

La muerte y el tiempo en los *Romances históricos* del Duque de Rivas

ERMANN CALDERA (†)

En el prólogo que en 1841 el Duque de Rivas prepuso a sus *Romances Históricos*, subrayaba los motivos que hacían del romance un metro particularmente idóneo para expresar la sensibilidad propia de la época:

Pues buscándose en los tiempos feudales y en los siglos caballerescos los asuntos y colorido de la poesía actual, ningún otro metro podía encontrarse más a propósito, como castizo y original; [...] como depósito de esos matices mismos que hoy se buscan con tanto empeño; y como el más adecuado, en fin. [...] a todos los tonos de la poesía, y por tanto a los atrevidos, variados y desiguales vuelos del *romanticismo*.¹

Con estas premisas, no es de extrañar si los *Romances* de Rivas revelan en muchos matices esa adhesión al movimiento romántico que desde hacía años iba caracterizando su producción. En esta perspectiva, varios críticos han destacado aspectos que se remontan al romanticismo, empezando por Peers, quien pone de relieve el patriotismo y el satanismo, agregando que gran parte de los *Romances Históricos* "is played by the grotesque, the horrible and the bizarre"². A estos aspectos que claramente remiten al romanticismo, habría que añadir el sentido de la muerte y del tiempo, que Rivas trata también con sensibilidad plenamente romántica.

En efecto, la mayoría de los *Romances* de Rivas (con la excepción de *Un embajador español; Amor, honor y valor; La victoria de Pavía; Un castellano leal; Recuerdo de un grande hombre; Bailén*; es decir 6 de las 18 composiciones) narran una historia que se acaba, o en algún caso principia, con una muerte, que les confiere el sentido de una angustia existencial y/o de un fatal desengaño. Casi siempre se trata de la historia de un camino hacia la muerte, que románticamente aparece como un plazo inminente, ahora por la intervención de un poder superior humano, ahora por una burla del destino.

Particularmente significativo, en el primer caso, resulta un grupo de seis romances, en los cuales se narra un asesinato llevado a cabo por mandado de un rey tiránico. En ellos, al tema dominante de la muerte, se añade otro tema, el de la rebelión contra la tiranía, que Rivas

¹ Véase Duque de Rivas 1987:87.

² Peers 1923:505. El motivo nacionalista ha sido subrayado por Dérozier (1974), en tanto que Perri (1976) ha desarrollado el del grotesco.

tuvo en común con los liberales de su época y sobre todo con los dramaturgos que, a finales de los años treinta, llevaron a escena a figuras odiosas de monarcas.

Descuella ante todo, entre los mencionados, el romance dedicado a la mítica figura del conde de Villamediana, en el cual también se inserta otro tema exquisitamente romántico, el del amor imposible, estrictamente enlazado con la muerte del protagonista. Planeado sobre un fondo de reconstrucción histórica, que posiblemente influyó sobre el célebre drama de Escosura *La Corte del Buen Retiro*⁴, el romance describe el acercamiento gradual de la muerte a lo largo de un día de fiesta (se celebra el cumpleaños de Felipe IV), que casi podría interpretarse como el emblema de la vida humana, desde las galas y los éxitos de la juventud y de la edad madura a la silente bajada hacia la senectud y la muerte, relativamente repartidos en los cuatro romances que lo componen. En el primero, un triunfo de colores parece anunciar una jornada radiante, digno teatro de las gestas tauromáquicas de Villamediana. Desde los balcones, donde “ondean colores varios”, al muro “rojo y jalde” que forma la guardia tudésca, todo crea un ambiente idóneo para la llegada del conde, que aparece sobre una “purpúrea gualdrapa”, vestido de “oro y seda roja”, cubierto por una capa “más blanca que la nieve”, con “blancas gentiles plumas” en el sombrero, bien dispuesto a luchar contra un feroz toro jarameño que al fin deja muerto “haciendo de sangre un lago”. Al lado de tanta coloreada vitalidad, asoma pues por primera vez la nota fúnebre, como un presagio de aquella muerte que pronto cogerá al propio protagonista, el cual, como el toro, caerá, “un mar de sangre vertiendo”. Se trata de un presagio que reverbera también en las oscuras, amenazadoras palabras del rey:

Bien pica, pero muy alto.⁵

El toque del mediodía en las campanas de la torre de Santa Cruz avisa que se ha cerrado el momento más feliz de la actuación de Villamediana. El cual reaparece en el segundo romance, en medio del abigarrado bullicio de armaduras relucientes y galas palaciegas, mientras disputa un torneo con el conde de Orgaz: éste sobre un caballo negro con adornos de plata, amarillos y azules; él sobre un caballo blanco, con jaeces de oro y vestido de terciopelo escarlata y seda blanca. Es el momento en que encarna perfectamente al héroe romántico desafiando, en nombre del amor, al poder y a la muerte. No casualmente la divisa que reluce en su adarga, “Son mis amores reales”, despierta otro presagio de muerte en el torvo juego de palabras que le sugiere al rey: “Pues yo se los haré cuartos”, y en la reacción de la reina que súbitamente aparece “pálida como la muerte”.

En el tercer romance, mucho más pausado, en una atmósfera de lujo palaciego y de academia literaria, Villamediana lo arriesga todo y hace a la reina una seña que, sorprendida por el rey, ya suena como una condena a muerte.

Por fin en el último romance, los colores ceden a la “luz que esparce / la luna en mitad del cielo” y

³ Hay que añadir, como anota Shergold, que la oposición entre reyes malvados y nobles generosos era también tradicional en los romances viejos. Lo recuerda, en su introducción a *Duque de Rivas* (1987:35), S. García Castañeda, quien sin embargo distingue entre la hostilidad del autor contra ciertos tiranos (“personajes malditos que trajo el Romanticismo”: *Duque de Rivas* 1987:43) y sus constantes sentimientos filomonárquicos.

⁴ El romance de Villamediana fue compuesto en París en 1833 (v. Boussagol 1926:251); la pieza de Escosura se estrenó en 1837.

⁵ Las citas están sacadas del texto editado por S. García Castañeda (*Duque de Rivas* 1987).

Sucedió al bullicio alegre,
al son de los instrumentos
y a la confusión festiva,
el más profundo silencio.

Y en el silencio (“veloces van y en silencio”) corre la carroza que lleva a Orgaz y a Villamediana. Corre hacia la daga que le traspasa el pecho a Villamediana, de manera que

Cayó el herido en el coche
un mar de sangre vertiendo,
y de su amigo en los brazos
al instante quedó muerto.

Muy parecido en la trama, aunque sin la preciosidad de ciertas descripciones y la fina gradación de los matices, *Una noche de Madrid en 1578* narra una análoga historia de amor y muerte con la intervención siniestra del poder impersonado ahora en Felipe II. Celoso – como su nieto lo será de Villamediana – de Juan de Escobedo, le manda matar por la mano de un sicario de alta alcurnia, su secretario Antonio Pérez.

Al final, al comentar las muertes de Felipe II, de Antonio Pérez y de Juan de Escobedo, propone una meditación ascética: dónde se habrán encontrado, reflexiona el poeta,

tan sólo saberlo
puede Dios, mas yo imagino
que habrá sido en el infierno.

En realidad, la sola muerte que ofrece materia a la narración es la de Escobedo, que aparece emblematizada en la cartera verde manchada por una gota de sangre que Pérez le entrega al rey en presencia de doña Ana de Éboli, causando el desmayo de la dama.

Todavía más cercano al romance de Villamediana resulta ser *El Alcázar de Sevilla*, a pesar de las tonalidades trágicas y violentas debidas a la presencia de Pedro el Cruel, quien campea en la escena a lo largo de todo el romance.

Amor, honor, celos y venganza son aquí también las notas dominantes, así como la simpatía hacia la víctima y la antipatía hacia el tirano. Como en *Villamediana*, un rey, don Pedro, es presa de los celos hacia su hermanastro Fadrique, tanto por las dotes de apuesto galán y de soldado invicto que éste posee, como por los rumores que circulan en el Palacio acerca de una lejana relación suya con doña María de Padilla. Una seña que la dama le hace con el pañuelo desata los celos inútilmente reprimidos y el rey ordena la muerte de don Fadrique.

Lo que domina en *El Alcázar de Sevilla* es lo sublime horrorífico, no exento de matices macabros. La muerte sigue siendo el tema principal de la composición, pero ahora se trata de una muerte particularmente violenta que desde el principio se anida en el ánimo sospechoso y envidioso de Pedro el Cruel y que estalla en la orden gritada a voz en cuello y públicamente de matar a su hermano Fadrique.

