

De la tragedia clásica al drama romántico en la *Méropé* de Bretón de los Herreros (1835)

MIGUEL ÁNGEL MURO
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
miguel-angel.muro@unirioja.es

Recibido: 07/07/2021
Aceptado: 04/05/2022

RESUMEN:

En 1713 Scipione Maffei estrena su tragedia Merope en la que da forma a una leyenda griega tratada por Eurípides en una obra casi perdida en su totalidad hoy día. La tragedia mostraba el patetismo de los sentimientos de una madre que veía amenazada la vida de su único hijo por el tirano que, años atrás, había asesinado al rey, su marido, junto a sus dos hijos mayores. Voltaire, en 1744, introdujo en la obra de Maffei algunos cambios estructurales que potenciaron el interés y el patetismo de su trama, mientras que Alfieri, en 1783, aceptó los cambios del francés y se decantó por robustecer la figura del tirano e incrementar el papel sentimental del criado Polidoro, padre adoptivo del príncipe oculto. Bretón de los Herreros, en 1835, año de eclosión del romanticismo teatral en España, buscó la sintonía con el público madrileño dando unas pinceladas de romanticismo a la historia y elevando el componente patético de los afectos materno y paterno-filiales, vinculados a la tiranía y a su derrocamiento violento, que ya ofrecían sus predecesores. Maffei, Voltaire y Alfieri consiguieron éxitos notables con sus obras,

mientras que Bretón fracasó, muy posiblemente porque su obra era una tragedia de tema clásico y por esa misma exageración patética que la convertía en un melodrama, con un final feliz que venía a chocar con los finales desdichados de los dramas románticos.

PALABRAS CLAVE: *Bretón de los Herreros, Mérope, tragedia, romanticismo, patetismo, tiranicidio.*

From Classic Tragedy to Romantic Drama in Bretón de los Herreros' *Mérope* (1835)

ABSTRACT:

In 1713 Scipione Maffei premiered his tragedy Merope in which he gave form to a Greek legend treated by Euripides in a work almost completely lost today. The tragedy showed the pathos of the feelings of a mother who saw the life of her only son threatened by the tyrant who, years earlier, had murdered the king, her husband, along with her two eldest sons. Voltaire, in 1744, introduced some structural changes in Maffei's work that enhanced the interest and pathos of his plot. In 1783, Alfieri accepted Voltaire's changes and chose to strengthen the figure of the tyrant and to increase the sentimental role of Polidoro, the adoptive father of the hidden prince. Bretón de los Herreros, in 1835, the year of the emergence of romantic theatre in Spain, fostered harmony with Madrid audiences by giving some touches of romanticism to the story and raising the pathetic component of the maternal and paternal-child affections, linked to tyranny and to his violent overthrow, that had already been offered by his predecessors. Maffei, Voltaire and Alfieri achieved notable success with their works, while Breton failed, quite possibly because it was a tragedy with a classical theme and because of that same pathetic exaggeration that turned it into a melodrama with a happy ending that came to collide with the wretched endings of romantic dramas.

KEY WORDS: *Bretón de los Herreros, Mérope, tragedy, romanticism, pathos, tyrannicide*

1. Orígenes de la historia de Mérope: la tragedia de Eurípides

La historia de Mérope (Saura, 1996, 445-446) tiene su origen en una leyenda griega que Eurípides dramatizó en una tragedia titulada *Cresfontes* de la que se conservan tan solo once fragmentos que contienen ochenta versos y que fue alabada por

Aristóteles como la mejor forma de tratar “bellamente” un tema tradicional porque suponía que “alguien lleve [esté a punto de llevar] a cabo un acto irreparable, por ignorancia, pero que se dé cuenta de ello antes de llevarlo a cabo.” (Aristóteles, 1994, 45). Aristóteles se refería con ello al patetismo que se desprendía de la anagnórisis que evitaba *in extremis* que Mérope matara a su propio hijo, sin saber que era él, después de esperar con ansiedad su vuelta a Mesenia para vengar el asesinato de su padre, el rey Cresfonte, y de sus dos hermanos mayores, a manos del tirano Polifontes.

2. La *Merope* de Scipione Maffei (1713): tiranía y patetismo maternal

Es Scipione Maffei quien codifica en la Edad Moderna la historia teatral de esta madre sufriente y lo hace con una tragedia clásica donde el tirano Polifonte, rey de Messene, plantea una hipócrita oferta de matrimonio de estado a Merope, la mujer del rey a quien derrocó y asesinó junto a sus dos hijos mayores, y que vive sus días con enorme inquietud por la falta de noticias de Cresfonte, el hijo menor que lleva el nombre del padre muerto, que ella consiguió poner a salvo y cuya vuelta espera para que tome venganza. La captura en la ciudad de un joven extranjero, confeso de homicidio de otro joven también extranjero (y cuyo cadáver fue arrastrado por las aguas del río Pamiso), alarma al tirano y a la reina viuda ante la duda de que uno de los dos pueda ser Cresfonte, sospecha que se acrecienta por la aparición de un anillo del joven príncipe que lleva a creerlo muerto y que produce en la madre un deseo frenético de venganza y su intento de asesinar al detenido. La aparición sorpresiva de Polidoro, el anciano que cuidó al joven príncipe en el exilio, evita el filicidio y revela que el reo es el propio Cresfonte, anagnórisis que también alcanza al joven, que había vivido ignorante de quién era, por motivos de seguridad. El tirano chantajea entonces a Merope amenazando con ejecutar al joven príncipe si ella no accede a la boda de estado que le propone. Cresfonte ataca de forma súbita a Polifonte y acaba con la vida

del tirano. La tragedia concluye con un alegato de Merope sobre la identidad de su hijo y la aceptación gozosa del nuevo rey por parte de su pueblo; el muchacho, por su parte, expresa con vehemencia su cariño filial hacia Merope y Polidoro.

La tiranía, como puede verse, es motivo sustancial en la tragedia, tanto en la esfera personal y familiar de la reina como en la dimensión política, colectiva del reino. Maffei ha atendido, sobre todo, a lo personal, mostrando el dolor de una esposa y madre despojada por el tirano del esposo e hijos mayores. Pero el autor ha tenido cuidado en vincular el consecuente deseo de venganza de Merope y de derrocamiento del tirano no solo con la llegada y triunfo de su hijo menor, sino con el descontento del pueblo que, odiado y temido por Polifonte¹, justifica su importante decisión de ofrecer matrimonio a la reina viuda, amparándose de forma hipócrita en razones de estado. Frente al tirano, Merope alza, desde el principio y en varios momentos de la trama, la imagen de Cresfonte, un gran rey, amado por sus súbditos y recordado aún con respeto y cariño.

