



**2022. N.º9: ESPÍRITU**

Fecha de recepción: 02/09/2022

**EL PANTEÍSMO EN LOS TERREMOTOS DE ORIHUELA O ENRIQUE Y FLORENTINA, DE ESTANISLAO DE COSCA VAYO (1829)**

Javier Muñoz de Morales Galiana  
Universidad de Cádiz



**Resumen**

La novela *Los terremotos de Orihuela o Enrique y Florentina*, de Estanislao de Cosca Vayo, fue publicada en 1829, pero no está considerada como un texto enteramente romántico, ya que, aunque tiene algunos rasgos propios de ese movimiento, carece del desgarramiento vital que vemos en Espronceda o Larra. Es cierto que al texto subyace una gran religiosidad, pero eso no es excluyente con respecto al Romanticismo, ya que no todas las manifestaciones literarias insertadas en esa estética supusieron una incursión en el nihilismo propio de escritores como Byron. El movimiento romántico no implicó siempre una negación del cristianismo, sino una exaltación del caos que muchas veces veía en el desorden de la realidad y la naturaleza el poder mismo de Dios. Así será como interprete Vayo la catástrofe de Orihuela, ocurrida en el mismo año en que publicó la novela, pero en el proceso se sirvió de un nuevo tipo de espiritualidad, el panteísmo, surgida en el XVIII, pero muy en consonancia con la visión más optimista del Romanticismo.

**Abstract**

The novel *Los Terremotos de Orihuela o Enrique y Florentina*, by Estanislao de Cosca Vayo was published in 1829. Mostly considered to be a romantic text with trademark characteristics of the movement, it lacks the vital tear that can be found in Espronceda or Larra. It is true that there is a large underlying religious theme, but this is not exclusive with respect to Romanticism. Not all the literary manifestations inserted in this aesthetic always imply an incursion into nihilism. The romantic movement did not mean an outright denial of Christianity, but rather an exaltation of the chaos that many times saw the very power of God in the disorder of reality and nature. This is how Vayo interprets the Orihuela catastrophe; it occurred in the same year in which the novel was published, but due to the spirituality pantheism, new in the 18th century, it was very much in line with the most romantic optimist.

## EL PANTÉISMO EN *LOS TERREMOTOS DE ORIHUELA O ENRIQUE Y FLORENTINA*, DE ESTANISLAO DE COSCA VAYO (1829)

Desde la publicación de *Voyleano o la exaltación de las pasiones*, en 1827, las novelas del valenciano Estanislao de Cosca Vayo se caracterizaron siempre por un fuerte sentimiento de religiosidad católica. En la primera de estas, por ejemplo, el protagonista, un héroe de la Guerra de Independencia, moría dando la vida por la defensa de su casta y cristiana patria, que no toleraba ver tomada por unos franceses caracterizados como irreligiosos y libertinos (Muñoz de Morales Galiana, “Un romántico” 64). Lo mismo ocurre con *La conquista de Valencia por el Cid* (1831), en la que se exalta la supuesta superioridad moral de los ejércitos castellanos frente a la vileza atribuida a los musulmanes (Muñoz de Morales Galiana, “Un romántico” 71). Y no es diferente el caso de *Los expatriados o Zulema y Gazul* (1834), un texto escrito aparentemente desde el punto de vista de los musulmanes vencidos, pero que envilece más a los radicales de esa facción que a los conquistadores cristianos, a quienes retrata como llenos de piedad bondadosa (Muñoz de Morales Galiana, “Un romántico” 76-77).

La autoría de novelas semejantes nos permite contextualizar a Vayo como un autor de fuertes convicciones religiosas. Estas, por un lado, se encuentran vinculadas a las tendencias previas a la consolidación del Romanticismo, de marcado carácter didáctico y moralista; su obra *Voyleano*, por ejemplo, no es demasiado distinta en ese sentido de la que publicó Pablo de Olavide, *El Evangelio en triunfo o historia de un filósofo desengañado* (Muñoz de Morales Galiana, “Un romántico” 63-64). Por otra parte, textos así responden al fuerte peso del nacionalismo español, que se estaba consolidando en aquellos años. La cuestión del catolicismo se había convertido en un argumento de carácter identitario, que definía España como el pueblo caracterizado por combatir al infiel, ya sean los musulmanes en la Edad Media o los ateos franceses en la Guerra de Independencia (Areedh 114). Héroes como el Cid y *Voyleano* representaban, en sus respectivas novelas, ejemplos de lo uno y de lo otro.

Pero no todos los textos de ese autor responden a las mismas connotaciones. Sabemos de al menos un caso en el que la espiritualidad de Vayo se

expresa por otros cauces ajenos a los ímpetus patrióticos y a la herencia de la literatura previa al Romanticismo. Es el caso de *Los terremotos de Orihuela* (1829), la segunda novela que publicó, en la que queda a un lado la dialéctica entre España y sus enemigos o entre los católicos y los infieles. A diferencia de *Voyleano*, *La conquista* o *Los expatriados*, no trata sobre ninguna clase de conflicto bélico en suelo hispano, sino sobre una efeméride histórica que tuvo lugar poco antes de que el texto se publicase. En concreto, y como el título indica, la de los terremotos acaecidos en la zona Orihuela el 21 de marzo del mismo año en que se publicó la novela, 1829, catástrofe que afectó a veintidós pueblos aledaños en los que se pudieron contar un total de cuatrocientos muertos y doscientos heridos (Gomis Martí 16). Las dimensiones de la tragedia y su proximidad con respecto al momento de composición de la obra condicionaron que esta fuera “escrita apresuradamente para satisfacer el ansia de información del público y explotarla comercialmente” (Gomis Martí 17).

No sería esta la única ocasión en la que Vayo procediese de una manera semejante. En 1830 publicó *Orosman y Zora o la pérdida de Argel*<sup>1</sup>, una novela histórica que, a diferencia de lo habitual en el género y de muchas otras publicaciones suyas, no recreaba acontecimientos de un pasado más o menos lejano, sino una anécdota acaecida aquel mismo año, esto es, la conquista de Argel por parte de los franceses. Una obra con semejantes características, aunque estuviera inspirada en hechos reales, estaba muy lejos del tipo de narrativa cultivada por Walter Scott. El tan imitado estilo del novelista escocés aún se estaba consolidando en España, país en el que, por otra parte, la novela en sí hasta ese momento apenas se había valorado como género de mérito literario, sino como un tipo de texto alejado del arte, que obedecía a fines tales como la propaganda ideológica (Muñoz de Morales Galiana, “Los quijotes afrancesados” 134-135), lo que llevaba a que sus respectivos autores tuviesen que llamar la atención del público por otras vías.

