ESCRITURA DRAMÁTICA Y ESCRITURA TEATRAL EN ZORRILLA. LA PRIMERA PARTE DE "EL ZAPATERO Y EL REY"

Montserrat RIBAO PEREIRA
Universidad de Vigo

BIBLID [0213-2370 (2001) 17-1; 79-89]

Zorrilla es pionero en el proceso de doble redacción de la obra dramática (producto editorial y producto espectacular, que recogen textualmente los cuadernos para la puesta en escena). Consciente de las diversas recepciones de que "El zapatero y el rey" será objeto, el autor procede a una cuidadosa reescritura del texto espectacular antes de entregar la pieza al editor: suprime didascalias redundantes, añade otras que describen gestos y acciones, o que ayudan a relacionar los hechos presentes con los de escenas o actos anteriores, e introduce los diálogos a través de verbos de lengua.

Zorrilla is a pioneer in the process of the double editing of a play –an editorial product and a spectacular product which his notebooks to the production textually recollect. Conscious of the diverse receptions which "El zapatero y el rey" will be subject of, the writer faces a careful restructuring of the spectacular text before handing it to the editor. The final result is the deletion of redundant scene foot-notes, and the addition of others where gestures and actions are described, or helping to relate facts with earlier scenes or acts, and the introduction of dialogues.

DE TODOS ES SABIDO QUE, por su propia naturaleza, el texto dramático concebido para ser llevado a escena difiere del texto teatral efectivamente representado. Sólo en algunos casos, sin embargo, el propio dramaturgo procede a un doble proceso de composición literaria de su obra, teniendo en cuenta las exigencias de los dos circuitos de difusión de la misma, el espectacular y el editorial, respectivamente. Uno de estos escritores –acaso el pionero– es Zorrilla, cuyo minucioso seguimiento del proceso de montaje de sus piezas se continuaba en una no menos cuidada revisión del texto representado de cara a su posterior publicación. Ello es perfectamente visible en uno de sus primeros éxitos: *El zapatero y el rey* (primera parte).

La primera parte de *El zapatero y el rey* se estrena en Madrid, en el teatro del Príncipe, el 14 de marzo de 1840, cerrando con sus cuatro repesentaciones sucesivas la temporada teatral 1839-1840.[1] Se han conservado los tres apuntes o cuadernos manuscritos que la compañía de Luna –a la cabeza del consorcio de actores que en abril de 1839 se hace cargo de los teatros dependientes del Ayuntamiento de Madrid (Ribao 1998)– utiliza en la preparación del montaje escénico de la pieza. Gracias a ellos conocemos el reparto íntegro de actores que intervinieron en el estreno, diferente al que habitualmente ha considerado la crítica especializada:

Rey, don Pedro: Luna. Don Juan: Plo. Diego Pérez: Lázaro. Blas Pérez: Romeíta. Teresa Pérez: sra. Casanova. Aldonza: Bárbara Lamadrid. Samuel: Fabiani. Alvar Guzmán: Sobrado. Embajador: Ucelay. Padilla: Ramírez. Robledo: Castañón.[2]

Además –y este es el aspecto que ahora nos interesa–, los apuntes ofrecen la redacción primera de la pieza de Zorrilla, de modo que podemos analizar los cambios sobre ella efectuados hasta dar como resultado el texto que hoy leemos en las ediciones, tanto coetáneas como actuales, del drama.[3]

Los cuadernos para la puesta en escena de *El zapatero y el rey* son interesantes porque revelan un modelo de escritura dramática nuevo en su tiempo. Desde los primeros estrenos del romanticismo español hasta la irrupción en las tablas españolas del dramaturgo vallisoletano, se rastreaban diferentes modalidades de edición: dramas impresos previamente, destinados a la transmisión editorial, que sufren importantes variaciones en el ámbito literario a la hora de ser repesentados (*Doña María de Molina, La Corte del Buen Retiro...*), otros cuyo texto literario procedía –en mayor o menor medida– de ciertas modificaciones efectuadas sobre los apuntes de la representación previa (*Don Fernando el Emplazado, Bárbara de Blomberg...*), piezas cuyo texto literario impreso y representado se mantenían voluntariamente independientes entre sí (*La vieja del candilejo, Don Jaime el Conquistador...*), y composiciones en las que el texto espectacular de los apuntes era cuidadosamente revisado y adaptado, tras la representación, a las necesidades del receptor-lector (*Juan Dandolo*).[4] Pero ni siquiera en este último caso asistíamos a dos redacciones diferentes del texto espectacular, como ocurre en la primera parte de *El zapatero y el rey*. Los tres apuntes de esta pieza muestran claramente que las didascalias que la compañía utiliza en su montaje son reordenadas y modificadas de forma cuidadosa por Zorrilla a la hora de hacer llegar su texto al público lector: determinadas acotaciones –técnicas fundamentalmente– se eliminan, las que permanecen son reescritas de forma muy elaborada, casi novelesca en ocasiones, y finalmente se introducen –allí donde la lectura lo exige– anotaciones kinésicas y fisionómicas inexistentes en los apuntes, donde eran suplidas por la gesticulación de los actores.