El pueblo, no obstante, es durante toda la tragedia de Maffei una entidad nominal a la que unos y otros se refieren sin que tenga presencia física ni voz y sin que se haga sentir en ningún momento su figura presuntamente amenazante para el tirano², hasta el final, en que, de forma poco justificable, aparece como una masa que se agrupa en torno al príncipe, escucha el alegato sobre su identidad hecho por su madre y vitorea al nuevo rey³.

1 En I, i ya habla de "questa malnata plebe" y en I, iii expresa su temor al pueblo.

2 III, vi: Merope, que cree muerto a su hijo, amenaza al tirano con sublevar al pueblo, ahora que no tiene nada más que perder; IV, vii: Polidoro, habla con sus fieles para preparar un golpe contra Polifonte; V, i: Egisto pregunta si el pueblo se pondría de su parte y Polidoro le responde que en sus tiempos sí, pero que estos son otros tiempos.

3 V, vi: Cuenta también cómo la madre defendió al hijo con su cuerpo como escudo, al tiempo que gritaba al pueblo quién era el joven. Mientras, favorables a

Maffei pone en pie un tirano drástico y resolutivo que presiona a Merope, señala plazos a sus ofertas o chantajes e, incluso, ordena a Adrasto, su hombre de confianza y consejero, que mate a la reina si rechaza la boda que le propone. (V, ii). En consonancia con el tirano, Adrasto es, además de adulator, quien instiga para que el rey actúe con hipocresía ante Merope y el pueblo (II, iii, III, i) y para que use la fuerza y la amenaza con la reina (II, iii).

Buena parte de la escasa presencia del pueblo en la trama política de la obra de Maffei se debe (además de a una posible impericia del autor) a la importancia y presencia que se da a Egisto-Cresfonte, el joven príncipe, como individuo excepcional, como héroe. La tragedia, de hecho, ofrece un interesante (aunque tópico) proceso de creación del héroe que, si ya muestra cualidades excelentes cuando cree ser tan solo un muchacho de humilde condición (vigoroso y valiente hasta la temeridad y, sin embargo, dócil; IV, vii), tras la celérica asunción de su nueva identidad (porque –dice– ya había sentido en su interior algo inexplicable), se enorgullece de ser de la estirpe de Hércules, lamenta no haber sabido antes quién era para haberse procurado una fama digna de un héroe que hubiera hecho a los mesenos acogerlo, y dice, finalmente, correr a matar al tirano homicida de los suyos, teniendo que ser detenido a duras penas por Polidoro para que no encuentre la muerte por su impaciencia.

La tragedia de Maffei está, en su mayor parte, cargada de dramatismo y de emotividad patética⁴, sobre todo, en la figura de Merope (aunque también en Polidoro y Egisto-Cresfonte),

Cresfonte iban reuniéndose en torno a él. Pero se reprocha seguir hablando porque debe armar a los criados para repeler un ataque de los seguidores de Polifonte que cree inminente y para la aceptación gozosa del nuevo rey por parte de su pueblo.

4 Para Aristóteles, lo patético es “una acción destructora y que provoca reacciones dolorosas, como, por ejemplo, la muerte en escena, los dolores, heridas y otros hechos parecidos.” (1994, 39); el DRAE lo define como algo: “Que es capaz de agitar y mover el ánimo infundiéndole afectos vehementes, y con particularidad dolor, tristeza o melancolía.”

cuyos sentimientos antes de la alegría serena del final (zozobra, angustia, duda insoportable, dolor intenso, sorpresa agradableísima, alegría enorme y temor insoportable) son siempre apasionados⁵, y se manifiestan, en su mayor parte, en estilo alto vehemente.

El clímax del patetismo doloroso se produce en la obra de Maffei cuando Merope cree a su hijo muerto, asesinado por otro joven extranjero, y prorrumpe en lamentos exaltados y en imprecaciones al asesino cruel para el que desea una sangrienta venganza: ella misma –exclama– le abrirá el pecho con un hacha, le sacará el corazón y lo despedazará con los dientes⁶. Estos extremos de furor disgustaron a buena parte del público, que no deseaba asistir a extremos de mal gusto en el escenario. El clímax de la alegría se da en la anagnórisis que devuelve a Merope el hijo que creía muerto y al que ella misma ha estado a punto de matar. Esta sentimentalización exacerbada se lleva hasta el final cuando Merope asegura a los mesenos que Cresfonte es su hijo y ruega, elocuente, que crean a su corazón de madre, transido de amor. Por su parte, Egisto-Cresfonte manifiesta un sentimiento más suave hacia su madre y su padre adoptivo.

La tragedia tiene un final feliz que, si bien era contrario a la mayor parte de tragedias clásicas griegas, y al parecer de Aristóteles en su *Poética* (que considera preciso “que el paso no sea de la desdicha a la felicidad, sino al contrario, de la felicidad a la desdicha”, 1994, 41), sí contaba con algunos ejemplos

5 No puedo coincidir con Saura, cuando sostiene que Maffei: “había procurado centrarse en el sentimiento del amor materno, en los afectos tiernos y delicados y huir de la crueldad y del horror. Incluso el criticado «canibalismo» de Mérope derivaba de su maternidad herida. Igualmente había evitado los efectos espectaculares. El tono era llano, cercano a la normalidad de la vida cotidiana.” (1996, 446)

6 Similar a la furia de Aquiles por la muerte de Patroclo a manos de Héctor, a quien dice: “¡Ojalá que a mí mismo el furor y el ánimo me indujeran a despedazarte y a comer cruda tu carne por tus fechorías!” (Homero, 1995, 427).

prestigiosos, como *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia en Táuride* de Eurípides (Silva, 2021, 189-190).

3. La versión de la *Mérope* de Voltaire (1744): cambios estructurales y refuerzo del componente político

Voltaire llevó a cabo en 1744 una versión de la tragedia de Maffei que le supuso un gran éxito, al tiempo que le acarreó numerosas críticas adversas en su país por lo que creían una vergonzosa sumisión del francés a la obra del trágico italiano. Voltaire respondió a estas descalificaciones con un aparato crítico detallado de las diferencias entre ambas obras y sosteniendo que la suya estaba orientada por las costumbres de su tiempo y de su nación (Saura, 1996, 446). Ciertamente, Voltaire respeta los motivos argumentales de la obra de Maffei (con excepción de la expresión de animalidad salvaje de la reina trastornada), pero lleva a cabo importantes modificaciones que mejoran el atractivo del texto y su eficacia informativa y emotiva.