---

<sup>1</sup> Aunque esa novela originalmente se publicó de manera anónima, actualmente contamos con sobradas pruebas con las que garantizar la atribución a Vayo (Muñoz de Morales Galiana, “La actualidad” 333-336).

De esto último es prueba, precisamente, *Orosman y Zora*, un texto que se planteó como atractivo en tanto que daba a conocer un suceso muy reciente, del mismo modo que Ramón López Soler publicaría en 1832 *El pirata de Colombia*, sobre la vida de un criminal al que acababan de ahorcar en ese momento (Muñoz de Morales Galiana, “La actualidad” 336-337). Quizá uno de los principales méritos de Vayo en la historia de las letras hispanas sea el de convertirse, si no en el único, sí en el indiscutible pionero de este tipo de narrativa, tan distinta de la que sería habitual bajo el influjo de Scott. Si al escritor valenciano no se le ha prestado más atención puede deberse a las generalizaciones que habitualmente se llevan a cabo sobre cómo fue decisiva la influencia de novelas a la manera *Ivanhoe* en cuanto a la “reconstrucción pormenorizada, documentada, del pasado” (Sebold 39). De igual manera, Fernández Prieto establece que una novela histórica solo lo es cuando se remite a un pasado más o menos lejano (188), característica quizá común a las más famosas, pero que excluye ejemplos como el de *Los terremotos de Orihuela* u *Orosman y Zora*.

Por el contrario, desde un inicio se apela a una noticia de actualidad para atraer al público, lo cual se aprecia, sobre todo, en un prólogo a cargo del editor Mariano Cabrerizo, que se expresa en los siguientes términos: “el espanto y el terror se han apoderado de los que han sobrevivido a tamaña calamidad. Esta dio ocasión a varias escenas interesantes de ternura, y una de ellas forma el argumento de la novelita que damos a luz, a la que los críticos más severos no podrán ciertamente disputar el mérito de la oportunidad” (Cabrerizo 21). No obstante, en la trama como tal no tiene tanta importancia el que se ambiente en 1829. Aunque es cierto que, como señala Gomis Martí, Vayo se preocupa por “el color local: los bandidos, la sierra de Crevillente, la huerta” (18), no podemos decir lo mismo en relación al momento histórico en que se desarrolla.

De hecho, solo sabemos que está aludiendo al reciente terremoto por la nota de Cabrerizo. Vayo es tan parco en detalles tocantes al contexto histórico y político, que ni siquiera precisa la fecha en que tiene lugar el texto. El único marcador que vemos al respecto es, al inicio de la novela, el siguiente: “En un pueblo situado en la costa que hay desde Alicante a Cartagena, vivía *no ha mucho* un mancebo, llamado

Enrique” (Vayo, *Los terremotos* 35, la cursiva es nuestra)<sup>2</sup>. El único matiz que parece aprovecharse mínimamente es el del bandidaje en la sierra de Crevillente durante esos años, que juega un papel fundamental en la trama en tanto que unos asesinos que allí moraban secuestran al protagonista (Vayo 57) Pero, por lo demás, el único acontecimiento histórico que tiene lugar en el texto es el del terremoto al que se alude en el título. Gomis Martí advierte cómo “los altibajos de la relación de los amantes se hacen coincidir con los primeros temblores y emanaciones de fuego de las oquedades de la tierra” (17), pero la catástrofe en sí solo tiene lugar en las últimas páginas (Vayo 93-95), y proporciona un final violento a la trama. Dicho de otra manera, el mismo argumento podría trasladarse sin cambios notorios a cualquier otro contexto histórico y geográfico en el que se haya producido un terremoto dentro de una zona con criminalidad más o menos elevada.

Tengamos en cuenta que para 1829 aún no había en España novelas históricas en el estilo del escritor escocés. Dentro del Romanticismo ya se había publicado, en 1823, *Ramiro, conde de Lucena*, de Rafael Húmara y Salamanca, pero el modelo que tomaba era el de madame Cottin, lo que concede a *Los bandos de Castilla*, publicada por Ramón López Soler en 1830, el carácter pionero de obras al modo de Scott en español (Rubio Cremades 8-9). Ese último texto supuso un hito en el desarrollo de la narrativa histórica en lengua hispana, y dio comienzo a una tendencia de componer obras muy similares (Picoche 93). Pero *Los terremotos de Orihuela* es justo un año anterior, por lo que difícilmente podía adherirse a modas que, como tal, aún no se habían iniciado en España. No obstante, dentro del Romanticismo sería reduccionista pretender que todas las composiciones tuvieran relación directa con la historia, ni siquiera dentro del terreno de la novela. Pensemos, si no, en obras tan representativas como *Frankenstein* de Mary Shelley. El Romanticismo es superior e irreductible al interés por el pasado, y, como movimiento ofrecía muchas más posibilidades que las explotadas por Scott y sus imitadores.

---

<sup>2</sup> Todas las citas de *Los terremotos de Orihuela* presentes en este trabajo provienen de esa misma edición.

Volviendo al caso de *Los terremotos de Orihuela*, todas estas aclaraciones nos permiten distanciar el texto con respecto a la literatura de tipo histórico, lo que nos facilitará aproximarlo a obras de mayor interés por lo espiritual. El protagonismo que se le dará en este caso a la naturaleza no será tampoco casual. En aquellos años se estaba desarrollando una nueva cosmovisión de la realidad, una perspectiva novedosa sobre la posición del ser humano frente al mundo. Según Peckham, el Romanticismo en sí puede definirse precisamente como el paso de una mentalidad mecanicista a una organicista (64). El universo ya no se contemplaba como una máquina precisa y ordenada, sino como un organismo esencialmente caótico. Y el interés por ese caos será, precisamente, lo más característico de la estética romántica, como advierten Lacoue-Labarthe y Nancy (72-73). De ahí que la naturaleza aparezca representada no ya como sinónimo de tranquilidad y sosiego, como pudiera ser el *locus amoenus* renacentista, sino totalmente embravecida y llena de brutalidad. El interés ya no estaba en lo bello, sino en lo sublime, es decir, todo aquello capaz de excitar los sentimientos más extremados (Sebold 124-125). En una obra pictórica tan emblemática como el cuadro *La balsa de la Medusa* (1818-1819), de Théodore Géricault, puede apreciarse esto claramente. El mar tempestuoso es el caos al que el ser humano debe forzosamente sobrevivir, es una fuerza inhóspita e incontenible que no se someten a ninguna regla previsible. Como veremos, en la novela de Vayo ocurrirá algo muy parecido en relación al terremoto, pero tampoco puede contextualizarse plenamente sin incidir sobre el carácter religioso de la obra.