Gracias a los apuntes sabemos que, mientras se desarrolla el diálogo entre los dos hermanos, Blas y Teresa, en el primer acto, el padre de ambos llama dos veces a la puerta (a2, a3, esc. 1), circunstancia que en el texto impreso es preciso deducir de las palabras de los personajes.[5] Otro tanto ocurre en situaciones similares en las escenas siguientes: en la segunda, donde quien golpea la puerta es don Juan, que viene a entrevistarse con el zapatero Diego:

a) Llaman (a2, acto I, esc. 2).

b) Teresa ¿Llamaron?

BLAS ¿Abro?

DIEGO ¿Pues no?
que entre en mi casa quien quiera.
(Edición, acto I, esc. 2, pp. 81-82)

y en la quinta, que introduce en la misma casa al rey don Pedro:

a) Llaman y sale galán [don Pedro] puerta derecha. Llaman (a2, a3, esc. 5).

b) Teresa ¿Llaman?

BLAS Luego asoma (...).
(Edición, acto I, esc. 5, p. 90)

Del mismo tipo es la supresión didascálica que el impreso efectúa de las indicaciones sobre los murmullos que los protagonistas escuchan en la escena octava. Los nobles que conspiran contra el rey se reúnen en la iglesia vecina a la casa del zapatero –donde tiene lugar la acción de este primer acto– y fingen ser espectros para espantar a los curiosos y proteger su conjura. Desde los primeros instantes del drama, los hermanos han mostrado su temor ante las voces de ultratumba que creen oír, pero ninguna acotación indica el momento exacto en que estas se producen. De hecho, en el texto editado únicamente contamos con el testimonio de los personajes; no así en los apuntes, que añaden:

a) Texto impreso. (Acto I, esc. 8, p. 98)	b) Apuntes. (Acto I, esc. 8, a2, a3)
(Tocan a las ánimas, y al son de las campanas Blas y Teresa hacen un movimiento de temor.)	*Campana dentro. Prevenido. Rumor.*
D. PEDRO ¿Qué es eso?	
TERESA ¿No oís tocar?	
BLAS Las nueve deben de ser. (...) Temiendo estoy que asomen, que a esta hora suelen venir.	
D. PEDRO ¡Qué tropel de desaciertos! ¿locos a esta hora os volvéis?	Murmullo.
BLAS ¿Los oís? (...)	

Tanto en este caso como en los anteriormente mencionados, la edición elimina las acotaciones cuya información esté implícita o pueda deducirse del

texto literario, lo que indica –y esto es lo realmente pertinente, no la supresión en sí– una labor de elaboración del producto editorial consciente de las diferencias entre el receptor-responsable de la puesta en escena y el receptor-lector.

Otro tanto demuestra la reiterada y sistemática inclusión en el impreso de acotaciones que no están en los apuntes, aun cuando lo habitual en los dramas románticos anteriores a Zorrilla sea que las piezas editadas con posterioridad a la preparación de su montaje reproduzcan unas didascalias muy similares a las de los cuadernos. Así, en la escena tercera del primer acto, en el diálogo sostenido entre los Pérez y don Juan, leemos:

DIEGO Habláis, don Juan, de amistades
en tono tan singular
que nos haréis recelar
en la vuestra novedades.

D. JUAN ¡Oh, no, Diego! Por mi vida
nunca os la tuve más fiel,
y de ello...

BLAS (Reniego de él.)