Parte de estas modificaciones son cambios estructurales en la *dispositio* de la materia argumental. Voltaire modifica la estructura de la obra de Maffei y comienza la historia con el motivo del muchacho fugado y la inquietud de la madre prisionera (que en Maffei no aparece hasta II, i), relegando el de la propuesta de la boda de estado a I, iii. Otro cambio estructural importante que lleva a cabo Voltaire es el de retrasar el motivo del muchacho homicida (que en Maffei estaba en I, ii) todo un acto (hasta II, i).

Estas decisiones son las que van a adoptar después Alfieri y Bretón quienes, sin duda, vieron que de ese modo se incrementaba el patetismo del sentimiento de la madre; en el primer caso, con la mera alusión a los jóvenes intervinientes en la pelea homicida; en el segundo porque, al estar antecedido este motivo por la inquietud explícita de la madre por el hijo, se carga de tensión lo relativo al homicidio y la identidad desconocida de los protagonistas. Tampoco mantiene Voltaire la decisión de Maffei de que Polifonte sepa la noticia (a la postre falsa) de la muerte del hijo de la reina por un siervo, lo que eliminaba la posibilidad de

enfrentamiento emocional inmediato entre él y Mérope; prefiere el autor francés que esa revelación se produzca con los dos principales antagonistas en presencia. Soluciona también Voltaire el hecho muy llamativo en la obra de Maffei de que Polifonte no llegue a saber en ningún momento, hasta prácticamente el desenlace, la verdadera identidad de Égiste-Cresfonte, con lo que se perdía otra situación teatral significativa, que el autor francés sí aprovecha. Por último, era muy importante también, la decisión de Maffei de no mostrar la muerte de los malvados en escena, sino referirla en el relato de otro personaje, respondiendo a los usos teatrales de la época que, a su vez, remiten a los de la tragedia griega. Voltaire, por el contrario, dramatiza el tiranicidio a los ojos del espectador, con lo que ello supone de incremento de la tensión emocional.

En lo relativo a la anagnórisis que pone de manifiesto la identidad de Égiste-Cresfonte, también Voltaire opta por una decisión más adecuada para elevar la emoción sentimental de la obra. En Maffei es Egisto-Cresfonte quien tarda en enterarse de su identidad, ya que huye al despertar sobresaltado por el alboroto que ocasiona la intervención de Polidoro cuando Merope está a punto de asesinarlo mientras dormía; será más tarde cuando el anciano le revele de quién es hijo en verdad. En Voltaire, por el contrario, el reconocimiento de madre e hijo es instantáneo y se produce cuando Narbas detiene la mano homicida de su reina.

Voltaire también intenta robustecer el componente político de la tragedia. Para ello, en la parte que antecede al clímax, con el atentado mortal a Polifonte, se incide mucho en la revuelta de los partidarios de la reina: Narbas y Euriclès piden tiempo a Égiste-Cresfonte para reunir a sus partidarios y, aunque el muchacho (impaciente por su heroica sangre), no admite consejos ni demoras (*"Qui ne peut se résoudre, aux conseils s'abandonne"*; V, iii), pregunta si tendrá seguidores suyos en el templo y se irrita al saber que todos se han plegado al tirano: *"Polifonte est haï, mais c'est lui qu'on couronne: / On m'aime, et l'on me fuit."* (V, iii).

Refuerza Voltaire la condición de que Polifonte tenga que ser coronado con el apoyo popular. El tirano confiesa que, además de la muerte del príncipe, necesita la aquiescencia de la reina viuda para legalizar su monarquía y sosegar así al pueblo que le es adverso, por lo que envía a Érox a comprar las voluntades de todos cuantos pueda (I, iv). Más adelante, Isménie llega apresurada para informar a la reina y sus próximos de que Polifonte ha conseguido ser proclamado rey (II, v) y Euriclès pide permiso para agrupar a los partidarios de la reina en previsión de nuevos atentados contra ella "D'un maître dangereux et d'un peuple d'ingrats." (II, vi).

4. La *Merope* de Vittorio Alfieri (1782): *Della tirannide*

Vittorio Alfieri se propuso rebasar a Maffei y convertirse en el gran autor trágico moderno de Italia. En su versión de *Merope* reduce el número de personajes de la obra de Maffei, eliminando a Adrasto y Narbas, lo que aumenta el protagonismo de los personajes centrales y condensa la acción verbal de la obra en diálogos entre los mismos intervinientes y haciendo, además, que aumenten los soliloquios. Sin embargo, Alfieri sí mantiene la presencia de soldados y pueblo, para dotar a la obra de la dimensión espectacular adecuada para sus fines estéticos e ideológicos: monumentalidad neoclásica en la forma, y necesaria participación del pueblo en la obtención de su libertad como clave ideológica.

La referencia principal para Alfieri no es Maffei sino Voltaire aunque no lo manifieste, pero es evidente que algunas de las decisiones que toma en su obra son las mismas que ya estaban en la obra del francés, sobre todo, las relativas al orden de los motivos argumentales.

La novedad en Alfieri respecto a sus predecesores estriba en el mayor cuidado que presta a la figura de Polifonte (el tirano es un personaje muy presente en su teatro, por profundas razones ideológicas vinculadas a la libertad como valor supremo⁷) y a su

7 Señala Maier que los tiranos "rappresentano la concentrazione di ogni malvagità e nequizia e sono, piuttosto che figure, incubi terrificanti, proiezioni ideali

estrategia para consolidar el trono, frente a la oposición de sus adversarios, sin que de ello se derive un incremento del patetismo porque este asunto se trata con una notable sobriedad sentimental. Donde sí incrementa el sentimentalismo Alfieri es en la figura paternal de Polidoro, lo que no deja de ser curioso en una obra que el autor dedicó a su madre, movido por el recuerdo del dolor que la vio sentir cuando murió su hermano. En este sentido, el único acento personal reconocible en el patetismo vinculado a Merope se da en el planto de la madre, al creer muerto a su hijo, cuando exclama que el corazón le decía que ya no volvería a verlo, en aquella terrible noche en que lo confió a otros brazos: los pequeños brazos del niño se abrazaban a su cuello, como si él también supiese que ya no la vería más (III, ii).

