

EL ARTISTA Y LA IDEACIÓN ROMÁNTICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

José María Ferri Coll

Universidad de Alicante

jm.ferri@ua.es

ABSTRACT: This article aims to show how the journal *El Artista* was used by the editors to popularise not only the principles of the new literary movement according to their precepts, but also to influence the formats in which the content could be most effectively published by the young Romantic writers of the era.

KEY WORDS: *El Artista*; romantic lyric; romantic stories; romance.

El "Prospecto" que anunciaba *El Artista* no hacía especial mención al contenido literario de la nueva publicación. Se comunicaba allí a sus futuros suscriptores que "Contendrá el ARTISTA biografías de hombres célebres, discursos sobre las bellas artes, descripciones de monumentos antiguos y modernos, noticias de descubrimientos curiosos, tanto en nuestra nación como en las extranjeras [...]".

Sin embargo, desde la primera entrega se puede observar cómo menudean en la revista tanto opiniones a favor del movimiento literario romántico, como textos literarios, que no siempre seguían las pautas estéticas de la nueva escuela. Eugenio de Ochoa resumió las claves del Romanticismo tal como él lo entendía, esto es de índole cristiana y monárquica², en el artículo titulado "Un romántico" (I, 36)³, que publicó *El Artista* en 1835⁴. Venía a desarrollar en su ensayo lo que, en estado embrionario, se había dicho en el editorial que inauguraba la nueva publicación en su primera entrega. Reconoce el autor del artículo que el término *Romanticismo* es objeto de debate y controversia, despertando a un tiempo admiración y rechazo. En este punto, *El Artista* es deudor del periódico barcelonés *El Europeo. Periódico de ciencias, artes y literatura* (1823-1824), en cuyas páginas se había publicado en 1823 el artículo "Romanticismo", firmado por Monteggia, quien analiza, atendiendo al "estilo", los "argumentos" y la "marcha", los principios de la nueva estética haciendo hincapié en la controversia que ésta ha-

EL ARTISTA AND THE ROMANTIC IDEATION OF THE LITERARY GENRE

RESUMEN: El propósito de este artículo radica en mostrar cómo a través de las páginas de *El Artista* se difundieron tanto los principios del nuevo movimiento, según el parecer de los miembros de su redacción, como los formatos en que tales contenidos podían divulgarse de manera más efectiva entre los jóvenes románticos.

PALABRAS CLAVE: *El Artista*; lírica romántica; cuento romántico; romance.

bía suscitado en aquellos años. Al retomar en *El Artista* la oposición entre "clasicistas" y románticos⁵, Ochoa puso el dedo en la llaga: no es la pasión de los primeros por los clásicos la razón que diferencia a aquéllos de éstos, si no la idea de progreso, que está ausente en los aristotélicos. En el artículo "De la rutina", que Ochoa imprimió en *El Artista* (I, 123-124), éste atribuyó a dicho mal el atraso de las artes en España. Al fijar su atención en la literatura, el autor no dudó en convertir en sinónimos *rutinero* y *clasicista*, en palabras suyas. Éstos, prosigue Ochoa, no creen "en los adelantos de las artes ni en los progresos de la inteligencia". El último argumento esgrimido tiene que ver con la pregunta lanzada por los editores de la revista a los lectores de su primer número: "¿Y nuestra hermosa patria sería la única que permaneciese estacionaria en medio del movimiento universal" (I, 2). Con buena lógica, Ochoa afirmaba en el artículo citado que no "porque hayan hecho los antiguos grandes obras con los medios que tenían a su disposición debemos nosotros emplear los mismos medios para hacer otras tales". Y se refería, es claro, a la *Poética* aristotélica, que los neoclásicos habían hecho suya. Unos años antes, en 1833 exactamente, Larra ya había afirmado que su tiempo era "fecundo en mutaciones de escena y en cambio de decoraciones"⁶. Dos años después aplicaría la observación a la esencia del liberalismo: "El liberal es el símbolo del movimiento perpetuo"⁷. Su amigo Campo Alange había mostrado el mismo parecer en *El Artista*: "No

hay cosa alguna exenta de la ley del movimiento" (I, 68). A esta opinión se sumó Ochoa en el editorial de la primera entrega de la revista (I, 1-2):