D. JUAN Os da pruebas mi venida.
(Con aire de importancia.)
¡Hola! ¡qué altos los muchachos
están! (...)
(Acto I, esc., 3, pp. 82-83)

Más adelante, mientras don Pedro charla con su amigo don Diego y hace alarde de valor:

Lo demás nada me importa,
y cuando columbro la guerra,
(Señalando la espada.)
doy un repaso a esta sierra,
y estoy listo en cuanto corta.
(Acto I, esc. 6, p. 93)

En el diálogo que protagonizan don Diego y don Juan en la escena cuarta, hay un momento de silencio que la acotación señala explícitamente: "*Un punto de silencio*" (acto I, esc. 4, p. 87). Y en el paso de la escena décima a la undécima, el impreso ofrece la siguiente aclaración: "*Blas sale a la puerta y se detiene en el dintel, la cabeza inclinada sobre el pecho con muestras del más profundo dolor*" (acto I, esc. 11, p. 102).

Ya en el segundo acto, don Pedro amenaza al justicia mayor en estos términos:

Quien puede haceros ahorcar
aunque la faz vos esconda.
(Bajo a los de la ronda, le oyen todos menos Blas.)
Esta noche han muerto aquí
a Pérez el zapatero (...).
(Acto II, esc. 11, p. 131)

Y al finalizar el acto, tras una breve reflexión de Blas –que no entiende nada de lo que está ocurriendo en su casa– leemos: "*Entra en su casa empujado ligeramente por don Pedro*" (acto II, esc. 17, p. 137).

Pues bien, ninguna de las acotaciones que señalamos en cursiva aparece en los apuntes. Se trata de índices sobre gestualidad que el lector necesita para comprender plenamente el sentido de los diálogos, y en algún caso redactados con una evidente voluntad literaria, alejada del esquematismo de las didascalias que se destinan a la compañía, el escenógrafo, el maquinista o el avisador.

Con este mismo afán de orientar la lectura, el dramaturgo introduce la voz de los protagonistas a través de verbos de habla, como si se tratase de un narrador que permitiese la intervención del personaje en estilo directo. Así en la escena tercera del acto II, cuando don Pedro se queda solo y planea en voz alta su venganza contra los nobles, a los que ha escuchado mientras conspiraban:

(...)
mientras venden a Aragón,
echarán carne al león
y al mancebo algún juguete.
(Pasea a largos pasos y dice de repente.)
¡Por Dios que si estando quedo
necios a acosarle van, (...)!
(Acto II, esc. 3, p. 119)

La expresión "dice de repente" tampoco aparece en ninguno de los apuntes. Obviamente este no es el único ejemplo. Lo mismo ocurre con el verbo de lengua en la escena sexta: "*Sube don Albar las gradas del atrio diciendo*" (acto II, esc. 6, p. 126), o en las séptima y decimosexta, respectivamente, donde las acotaciones impresas son sensiblemente más elaboradas que las que podemos leer en cualquiera de los apuntes:

a3, a4 (acto II, esc. 7).	a2.	Impreso, p. 127.
Después de un momento de meditación.	Después de un momento de meditación, dice con ira el carácter inconstante del rey.	Después de un momento de meditación, con ira, marcando el carácter inconstante del rey don Pedro, dice:

a2, a4 (acto II, esc. 16).	a3.	Impreso, p. 135.
Mira a la casa el zapatero.	No hay acotación.	Mira a la casa el zapatero y dice marchándose:

Este mismo *narrador* se concede aún otra prerrogativa: relacionar explícitamente lo que ocurre en una escena con lo que acabamos de leer:

a3, a4 (acto II, esc. 12).	Impreso, p. 132.
(...) Blas, que no debe haber comprendido qué pasa entre don Pedro y la ronda.	(...) Blas, que no debe haber comprendido la escena anterior que pasa entre don Pedro y la ronda.

La voluntad de estilo que antes mencionábamos como una constante de las didascalias impresas lleva asimismo a la reescritura de acotaciones que sí aparecen en los apuntes, pero de forma más sintética. La redacción de las impresas incide en describir los gestos escénicos que el lector no puede ver:

a2, a3, a4 (acto II, esc. 9).	Impreso, p. 128.
Vase acercando a don Pedro echando de menos el disfraz.	Vase acercando a don Pedro y mirándole de arriba abajo, extraña la capa echando de menos el disfraz.
a2, a3 (acto II, esc. 9).	Impreso, p. 129.
Al acercarse a don Pedro le da de puñaladas.	Al acercarse a don Pedro, asiendo este su daga con disimulo, le da de puñaladas.
a2, a3, a4 (acto II, esc. 17).	Impreso, p. 137.
Por el conjurado muerto que mató don Pedro	Señalando el sitio donde cayó el conjurado a quien mató don Pedro.