La oferta de matrimonio de Polifonte a Merope está más argumentada y es, por tanto, más consistente en Alfieri que en Maffei e, incluso, que en Voltaire. El tirano, como el Marco Antonio de Shakespeare en su discurso tras el asesinato de César, juega con la ironía y alaba las cualidades del rey al que derrocó y asesinó (el vulgo –dice– siempre querría al rey que no tiene) y presenta su posible casamiento con otra mujer como un ultraje para la reina; incluso dice lamentar la huida del joven príncipe porque lo habría adoptado como hijo y sucesor. Aparecido este, y en el momento culminante de la historia, Alfieri dispone un debate ante el pueblo entre Polifonte y Merope donde el tirano vuelve a presentarse como un gobernante magnánimo en relación a la reina a pesar de conocer que esta se reservaba un hijo para vengarse.

Pero, fuera de la vista del pueblo, el chantajista se desenmascara. Cuando conoce la verdadera identidad de Egisto-Cresfonte, le hace ver a Merope que es la única que puede salvar a los

dell'odio alferiano per ogni tipo de tirannide." (Maier, 2015, XXXII). Alfieri escribió un ensayo sobre este asunto, titulado *Della tirannide* (1777) donde, en el primer libro define la figura del tirano y en el segundo muestra la imposibilidad que experimenta el hombre libre (el mismo autor, como ejemplo) para vivir bajo la tiranía y propone el suicidio o el tiranicidio como remedios a la opresión. (Alfieri, 2011)

suyos casándose con él y le da de plazo hasta el atardecer para que acepte o vea morir a su hijo (IV, iv). Ella decide sacrificarse en ese matrimonio horrendo para salvar a su hijo; pide perdón a la sombra no vengada de su marido (“Per te fui madre: e pel tuo figlio io vengo / Alle nozze di morte.”), y, reprimiendo la prisa de Polifonte, da a Egisto-Cresfonte sus últimos consejos; este no quiere salvar la vida a cambio del dolor de su madre; Polifonte apremia; Merope, angustiada, vacila; Egisto-Cresfonte se reprocha sufrirlo y, cuando Merope va a dar su mano al tirano, el joven arrebatada de las manos del sacerdote el hacha y derriba a Polifonte de un golpe (V, iii).

Lo súbito de la muerte del tirano impide cualquier reflexión por parte de este. Solo hay en esta acción un hecho violento y su consecuencia, y ello priva al espectador del pensamiento o de los sentimientos de Polifonte previos a su muerte y del patetismo que de ello se hubiera podido desprender. Años después, en 1782, Alfieri iba a hacer algo muy distinto en su tragedia *Saul*, cargando de dramatismo la muerte del rey israelita, al preludiar su suicidio con las desesperadas palabras de un hombre abatido por Dios y sus enemigos, que decide quitarse la vida antes que caer vivo en manos de los filisteos.

Al lado de la sentimentalidad arrebatada de la reina, Alfieri dispone otra más tranquila y propensa a las lágrimas con Polidoro, el anciano criado que salvó al joven príncipe y ha actuado como padre amante para él. Polidoro padece la angustia del padre que busca al hijo ido y en peligro, y comparte con la reina el dolor profundo cuando lo creen muerto. Alfieri busca después el contraste que avive el patetismo cuando el anciano, de forma sorpresiva, encuentra a Egisto-Cresfonte vivo, y su emoción paternal crece cuando revela al muchacho su verdadera identidad. En los momentos de tribulación y angustia que siguen al ultimátum dado por el tirano a Merope para que acepte su mano o vea morir a su hijo, Polidoro aconseja con prudencia y cariño a Egisto-Cresfonte, a quien llega a decir que ama como una madre. Como bien nota Maier, se trata de una tragedia de afectos

familiares “che si è ravvisata, per esempio, nell’ *Agamennone* e se ritroverà nel *Saul* en ella *Mirra*.” (Maier, 2015, XL) aunque, ciertamente, queda lejos de ellas, sobre todo de las dos últimas.

5. La *Mélope* de Bretón de los Herreros (1835): una tragedia romantizada

5.1. De la traducción creativa de tragedias a la versión personal

A la vista del recorrido de esta tragedia, no cabe duda de que cuando Bretón de los Herreros, a comienzos del siglo XIX y en España, decidió reelaborar el tema de *Mélope*, tenía ante sí una propuesta argumental prácticamente fijada por Maffei y el ejemplo de cómo autores relevantes habían tratado de destacar algunos aspectos de la historia con cambios estructurales, potenciando el patetismo de los afectos, por lo que le quedaba muy poco margen de maniobra si quería hacer algo claramente distinto. Por esto mismo, es muy llamativa (y hasta inesperada) la audacia de Bretón al no limitarse a traducir una de las versiones anteriores⁸ y decantarse, al contrario, por intentar ofrecer su propia versión de la tragedia actuando de forma creativa sobre varios aspectos de la obra.

⁸ Aunque se le atribuye en la colección de *Teatro Selecto Antiguo y Moderno, Nacional y Extranjero*, (editado en Barcelona en 1868 por Salvador Manero), con el título *Mélope, traducida al español por D. Manuel Bretón de los Herreros*, caben serias dudas sobre esta autoría ya que Bretón no se refirió nunca a ella (ni siquiera en la nota que acompaña a la edición de su *Mélope* en la edición de sus obras completas en 1883-1884, donde habría sido esperable encontrar alguna alusión) y no se incluye en el riguroso “Catálogo de las obras de don Manuel Bretón de los Herreros” que elaboró Cándido Bretón y Orozco, sobrino del autor, y que encabeza el primer tomo de esas obras completas. Alfonso Saura, que sigue la pista a esa traducción hasta llegar a su origen en 1815, advierte que es improbable esa autoría porque Bretón tendría nada más diecinueve años y estaba alistado en el ejército, sin haber comenzado todavía su carrera dramática (Saura, 1996, 450-451).

En efecto, antes de su versión de la *Mérope*, Bretón había llevado a cabo traducciones más o menos “creativas” de algunos textos clásicos reelaborados por dramaturgos franceses e italianos. Comenzó muy pronto en esta tarea; ya en 1825 (solo un año después de su primera obra original, *A la vejez viruelas*), tradujo *Andrómaca* de Racine y, tras ella hizo lo propio con otras siete tragedias hasta que acometió la *Mérope*. Es singular, a este respecto, la traducción que hizo en 1827 de la *Antígona* de Alfieri, donde siguió muy de cerca, casi de forma literal, el texto italiano, si bien, se puede observar ya en el texto resultante una clara tendencia amplificativa del léxico y de las expresiones portadoras de patetismo que permiten vislumbrar la clave de su *modus operandi* en *Mérope*. Más tarde (como sucede en 1835 con *Los hijos de Eduardo*; Muro, 2015), Bretón volvió a presentarse como traductor y no como creador, aunque fueran numerosas y de calado las decisiones personales que tomó sobre esos textos.