Indudablemente nos parece que la sociedad se halla en una época de movimiento y de transición; que a las antiguas creencias, prontas ya a eclipsarse para siempre, van sucediendo nuevas creencias, menos sólidas a caso, menos duraderas que las pasadas; sabemos que las revoluciones van extendiendo lentamente por todos los imperios sus galerías subterráneas, ramificaciones de la gran revolución central, cuyo foco es la capital de Francia.

Parece lógico pensar que la nueva literatura del siglo, que debe dejar constancia de esas mutaciones, y en definitiva del progreso de la civilización, se salga de la horma de los viejos géneros literarios que habían sido defendidos como inmutables por los partidarios del clasicismo. La postura de *El Artista* sobre la pervivencia de los modelos aristotélicos en pleno siglo XIX no podía ser sino de rechazo. Con rotundidad, Campo Alange resumió un parecer que era compartido por la redacción de *El Artista*: "[...] Parece un absurdo pretender que las literaturas de siglos que en nada se parecen, tengan las mismas formas y se adapten a los mismos moldes, como si fuesen hijas de una misma época y país" (I, 68). Que estamos en un momento de transición en que los nuevos dechados todavía no son acogidos por unanimidad mientras que los clásicos perviven, era hecho perceptible por los lectores de *El Artista*. El mismo Ochoa reconocía sin empalago que la sociedad de la década del treinta se hallaba en un momento de transición en literatura (I, 216). Dicho sea al paso, los editores de la revista siempre quisieron mostrarse tolerantes, tal vez frente a la rigidez exhibida por los adalides del Neoclasicismo. Al reseñar la representación de una tragedia de Bretón en Madrid, a pesar de que ésta no había sido del gusto de Ochoa, éste aconseja que "escriba cada uno como mejor le parezca" (I, 216) y reconoce asimismo que "la divergencia de opiniones en literatura [...] es una prueba de la actividad intelectual de un pueblo" (I, 216). Hoy sorprende ver a Lista en la nómina de los colaboradores de *El Artista*, al que incluso Ochoa consagró una biografía (II, 301-304) en la que intenta presentar al retratado en las filas románticas a cuenta de su admiración por Calderón; o que se diera el *placet* a la publicación de algunas octavas del *Pelayo* de Espronceda; y sobre todo la mucha poesía escrita a la zaga de Meléndez Valdés, entre otros la del propio Ochoa, que

fue juzgada ya por un contemporáneo privilegiado, Jaime Tió, como la más parecida de su época a la de Meléndez⁸. El mismo Ochoa había desempolvado algún poema de estilo neoclásico, pero con matices románticos, escrito años atrás para incluirlo en *El Artista*. Es el caso del rotulado "A Grecia" (I, 124-126), compuesto en varios metros, entre ellos el romance, que, como diré enseguida, se constituirá en un metro-género de la máxima estimación de los románticos españoles. Al lado de estas obras, sin embargo, iban estam-pándose otras que podían servir de modelo a los escritores jóvenes, la mayoría de los cuales ya militaba en el nuevo movimiento. Pero el propio Ochoa advertía a sus lectores de las contradicciones imperantes en su época en cuanto al gusto estético se refiere. Así, al reseñar la tragedia clásica *Mélope* de Bretón de los Herreros, el reseñista daba fe en las páginas de *El Artista* de que "el público silba indistintamente lo clásico y lo romántico" (I, 216). La publicación de *El Artista* coincidió en el tiempo con el estreno de *Don Álvaro*, drama que fue reseñado elogiosamente en sus páginas con la siguiente valoración de conjunto a cargo de Cueto: "Eco a un tiempo de nuestro teatro antiguo y del romanticismo moderno" (III, 110-114). Más vehemente se mostró Ochoa, quien tachó la obra de "tipo exacto del drama moderno" y "personificación del siglo XIX" (I, 177). En estas y en otras manifestaciones quedaba patente que la redacción de la revista había adoptado como propios los postulados de Durán expuestos en su conocido *Discurso*.