En el tercer acto el enredo argumental alcanza su punto culminante. La doble intención, el juego de equívocos y de engaños con la verdad son los resortes dramáticos básicos de la trama. Por ello es importantísima la gesticulación de los actores, de quienes depende la comprensibilidad de la pieza –no sólo de este acto– en escena. En consecuencia, no es extraño que el texto que se edita esté salpicado de constantes indicaciones kinésicas de las que carecen los apuntes:

[Don Juan] Frívolamente (acto III, esc. 2, p. 141).
[Don Juan] Al Embajador (acto III, esc. 2, p. 142).
[Don Juan] A doña Aldonza con galantería (acto III, esc. 2, p. 143).
[Don Pedro] Con altivez (acto III, esc. 5, p. 149).
[Embajador] Arrancando con indignación (acto III, esc. 5, p. 149).
[Blas] Con desprecio (acto III, esc. 8, p. 153).
[Blas] Asombrado (acto III, esc. 8, p. 155).
[Don Pedro] (...) abandonando la mesa, tras de la que ha estado oculto su cuerpo toda la escena (...) (acto III, esc. 10, p. 159).

La naturaleza marcadamente narrativa de las acotaciones redactadas para la difusión impresa de la pieza encuentra su más claro ejemplo en la conclusión del tercer acto. Don Pedro obliga a Marcos, el embajador del rey musulmán, a escribir una nota en la que avisa a todos los conjurados para que acudan al día siguiente al alcázar dispuestos a consumar la rebelión. Una vez concluida la tarea, don Pedro llama a Padilla; la edición ofrece una amplia didascalia que no aparece en a2:

> (Salen y Padilla vuelve a la voz de don Pedro). (...) (Mientras vuelve Padilla, don Pedro cierra la puerta por donde han entrado los que se suponen venir de la calle, y descorre el cerrojo de la del fondo que se supone dar a las habitaciones interiores de Samuel. Hecho esto y puesto el pergamino en parte visible de la mesa, vase hacia don Diego García de Padilla). (Acto III, esc. 18, p. 170)

Observemos, además, que la reiterada mención del carácter "supuesto" de esas estancias, colocadas al otro lado de las distintas puertas, tiene que ver con un tipo de justificación literaria de la verosimilitud ajena al espectáculo, donde esa convención es aceptada sin más. Del mismo modo, la apelación al personaje por su nombre completo es perfectamente redundante en una acotación pensada para la puesta en escena, pero muy rentable desde el punto de vista estilístico, lo que corroboraría la naturaleza extraespectacular de esta didascalia. Las acotaciones de *El zapatero y el rey* pertenecen a una categoría que no sólo traduce lingüísticamente los diversos códigos pertenecientes a la representación, sino que denotan una auténtica voluntad de estilo (ver Abuín y Canoa).

El análisis de los apuntes de esta pieza no revela una puesta en escena efectiva muy distinta de la que sugiere la edición, sino que descubre la claridad con que Zorrilla distingue los presupuestos que han de guiar la elaboración de dos productos de recepción diferente. El contenido de las didascalias editadas y las de los apuntes es el mismo. Lo que varía es su forma. Las acotaciones impresas han sido reelaboradas literariamente para permitir al lector el seguimiento cómodo de la trama, ahorrándole detalles que puede deducir de los diálogos, y haciendo hincapié en gestos y movimientos significativos, como un narrador novelesco que subrayase con su voz la importancia de determinados episodios.[6]