En la *Mérope*, como digo, Bretón sí se presentó como autor y, aunque poniendo de manifiesto en la advertencia de la publicación las obras de los maestros que lo precedieron, subrayó su autoría señalando que era la primera vez que ejercitaba sus fuerzas en el género trágico (Bretón, 1850, 423). Esta autoría, sin embargo, no conllevó ninguna modificación sustancial sobre los textos anteriores y estribó en dar alguna nota de color romántico a la historia, y, sobre todo, en aumentar, todavía más, lo relativo al fervor tiranícida en el componente político y la carga patética de las obras anteriores, aspecto este último que conectaban bien con los “dramones” que en esas mismas fechas gozaban del favor del público en los teatros españoles (Caldera, 1992), algunos de los cuales fueron criticados por Bretón en *El Correo Literario y Mercantil*⁹.

9 Como, por ejemplo, *La expiación*, *María o la niña abandonada*, *La huérfana de Bruselas* o *Norma o el infanticidio*, de Soumet, que se presenta como “tragedia” y que motivó este comentario de Bretón el 27 de mayo de 1831, tan a propósito para su propia *Mérope*: “¿Qué tal? ¿Es tragedia ó no es tragedia? Pues téngase entendido que

5.2. *Color romántico para una tragedia clásica*

La versión bretoniana de *Méropé* comienza con una especie de guiño al romanticismo, mediante el uso del léxico y del escenario representativo de la corriente pasional y lacrimógena de este movimiento: en un salón del palacio de Mesene, Méropé interpela a un hombre preguntándole si su bárbaro opresor lo envía a sus aposentos (que ella siente como cárcel o tumba) como mensajero de muerte. Más adelante, la reina invoca a la “sombra inulta” de su amado esposo para que guíe sus pasos a su tumba, donde, más clemente, acogerá su llanto y sus clamores (I, ii). En otro momento (I, iv) Méropé rechaza de plano y con vehemencia unirse en matrimonio al asesino de su marido, el rey, ante cuya tumba ha osado el tirano plantear una propuesta sacrílega que debería hacer que la sombra del difunto se alzara para aniquilar de terror a su asesino; Polifonte le ordena que cese en su delirio y reprocha a Méropé el desvarío de su mente “entre sepulcros y fantasmas”¹⁰. Otra sombra, en este caso la del hijo que cree muerto, es la que invoca la reina para que guíe su puñal al corazón del homicida cuando se dispone a herirlo (III, iii).

A estos elementos tópicos del romanticismo, algo superficiales, vienen a unirse otros dos de mayor sustancia: la querencia de la muerte que expresa Méropé (I, iv) y las referencias, vacías de contenido, al destino, que serán tan frecuentes en los dramas románticos: Méropé acepta que, en su situación, no puede alzarse contra el poderoso y no quiere resistir más a su destino (I, iv); el príncipe Egisto niega ser un asesino y culpa al hado adverso de su situación (I, viii) y Polifonte dice a Méropé no haber guiado él

este drama es tal vez el más regular, el menos novelesco, y el que reúne mas corto número de lances hacinados uno sobre otro, y de pasiones grotescamente exageradas entre los que se han escrito en Francia de algún tiempo a esta parte.” (Bretón, 1965: 66)

10 En vez de ladrón, Egisto llama “bandolero” a su agresor, palabra anacrónica, ya que se forma en el XIX romántico.

la mano del asesino de su hijo, sino el acaso (sin que se sepa si se refiere al destino o al azar). (II, iv).

También ponen algo de color romántico en la versión de Bretón otros dos componentes: los afectos opuestos de la reina, cuando reconoce que la hechizan los acentos del reo (al que debía odiar como asesino de su hijo) y que no entiende cómo pueden convivir sentimientos opuestos en su corazón (III, iii)¹¹, y una novedad novelesca introducida en la trama: Narbas refiere a la reina cómo no ha podido burlar la vigilancia del tirano para tener noticias de Egisto y del anciano Polidoro, su cuidador, hasta que ese mismo amanecer un mísero mendigo al que acogió en su casa le informó, de parte de Polidoro, de que el muchacho había abandonado su casa hacía tres meses y que el anciano iba rastreando su huella por toda Grecia, sin éxito.

5.3. *La intensificación patética*

En cuanto a los elementos sustanciales de la obra, el componente político y el patetismo de los afectos, Bretón actúa aumentando todavía más la intensidad, ya de por sí muy elevada, que se daba en las versiones anteriores.

Así, se observa que Bretón acentúa en el componente político de la tragedia la condición cruel de los gobernantes y da presencia importante al pueblo bullicioso al que se presenta como una masa presta a la exaltación emocional. El tirano de Bretón ha perdido la condición de estadista que veíamos en Alfieri, al tiempo que ha ganado, además de la de hipócrita y taimado, la de hombre cruel, capaz de gozar con el tormento de la víctima. Bretón lo ha hecho más verboso y descomedido en la expresión de la ira y, como sucederá también en el personaje de Mérope, más tendente al recurso a la *evidentia*, a la descripción detallada de lo que sucede o siente. Es notable, en este sentido, la venganza terrible que Polifonte, furibundo, le anticipa a Mérope

¹¹ Como ya se veía también en el Polidoro de Alfieri, que mezclaba lágrimas de alegría y de tristeza al evocar al hijo que había abandonado la casa.

por negarse a aceptar su oferta de matrimonio por orgullo, en la que le pinta con delectación morbosa los detalles del dolor que sufrirá cuando asista a la agonía de su hijo (I, iv).

Contra el tirano malvado, Bretón sobreeleva la figura heroica del joven príncipe Egisto. La posibilidad de encarecer todavía más las cualidades del héroe era casi nula para Bretón ya que los autores anteriores se habían volcado en la confección de una figura modélica. Bretón tiene que contentarse con rebajar la condición del homicidio cometido por el muchacho a un hecho involuntario, producido en defensa propia en una riña y, en cuanto a los sentimientos, por un lado mantiene la exaltación de su devoción por la reina (ya inoculada por su padre adoptivo) que se desata como amor filial al conocer su identidad; y, por otro, incrementa su altivez ante el tirano (a cuyo interrogatorio responde con fiero orgullo) y ante su hombre de confianza, a quien el joven prisionero manifiesta su desdén por la muerte y su desprecio: el muchacho moteja de cobarde al tirano y a Adrasto de sicario cobarde y sin honor. Esta valentía se corona con su arrojo al cometer el tiranicidio y afrontar impávido el tumulto posterior.