En ese sentido, Gomis Martí ha apreciado que se trata de un texto muy distinto a los que componían otros románticos en España; en concreto, afirma que “era difícil que la rebeldía y la desesperanza características del espíritu romántico tuvieran eco en la obra y en los personajes de Vayo” (18). En una nota al pie advierte cómo la sensibilidad cristiana y pusilánime del protagonista, Enrique, no tiene nada que ver con la bravura rebelde de los criminales a los que exalta Espronceda (58n). Esto lo relaciona con el influjo de las modalidades dieciochescas en una época en la que el Romanticismo era aún algo incipiente:

Era, pues, impensable que la filosofía romántica del desencanto, la rebeldía y la soledad cristalizará (sic) en algunos ambientes de la España de Fernando VII, y en particular entre los liberales, que mantenían viva la esperanza de la revolución y aguardaban su llegada al poder para dar vía libre a sus ilusiones. El romanticismo es para ellos una escuela pero no puede ser aun una filosofía vital del desencanto; pero eso cuando en 1836 comienza a cundir la desilusión comienzan también las posturas vitales plenamente románticas: Larra se suicida, y Estanislao de Cosca Vayo abandona la literatura de creación. Así el romanticismo como estética literaria se adelanta en bastantes años al romanticismo comprendido como una ideología que abarca todos los campos de la cultura y de la vida. Por ello, *Los terremotos de Orihuela* es una novela que tiene románticos ropajes pero un trasfondo ideológico en consonancia con los valores racionalistas de progreso, trabajo, inteligencia y didactismo, más propios del pensamiento ilustrado que del desgarró, la marginación y la angustia vital del escritor romántico (Gomis Martí 19).

Toda esta argumentación se basa en asumir que se es más romántico cuanto más se acrecienta la desesperación o la transgresión, muchas veces irreligiosa, que llevaría a conductas suicidas como la de Larra. A partir de ahí, y al ver que *Los terremotos* no es un texto realmente cercano a nada de eso, se asume que no es realmente una novela tan romántica, o que lo es solo de manera superficial, pero no en esencia; de hecho, vemos también que se insiste en su vinculación con la literatura ilustrada. Pero resulta reduccionista asumir que todos los románticos eran transgresores, depresivos o irreligiosos, tanto como corroborar lo contrario, esto es, que todos mostraban una religiosidad exaltada a la manera de Chateaubriand o Fernán Caballero.

Aymes logra explicar estas heterogeneidades al señalar que el Romanticismo español coexistió con un espiritualismo caracterizado “por la pertinaz agresividad con que procura demoler al líder del materialismo francés, Destutt-Tracy y a sus predecesores Holbach, Condillac, Locke y Volney”, lo que llevaba en muchas ocasiones al descrédito de los románticos más blasfemos (24), pero, al mismo tiempo, “escritores románticos como Carolina Coronado, Gil y Carrasco o García

Gutiérrez suelen inspirar sentimientos de admiración o, por lo menos, de respeto, mientras que otros, a cuyas cabezas van Larra y Espronceda, se hacen blancos de críticas a menudo virulentas” (30). Estas concomitancias se entienden mejor si las apreciamos en un contexto europeo, como hace Peckham al señalar que, en realidad, hubo dos tipos de Romanticismo que convivieron entre sí. Dentro de que la preferencia por el caos era algo común a ambos, a un lado estaba el Romanticismo negativo, que suponía un tinte lúgubre dentro de la nueva visión organicista, porque contemplaba que el ser humano estaba por completo abandonado al devenir desordenado de un mundo inmisericorde y carente de plan alguno (Peckham 15-20). El mayor representante de esta tendencia lo fue Lord Byron (Peckham 15), y en ella también pueden incluirse, en España, autores como Espronceda. La religiosidad de Vayo, por consiguiente, no es compatible con esta suerte de nihilismo, pero ello no lo hace menos romántico. Peckham, de hecho, señaló que también hubo un Romanticismo positivo, que contemplaba con más optimismo todo el caos que se le atribuía a la realidad, sobre todo por un marcado entusiasmo ante los cambios y ante la idea de formar parte de una naturaleza viva y divina (Peckham 14-19).

Esta otra vertiente romántica no parece, en realidad, tan incompatible con la religión con la otra de corte más nihilista. Por tanto, no en todos los románticos hubo un alejamiento desesperado respecto a la religión, como ocurrió con Larra en el momento de su suicidio, sino que los creyentes tenían nuevas maneras de serlo más concordes con la nueva cosmovisión. Uno de los conceptos clave para entender esto es el de «panteísmo», esto es, el culto a la naturaleza misma por verle carácter divino (Cepedello Boiso 208-209). El principal impulsor de este tipo de religiosidad fue el filósofo dieciochesco John Toland (Cepedello Boiso 208), y era muy próxima a los planteamientos que subyacían al Romanticismo positivo, que contemplaba en la naturaleza a un ser vivo, dinámico y digno de ser adorado y de considerarse Dios (Peckham 17-18). No sin razón el mismo Peckham advierte que el Romanticismo supuso una revaloración del panteísmo (6); entendemos, por las mismas definiciones que él propone, que solo puede estar refiriéndose al Romanticismo positivo.



Pero en España pronto comenzaron a aparecer manifestaciones literarias a partir de la mentalidad panteísta antes de consolidarse el movimiento romántico, y ya en el siglo XVIII, como ocurre en algunos poemas de Meléndez Valdés, que trató de sintetizar esa nueva religiosidad con la ortodoxia católica (Cepdello Boiso 208-211), lo que supone un claro antecedente español de autor panteísta que no llegó a caer de un modo evidente en nada heterodoxo o impío. Algo parecido vemos en el terreno de la novela podemos destacar *Lisandro y Rosaura* de Ignacio García Malo (1787), que formaba parte de una colección llamada no casualmente *Voz de la naturaleza*, y que trata sobre una intervención de Dios en los asuntos humanos por medio de la naturaleza (Muñoz de Morales Galiana, “Un hito en la literatura” 475-76).

