla como la veían, es decir «de un modo más libre al par que más grandioso y difícil» (I: 67). Como almas privilegiadas —empleando los mismos términos que Ochoa en el artículo preliminar de *El Artista*—, se propusieron retratar el interior del hombre, siendo considerados extravagantes por aquellos que no son capaces de distinguir «los innumerables matices de las pasiones humanas, ni de penetrar los misterios, que solo para el genio se despojan del velo que los encubre a los ojos del vulgo de los mortales» (I: 67). Almas privilegiadas serían Goethe y Byron; después, con diferencia, Lamartine y Víctor Hugo.

La revolución literaria se ejecutó rápidamente en Alemania; y su literatura, antes insignificante y desconocida en Europa, ha ido creciendo por momentos en belleza

y dimensiones, hasta que al fin ha llegado a ponerse en el primer lugar. Al mismo tiempo, Byron y Walter Scott, aunque por distintos caminos, cooperaban a la reacción, que al fin ha sido completa (1: 67).

Campo Alange ha hecho una reseña de la revolución literaria que en los últimos años se ha efectuado en la mayor parte de Europa, revolución común a todas las artes. Seguirá empleando las denominaciones de *clásico* y *romántico*, a pesar de su vaguedad y su falta de sentido, para evitar pesadas circunlocuciones; sabiendo que, en realidad, «tanto en literatura como en las artes, y en todas las cosas de este mundo, no hay sino bueno y malo: esta es la verdadera división que existe en la naturaleza» (1: 68).

Campo Alange sigue exponiendo puntos capitales de las ideas románticas, como la consideración de que cada siglo tiene su fisonomía particular y su literatura está impregnada del colorido de época que le sirve de expresión. Cada época tiene su literatura: no tiene sentido juzgar unas por otras. El punto común que todos los grandes creadores tienen es el *genio*, que todos reconocen y veneran: «Homero y Calderón fueron románticos [...] porque a nadie copiaron, y solo buscaron sus inspiraciones en la naturaleza [...]». Finalmente, los románticos prefieren una obra llena de bellezas de primer orden, aunque a su lado se encuentren grandes defectos, monstruosidades, si se quiere, a otra que no tenga la menor deformidad, pero en la cual tampoco se halle rastro alguno de genio» (1: 69).

El problema con los clasicistas viene de que juzgan el Romanticismo por las obras de autores incultos que se creen románticos; que escriben ignorando la gramática y dando rienda suelta a los delirios de su imaginación, que ciertamente «han elevado al más alto grado de perfección el arte de disparatar» (1: 69). Es ahí donde ceban su crítica contra el Romanticismo los del bando opuesto. Pero, concluye Campo Alange, eso es lo fácil; si se sube más arriba, la cuestión varía.³⁹

Volviendo a la realidad española, siguiendo los principios de que el «teatro, en particular, y la literatura en general, son, como ya hemos dicho, la expresión, el retrato de la sociedad a que pertenecen» (1: 71), Campo Alange termina su artículo llevando a confrontar las ideas expuestas con la realidad española actual. Finaliza, como es propio de los jóvenes de *El Artista*, con una visión optimista, animando a crear obras originales que continúen el momento glorioso del Siglo de Oro:⁴⁰

Nuestra sociedad moderna, oprimida hasta ahora por el despotismo, agitada actualmente por mil opuestos intereses, despedazada por la guerra civil, carece aún realmente de formas y de colorido. ¿Es, pues, de extrañar que no los tenga tampoco nuestra moderna literatura? Pero tras la tormenta viene la bonanza. Una carrera ancha se halla abierta delante de nuestros jóvenes artistas y escritores. A estos últimos toca demostrar prácticamente que el teatro que Lope, Moreto y Cal-

39 Entre otros principios conocidos, incide en que, en el drama moderno, «la pintura del corazón humano, la descripción profunda y minuciosa de sus sensaciones ocupa el lugar que antes se dedicaba a la descripción de un carro triunfal o de las flores de un pensil» (1: 70). No es necesario que la obra tenga muchos personajes, lugares y exceso de tiempo; porque el interés vendrá «por la pintura minuciosa, profunda y filosófica de cada uno de sus personajes, y de la borrasca de sus pasiones» (1: 70). Cita como ejemplo «el 25 de febrero», de Mullone [errata por Müllner, que es como aparece en el original autógrafo], *Der 29. Februar*. Campo Alange escribe erróneamente 25 por 29 en el ms. (ACCA 66.092042).

40 Aunque de la segunda parte del artículo se conservan algunas páginas manuscritas en ACCA, no introduzco aquí las variantes, como tampoco las del siguiente texto —«Del drama moderno en Francia»— por sobrepasar los límites de este artículo.

derón crearon en nuestra patria es susceptible de mayores bellezas que el que se han empeñado en copiar los clasicistas (1: 71).