Me ceñiré en las páginas que siguen a tres casos genéricos que valen por el resto. Así trataré del romance, la lírica y el cuento.

Los ilustrados se mostraron especialmente intransigentes con diversos tipos de romances, sobre todo con aquéllos que presentaban actos truculentos y extrema violencia. Veían desde luego un gran peligro para los consumidores del género en la exaltación de bandoleros, rufianes, mujeres infieles, etc. Meléndez Valdés, al intervenir en 1798 como fiscal en la Sala primera de Alcaldes de Corte "con motivo de verse un expediente sobre ciertas coplas mandadas recoger de orden superior"⁹, se muestra contrario a la difusión de los poemas objeto del juicio, cuyo argumento radicaba en el conflicto bélico en que se habían enzarzado españoles e ingleses a cuenta de la plaza de Gibraltar. El poeta extremeño propuso en su discurso sustituir el romancero tradicional por otro en que aparecieran personajes populares, pero libres de inmoralidad. Y llega incluso

a proponer que el gobierno y la propia Academia deberían ocuparse de tal limpieza. Aun reconociendo Meléndez que en el romance descansaba parte importante del espíritu nacional, no dejaba de mostrar cierto resquemor por la eficacia comunicativa que el género tenía, puesto éste en boca de ciegos o de mercaderes de literatura "de cordel". Tal capacidad de divulgación era la causa de que los ilustrados pensaran que era necesario que los personajes de los romances fueran ciudadanos honrados cuyas conductas debían ser dignas de emulación. Pero como el romance resultaba muy cómodo para las relaciones más o menos históricas, Meléndez Valdés aprovechó la oportunidad para apostar por la creación de un romancero nacional en el que se diera cuenta de los grandes hechos constitutivos de la patria. Sin embargo, al identificarse el romance con la poesía popular, y en el caso de los romances de ciego, con los aspectos más chabacanos de las clases bajas, el género no pudo evitar caer en cierto desprestigio. De ahí que el reputado Durán, cuando acometió la empresa de compilar un romancero (1828-1832), se mostrara desdeñoso con su trabajo avisando al lector de que se había entregado en otras ocasiones a la realización de tareas más serias. A pesar de la *captatio benevolentiae* empleada por Durán, lo cierto fue que los cuatro volúmenes de romances que publicó vinieron como anillo al dedo a los poetas románticos, que tenían a la mano a partir de entonces una excelente muestra del género. Y a ningún lector atento se le puede escapar la admiración que el antólogo profesó por el género. Basta con leer una de las anotaciones a su *Discurso* de 1828, la *g* en concreto, para corroborar la fruición con que Durán leyó el romancero español. Me interesa reparar en que el autor del *Discurso* equipara el valor lírico del octosílabo de los romances castellanos con el noble endecasílabo renacentista. Cuando apareció *El Artista*, por tanto, el romance ya gozaba de prestigio entre los románticos. La revista publicó romances de diferente tema, y también composiciones polimétricas en las cuales algunas estrofas seguían el dictado de este metro, como es el caso de "El poeta" de Ochoa (I, 160-161). Sobre la idoneidad del romance para tratar asuntos líricos, creo que es buen ejemplo el poema "La timidez" de Mauri, en que acierta el autor en intercalar endechas que sirven de contrapunto al relato de la historia de amor de Rosalba y Lisardo. El gusto por el asunto histórico despunta, por ejemplo, en la pequeña serie que publicó la revista bajo el marbete precisamente de *Romances históricos*. Ambientada la acción de éstos en el siglo XV en tiempos de Don Carlos, Príncipe de Viana, se