Vayo tuvo, por tanto, referentes dentro de su propio país muy cercanos a esta mentalidad, en los que pudo inspirarse, directa o indirectamente, para componer *Los terremotos de Orihuela*. De hecho, él mismo era uno de los mayores admiradores de Meléndez Valdés en su época, ya que en el prólogo de sus *Ensayos poéticos* considera que ese poeta le ha dado, junto a Quintana, “una nueva perfección” a la poesía “desconocida hasta ahora, y que deja poco que desear” (Vayo, *Ensayos poéticos* 8). Por ello no debería resultar anacrónico ni inverosímil encontrar inclinaciones panteístas en un texto como el que estamos analizando, que en ese caso se concretarán en una catástrofe natural, esto es, la misma a la que alude el título, pero que solo tiene lugar, como ya vimos, esencialmente en las páginas finales. Aun así, el resto de la novela contribuye notoriamente a dotar de contexto y significado al suceso en cuestión. Y la novedad que en este caso introduce, con respecto sobre todo a sus antecedentes españoles, es que la actitud panteísta que estará también influida por el Romanticismo positivo.

Para poder entender esto en su plenitud es necesario tener en cuenta, por un lado, en qué consistía una de las principales novedades que el movimiento romántico en sí trajo a la literatura. Esta nueva corriente no supuso en modo alguno una regresión a la credulidad supersticiosa de siglos anteriores. Fue más bien una recuperación, a partir de los presupuestos racionalistas heredados de la Ilustración, de un interés por los sucesos sobrenaturales, no porque se les diera más fe, sino

porque podían insertarse en contextos ficcionales de forma absolutamente consciente y sin atribuirles necesariamente una existencia más allá de las obras que en cada caso los contenían, a partir de lo cual se logró una libertad artística que el mecanicismo ilustrado rara vez concedía a los escritores, y según la cual uno podía establecer relaciones reales entre términos ideales, es decir, plantear que seres como Dios puedan tener una intervención directa en los asuntos humanos en esta clase de obras (Maestro 2021-24).

Por otro lado, todas las posibilidades que esto ofrecía daban lugar a un contraste muy claro con respecto a parte de la literatura inmediatamente anterior. En 1801, por ejemplo, se había publicado en España la novela *Cornelia Bororquía*, a la que subyacían las ideas poéticas del marqués de Sade sobre la necesidad de centrar la narración en la destrucción de la virtud, lo que produciría en el lector una sensación intensa y desgarradora de desconuelo (Sebold 69-70). En obras así era invariable plantear que Dios se interpusiese para ayudar a los virtuosos desvalidos. Tengamos presente que Sade componía a partir de una filosofía claramente atea (Brouard 40-42), que lo lleva, en ocasiones, incluso a burlarse de la credulidad en las intervenciones divinas. Al final de uno de sus textos, *Justina*, la bondadosa protagonista, que ha sido torturada y humillada durante toda la novela, termina sus días a causa de un rayo que cae sobre ella (Sade 365-67). Según Brouard, la muerte de la heroína en esos términos representa realmente que la naturaleza es totalmente ajena e indiferente a las desdichas humanas (39-40). Lo que subyace a ese planteamiento no es solo una filosofía materialista, sino más concretamente un materialismo mecanicista, propio de la Ilustración y de una época previa al Romanticismo. La visión que de la naturaleza se exponía ahí pudo quedar sintetizada por el propio Sade, por boca de uno de sus personajes y de la siguiente manera:

Eso querrá decir que, gracias a las tendencias que me ha adjudicado la naturaleza, habré servido a sus designios, ya que, como ella opera creando y destruyendo, nunca me hubiera inspirado la idea de destruir si no necesitara crear, o sea que de una porción de materia ovalada habré formado tres o cuatro mil de materia redonda o cuadrada... Pero, Teresa, ¿es eso un

crimen...? ¿Se puede llamar así al acto que ayuda a la naturaleza...? ¿Acaso dispone el hombre del poder de cometer crímenes...? Y cuando, al preferir su bienestar al de los demás, echa por tierra o destruye cuanto halla a su paso, ¿hace otra cosa que servir a la naturaleza, cuya primera y más segura inspiración le dicta que busque su felicidad sin pararse a pensar a costa de quién la obtiene...? El sistema de amor al prójimo es una quimera que debemos únicamente al cristianismo... .. ¡Consulta al cordero...! Tampoco él será capaz de entender que el lobo pueda devorarlo... Pero si le preguntas al lobo para qué le sirve el cordero, te responderá: “Para alimentarme”... Lobos que comen corderos, corderos devorados por los lobos, fuertes que sacrifican débiles y débiles víctimas de los fuertes: en eso consiste la naturaleza, sus intenciones y sus planes. Se trata de una acción y reacción perpetuas, de un cúmulo de vicios y virtudes... en una palabra: de un perfecto equilibrio. (Sade 224-25)

La literatura del Romanticismo, y más concretamente la del Romanticismo positivo, ofrecía sobrados recursos con los que oponerse a estos planteamientos. Si había un discurso ateo que se amparaba en la sistematicidad de la naturaleza y su “perfecto equilibrio” para negar la existencia —y los dogmas— de Dios, una forma de afirmarla fue rechazar, precisamente, dicha sistematicidad. La realidad misma empezaba a concebirse no como algo mecánico o racional, sino puro caos, y dicho caos era precisamente la prueba más fehaciente con la que seguir asumiendo la existencia del Omnipotente.

En los autores panteístas del Romanticismo positivo podía apreciarse algo así, pero estos, paradójicamente, estaban muy influidos, directa o indirectamente, por el mismo filósofo que sirvió de base a Sade y otros tantos ateos: Baruch Spinoza. Ese pensador está actualmente considerado como el padre del ateísmo y de la Ilustración más radical (Israel 209), a la cual también pertenecía el Divino Marqués (Israel 131-32). Pero él nunca se autoproclamó ateo, y de hecho aceptó en todo momento la existencia de «Dios», pero redujo la idea de Dios a las mismas leyes de la naturaleza, lo que llevó a su disolución misma (Israel 212). Esto supuso la base del pensamiento de ateos nominales como Diderot (Israel 641-642), pero no

todos sus lectores interpretaron de esa manera a Spinoza, sino que hubo también quienes lo entendieron de una manera mucho más literal. El propio John Toland era seguidor del filósofo holandés, pero de él entendió que, si Dios mismo era las leyes naturales, dichas leyes probaban en sí la existencia de Dios, lo cual le permitió consolidar el panteísmo (Israel 754-55), el movimiento religioso al que antes aludimos en relación al Romanticismo positivo, al poeta español Meléndez Valdés y, en el terreno de la narrativa hispana, a Ignacio García Malo con *Lisandro y Rosaura*.