Las ideas de «Teatro», igual que habían sido anticipadas en la reseña de *El último día de un reo de muerte*, aparecerán recurrentemente de forma breve en ocasiones posteriores. Así, en «Del drama moderno en Francia» (*El Artista* 1, 8 [22-2-1835]: 95-6), contestación al artículo publicado en el *Eco del Comercio* (14-2-1835) «Del nuevo género de dramas introducido en Francia», Campo Alange insiste en la flexibilidad de los románticos frente a la cerril oposición de la crítica clasicista. Ningún romántico dirá que Racine fue un ignorante, un mal poeta. Dirán que, entre Racine y Shakespeare prefieren a este último, capaz, en su concepto, de más sublimes bellezas: «Los clasicistas, por su parte ¿cómo tratan a Shakespeare, a Byron y Víctor Hugo? ¿Qué no se ha dicho de *Notre Dame de París*?» (1: 95). Campo Alange no piensa que el drama en Francia haya adquirido ya su perfección posible, pero, con sus defectos, le parece muy superior a las tragedias de la época del Imperio, en que Talma conseguía dar vida a unas obras muertas. Campo Alange concluye: «Por lo tanto, lejos de combatir una reacción necesaria e irresistible, creemos que todos los hombres de talento deberían ponerse al frente de ella para dirigirla y moderarla» (1: 96).

Lo último que publica Campo Alange antes de irse de Madrid, en la primavera de 1835 hasta después del verano, para revisar sus posesiones en Extremadura y viajar durante el verano por Cádiz y Sevilla, es la reseña de la primera representación de *Don Álvaro o la fuerza del sino* (*El Artista*, 1, 13 [29-3-1835]: 155-6). Esta reseña le dio ocasión para defender las creaciones románticas, relacionándolas con el Siglo de Oro; especialmente, en este caso, con Calderón. Como escribió Ermanno Caldera (2004), no se puede excluir que *Don Álvaro* hubiera querido ser una suerte de *refundición* de *La vida es sueño*.⁴¹

Campo Alange, que se sorprende de que el público no fue tan contrario a este drama como pensaba, insiste en la consideración de las obras románticas enlazadas con el teatro antiguo español, siendo *Don Álvaro* «de un género oriundo, por más que algunos digan, de nuestro país». Sabiendo que, aunque hubiese sido superior a las más acabadas producciones de nuestros antiguos autores, también habría merecido la reprobación de muchos. No solo de los *aficionados* que destrozan cualquier momento sublime, sino de hombres de talento, que solo ven en «Calderón y Shakespeare un caos de horrores, monstruosidades y delirios, entre los cuales se encuentra, de tiempo en tiempo, alguna que otra sublime belleza» (1: 154), con los que deberán emplearse las armas de la razón.⁴²

4. CONCLUSIÓN

En los meses anteriores a la salida de *El Artista*, el conde del Campo de Alange, Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo intensificaron las gestiones para que saliera a luz con toda la perfección posible. Gracias a la publicación de la Agenda del año 1834 de Federico de Madrazo, estas gestiones se pueden seguir día a día, con una gran riqueza de información sobre aspectos hasta ahora desconocidos.

En otro orden de cosas, en relación con el ambiente sobre Calderón y el teatro antiguo español, en general, desde una perspectiva romántica, tuvo trascendencia el fracaso de la

41 «Toccherà al giovane Saavedra, non ancora Duque de Rivas, operare il primo efficace ricupero di Calderón: dapprima, agli inizi della sua carriera, col *Don Álvaro*, poi, verso la fine, col *Desengaño en un sueño*, in cui il richiamo all'antico poeta compare fin dal titolo così significativo. [...] Non si può escludere che il *Don Álvaro* volesse essere una sorta di *refundición* della *Vida es sueño*» (Caldera, 2004: 141-142).

42 Sobre los actores, señala que, aunque Luna tuvo momentos muy felices, «no nos satisface igualmente en la parte fantástica del papel de D. Álvaro» (1: 156).

puesta en escena de *El tejedor de Segovia*, de Ruiz de Alarcón, en octubre de 1834. No la tuvo, pero motivó una reseña muy interesante en el *Mensajero de las Cortes*, la representación de *La vida es sueño* el 7 de diciembre de 1834, en que puede verse la defensa del ideario romántico en relación con el Siglo de Oro, en uno de los periódicos de la época más favorables al Romanticismo.