En cuanto al pueblo, Bretón insufla en su versión de esta tragedia un ardor guerrero del que carecían las anteriores y hace sentir la presencia amenazante de los súbditos contra el tirano a lo largo de toda la obra. Así, presenta al pueblo ansioso por sublevarse ya desde la primera escena, preparando el desarrollo posterior y dotando de verosimilitud la sublevación final. Apenas iniciada la obra, Narbas, servidor fiel de la reina, le asegura a su señora que no está sola en su dolor y en su exigencia de justicia porque el pueblo está ansioso por sublevarse sin temer a la muerte, y que bastaría una sola palabra suya para ello; pero ella se horroriza porque no quiere que se derrame por su causa sangre de un pueblo mal armado y porque eso no le devolverá a su hijo. Después de este vibrante comienzo, Bretón va disseminando a lo largo del drama acciones y palabras del tirano que aluden a su temor por la amenaza de una sublevación, sobre todo cuando

sabe de la llegada de un joven que podría ser el príncipe esperado. Cuando se confirma la identidad de este, resuelve matarlo para que sus partidarios no encuentren a un líder al que seguir, y solo su propia muerte lo aparta de este propósito. El final está dispuesto para elevar la emoción por la importancia de la libertad recobrada, arrancada de manos de un tirano derrocado y muerto. Bretón, como sus predecesores, mezcla aquí el sentimiento político exaltado con los afectos familiares no menos vehementes. Narbas, que no está presente en el momento del atentado, busca al tirano y le muestran su cadáver; emocionado apostrofa a la Patria, libre ya, y dice envidiar al tiranicida; a continuación, informa de cómo el pueblo, ardiendo en deseos de libertad, ha derrotado a los partidarios del rey usurpador y es el primero que jura lealtad al joven príncipe ante el entusiasmo del pueblo a quien previamente la reina ha presentado a su hijo con las mayores muestras de sentimiento, pidiéndoles que sea aceptado. El hijo ofrece el cetro a su madre y ella lo rechaza, contenta con verlo reinar benigno donde reinó su padre. El último parlamento de la obra, el colofón es suyo: la reina y madre se dirige a los mesenios (y al público), desbordante de emoción, y les augura que su hijo, que les ha mostrado cómo acabar con la tiranía, es digno del trono de su dinastía y con él Mesenia recobrará "su hollada libertad, sus santas leyes".

Los sentimientos materno y paterno-filiales, como puede verse, impregnan toda la obra y se entrelazan de forma inextricable con los asuntos políticos; en realidad, podría decirse que la tragedia de *Mélope* es, en todos los autores estudiados, la exposición de un exacerbado amor materno mostrado en los diferentes estados que crean unas dramáticas situaciones personales y políticas; se trata en todo momento de una expresión de alto patetismo, cuajada de lamentos inconsolables, invocaciones quejasas a la divinidad, a los muertos y a los ausentes, y creaciones de terribles realidades imaginadas, expuestas con un detalle escalofriante, ejemplificando bien la noción de sublime patético que Schiller consideró representativa del romanticismo (1992, 97).

La presentación de Mérope ante el público en el comienzo de la obra ya es altamente patética, con lamentos lastimeros, inconsolable, clamando contra cielo que premia al usurpador y asesino de su esposo y afirmando que solo debe invocar a las deidades del Averno para que rompan su corazón materno, esperando durante quince años con una ilusión que ahora se revela falsa, imaginando con un realismo estremecedor las adversidades y peligros que su hijo estará padeciendo. Este recurso a la *evidentia* se vuelve a producir más adelante, cuando Polifonte, furibundo, describe con viveza a Mérope la posible muerte de su hijo. La delectación con que se goza el tirano en esta vívida imaginación será correspondida e igualada por Mérope cuando imagine, a su vez, la terrible muerte que ella misma, con sus propias manos, desea dar al asesino de su familia (II, iv).

Siendo tan alto el patetismo del comienzo, Bretón se aplica a mantenerlo a lo largo de la obra con invocaciones de la reina a los dioses y a la sombra de su esposo muerto, preguntas doloridas al hijo ausente y quizá muerto, réplicas vehementes al tirano que bordean el desvarío, estado de zozobra insoportable ante la falta de seguridad sobre la situación de su hijo, lamentos de dolor terrible cuando lo cree muerto al serle mostrado su puñal, deseo de ser muerta a manos del tirano por no poder soportar tanto sufrimiento pero también deseo feroz de seguir viva para vengarse del usurpador y reproche vehemente y desmedido, abrumador hasta el ultraje, contra el anciano Polidoro por no haber impedido la presunta muerte de su hijo: un derroche enorme de energía sentimental que la lleva a un hondo abatimiento que la hace desear la muerte. Esta exaltación sentimental de la obra es reactivada por el anciano Polidoro cuando es informado de la presunta muerte de su hijo adoptivo y joven príncipe: desoyendo el mandato del rey, expresa su dolor sin importarle la hostilidad del tirano y de Mérope, que en otro acceso de furor llega a decirle que, quizá, gozó incluso con su acto, con la sangre, con el grito del joven moribundo.

Otro enfrentamiento, en este caso el de la madre y el hijo que desconocen su relación, provee también a la obra de elevada carga patética. Del dolor vivísimo de la madre que cree tener ante sí al matador de su hijo (al que, a su vez, intenta matar), se pasa al asombro y alegría inmensa del reconocimiento expresados con profusión de exclamaciones y un duelo de protestas recíprocas de perdón y de amor que, en su exaltación enajenada, bordean lo cursi: tras exclamar “¡Aún soy madre!”, Mérope se avergüenza de la saña que mostró contra él y le pide perdón por ello; él le responde echándose en sus brazos exclamando “¡Madre mía!”; ella, transportada de alegría, pregunta quién los podrá separar ya, da por pasados y olvidados sus sufrimientos y se declara fortalecida por un aliento nuevo, pide al hijo que alce el rostro para gozarse en su belleza y se pregunta por “la princesa peregrina” que merezca su mano. A este despliegue de cariño se suma el anciano Polidoro que reprocha con ternura al joven que no lo abraza también a él, siendo su padre adoptivo, y Egisto le pide perdón y lo abraza.

5.4. El fracaso de la obra y sus posibles causas: tentativas desviadas hacia el drama romántico.

En la “Advertencia” que Bretón puso al pie de su tragedia *Mérove* en su publicación de 1850 da cuenta de su estreno y se extraña de que el público no la recibiera con aprecio, ya que, para él, se trataba de una obra digna. Tuvo el autor la honestidad de no culpar del fracaso a los actores, a quienes, cuando lo creyó justo en circunstancias similares, fustigó de forma severa; no fue el caso porque contó con Concepción Rodríguez y Latorre en los papeles principales y los desempeñaron con acierto (Ballesteros, 2012, 2, 209-210). No parece tampoco que le guiara en este juicio el comprensible aprecio de un autor hacia una de sus creaciones.