A la actuación oculta de los sicarios, ahora se sustituye la barbarie macabra de los repetidos golpes de “seis reformidas mazas” que abaten a don Fadrique “un mar de sangre / del roto cráneo vertiendo”.

Por otro lado, el asesinato aletea sobre el romance desde el principio y se manifiesta a través de cierta insistencia en el verbo 'matar'. En primer lugar, Pedro es comparado a la serpiente de cascabel

que se acerca, pica y mata.

Luego se le presenta cuando, en su estado de perenne iracundia, piensa en sus hermanos bastardos

a los que *mató* la madre

y es turbado por

las sangrientas fantasmas
de inocentes que ha *matado*.

Por fin todo se concentra en el grito que es una verdadera explosión de odio:

"*Matad al maestre, maceros*"

También aquí el pintor Rivas explota la fuerza semántica de los colores: la violencia que todo lo domina es subrayada por las referencias al color rojo. Roja la barba, cubierto con un manto rojo, Pedro es comparado al tigre que "embravece" con la sangre y que "se goza / en teñir de rojo el suelo".

La figura de don Pedro, que en los mismos años de la publicación de los *Romances Históricos* llamaba la atención de Zorrilla, despertó otras dos veces el interés de Rivas, que le dedicó otros dos romances. Uno, *El fratricidio*, aparece como la némesis del asesinato de don Fadrique, ya que lo que en él se narra es el célebre suceso de Montiel, que acaba con la muerte de don Pedro por mano de su hermano bastardo don Enrique de Trastámara.

Faltan aquí los motivos del amor y los celos y sólo asistimos al camino de Pedro hacia la traición y la muerte. Si, en el romance anterior, hemos visto a Pedro llevar dentro de sí el asesinato, ahora lo que le posee es la obsesión de la muerte que le conduce a la pesadilla de un sueño premonitorio en un ambiente que en sí mismo enseña las huellas de la decadencia y la ruina.

El final no se aleja del relato tradicional, aunque Rivas añade pormenores macabros describiéndonos a Enrique en el acto de "hundir hasta el pomo el acero fratricida" y sacarlo "goteando sangre".

Poco añade en cambio a la figura de Pedro el Cruel *Una antigualla de Sevilla*, también trazada según una leyenda tradicional, donde excepcionalmente la muerte aparece al principio, donde además destaca la figura siniestra de la "vieja del candilejo" que parece casi simbólica:

Ser dijérase la muerte
que salía a apoderarse
de aquella víctima humana
que acababan de inmolarle.

Falta también el tema amoroso en el romance dedicado a don Álvaro de Luna, otra figura mítica muy viva en la tradición popular. A lo largo de buena parte del romance, don Álvaro camina hacia una muerte prevista y segura en una lenta cabalgada. Con su maestría en la distribución de los matices, Rivas destaca, al lado de las pardas sotanas de los frailes franciscanos, las figuras coloreadas de don Álvaro justamente, con su manto "más blanco que los armiños", donde brilla la roja cruz de Santiago, echado sobre un "sayo de paño verde", y con una "toca de velludo negro"; y del jefe de su escolta Diego de Estúñiga, del cual Rivas recuerda el "penacho jalde y negro" y el "plateado escudo" cruzado por una "banda negra".

Desde las primeras palabras que el protagonista cambia con el padre Espina sale a relucir la idea de la muerte ("¿Voy a *morir* acaso?", pregunta don Álvaro), que acompañará el viaje punteando mano a mano la narración. Después que el reverendo comenta que "Todos [...] vamos a *morir*", el Condestable replica: "no es la *muerte* [...] tan espantosa". Y Rivas, tras añadir un comentario sobre "quien al día siguiente / mira la *muerte* segura", describe a don Álvaro mientras "piensa ya ver de la *muerte* / la terrible sombra" y al rey el cual imagina que "al *morir* el maestre" "su trono se desploma". Cuando luego la comitiva se acerca al cadalso, éste aparece como "lecho de *muerte*", y "ministro de la *muerte*" es definido el verdugo.

Y finalmente, después de mencionarla tantas veces, la muerte irrumpe en la escena con la violencia del hacha que "cae como un rayo" y con el horror que sugiere el verso

salta la insigne cabeza;

en tanto que, para sancionar el expirar del plazo,

tres campanadas suenan.

A los romances de este grupo podría acercarse *El cuento de un veterano*, en el cual la muerte, si bien no es obra de un poderoso, es sin embargo el producto de la perfidia humana.