La implicación de Campo Alange en *El Artista* fue muy profunda, junto con Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo, especialmente en los últimos momentos antes de la salida y en los primeros meses de 1835; siempre permaneció unido a la redacción de la revista y retomó la intervención directa en el otoño de 1835. Su propósito fue, entre otros, mostrar a los lectores españoles los principios y bellezas del Romanticismo; también en su relación con el Siglo de Oro, siguiendo a los autores que en Europa promovieron la revolución romántica; coincidiendo en ello con Eugenio de Ochoa, particularmente, y por los jóvenes redactores de *El Artista*. Desarrolló sus ideas de manera más completa en el artículo «Teatro», en que da extensión debida a lo que en distintos textos apunta brevemente.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO SEOANE, María José (2002), «La defensa del presente en *El Artista* y el nuevo canon romántico», en Luis F. Díaz Larios, Jordi Gracia, José María Martínez Cachero, Enrique Rubio Cremades, Virginia Trueba Mira (eds.), *La elaboración del canon en la Literatura Española del siglo XIX*, Barcelona, Universitat de Barcelona-PPU, pp. 11-26. <https://acortar.link/GoQwnv>
- ALONSO SEOANE, María José (2013), «La participación del conde de Campo Alange en *El Artista* en los tres primeros meses de 1835», *Anales de Literatura Española*, nº 25, pp. 11-43. <https://acortar.link/ojccfV>
- ALONSO SEOANE, María José (2024), «Los artículos del conde del Campo de Alange sobre la Milicia Urbana en *La Revista Española*», en Remedios Morán Martín (dir.), *Letras y voces con eco. Prensa y discursos en la configuración de la ideología de los partidos políticos en España y Portugal (siglos XIX-XX)*, Madrid, Dykinson, pp. 125-44.
- AYALA, María de los Ángeles (2002) «La defensa de lo romántico en la revista literaria “El Artista”», en *Romanticismo 8: Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002). Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bologna, Il Capitello del Sole, pp. 35-45. <https://acortar.link/TTBak4>
- CALDERA, Ermanno (1983), «Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)» *Anales de Literatura Española*, nº 2, pp. 57-82. <https://acortar.link/1cUbyZ>
- CALDERA, Ermanno (2004), «Sul calderonismo del Duque de Rivas», *Artifara*, nº 4, pp. 140-149, <https://acortar.link/PBoLRQ>
- CASTELLANO SALAMANCA, Borja y Pedro RODRÍGUEZ-PONGA y SALAMANCA (2019), «Agustina de la Torre y González de Castañeda (1712-1784). I Condesa de Campo de Alange», en *Mujeres emprendedoras entre los siglos XVI y XIX*, Madrid, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, pp. 69-79.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y Montserrat MARTÍ AYXELÁ (2007), «El mundo de los Madrazo», en Carlos González López, Montserrat Martí Ayxelá (dir.), *El mundo de los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 13-119.
- LAFFITTE Y PÉREZ DEL PULGAR, María. Condesa de Campo Alange (1946), «Carta de don Eugenio de Ochoa con noticias literarias y políticas», *Correo Erudito*, nº IV.29, pp. 18-21.

- MARTÍNEZ GÓMEZ, Sofía (2024), «La representación del género histórico en la biblioteca de las condesas de Campo Alange», en Manuel José Pedraza Gracia y Sofía Martínez Gómez (coords.), *Libros y papeles de todo género y facultad: Estudios sobre tipología y géneros editoriales (siglo XIV-XIX)*, Zaragoza, PUZ, pp. 335-348.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Sofía y José María DE FRANCISCO OLMOS (2024), «Agustina de la Torre, condesa de Campo de Alange: una bibliófila en el reinado de Carlos III», *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*, nº 396, pp. 341-380. <https://acortar.link/WLLdZb>
- MARTÍNEZ PLAZA, Pedro José (2023), *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado III. Cartas de las mujeres y otros miembros de la familia, artistas, amigos y conocidos*, (ed.), Madrid, Fundación Cristina Masaveu Peterson-Museo Nacional del Prado, 1.
- RUMEAU, Aristide (1939), «Le théâtre à Madrid à la veille du romantisme: 1831-1834», en *Hommage à Ernest Martinenche*, París, D'Artrey, pp. 330-346.
- RODRÍGUEZ-PONGA Y SALAMANCA, Pedro (2018), «Negrete y Cepeda, José Agustín de», en *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*, <https://acortar.link/msWxdd>
- SANTOS ARAMBURO, Ana (2004), «La colección de libros de caballerías de la Condesa de Campo Alange», *Pliegos de bibliofilia*, nº 25, pp. 3-16.
- SANTOS ARAMBURO, Ana (2008), «Una lectora de libros de caballerías: la condesa de Campo de Alange», en *Amadís de Gaula 1508: Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 312-16.
- SANZ SÁNCHEZ, María Esther (2015), *Información y crítica teatral en los diarios madrileños «El Porvenir» (1837) y «El Piloto» (1839-1840)*, Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/22086>
- VAÍLLO GARRI, Nadia Rebeca (2013), «Crítica teatral en *El Artista*: defensa del nuevo drama romántico», *Anales de Literatura Española*, nº 25, pp. 383-395. <https://acortar.link/VlHi6o>
- ZAFRA MOLINA, Rafael (2020), «La verdadera efigie de don Pedro Calderón de la Barca», *Anuario calderoniano*, nº 13, pp. 371-399. <https://acortar.link/ErQtio>