cuenta el cautiverio que sufrió este noble aderezado con el amor imposible con Doña Brianda, que, disfrazada de aldeana, soborna a los guardianes para poder encontrarse con su amado durante una sola hora. Del mismo cariz es el firmado por Pedro de Madrazo "El caballero de Olmedo" (I, 112-115). El último poema que publicó *El Artista* fue precisamente el romance de Espronceda *Raya la naciente luna* (III, 159), de ambientación histórica, que recrea el combate entre Ricardo y Abenamet. El romance, en tanto que poema narrativo romántico, podía considerarse crisol de lo nacional, entendido este concepto según la idea de *pueblo* que se había ido forjando al abrigo de la obra de Herder. En una retrospectiva que Jerónimo Borao publicó en 1854 en la *Revista de Ambos Mundos*, el autor liga los conceptos de poesía, nacionalidad y romanticismo. El nuevo movimiento tuvo el acierto de expresar el sentimiento de nación a través de la poesía popular, o lo que Borao denomina "los orígenes poéticos de todos los pueblos", en los que la poesía "ha servido entonces al país y no a la vanidad personal". Asimismo hay que recordar que los románticos españoles se sintieron más cómodos con la poesía narrativa que con la lírica. Se repite mucho el argumento de que el romance es tanto depositario de la idiosincrasia del país como medio idóneo para representar el esplendor de su lengua y sus habitantes. Ya en 1834, Alcalá Galiano, al prologar *El moro expósito* de Rivas, habla de poesía nacional y natural aludiendo al romance. Gil y Carrasco, cuando trata, en 1840, de la poesía de Espronceda, en el *Semanario Pintoresco Español*, relacionó el romance con las canciones populares y celebró que este género de poesía haya convertido el arte en instrumento de cultura, moralidad y enseñanza. Al mismo tiempo, el autor de *El señor de Bembibre* daba cuenta de la variedad de matices y de tonos que el uso del romance brindaba al poeta. Cuando, un año más tarde, en 1841, el duque de Rivas rompió una lanza en defensa del género al prologar precisamente sus *Romances históricos*, no hacía sino exponer la opinión más generalizada entre los románticos de que el romance era la forma en que había aparecido la verdadera poesía nacional española. Si se repara en esta última declaración, se puede observar cómo Rivas dirige su mirada a la brillante tradición poética hispánica, cuyo cordón umbilical, por encima de escuelas y gustos, es la presencia del romance. Sobre algunos romances de Rivas, Ochoa se pronunció en *El Artista* estableciendo que en éstos "se hallaban los verdaderos manantiales de la inspiración, la fuente Castalia de los poetas modernos" (I, 177).

La máxima expresada por Leopoldo Augusto Cueto en *El Artista* de que "el romanticismo es el libre albedrío de los literatos" (III, 110-114) se hace especialmente verdadera en el territorio de la lírica. Nicomedes Pastor Díaz, en importante prólogo fechado en octubre de 1837, por su valor histórico, a la poesía de Zorrilla, justifica el advenimiento de la poesía romántica alegando que ésta se ha refugiado en lo más íntimo de la individualidad y del seno del hombre para hacerse eco de las preocupaciones del ciudadano contemporáneo frente a las extemporáneas consideraciones filosóficas y estéticas del gusto neoclásico. Era claro que las imitaciones de Anacreonte y la recreación constante del *locus amoenus* bucólico resultaban insuficientes para satisfacer las necesidades de expresión poética de un escritor del XIX, como deja patente la sátira ya famosa de Espronceda que publicó *El Artista* bajo el título de *El pastor clasiquino* o la declaración de Pedro de Madrazo en su artículo "Poesía antigua", donde afirmaba que en la poesía medieval no se encontraba "ese floreo empalagoso que respiran las letrillas a Clori, Filis y Silvia de nuestros modernos poetas amadores" (II, 28). La redacción de *El Artista*, con Ochoa a la cabeza, concibe al poeta en su faceta de restaurador de la tradición nacional así como de divulgador de ésta. Habrá que esperar hasta *El diablo mundo* de Espronceda para encontrar un sentido del poeta más moderno y a tono con los románticos europeos, tal como lo presenta el fragmento "El ángel y el poeta" (1841), que muestra al hombre prisionero en el mundo, quien a cambio de conseguir el anhelado ascenso se alía con Dios tanto como con el diablo. Fue Espronceda precisamente, a mi modo de ver, quien mejor definió al poeta como depositario de la idea general de su siglo, en parecer muy cercano a los postulados de Victor Hugo, Lamartine y Vigny. Gil y Carrasco (1840), en reseña a las poesías de Espronceda, insistió en que la literatura había de ser el reflejo y la expresión de su siglo, de ahí que, para ser fiel a su misión, tratara las penas, los temores, las esperanzas y disgustos¹⁰.