Acabamos de referirnos a las escasas diferencias entre la representación que prevé el impreso y la que indican los apuntes. Aun siendo mínimas, existen, y afectan al texto literario. Tanto a4 como a2 y a3 coinciden en señalar la reducción de determinados parlamentos que previsiblemente no serían llevados a las tablas. La más extensa afecta a la escena doce del tercer acto, y suprime los comentarios peyorativos de don Pedro con respecto al *vulgo necio*:

a) Texto editado. (Acto III, esc. 12, pp. 161-162)	b) Texto representado. (a2, a3, a4)
D. PEDRO Me divierto, y está dicho, darles quiero una lección. Ya visteis el vulgo necio que se agolpaba al umbral ¿no merece, voto a tal, mi burla con mi desprecio? (...) Ahora bien, pues cazadores sin tiento cuadrilla loca de su cueva hasta la boca siguen al león vencedores, de sus peñas al abrigo saldrá el león de repente.	D. PEDRO Me divierto, y está dicho, darles quiero una lección.
PADILLA Mucho ese dicho insolente os picó.	
D. PEDRO Padilla, amigo, confiésolo, pues me obligas; los tigres, los elefantes, provocan al león pujantes, mas le insultan las hormigas. ¡Oh, pues astuto y mañero todas por fin las junté; mañana las pisaré al cegar el hormiguero!	
ESCENA XIII.	ESCENA XIII.
TERESA ¿Sois vos el sabio doctor que duelos del alma cura?	TERESA ¿Sois vos el sabio doctor que duelos del alma cura?

Los versos que no se representan aparecen tachados en a3, colocados entre corchetes en a2, y son camuflados en a4 de un modo bastante original: las páginas del apunte que los contiene han sido unidas entre sí con un alfiler, de modo que el hipotético lector del cuaderno está obligado a pasar directamente al inicio de la decimotercera escena.[7]

La novedad de este drama con respecto a los anteriores no radica sólo en la cuidada remodelación del texto que se edita. En *El zapatero y el rey* desaparece el protagonista escindido entre el corazón y la razón de estado, y los consiguientes monólogos y lamentos sobre el destino implacable.[8] No son frecuentes las escenas en que intervienen más de dos o tres voces. Para mantener la intriga es necesario que el rey, artífice de todo el enredo, hable a solas con los distintos protagonistas e incite a cada uno a una acción diferente, encaminadas todas ellas a consumar su venganza sobre el grupo de nobles que le rodean.

De ahí que, tras el diálogo entre don Pedro y otro personaje, éste deba abandonar la escena, para hacer posible y verosímil el encuentro del monarca con los restantes. Por todo ello, no existen escenas *de masas* hasta el desenlace final, cuando el monarca, árbitro y juez de una trama que él mismo ha urdido, convoca a todos los personajes para culminar su plan y administrar justicia.

Zorrilla inaugura una nueva etapa en el drama romántico, no sólo por su peculiar concepción de la Historia al servicio del drama, o por las calidades literarias del mismo, sino por su especial clarividencia a la hora de concebir diferentemente el producto editorial y el destinado a la empresa de teatros, así como por su renovadora concepción de la espectacularidad de la pieza. A diferencia de lo que ocurría en los dramas románticos anteriores, la edición y la representación de *El zapatero y el rey* no son sustancialmente distintas, aunque sí formalmente diferentes. Zorrilla es consciente de las diversas recepciones de que serán objeto los apuntes (destinados a la compañía) y el posterior impreso, de ahí que proceda a una cuidadosa reescritura del texto espectacular de su obra antes de entregarla al editor. El resultado es la supresión de las acotaciones redundantes, y de todas aquellas que ofrecen información que el lector puede obtener a partir del texto literario. Pese a ello la didascalia editada es (en contra de la norma general) más extensa en la edición que en los cuadernos, puesto que el dramaturgo dispone en la primera un importante número de acotaciones en las que un narrador describe gestos y acciones de los personajes, introduce sus diálogos a través de verbos de lengua, relaciona hechos y escenas, o desmonta la convención teatral del "como si" al incidir en el carácter ficticio de los espacios evocados, todo ello con un estilo marcadamente literario, muy distinto del que predomina en los apuntes correspondientes. Los cuadernos para la puesta en escena son, precisamente, el único medio del que disponemos a la hora de estudiar esta nueva concepción de la escritura dramática en su doble vertiente (literaria y espectacular), que Zorrilla culmina con la doble redacción del *El zapatero y el rey*, que hasta hoy ha pasado totalmente desapercibida para la crítica.