Pero, aunque a esa última novela podía subyacer esta clase de espiritualidad, aún se trataba de un texto muy lejano con respecto a la estética romántica. Aunque esa obra finaliza con una intervención divina por medio de la naturaleza, muy afín al panteísmo (Muñoz de Morales Galiana, “Un hito en la literatura” 475-76), el texto en sí se estructura de un modo más propio de la novelística anterior, ya que los acontecimientos narrados se exponen de manera lineal y sin lugar alguno a la confusión. El Romanticismo literario, en cambio, supuso no solo un cambio respecto a la manera de concebir el mundo, sino también una nueva forma de componer textos; en el caso concreto de la novela, el interés por el caos se trasladó a un tipo concreto de narraciones marcadas por un laberinto de sucesos, por un maremágnum confuso de lances, personajes, saltos temporales y traslaciones espaciales (Sebold 44). Y nada de eso podía encontrarse en *Lisandro y Rosaura*, pero sí en *Los terremotos de Orihuela*. La novela de Vayo, de hecho, aprovechará precisamente la estética romántica para intensificar el trasfondo panteísta.

Para probar esto es necesario remitirnos al argumento y a la estructura de la obra. Antes dijimos que el texto descuida toda descripción histórica en favor de la acción, y esto resulta clave para entender su conexión con el Romanticismo, en tanto que supondrá un ritmo narrativo más vertiginoso y acelerado. La obra, como también se anuncia en el título, se centra en las desdichas de Enrique y Florentina, dos jóvenes que viven en la zona de Orihuela justo antes del terremoto. La novela narra su desventurada relación amorosa, que está repleta de desgracias y obstáculos que impiden en reiteradas ocasiones su unión. Se despliega ahí una acumulación de problemas, como la imposición paterna de un matrimonio de

conveniencia a Florentina con Antonio, un hombre al que ella no ama (47-49), un intento de suicidio impedido en el último momento (55-56), el secuestro de Enrique por parte de bandidos (57), o el de Florentina por parte de los compinches de Antonio (83). Estos inconvenientes intensifican el carácter trágico del texto de manera paulatina, porque el contenido de los amantes siempre parece postergarse un poco más, y la angustia se vuelve cada vez mayor en tanto que aumenta el número de experiencias traumáticas y, por tanto, también el desasosiego al que se someten. Esto se ve, sobre todo, cuando en cierto momento reciben la noticia de que Enrique tendría, en un principio, que separarse a la corte, lo que redundaría en la separación absoluta de los dos amantes, que se vuelve especialmente dolorosa por no haber tenido antes un solo momento de tranquilidad o felicidad: “Enrique sentía como amante tan dolorosa separación, y no esperaba hallar el fantasma de su ventura en un país lejano. Si había sido infeliz al lado de la tierna Florentina, entre caricias y amorosos coloquios, ¿cómo podría no serlo cuando faltase a sus ojos la luz hermosa de los suyos que le daban vida?” (78).

Este tipo de estructura recuerda mucho al de la novela bizantina, que había tenido un pequeño resurgir en España durante las décadas anteriores con obras como *Los trabajos de Narciso y Filomela* (c. 1784) de Vicente Martínez Colomer (Cruz Casado 15-17) o *La hermosa malagueña* (1800) de Pablo de Olavide (Muñoz de Morales Galiana, “Alegoría” 200). Pero el organicismo romántico permite a Vayo ir más allá del modelo bizantino, basado generalmente en un cronotopo de tipo extrabiográfico, esto es, en un paréntesis temporal en las vidas de los héroes (Bajtín 242), cuyas aventuras se desarrollarán en un espacio también ajeno a sus propias vidas:

El tiempo de la aventura de tipo griego necesita de una extensión espacial abstracta. Naturalmente, también el universo de la novela griega es cronotópico; pero la relación entre el espacio y el tiempo no tiene aquí, por decirlo así, un carácter orgánico, sino puramente técnico (y mecánico). Para que la aventura pueda desarrollarse se necesita espacio, y mucho espacio. La simultaneidad casual de los fenómenos, así como la non (sic) simultaneidad casual de estos, están estrechamente ligadas al espacio

medio, en primer lugar, por la lejanía y cercanía (y por sus diversos escalones). ... Los raptos suponen un traslado rápido del raptado a un lugar lejano y desconocido. La persecución presupone la superación de la lejanía y de ciertos obstáculos espaciales. El cautiverio y la prisión presuponen la custodia y el aislamiento del héroe en un determinado lugar en el espacio, que obstaculiza el desplazamiento espacial posterior hacia la meta, es decir, las posteriores persecuciones y búsquedas, etc. Los raptos, la fuga, las persecuciones, las búsquedas y el cautiverio, juegan un papel muy grande en la novela griega. Por eso esta necesita de espacios amplios, de tierra y de mar, de países diferentes. El universo de estas novelas es amplio y variado. Pero el valor y la diversidad son totalmente abstractos. Para el naufragio se necesita el mar, pero no tiene importancia qué mar sea ese desde el punto de vista geográfico e histórico. Para la fuga es importante pasar a otro país; también para los raptos es importante llevar a su víctima a otro país; pero no tiene ninguna importancia qué país va a ser ese. (Bajtín 252)

Ya desde el título podemos conocer que *Los terremotos de Orihuela* no es un texto inserto en estas coordenadas, porque los héroes no se trasladan nunca a escenarios remotos o desdibujados, sino que se mantienen siempre en la región en la que nacieron. Si hay secuestros, estos tienen lugar en esa misma zona, y ahí entran en juego los bandidos de Crevillente. Dicho de otra manera, Vayo sabe sacar especial partido a las posibilidades de Orihuela y alrededores en 1829 para incluir elementos propicios a las desuniones de los amantes sin caer en nada similar a una novela bizantina. En concreto, se aprovecha del binomio entre alta criminalidad y catástrofes naturales para establecer un escenario muy claramente delimitado, y del que sus héroes casi nunca tienen que alejarse demasiado para asistir a numerosos altibajos en su relación amorosa<sup>3</sup>.

Por otra parte, la mera acumulación de obstáculos entre los amantes resultaba algo poco orgánico bajo los parámetros románticos. Estas concatenaciones de tragedias respondían, generalmente, a una voluntad evidente

---

<sup>3</sup> El único alejamiento que tiene lugar es un breve pasaje en el que Enrique se traslada a la corte (85-91), pero sigue en el mismo país y se mantiene en contacto con su amada por carta, como más adelante veremos.

por posponer el desenlace (Bajtín 242), y a veces también permitían configurar un espacio en el que hacer brillar la virtud del protagonista (Muñoz de Morales Galiana, “*Molde barroco*” 402-6). Pero una estética organicista exigía una mayor conexión entre las partes y el todo, lo que se traduce en que en una novela como la de Vayo no habrá nada realmente gratuito, sino que todo adquiere nuevas connotaciones, como también se resignifica el hecho mismo de que las catástrofes sean tantas y tan numerosas.