Al imprimirse la *Canción del pirata* en la revista (I, 43-44), ilustrada por una litografía de Elena Feillet, el poema se convertía en modelo sin parangón de la moderna poesía española. Se leían en él dos asuntos de calado en la configuración del ideario romántico, tales como el desprecio por el mundo y la supremacía de la libertad del individuo frente a la opresión de las normas convencionales establecidas por la sociedad. Al mismo tiempo, los dos princi-

pales hallazgos técnicos de Espronceda –y sospecho que los editores de la revista no los valoraron lo suficiente a juzgar por el poco jugo que les sacaron– eran sintomáticos de una nueva sensibilidad: la revolución en la métrica y la predominancia del sentido del oído frente a los demás. Espronceda, frente a los usos clásicos en virtud de los cuales los metros se ajustaban a los temas, intentó con éxito que la medida y el ritmo vinieran determinados por el sentimiento del poeta. La misma agitación que se quiere transmitir con la alternancia de versos de diferente metro, rima y ritmo queda plasmada en la ilustración de Feillet. Más difícil de reflejar en una imagen es el estruendo, que Espronceda va dosificando a lo largo de su *Canción* hasta alcanzar su grado máximo al final del poema, broche en que el vate concentró en pocos versos el soplo del viento, el bramido del mar, el aporreo de las velas y mástiles, así como la violencia de los cañones:

Son mi música mejor
 Aquilones,
 El estrépito y temblor
 De los cables sacudidos,
 Del negro mar los bramidos
 Y el rugir de mis cañones:
 Y del trueno
 Al son violento,
 Y del viento
 Al rebramar;
 Yo me duermo
 Sosegado,
 Arrullado
 Por el mar (I, 44).

El hipérbaton con que se inicia la *Canción del Pirata* tiene una clara intención: despertar en la imaginación de lectores u oyentes las formas de un barco de guerra, no muy grande por cierto, con 20 cañones, a pesar de lo cual es conocido como *El Temido*, y que ha sido capaz de hacerse con 20 presas y de doblegar a 100 naciones: gran empresa para un solo bajel de tamaño medio. Sin lugar a dudas se recalca el valor de su capitán, héroe lírico de la nueva poesía; por ello la insistencia del poeta en dar cuenta de las cantidades a que acabo de referirme, cifras redondas, y sonoras.

De las posibilidades que el cuento ofrecía a los jóvenes escritores románticos fue consciente la redacción de *El*

Artista, a juzgar por el gran número de estos relatos que se publicaron en la revista¹¹. Predominaron en ellos elementos macabros y oníricos que se incardinaban habitualmente en ambientes medievales en los que despuntaban castillos encantados, espectros, fantasmas, etc.¹². A este tipo corresponderían los relatos de Ochoa *El castillo del espectro*, o de Zorrilla *La Mujer Negra o Una Antigua Capilla de Templarios*. Se dejan al margen, sin embargo, el asunto costumbrista y los temas morales, religiosos y populares. La pasión amorosa fue el principal argumento de los relatos de *El Artista*. Se optó, como en el teatro (Shaw, 1997), por narrar la historia de amantes que debían luchar contra un sinfín de obstáculos o cuyo amor no era correspondido, y que finalmente morían. El tono trágico que tiene su raíz en el manoseado asunto de la injusticia cósmica del mundo era signo evidente de filiación romántica de estos cuentos. El relato de Ochoa *Stephen*, por dar un ejemplo, cuenta cómo la felicidad de los enamorados es dinamitada por la madre de la heroína, que también resulta ser la de su amado. El final trágico aglutina elementos románticos: Matilde muere después de ser engañada por su madre, quien la hace creer que Stephen la ha abandonado, mientras que éste se suicida tras la muerte de su amada. En todos los relatos quedan muy bien pergeñados los modelos románticos de héroe y heroína, troquelados de manera muy maniquea y en perfecta consonancia con los dechados que el público madrileño ya podía ver en las representaciones