También en esta composición la muerte está estrictamente vinculada con el amor y la hermosura; pero la clave de lectura ya no es la violencia del poder, sino un turbio deseo de venganza que se realiza conforme al patrón de la 'black novel'.

Una monja, aprovechando su belleza y fingiendo una situación patética, atrae con un engaño a un joven y apuesto oficial, Juan de Lara, y haciéndole beber un vino envenenado, le obliga ante todo a soterrar el cadáver de un amante suyo infiel y luego le deja morir por vengar a una hermana suya, a quien el mismo joven había engañado.

Uno de los aspectos más interesantes de la larga composición es la reinterpretación de la venganza del amor ultrajado en clave satánico - macabra: motivos del Siglo de Oro (la venganza cumplida por la misma mujer ultrajada, como en ciertas comedias de Rojas Zorrilla) se mezclan con otros de más claro abolengo romántico.

Los contrastes son por consecuencia vivísimos. En primer lugar entre el ingenuo mancebo que se deja arrastrar por su caballerosidad y su culto de la hermosura y la monja satánica que no ahorra algún medio de seducción con tal de conseguir sus fines criminales.

Sin embargo, el autor dosifica sagazmente los efectos y dedica buena parte del romance a la descripción positiva, hasta admirativa, de los dos protagonistas, cuya relación parece proceder a la par, inspirada en ambos por la virtud, el amor y la hermosura. Por tanto sorprende

al lector con un verdadero golpe de teatro (también con sus ribetes de grotesco⁶) que de repente le descubre la más dura realidad de la monja asesina. Lo cual ocurre de repente cuando don Juan, para complacer a la monja, va a abrir el armario

y a sus pies cae al abrirlo,
de un caballero el cadáver
con ricas ropas vestido.

La muerte hace de esta manera su ingreso en la escena, concretamente, y como prelude a la muerte del mismo caballero que la monja le anuncia con maligna satisfacción:

Sabed, menguado, que el vino
de Chipre, que tanto os gusta,
con el agua de Tofana
se confecciona y se endulza.

Y otra vez la muerte irrumpe: cuando Lara cae desmayándose por efecto del vino adulterado, y el criado se apresura a levantarle,

Alzó un cadáver.

En otros romances nos damos cuenta de cuán urgente es la idea de la muerte, ya que a menudo lo domina todo, sobreponiéndose también a otros temas a los cuales la lógica de la narración tendría que atribuir más espacio. En *La buena ventura*, el episodio que se narra de la vida de Hernán Cortés se desarrolla entre la muerte del rival que causa su fuga hacia las Indias y la funesta predicción del porvenir que formula una vieja mendiga. Ahora bien, en esta predicción se alude sí, de manera velada, a las hazañas que caracterizarán la estancia de Cortés en el Nuevo Mundo, pero el momento culminante ocurre cuando la vieja, a la pregunta del mancebo acerca de su regreso, le indica con “un dedo que parecía / el de la terrible muerte” la puesta del sol que en ese momento adquiere

de un gran féretro la forma,
circundado de amarillas
candelas, y en cuyo seno
del sol el cadáver iba.

Nuevamente la muerte se manifiesta icónicamente y ostenta rasgos trágicamente cósmicos: con una de esas transposiciones predilectas por los románticos, la muerte del individuo se identifica con un símbolo agobiante de valor universal: ¡el cadáver del sol!

Vale la pena recordar también *La muerte de un caballero*, que en pocos versos describe el valor con que el célebre Bayard se echa en la batalla hasta encontrar la muerte. No contiene aspectos de particular relieve, pero es significativa su presencia en un contexto en que la muerte ocupa tanta parte y aquí se convierte en la razón misma de la breve narración.

Compendio y emblema icónico de ese tema de la muerte que recorre todo el *Romancero* de Rivas, *El solemne desengaño* está dedicado específicamente a la meditación ascética sobre

⁶ Según Peers (1923:499), que contrasta la opinión de Azorín (el cual lo había definido ridículo), hay que considerar *El cuento* como “un estudio sobre lo grotesco”.

el desfallecimiento de la humana hermosura.⁷ Un mundo de refinada belleza, que parece recortado en un medallón renacentista, se apaga rápidamente al soplo de la muerte precoz que lleva repentinamente a la tumba a dos dechados de floreciente juventud como Garcilaso de la Vega y la esposa de Carlos V.