En las novelas bizantinas las inconveniencias para la unión de los amantes se amontonaban de manera un tanto artificiosa, pero sus protagonistas, que generalmente eran planos y su psicología no se desarrollaba en profundidad, nunca se cuestionaban la verosimilitud de sus propias aventuras, y hasta se mantenían impasibles a todas estas (Bajtín 242-43). Por el contrario, la novela romántica poseía un carácter rupturista que llevaba al interés por la individualidad del héroe, muchas veces en conflicto con un mundo al que no solo sobrevivía, sino al que muchas veces se enfrentaba hasta llegar frecuentemente a su propia destrucción (Ferrerías 146-47). Por consiguiente, la protagonista de esta novela, Florentina, no se limitará a resistir pacientemente los embates de la fortuna, sino que se siente atormentado por sus malas desdichas, y llega a cuestionarse el porqué de tanta acumulación de desgracias. Esto se aprecia ya en las últimas páginas, cuando parecen haberse resuelto todos sus problemas, pese a lo cual siente una clara zozobra, algo similar a una conciencia de predestinación:

La familia se llenó de regocijo con esta carta, y Florentina la besó repetidas veces viendo en ella un testimonio de su próxima ventura. No obstante, siempre melancólica y errante por los lugares que había frecuentado con su Enrique, no había tenido un día tranquilo desde su partida. No se apartaba de su imaginación la idea de la muerte, y aun en medio de tan fundadas esperanzas, palpitaba su corazón con la mayor violencia y combatíanla mil tristes recuerdos (90-91).

La carta a la que se alude al comienzo de lo citado la había enviado el mismo Enrique, y en ella anunciaba su regreso de la corte y la próxima reunión con su amada. En apariencia, por ello, no hay motivo por el que seguir sufriendo; por el

contrario, Florentina tiene ahí razones por las que sentir esperanzas. Pero ella no es capaz. Se ha acostumbrado tanto a las desventuras y los infortunios, que no sabe ya mirar al futuro con optimismo ni pensar en algo distinto de la muerte. Parece consciente de que, por algún motivo, sus anhelos nunca van a poder cumplirse, y que sus infortunios no van a poder finalizar nunca. Además de esto, el propio narrador había confirmado, páginas atrás, que su destino adverso estaba marcado desde su nacimiento: “¡Feliz semejante familia! ¡Feliz una y mil veces si no precediera al nacimiento de Florentina una estrella funesta que solo anunciaba desgracias!” (64). A ello añade también, posteriormente, otras consideraciones aún más reveladoras:

El pavor y la consternación aumentaban el dolor, y todos auguraban tristemente de lo futuro. La previsión es uno de los males más crueles que nos persiguen. ¿Qué fuera de nosotros si Dios nos hubiera hecho el funesto presente de adivinar lo que ha de suceder? ¿Quién querría vivir sabiendo de antemano y con certidumbre los dolores que habían de envenenar su existencia? ... La única que no podía tranquilizarse era Florentina. Reinaba en su alma cierta inquietud que no solo dimanaba de la ausencia de Enrique, si que (sic) también de las imágenes tristes que aterraban su imaginación y que no podía desechar un punto de sí (91-92).

Con Enrique ocurre algo muy similar y más trágico aún, ya que no solo es consciente de su sino terrible, sino también de lo injusto que resulta: “No he merecido —decía Enrique— las desventuras que me cercan. Cuando quieran los cielos harán brillar una estrella más propicia que guíe mi mente y me saque de este precipicio” (39). Considera que todas sus adversidades se deben a una “estrella” mala, y que solo cambiará su fortuna cuando consiga otra estrella “más propicia”; su albedrío, en cualquier caso, parece estar sujeto a la acción de fuerzas que no dependen de su voluntad.

Palabras así hacen que el lector tome consciencia de estar ante un texto muy similar a lo que sería, seis años después, el *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas, una obra en la que las desdichas no se suceden por mera casualidad, sino que, tal como el título indica, son consecuencia de una fuerza



cósmica, el sino, que atenta con insistencia contra el protagonista (Sánchez 25-26). Ahí la distancia con la novela bizantina es irreconciliable, porque supone un rechazo al automatismo mecanicista mediante el cual en ese tipo de narrativas se acumulaban las aventuras. Por el contrario, el conjunto de desgracias acaecidas a Enrique y a Florentina son prueba de que alguna clase de fuerza destructiva y más allá de su propio entendimiento conspira por arrebatarles toda posibilidad de ser felices.

Tanto Vayo como el duque de Rivas plantean una situación muy similar, y ninguno de los dos es más o menos romántico en el proceso; no obstante, también apreciamos una distancia insalvable entre los dos por el trasfondo que subyace a cada caso, y dicho contraste resulta iluminador para apreciar las coordenadas en las que se inserta *Los terremotos de Orihuela*. Más allá del contraste tan grande que pueda advertirse entre los géneros teatral y novelesco, *Don Álvaro* es un drama que podría adscribirse al Romanticismo negativo, porque se trata de un texto esencialmente trágico y pesimista. El héroe tiene que enfrentarse a algo sobrenatural, a su propio destino, pero en ello no encuentra esperanza ni consuelo, sino cada vez más dolor y desasosiego, a pesar del carácter bondadoso que en todo momento mantiene. Un texto así parece una modalidad evolucionada a la manera romántica de los planteamientos que subyacían a novelas como *Cornelia Bororquia o las del marqués de Sade*, en tanto que no hay consuelo alguno a las desdichas del héroe virtuoso. Pero este último ya no se enfrenta a una realidad mecánicamente impasible, sino a un caos sobrenatural tan cruel que le impide mantenerse firme en sus propias convicciones. Tanto es así, que al final del texto reniega de su propia religión, en la que deja de ver salvación alguna, y cae en un satanismo absoluto y misántropo que lo arrastra al suicidio: “Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador... Huid, miserables. ... ¡Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción...! (*Sube a lo más alto del monte y se precipita.*)” (Rivas 189).