de los dramas románticos. En los cuentos de *El Artista*, como ha estudiado Borja Rodríguez (2005), comparecen el asunto amoroso de tipo trágico como fuente de conflicto, fragmentarismo, división del cuento en escenas, preponderancia del tema histórico, exaltación de la figura del artista, presencia de dechados de héroes y heroínas románticos, predilección por lo macabro y presentación de la acción tanto en el pasado, con tendencia a los siglos medievales, como en el mundo contemporáneo del autor. Todos estos rasgos son constitutivos del cuento como género romántico.

Como *El Artista* no iba dirigido a un sector concreto de los lectores sino que más bien pretendió llegar a un público heterogéneo no siempre adepto al movimiento romántico, sería ingenuo afirmar que la publicación de Ochoa y Madrazo hiciera las veces de órgano de difusión de los nuevos modelos literarios. Sin embargo, es indudable, y de ahí su importancia en el ámbito cultural (Calvo Serraller, 1981) e histórico (Juretscheke, 1948) de la década del treinta, que los aficionados a la literatura, y especialmente los más jóvenes, tuvieron ocasión de empaparse a través de las páginas de la revista de la modulación que la nueva escuela había llevado a cabo sobre los principales géneros literarios. También en esto la revista quiso ser estampa de su siglo, centuria que "lleva el romanticismo en sus alas" (II, 266), como decía Ochoa a los veinte años de su edad.

NOTAS

- 1 Copio estas palabras de la monografía de Randolph (1966, 15), que sigue siendo imprescindible para acercarse a la figura de Ochoa.
- 2 Léanse a este respecto los excelentes trabajos de Ilárraz (1985), Alonso Seoane (2002) y Ayala Aracil (2002).
- 3 Sobre el particular pueden consultarse los estudios de Álvarez Barrientos (2002) y Ferri Coll (2011).
- 4 Cito siempre por la edición facsímil de Ángel González García y Francisco Calvo Serraller (1981), indicando tomo en romanos y páginas en árabes. Hace ya años, J. Simón publicó

los índices de la revista (1946), y unos años más tarde un trabajo sobre *El Renacimiento* como continuador de *El Artista* (1968).

- 5 Véase López Sanz (2000).
- 6 "En este país", *La Revista Española*, 30 de abril de 1833.
- 7 "La diligencia", *El Mensajero*, 16 de abril de 1835.
- 8 *El Heraldo*, Barcelona, 16 de abril de 1840.
- 9 Según se lee en el mismo título del discurso que se publicó años más tarde, en 1821, en versión ampliada, aunque, como ha apuntado Álvarez Barrientos (2005), sin merma de las ideas expuestas en 1798: "Discurso

Recibido: 20 de junio de 2012

Aceptado: 5 de julio de 2012

sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares por dañosos a las costumbres públicas, y de sustituirlos con otras canciones verdaderamente nacionales, que unan la enseñanza y el recreo". Hay numerosas ediciones modernas, y se halla recogido asimismo en las *Obras completas* (2004, 1088-1101). Desde el verano de 1767 se había prohibido en España la impresión de romances de ajusticiados. Sobre el uso del romance en la poesía neoclásica, véase Cantos Casenave (2005).

- 10 Véanse también las opiniones y el panorama trazado por Ochoa (1840).
- 11 Véanse los trabajos de Carla Perugini (1982), Lozano Miralles (1988), Alonso Seoane (2008), y específicamente para el cuento los firmados por Borja Rodríguez (2003 y 2005).
- 12 Sobre el miedo y su expresión literaria es interesante el artículo de D. Roas (2002).