Pero no sólo la muerte, sino también el dolor y la enfermedad que nacen, románticamente, de un amor imposible, juegan su papel de marchitar las más esplendorosas existencias. Por eso la historia del Marqués de Lombay, que constituye el eje sobre el que se van colocando tantos sucesos, se desarrolla en el contraste más intenso entre la prestancia física y moral que le caracteriza y el tormento, también físico y moral, que le lleva a los umbrales de la muerte.

Con hábil sabiduría, Rivas acumula en los diez versos iniciales cuantas dotes hacen de él un ser excepcional, que justamente parece reunir en sí los rasgos propios del ideal renacentista de ‘bello y bueno’:

De fortuna en la alta cumbre,
grande, joven, rico y bueno,
de virtud, saber, belleza,
dechado, pasmo y modelo:

el más galán en la corte,
en las justas el más diestro,
el más afable en su casa,
el más docto en el consejo:

brilla el Marqués de Lombay
cual rutilante lucero [...]

Pero como “la más linda azucena / [...] el cuello / dobla marchita” y “la más gallarda encina / rómpe se al soplo del viento”, así, convertida la sangre en fuego, la belleza y la juventud del Marqués, sumergidas en un sueño “que es casi muerte”, yacen postradas “en su lecho / de oro y seda”.

Sin embargo, la fuerte complexión del joven aleja la muerte que se le iba aproximando, pero nada puede contra la del entrañable amigo Garcilaso que, otro ejemplo de fuerza, hermosura y rebuscamiento intelectual, cae frente a su mirada asustada; ni contra la de la Emperatriz, objeto de su secreta pasión.

El romance tercero, que describe la enfermedad imprevista y la muerte de la esposa de Carlos V, intensifica todavía los contrastes, esta vez entre el bullicio alegre y refinado del mundo cortesano y la dolencia que arremete de repente contra la Emperatriz:

la Emperatriz de Alemania,
de España la augusta Reina,
hermosa entre las hermosas,
discreta entre las discretas,

⁷ “Full of mystery and horror” le define Peers (1923:508).

la gentil, fresca, radiante,
y embalsamada azucena,
que dio a Toledo Lisboa,
de paz y dominio prenda,

en vez del trono del mundo,
do el mundo la reverencia,
yace en el doliente lecho.

El fallecimiento de la Emperatriz da principio a la nueva historia de Lombay, dirigiéndole hacia ese camino del despego de los afectos mundanos que le llevará a convertirse en el santo fraile Francisco de Borja.

La muerte se hace ahora palpable. En un primer momento, en tanto que Lombay reza fervorosamente por la salud de su reina, el sonido de la campana, que "retumba [...] de muerte / dando al mundo infausta nueva", suena a los oídos de Lombay

como el NO con que respuesta
da a su plegaria el eterno.

Asistimos luego, en el romance quinto, al momento en que, abierto el ataúd, precedida por el hedor terrible del desfacimiento corporal, la muerte se presenta a Lombay concretamente en las facciones de la difunta, que aparecen convertidas "en masa informe",

donde enjambres de gusanos
voraz cebándose hierva.

Algo que recuerda la iconografía medieval.

Como en otros romances, aquí también Rivas describe con infinitos pormenores el camino que acerca a la muerte. En el romance tercero, lo que todo lo domina es la conmoción general que se traduce en una serie de movimientos intencionados a parar el paso inexorable de la muerte hacia la cama donde yace postrada la Emperatriz: acude presuroso el doctor Villalobos, nobles y plebeyos llenan las iglesias, en tanto que se ven

por calles y plazas
cruzar procesiones lentas,
fervorosas rogativas
y públicas penitencias;

por fin todo movimiento se concentra en el vagar inquieto de Lombay, que sale corriendo del palacio

y por calles solitarias
sin objeto vaga y vuela,

hasta que para en la catedral, donde, como hemos visto, desde el campanario retumba el inexorable NO.

Lento e interminable es en cambio el camino que, en el romance cuarto, lleva el ataúd a la catedral de Granada, descrito, como de costumbre, con esa multitud de detalles que contribuyen a hacer más intensa la impresión de lentitud de la marcha. Todo se mueve ahora, no ya hacia la muerte sino hacia el encuentro con su más espeluznante manifestación.