Enrique, aunque sea un personaje muy similar a don Álvaro, es diferente en tanto que está construido a partir de los presupuestos propios del Romanticismo positivo. En todo momento mantiene su virtud, lo que lo lleva a unos momentos de

pusilanimidad sensible que lo hacen hasta poco creíble (Gomis Martí 18). Él, como ya hemos visto, también tiene conciencia de predestinación y es consciente de su sino injusto y fatal, pero no por ello duda de Dios ni de la acción de la providencia, como vemos cuando le refiere a Florentina su desventura con los bandidos que lo secuestraron:

Dios, que no se olvida jamás la felicidad de sus hijos, me ha libertado por uno de aquellos medios extraordinarios que no están al alcance del hombre. Nunca había distado más de creer posible mi libertad, porque nunca se me había velado con tantas precauciones, o por mejor decir, ahora se había agravado el peso de mis cadenas. Pero ¿qué hay difícil y que no pueda ejecutar el soberano Autor de la naturaleza? (58)

Enrique no llega nunca al ateísmo ni al satanismo, sino que se mantiene cristiano hasta el final. Florentina, por el contrario, sí tiene un momento de evidente irreligiosidad cuando está a punto de suicidarse, pero recupera el optimismo gracias a su tan católico y adorado amante, que impide su muerte: “Cuando subí a estos solitarios peñascos, pensé encontrar en ellos la muerte, ¡y hallé felizmente a un ángel que me ha restituido la vida y la felicidad...!” (60). Los dos enamorados, como pareja, no llegan nunca a alejarse de la religión, porque, si Vayo esboza a Florentina como una joven de sensibilidad exagerada para mantenerse firme en su fe, todo ello lo compensará la constancia imperturbable de Enrique, capaz de restituir a su amada las ganas de vivir.

Pero esto lleva a un interrogante que la novela plantea, y que estaba muy en consonancia con las inquietudes de los románticos de entonces: ¿qué explicación puede darle el cristianismo al hecho de que la realidad arremeta injusta y reiteradamente contra las personas más virtuosas y de carácter más recto? Una duda así podía llevar a un trasfondo tan nihilista como el de *Don Álvaro*, pero en *Los terremotos de Orihuela* será precisamente el panteísmo lo que cohiba todo descreimiento, e impulse una nueva espiritualidad que se impondrá a pesar de —y gracias a— ese mismo caos. Antes mencionamos que la novela concluía de la forma más trágica posible, con un terremoto en el que culminaban todas las catástrofes de los protagonistas, y que ponía fin a sus amores. Un final así, en

principio, no tendría por qué tener conexión ni con el Romanticismo positivo, ni con el panteísmo; también en *Justina* la protagonista veía la culminación de sus desdichas al morir por causa de la naturaleza, y más concretamente por un rayo. Pero, en el último pasaje de *Los terremotos de Orihuela*, el narrador juega un papel fundamental para entender correctamente el trasfondo de la obra:

La luna, rompiendo por una parte el velo que la celaba, iluminó melancólicamente aquel teatro de horrores, que se resiste al pincel. Todavía se desplomaban edificios, y todavía abriéndose la tierra se tragaba hombres y ruinas, el viento las cubría de arenas, el mar las inundaba, los fuegos eléctricos resplandecían con más viveza, y los temblores no cesaban.

El desventurado Enrique, ahogado de pena y desconsuelo, prodigaba mil caricias a Florentina, ella entreabrió sus apagados ojos, miró por última vez a su amante, hizo esfuerzos para cruzar su brazo en derredor de sus hombros, quiso pronunciar su nombre, y a la primera sílaba expiró... Un sacudimiento espantoso levanta la tierra, y abriendo un abismo por aquella parte, se traga a los dos amantes, y abrazados, y sus almas confundidas, desaparecen a un mismo tiempo... En aquel instante un resplandor siniestro lanza las sombras de la noche, como si quisiera alumbrar su desventura y el horroroso espectáculo que presentaba esta calamidad sin ejemplo.

¡Ya no existís, desafortunados jóvenes! Empero vuestras virtudes os han inmortalizado, y en el Olimpo se hallan escritos vuestros tiernos nombres. Coronados de rosas y teniendo a vuestras plantas las estrellas, *habréis celebrado vuestra unión ante el Dios a quien tantas veces dirigisteis alabanzas*. Gozad, encantadores amantes, *gozad en el cielo la felicidad de los justos*, entre tanto que acá en la tierra arrancan lágrimas vuestras desgracias en los corazones sensibles y virtuosos (94-95).

El final de la obra, si nos remitimos a lo meramente factual, no podría ser más trágico, porque, después de una vida llena de desdichas y separaciones, los protagonistas mueren cruelmente por una catástrofe natural. Así explicado, lo que Vayo estaría proponiendo no distaría mucho del final de *Justina*, en el que la virtuosa protagonista, después de ser reiteradamente castigada por su bondad

natural, queda finalmente vapuleada no por acción humana, sino por un trueno, como muestra de que el cosmos mismo es ajeno a sus desdichas. Algo parecido podría plantearse en *Los terremotos de Orihuela*, donde la valía de los héroes no los libra de sufrir todas las injusticias imaginables por parte de los otros humanos, y finalmente perecer a causa del seísmo.

Sin embargo, el significado de sus muertes cambia por completo si prestamos atención no ya a los hechos, sino a la interpretación que de esos sucesos lleva a cabo el narrador. En concreto, las palabras que hemos resaltado en cursiva fuerzan una lectura muy concreta del fragmento, en la que se imposibilita de manera tajante la posibilidad de percibir lo ocurrido como algo verdaderamente trágico. El énfasis no está en que hayan muerto y por ello no puedan estar juntos, sino en que han “celebrado” su “unión” ante “Dios”, y que a continuación van a poder “gozar” en la otra vida “de la felicidad de los justos”. Es decir, está confirmando que el terremoto mismo, el poder de la naturaleza, es puro reflejo del mismo Dios, y que morir ahí es entrar en contacto con la divinidad misma, que no es una fuerza pérfida como el sino en *Don Álvaro*, sino una criatura bondadosa y agradecida con sus fieles, a quienes no está realmente castigando, sino recompensándolos con una vida ultraterrena mucho mejor que la que han tenido hasta ese momento. Todas sus desdichas, por tanto, no son resultado de un destino cruel, sino pruebas con las que demostrar su fe como católicos, y tras las que consiguen una clara recompensa.

El panteísmo, en este caso, es fundamental para poder interpretar como positivo un suceso tan catastrófico. El gusto romántico por el caos daba lugar a que algo como un terremoto fuese objeto de interés y tema central de una novela, pero poner el énfasis sobre la naturaleza más embravecida y dañina para las personas podía llevar a los nihilismos del Romanticismo negativo, a considerar a los humanos en un maremágnum de desorden y sin salvación. Eso es lo que ocurre precisamente en *El terremoto de Chile* (1807), del suicida alemán Heinrich von Kleist, en el que la catástrofe pasa a ser el marco de un contexto en el que se exaltan las pasiones más sublimes (González García 9). Por el contrario, Vayo aprovecha un suceso así para realzar la faceta más positiva del movimiento romántico. La brutalidad del seísmo se

convierte, por ello, en reflejo del poder de Dios, y en consuelo para sus correligionarios, a quienes augura una salvación que compense todos los dolores de la vida.