Es muy posible que el fracaso se debiera a un fallo de estimación del autor en cuanto a las expectativas del espectador del momento. Bretón, siempre atento a los gustos de los asistentes

al teatro, de los que dependían su sustento y posición social, ya había percibido el creciente interés del público español por las historias muy sentimentalizadas, transmisoras de sentimientos poderosos, y delicados, como en las comedias lacrimógenas (Bolaños, en Trigueros, 1989; Rodríguez Sánchez de León, 1995) y potentes y desmesurados como en los melodramas (Oliva y Torres Monreal, 1994, 262-264) y, como decía más arriba, en los denominados “dramones” procedentes sobre todo de Francia (Caldera, 1992). En el comienzo de la década de los treinta del siglo XIX, el Romanticismo estaba llamando a las puertas de los teatros españoles y Bretón que, como hemos visto, se había singularizado satirizando en sus artículos de crítica literaria (Miret, 2004) lo que consideraba eran excesos de los dramas románticos franceses se aplicó a la tarea de intentar satisfacer el nuevo gusto del público, todavía bastante indefinido e indeciso ante las novedades que apuntaban hacia el romanticismo. Lo intentó por dos vías¹²: con *Elena* (1834), un melodrama, que él creía y quería drama romántico, y con *Mélope*, una tragedia tan cargada de patetismo, maniqueísmo y con un final feliz que también viraba hacia el melodrama y que, además, le ofrecía un componente político contrario a la tiranía que el autor pensaba que podría concordar bien con el momento histórico del país, dos años después de la muerte de Fernando VII. Ambas obras reflejan bien dos de los intentos más importantes de lograr un drama romántico (unidos, por supuesto, a los de Martínez de la Rosa y Rivas¹³) y, salvadas

12 Y podría añadirse una tercera si se sumaran los intentos por aproximar el teatro del Siglo de Oro al gusto de la época por medio de refundiciones. (Caldera, 1990)

13 Shaw afirma que “El mejor lugar para comenzar el estudio del drama romántico es el correspondiente a las tempranas tragedias de Rivas. Por dos razones. La primera, porque el trabajo de Rivas como dramaturgo es el que mejor ilustra la transición del Neoclasicismo al Romanticismo. Segundo, porque cualquier acercamiento al drama romántico debe incluir una discusión de sus relaciones con la tragedia auténtica.” (1997, 315), y estudia los intentos de modificación de la tragedia

las distancias, están unidas en su concepción por la exacerbación de las pasiones, la división tajante entre buenos y malos y el propósito de excitar la compasión del público hacia las sufrientes protagonistas. En cuanto a su propósito, considera Patrizia Garelli (1977, 360) respecto a *Elena* que el autor intentó moralizar los dramas incendiarios franceses de Hugo y Dumas padre y que por eso lleva a los personajes malvados a la muerte y a los buenos a la felicidad, y puede suponerse que un propósito similar pudo moverle en el caso de *Mérope*. Es llamativo también que en ambas obras la protagonista sea una mujer, cuando la mayor parte de los dramas románticos van a estar protagonizados por hombres, dejando a las mujeres el papel secundario de objeto de amor y de sufridoras hasta la locura o la muerte por él. A finales de 1833 Bretón había estrenado la comedia *Un tercero en discordia* de la que Larra subrayó la condición fría y sensata de la protagonista, frente a lo que hubiera hecho una mujer “sentimental, exaltada, romántica, de pasiones vivas”, y no cabe duda de que Mérope no puede ser acusada de estos cargos (aunque, evidentemente, se trate de diferentes tipos de amor).

En ambos casos el autor erró en la elección del género conveniente. Con *Elena* apuntó al drama romántico y se quedó en un melodrama de mucho aspaviento: la comparación con *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa o el *Macías* de Larra, que se estrenan el mismo año, es reveladora de la diferencia existente entre ambos géneros. En el caso de *Mérope*, Bretón llevó su obra a un terreno de nadie entre la tragedia y el melodrama, sin llegar al drama romántico. No acertó tampoco en la confección de las obras, en las que se esforzó por elevar el patetismo afectivo, sin vincularlo de forma adecuada con otros componentes de la visión del mundo y de la estética románticas.

clásica llevados a cabo por el duque de Rivas en *Ataúlfo* y *Aliatar*. Obviamente, es mayor la cercanía de *Aliatar* al drama romántico que la conseguida por Bretón con su *Mérope* donde no juegan ningún papel ni la injusticia cósmica, ni el destino adverso a una gran pasión amorosa, presentes ya en esa obra de Rivas.

La exaltación política de la libertad quizá fue demasiado para un público algo temeroso y, además, muy dividido. El fracaso, no obstante, le enseñó a Bretón el camino hacia el triunfo, un camino allanado sin duda por la progresiva aceptación de los dramas románticos en el transcurso de esos años treinta (*Don Álvaro o la fuerza del sino* se estrena en 1835). En 1837 Bretón estrenó *Don Fernando el Emplazado*, obra que cree Allison Peers (1973, I, 303) que puede tener alguna influencia de *Marion Delorme*, cuya traducción intentó Bretón, y sobre la que Lope ya había escrito otro texto que enlazaba con obras de la tradición popular como el romance del conde Alarcos. *Don Fernando el Emplazado* ya no es ni una tragedia clásica que deviene en melodrama ni un melodrama con pretensión de ser un drama romántico, sino un verdadero drama histórico romántico, fundamentado (como otros de esta escuela) en un pasaje de la historia pretérita de España. En este caso se trataba de la muerte de Fernando IV de Castilla en 1312, tras haber sido maldito por los hermanos Carvajal, ejecutados de forma injusta y prevaricadora por el monarca. Bretón pone en juego en este drama el componente sobrenatural, con la maldición, y el plazo, con el agobiante paso del tiempo que lleva irremediable, fatalmente, hasta la muerte. Junto con la trama de tipo político, Bretón dispone otra trama amorosa, con el amor como fatalidad (sentimiento ineludible que conlleva el sufrimiento y la muerte), con el motivo de la mujer perseguida por un hombre poderoso que recibe su castigo a la postre (trama abundante en el teatro del Siglo de Oro y, en particular, en Lope de Vega y recuperada por el Romanticismo). Del mismo modo, fue del gusto del público toda la espectacularidad romántica que acompaña al momento de la ejecución de los Carvajales y la maldición lanzada sobre el monarca, ambientadas ambas en una tormenta fragorosa, con el escenario en oscuridad durante un instante, a la que siguen un relámpago y un trueno formidable y lo que el autor describió como un “grito universal”. Pero estos componentes, por desgracia para Bretón, no formaban parte de su *Mélope*.