Tal lentitud se fragmenta en el último romance en una serie de gestos rituales que culminan en el descubrimiento del cadáver: con "trémulos pasos" se acerca el Arzobispo, le acompaña el notario, Lombay pone la llave, un paje alza la tapa, y en fin el propio Marqués se apresta a levantar el velo que cubre el rostro de la difunta. Es una serie de movimientos imperceptibles:

Vacila, tiembla, la mano
va a extender una y dos veces,
y la retira veloce
cual si el cendal fuego fuese.

Convulso, desatentado,
a tocarlo se resuelve,
lo ase, lo levanta.

Así se produce en fin el encuentro tan paventado, que no puede no dejar huellas profundas en el alma sensible del joven, que, universalizando su sentimiento, prorrumpe en una frase que ya anuncia su conversión a la vida ascética:

No más abrasar el alma
con sol que apagarse puede.

Un grupito a parte lo forman los dos romances ambientados en la época contemporánea, en los cuales Rivas vierte una más intensa experiencia personal de proscrito. Los une un sentimiento de profundo agobio, que se manifiesta en una carrera desesperada contra un tiempo hostil y amenazador.

En este sentido destaca sobre todo el romance titulado *La vuelta deseada*⁸, que por ciertos aspectos parece repetir motivos básicos del *Don Álvaro*. Vargas, un emigrado que regresa a su casa gracias a un indulto, corre desesperadamente impulsado por el amor de su Jacinta, con el deseo de abrazarla cuanto antes, pero lo que le acoge a su llegada es el entierro de la mujer amada.

Toda la composición es una secuencia de expresiones que aluden a una carrera afanosa contra el tiempo. Recibe una carta en que se le ruega que "vuele a Sevilla"; a partir de ese momento

corre sin tomar resuello,

y

Ni un solo instante
retarda su raudo vuelo.

⁸ Boussagol (1926:248) opina que se trate del primer romance compuesto por Rivas: "son début dans ce genre nouveau".

No se para, corre, corre,
que tiene en Sevilla puesto
su afán, y hasta que descubra
la Giralda, no hay sosiego.

Le acoge, como se decía, un corteo fúnebre y el "silencio" angustioso de la casa de la amada. Sin embargo, no es más que una pausa en la carrera de Vargas, que en seguida empieza otra, esta vez hacia la propia muerte:

huye veloz, la escalera
baja delirante, ciego,
nada ve, corre cual loco.

Se tira al Guadalquivir, pero tampoco en la muerte encuentra el descanso. Cuando algunos pescadores intentan recuperar su cuerpo,

veloz corriente
llevó el cadáver [...]
y muy presto
fue leve punto en las aguas,
y de vista lo perdieron.

Casi una doble burla del destino que le sume en una carrera perenne cuya meta constantemente se aleja.

Las relaciones tensas entre el tiempo y el protagonista se invierten de manera sugerente en *El Sombrero*, donde es la muerte quien corre hacia la desesperada Rosalía hasta apoderarse de ella. El romance se abre sí con una breve carrera de la joven que, "fugitiva y anhelante", llega a la roca cerca de la torre donde la ha citado su amante proscrito. Pero, a partir del momento en que se sienta al pie de las ruinas, se hunde en una estática espera, en tanto que el tiempo, apenas ritmado por ese "toque de las ánimas" que tanto les gustaba a los románticos, y por el ruido del mar embravecido, pasa inexorable. Y con el tiempo llega la muerte: antes del amado que es interceptado y matado por el guardacostas, luego de la propia Rosalía que, acercándose al sombrero de él que las olas llevan a la playa, es arrastrada por una "salobre montaña" de agua que la sepulta en un "lecho nupcial en los mares".

Otras dos "muertes por agua" que le niegan el descanso al fallecido. Otra lucha contra el tiempo que lleva consigo el más amargo desengaño.

Bibliografía:

- Boussagol, G. (1926): *Ángel de Saavedra, Duc de Rivas*. Toulouse, Privat.
- Dérozier, A. (1974): "Le duc de Rivas et la résurgence du romancero". En: *Les Langues néo-latines* 68, p. 24-50.
- Duque de Rivas (1987): *Romances Históricas*, ed. S. García Castañeda. Madrid, Cátedra.
- Peers, E.A., (1923): "Ángel Saavedra, Duque de Rivas". En: *Revue Hispanique* 58, p. 1-600.
- Perri, D. (1976): "The grotesque in Rivas's *Romances Históricas*". En: *Hispania Cal.* 59, p. 827-834.