NOTAS

1. A propósito de esta pieza y de su representación ver Llorens (359-69) y Picoche (1978, 131-37; 1980, 7-66; 1989, 61-70). También datos interesantes en Caldera (29-34).
2. En su edición del drama, Picoche (1980, 20) afirma que el papel de Teresa fue interpretado por Teodora Lamadrid, y que además intervinieron Lombía y Alberá; no hemos encontrado constancia de este dato que, en todo caso, el testimonio de los apuntes contradice.
3. Los tres apuntes se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid (TEA 17-8), y en adelante les llamamos a2 (segundo apunte), a3 y a4 (terceros apuntes). Sobre estos cuadernos para la puesta en escena, su caracterización y morfología,ver Ribao, "Acerca de los apuntes teatrales y

sus posibilidades en el estudio del estado del teatro romántico español (1835-1845)", de próxima publicación en *España Contemporánea*. La primera edición del drama de Zorrilla se publica en Madrid (Yenes, 1840), pero la pieza había sido entregada ya a la compañía a finales de 1839 (Zorrilla 1961, 57). Citamos por la edición antes mencionada de Picoche.

4. Para todo ello ver Ribao (1999). Adoptamos las nociones de texto literario, texto espectacular y texto dramático que expone Bobes, y en consecuencia la dicotomía escritura dramática (relativa al componente escrito del hecho teatral)/escritura teatral (ligada al ámbito espectacular).
5. "TERESA: Blas, que llaman a la puerta" (acto I, esc. 1, p. 78).
6. Todo ello avala la tesis de Menarini sobre la existencia de dos mercados paralelos, uno teatral y otro editorial, este último más fuerte y rentable que el primero.
7. Tampoco se representan, a juzgar por el testimonio de los tres apuntes, los siguientes versos: "UN CONJURADO: *(A Samuel.)* Ved, todo sale adelante. SAMUEL: Mirad por todo el salón/nuestras gentes en montón. CONJURADO: Y el moro que fue constante" (acto IV, esc. 18, p. 199); "CORTÉS: ¡Qué escándalo! excomulgada/la nación sólo por él! OTRO: ¡Contra ese monstruo cruel/toda la tierra indignada!" (acto IV, esc. 18, p. 200).
8. Según Rubio, en el teatro de Zorrilla escasean los monólogos donde los personajes viertan su intimidad; cuando los personajes monologan lo hacen por exigencia de la transición entre escenas, y no porque necesiten reflexionar. Por el contrario, Zorrilla "construye sus mejores obras cuando tiene que acoplar el diálogo al ritmo rápido de las acciones de los personajes" (5-24).

OBRAS CITADAS

Abuín, Ángel. "Drama, estilo, narración. Notas sobre las acotaciones escénicas". *Hispanística XX* 11 (1993): 191-203.

Bobes, Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987.

Caldera, Ermano. "Un muestrario romántico (la segunda parte de *El zapatero y el rey*)". *Lazarillo* 5 (1994): 29-34.

Canoa, J. "El lenguaje dramático: textos y acotaciones". *Estudios de dramática (teoría y práctica)*. Valladolid: Aceña, 1989. 91-100.

Llorens, Vicente. "El oportunismo de Zorrilla". *Homenaje a Juan Manuel Blecua*. Madrid: Gredos, 1983. 359-69.

Menarini, Piero. "La statistica commentata. Vent'anni di teatro in Spagna (1830-1850)". *Teatro romantico spagnolo*. Bologna: Patron, 1984. 65-89.

Picoche, Jean Louis. "Traitement de l'histoire dans le théâtre de Zorrilla. Un exemple: *El zapatero y el rey*". *Actes du XIX Congrès de la Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur*. Nice, 1978. 131-37.

——. "Introducción". José Zorrilla. *El zapatero y el rey*. Ed. Jean Louis Picoche. Madrid: Castalia, 1980. 7-66.

——."La première répresentation de *El zapatero y el rey*". *Bulletin Hispanique* 91 (1989): 61-70.

Ribao Pereira, Montserrat. "Vicisitudes empresariales de los teatros de la Cruz y el Príncipe en el Madrid de la Regencia (1834-1840)". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 74 (1998): 155-78.

——. *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*. Pamplona: EUNSA, 1999.

Rubio, Jesús. "*Don Juan Tenorio,* drama de espectáculo, plasticidad y fantasía". *Cuadernos de Investigación Filológica* 15. 1-2 (1989): 5-24.
Zorrilla, José. *Recuerdos del tiempo viejo.* Madrid: Publicaciones Españolas, 1961.
——. *El zapatero y el rey.* Ed. Jean Louis Picoche. Madrid: Castalia, 1980.