La originalidad de este planteamiento puede incorporarse a una larga controversia que tuvo lugar en el XVIII sobre el problema del mal en la Tierra y sobre cómo esto servía para cuestionar la existencia de Dios. Los intelectuales más reaccionarios de entonces difícilmente podían tolerar el alzamiento de la atea y heterodoxa Ilustración radical, y uno de los ejemplos más claros de esa contraofensiva fue la optimista *Teodicea* de Leibniz, compuesta en su mayor parte de respuestas a Spinoza, Bayle y otros tantos (Israel 638). Pero estas consideraciones sobre la bondad de Dios y la justificación del mal en el mundo empezaron a cuestionarse, sobre todo, a partir de 1755, con el terremoto de Lisboa y sus 225.000 víctimas, momento a partir del cual «la teodicea dejó, en fin, paso a las nuevas sociodiceas», puesto que «el mal pasó, en cualquier caso, a ser asumido como motor de progreso hacia mejor en la historia» (Muñoz 14). En el caso de Vayo, el panteísmo ofrecía otra alternativa: reinterpretar las catástrofes de modo que se sugiriera su inserción en un plan inescrutable y divino.

### Bibliografía

- Areedh, Rasha Al. *El imaginario literario de lo árabe andalusí en la primera mitad del siglo XIX: Francisco Martínez de la Rosa, Serafín Estébanez Calderón y Francisco Javier Simonet*. U Autònoma de Barcelona, 2021.
- Aymes, Jean-René. “Romanticismo español y espiritualismo: afinidades y antinomias.” *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*, editado por Yván Lissorgues y Gonzalo Sobejano, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 21-36.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Brouard, Isabel. “Introducción.” *Justina o los infortunios de la virtud*, Marqués de Sade, Cátedra, 2010, pp. 9-56.

- Cabrerizo, Mariano de. "Nota del primer editor." *Los terremotos de Orihuela o Enrique y Florentina*, Estanislao de Cosca Vayo, Editorial Caballo Dragón, 1986, pp. 21-32.
- Cepedello Boiso, José. "Teoría política masónica en España durante los siglos XVIII y XIX: el modelo panteísta-naturalista de Juan Meléndez Valdés y Ramón Bercial." *Fragmentos de filosofía*, no. 5, pp. 207-37.
- Cruz Casado, Antonio. "Introducción." *Los trabajos de Narciso y Filomela*, Diputación de Córdoba, pp. 11-48.
- Fernández Prieto, Celia. "Poética de la novela histórica como género literario." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, no. 5, 1996, pp. 185-203.
- Ferreras, Juan Ignacio. *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*, Taurus, 1976.
- Gomis Martí, María Pilar. "Introducción y notas." *Los terremotos de Orihuela o Enrique y Florentina*, Estanislao de Cosca Vayo, Editorial Caballo Dragón, 1986, pp. 7-92.
- Israel, Jonathan. *La ilustración radical. La filosofía y la construcción de la modernidad 1650-1750*, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, y Nancy, Jean-Luc. *L'absolu littéraire*. Seuil, 1978.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. Ediciones Era, 1966.
- Maestro, Jesús G. *Crítica de la razón literaria*, Academia del Hispanismo, 2017.
- Muñoz, Jacobo. "Introducción." *Teodicea. Ensayos sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal*, Gottfried W. Leibniz, 2022, pp. 9-23.
- Muñoz de Morales Galiana, Javier. "Los quijotes afrancesados: francofobia y reaccionarismo en la novela española de entre los siglos XVIII y XIX." *Aproximaciones al nacionalismo en las literaturas hispánicas*, coordinado por Sergio Fernández Moreno, Pedro Mármol Ávila y Yónatan Pereira Melo, Itsumustuan Editores, 2020, pp. 123-41.
- "Alegoría, martirio y novela bizantina: *La hermosa malagueña* (1800), de Pablo de Olavide." *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 98, no. 2, 2021, pp. 193-215.

- “Un romántico en contra del liberalismo exaltado: el caso de Estanislao de Cosca Vayo.” *Revista Historia Autónoma*, no. 19, 2021, pp. 61-79.
  - “Molde barroco y sensibilidad dieciochesca: la novela *Los trabajos de Narciso y Filomela* (1784), de Vicente Martínez Colomer.” *Cuadernos dieciochistas*, no. 22, 2021, pp. 385-408.
  - “La actualidad relativa al mundo árabe en una novela atribuida a Estanislao de Cosca Vayo: *Orosman y Zora o la pérdida de Argel* (1830).” *El mundo árabe e islámico y occidente. Retos de construcción del conocimiento sobre el otro*, coordinado por Mohamed El Mouden El Mouden, Antonio Javier Martín Castellanos, Rafael González Galiana y Rafael Crismán Pérez, Dykinson, 2022, pp. 331-52.
  - “Un hito en la literatura fantástica española: la novela *Lisandro y Rosaura* (1787), de Ignacio García Malo.” *Revista Chilena de Literatura*, no. 105, 2022, pp. 463-87.
- Peckham, Morse. “Towards a theory of Romanticism.” *Publications of the modern languages association of America*, no. 66, 1951, pp. 5-23.
- Picoche, Jean-Louis. “Ramón López Soler, plagiaire et précurseur.” *Bulletin Hispanique*, nos. 1-2, 1980, pp. 81-93.
- Rubio Cremades, Enrique. “Introducción.” *Los bandos de Castilla*, Ramón López Soler, Edhasa, 2014, pp. 7-22.
- Sade, Marqués de. *Justina o los infortunios de la virtud*, Cátedra, 2010.
- Sánchez, Alberto. “Introducción.” Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra, 2010, pp. 9-42.
- Sebold, Russell P. *La novela romántica en España: entre libro de caballerías y novela moderna*, Universidad de Salamanca, 2002.
- Vayo, Estanislao de Cosca. *Ensayos poéticos*, Benito Monfort, 1826.
- *Orosman y Zora o La pérdida de Argel. Novela histórica de 1830 escrita por don J. G.* Imprenta de Cabrerizo, 1830.
  - *Los terremotos de Orihuela o Enrique y Florentina*, Editorial Caballo-Dragón, 1986.