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Seoane, M.^a José (2002): "La defensa del presente en *El Artista* y el nuevo canon romántico", en Luis F. Díaz Larios et al. (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, Universidad, pp. 11-26.
- (2008): "Arte y artistas en el Romanticismo desde el artículo literario y el relato de ficción en prensa", en Jean F. Botrell et al. (eds.), *La literatura española del XIX y las artes*, Barcelona, Universidad, pp. 1-10.
- Álvarez Barrientos, Joaquín (2002): "Imagen y representación del artista romántico", en *Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bolonia, Il Capitello del Sole, pp. 25-34.
- (2005): "Poesía popular e imagen nacional, según Meléndez Valdés", en Jesús Cañas Murillo et alii (eds.), *Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, pp. 305-316.
- El Artista* (Madrid, 1835-1836) (1981): facsímile con estudio preliminar de Ángel González García y Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 3 vols.
- Ayala Aracil, M.^a de los Ángeles (2002): "La defensa de lo romántico en la revista literaria *El Artista*", en *Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bolonia, Il Capitello del Sole, pp. 35-46.
- Borao, Jerónimo (1854): "El Romanticismo", *Revista Española de Ambos Mundos*, II, pp. 801-842.
- Calvo Serraller, Francisco (1981): "La importancia de *El Artista* en la cultura española", *El País*, 20 de septiembre.
- Cantos Casenave, Marieta (2005): "Doña Elvira y la dignificación del romance en el siglo XVIII", en Jesús Cañas Murillo et alii (eds.), *Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, pp. 151-161.
- Ferri Coll, José María (2011): "Las ilustraciones de *El Artista* y la idea de lo romántico en la década de 1830", en Borja Rodríguez y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, Santander, Publican, pp. 251-258.
- Gil y Carrasco, Enrique (1840): "Poesías de don José Espronceda", *Semanario Pintoresco Español*, Segunda serie, II, pp. 220-224 y 231-232.
- Ilárraz, Aurora Virginia (1985): *La prensa española ante el romanticismo europeo: Resistencia y recepción (1780-1836)*, Indiana University, Tesis doctoral.
- Juretscheke, Hans (1948): "Las revistas románticas españolas y su valor historiográfico", *Arbor*, X, pp. 409-421.
- Larra, Mariano José de (1833): "En este país", *La Revista Española*, 30 de abril.
- (1835): "La diligencia", *El Mensajero*, 16 de abril.
- López Sanz, Genoveva Elvira (2000): "Romanticismo frente a clasicismo en *El Artista*", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Ed. on line.
- Lozano Miralles, Rafael (1988): "La prosa narrativa en *El Artista*", en *La narrativa romántica*, Biblioteca di Letterature, Génova, pp. 171-174.
- Meléndez Valdés, Juan (2004): *Obras completas*, ed. de Antonio Astorgano, Madrid, Cátedra.
- Ochoa, Eugenio de (1840): "La litterature espagnole au XIXe siècle", *Revue de Paris*, XX.
- Perugini, Carla (1982): "La prosa narrativa romantica. Cuento e novela (1826-44)", *Studi Ispanici*, pp. 125-168.
- Randolph, Donald A. (1966): *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press [especialmente el capítulo "*El Artista* de Madrid (1835-1836)", pp. 15-28].
- Roas, David (2002): "El género fantástico y el miedo", *Quimera*, 218-219, pp. 41-45.
- Rodríguez Gutiérrez, Borja (2003): "Los cuentos de la prensa romántica española. (1830-1850). Clasificación temática", *Iberoromania*, 57, 1-26.
- (2005): "Los cuentos de *El Artista*", *Hispanic Journal*, XXVI, 1-2, pp. 65-76.
- Shaw, Donald, L. (1997): "El drama romántico como modelo literario e ideológico", en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*. Madrid, Espasa Calpe, pp. 314-351.
- Simón Díaz, José (1946): "Índices de *El Artista*", Madrid, CSIC.
- (1968): "*El Artista* y su continuador *El Renacimiento*", *Revista de Literatura*, XXIV, pp. 15-29.