6. Un ensayo desviado hacia el drama romántico

Como se ha podido ver, Bretón de los Herreros intentó con su *Mérove* conseguir una fórmula dramática que, partiendo de la tragedia clásica y neoclásica, fuera capaz de vehicular la nueva sensibilidad romántica, y no deja de tener interés este ensayo como muestra de la vitalidad teatral del momento en España y del proceso de configuración del drama romántico. El fracaso de Bretón es un buen sensor de esos tanteos porque permite constatar cuáles son los aspectos de su tragedia que se desvían de la que terminará siendo la fórmula triunfante. Estos aspectos de la *Mérove* comienzan por su propia condición de tragedia y, además, tragedia de tema clásico. Quintana ya había tomado la figura de Pelayo para su tragedia de 1805, y los intentos posteriores de Martínez de la Rosa con *La viuda de Padilla* (1812) o Rivas con *Aliatar* (1816) ponen de manifiesto, ya desde sus títulos, que la búsqueda de la aprobación del espectador y el camino hacia el drama romántico no iban por la temática clásica sino por la cercanía de la historia y leyendas nacionales. Bretón, además, midió mal en su *Mérove* varios componentes básicos del que empezaba ya a ser el nuevo género triunfante: se extralimitó en el patetismo y la exaltación política (cayendo en el melodrama y bordeando peligrosamente el panfleto), no dio cabida a las fuerzas metafísicas representativas de la concepción romántica (la injusticia cósmica o el destino adverso), no jugó la baza de la gran pasión amorosa contrariada con final funesto ni, en la puesta en escena, aprovechó el atractivo de la espectacularidad. La opción de Martínez de la Rosa en su *Edipo* (1832) había sido la de mantener el texto original de Sófocles (coro y cantos incluidos) y obtuvo un triunfo relevante, si bien, como señala Alborg recogiendo la crítica de Carnerero, a ello muy bien pudo contribuir “la originalidad, riqueza y propiedad del montaje.” (1980: 439). De cualquier modo, tampoco esta obra consiguió reavivar el interés por la tragedia clásica en los escenarios españoles.

Bibliografía

ALBORG, J.L. (1980) *Historia de la literatura española. IV. El Romanticismo*, Madrid, Gredos.

ALFIERI, V. (1821) *Merope. Tragedia*, en *Tragedie*, Firenze, Giuseppe Molini, I, 529-579.

ALFIERI, V. (2011) *Della tiranide. Del príncipe e delle lettere. La virtù sconosciuta*. Introduzione e nota bibliográfica di Marco Ceruti. Note di Ezio Falcomer, Milano, BUR.

ALLISON PEERS, E. (1973) *Historia del movimiento romántico español, vol. I*, Madrid, Gredos.

ARISTÓTELES (1994) *Poética*. Texto, Noticia Preliminar, Traducción y Notas de José Alsina Clota, Barcelona, Icaria.

BALLESTEROS DORADO, A. I. (2012) *Manuel Bretón de los Herreros: Más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2.

BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1850) *Mélope. Tragedia en tres actos*, en *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros de la Real Academia Española*, J.E. Hartzzenbuch (ed.), Madrid, Imprenta Nacional, vol. 1, 423-462.

BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1883) *Elena. Drama en cinco actos*, en *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros, Tomo I*, Madrid, Ginesta 189-233.

BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1883b) *Don Fernando, el emplazado. Drama histórico en cinco actos*, en *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros, Tomo II*, Madrid, Ginesta 7-45.

BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1965) *Manuel Bretón de los Herreros. Obra dispersa*. Edición y estudio de J.M. Díez Taboada y J.M. Rozas, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

CALDERA, E. (1990) "Bretón o la negación del modelo", *Cuadernos de teatro clásico*, 5, 141-153.

CALDERA, E. (1992) "Horror y pathos en los «dramones» del siglo XIX", en Vilanova, A. (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1221-1228.

GARELLI, P. (1977) "El teatro de Manuel Bretón de los Herberos", en *Historia de la literatura española, Siglo XIX (I)*, G. Carnero (coord.), Madrid, Espasa Calpe, 352-363.

HOMERO (1995) *Ilíada*, Traducción de E. Crespo Güemes, Prólogo de C. García Gual, Barcelona, Círculo de Lectores.

MAFFEI, S. (1719) *La Merope. Tragedia*, Napoli, Felice Mosca.

MAIER, B. (2015) "Introduzione", en Vittorio Alfieri, *Tragedie*. Introduzione e note di Bruno Maier, Milano, Garzanti, V-LXXII.

MIRET, P. (2004) *Las ideas teatrales de M. Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

MURO, M.A. (2015) "La recreación personal de Bretón de los Herreros en *Los hijos de Eduardo* a partir de *Les enfants d'Édouard* de Casimir Delavigne", en Lafarga, F. y Pegenaute, L. (eds.), *Creación y traducción en la España del siglo XIX*, Berna, Peter Lang, 309-321.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a J. (1995) "La comedia lacrimógena", *Anthropos*, 166-167, 63-66.

SAURA, A. (1996) "Traducción y/o adaptación: La *Mélope* de Bretón de los Herreros", en *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*, Pujante, A.L. y Gregor, K., (eds.), Murcia, Universidad de Murcia, 445-451.

TRIGUEROS, C. M^a (1989) *El precipitado (comedia sentimental)*, Edición crítica y estudio preliminar de Piedad Bolaños Donoso, Sevilla, Alfar.

OLIVA, C. Y TORRES MONREAL, F. (1994) *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.

SCHILLER, F. (1992) *Lo sublime*. Estudio de P. Aullón de Haro. Traducción de J. L. del Barco, Málaga, Ágora.

SHAW, D. L. (1997) "El drama romántico como modelo literario e ideológico", en *Historia de la literatura española, Siglo XIX (I)*, Carnero, G. (coord.), Madrid, Espasa Calpe, 314-431.

SILVA, M^a DE F. (2021) "La tragedia clásica. La índole de un género", en González González, M. y Romero Mariscal, L. (eds.), *Claves para la lectura del mito griego*, Madrid, Dykinson, 175-200.

VOLTAIRE (1824) *Mélope. Tragédie en cinq actes et en vers*, Paris, J.N. Barba, libraire.