

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

*Las leyendas de José Zorilla en el canon
poético del romanticismo europeo*

Pilar Vega Rodríguez

ANNO IV - 2019



LAS LEYENDAS DE JOSÉ ZORRILLA EN EL CANON POÉTICO DEL ROMANTICISMO EUROPEO

Pilar VEGA RODRÍGUEZ (*Universidad Complutense de Madrid*)
pvegarod@ucm.es

RESUMEN: Este artículo analiza la relación del poeta español José Zorrilla con el canon literario del romanticismo en un sentido amplio; como un conjunto de modelos que le sirvieron para la construcción de su identidad artística, examinando el lugar del poeta en el amplio contexto del canon de escritores del romanticismo español, y con referencia también, a la lista de las obras canónicas de Zorrilla. El mayor número de testimonios críticos en el siglo XIX sobre Zorrilla proviene de la crítica francesa y se centra en analizar el motivo de su prodigiosa fama dentro y fuera de España, mientras trata de predecir la evolución de esa fama en el canon literario del futuro. La opinión coincidente es que sus leyendas poéticas representan lo mejor de la producción del poeta y lo que, sin duda, pasará a la posteridad.

ABSTRACT: This paper analyzes the relationship of the Spanish poet José Zorrilla with the literary canon of Romanticism in a broad sense; as a set of models that served him for the construction of his artistic identity, examining the place of the poet in the broad context of the canon of writers of Spanish Romanticism, and with reference, also, to the list of the canonical works of Zorrilla according to the contemporary French literary criticism. The largest number of testimonies about Zorrilla is provided by French criticism and it focuses in analyzing the reason for the prodigious fame of Zorrilla, inside and outside Spain, while trying to predict the evolution of that fame in the literary canon of the future. The coincident opinion is that his poetic legends represent the best of the poet's production and what will keep into the posterity.

PALABRAS CLAVE: José Zorrilla, Romanticismo, leyendas, crítica literaria francesa, canon

KEY WORDS: José Zorrilla, Romanticism, Legends, Literary criticism in France, canon



LAS LEYENDAS DE JOSÉ ZORRILLA EN EL CANON POÉTICO DEL ROMANTICISMO EUROPEO

Pilar VEGA RODRÍGUEZ (*Universidad Complutense de Madrid*)
pvegarod@ucm.es

1.

Don Juan Tenorio no fue el texto más celebrado de José Zorrilla, ni el que se juzgó más representativo del autor para la crítica francesa, a la que no dejaba de sorprender la extraordinaria fama del poeta en España,¹ al menos por el insólito ritual establecido en torno a la obra, que era representada anualmente en todos los teatros españoles en la fiesta de Todos los Santos. La costumbre había llamado siempre poderosamente la atención de la bibliografía francesa y era un dato que no solía faltar en las noticias historiográficas, periodísticas y de los relatos de viajeros franceses por España. Sin embargo, la mayoría de los estudiosos franceses juzgaba a Zorrilla inferior a otros poetas de su generación, integrada – con algunas diferencias según los críticos –, por Manuel José Quintana, Ángel de Saavedra, el duque de Rivas, José de Espronceda, Antonio García Gutiérrez, Enrique Gil, Patricio de la Escosura, Ventura de la Vega, Manuel Bretón de los Herberos, Juan Eugenio Hartzenbusch, Antonio Gil y Zárate, Nicomedes Pastor Díaz, Mariano Pezuela, Pedro Madrazo, Tomás Rodríguez Rubí, Mariano Roca de Togores y Ramón de Campoamor. La situación de Zorrilla en esta nómina es bastante paradójica. El vallisoletano había dado sus primeros pasos de juventud como satélite de la trinidad poética a la que profesó veneración – Antonio García Gutiérrez, José de Espronceda y Juan Eugenio Hartzenbusch – para convertirse, después, en el poeta más popular del ca-

1 En 1898 Boris de Tannenberg recordaba la costumbre, inalterada desde hacía cincuenta años, de representar en los teatros españoles el drama *Don Juan Tenorio* como uno de los rituales imprescindibles para la celebración de la fiesta de Todos los Santos, el 2 de noviembre: «depuis près de cinquante ans on la joue sur tous les théâtres d'Espagne et d'Amérique à l'occasion, je ne sais trop pourquoi, de la Fête des Morts» (Boris de Tannenberg, *Un dramaturge espagnol: M. Tamayo y Baús*, Paris, Perrin, 1898, p. 57). En realidad la costumbre era mucho más antigua, pero a partir de la cesión de los derechos del *Don Juan* por José Zorrilla fue sustituida la obra que hasta entonces se representaba en esa ocasión, *No hay plazo, que no se cumpla, ni deuda que no se pague*, y *Convidado de piedra* (1728) de Antonio Zamora, por la de Zorrilla.

non. Los críticos franceses no discutían su importancia pero sí la valoración otorgada al poeta.

En opinión del historiador y académico Charles Mazade² y del periodista Léo Quesnel³ Zorrilla solo representaba un tipo de romanticismo, el inaugurado por el Duque de Rivas, cuya característica fue la devoción al pasado. Por eso su preeminencia solo serviría en el futuro para constatar el gusto dominante de una concreta época de la literatura española. Algo similar afirmó el estudioso ruso Boris de Tannenberg⁴ al sugerir que Zorrilla no había sido el poeta más innovador ni el más excelente de su generación; y que sólo en el género de la poesía legendaria podría ser juzgado superior a sus compañeros. Para el escritor y profesor de la Sorbona Jacques Demogeot,⁵ por su parte, la fama de Zorrilla tenía que ver con la escasa instrucción y refinamiento del público español, aunque no fuera posible dudar de sus admirables cualidades. En esto Tanneberg⁶ no tuvo problema en conceder que posiblemente no había existido organización poética más excelente en todo el siglo XIX español. Pero este poeta no pudo fructificar como hubiera debido por culpa de su éxito precoz, esa repentina consagración a la que habían contribuido las extrañas circunstancias de su revelación - la lectura de sus versos de homenaje junto a la tumba del suicida Larra - y su rara fecundidad, por la que antes de cumplir los veinticinco años ya había cosechado sus mejores triunfos. Como recordaba el político y escritor Edouard Laboulay en el «Journal des débats politiques et littéraires» fue autor de diez dramas en solo quince años.⁷ Pero, principalmente, el gran obstáculo para el crecimiento artístico de Zorrilla había sido su deficiente formación literaria y su falta de ambición artística. Con otra instrucción Zorrilla hubiera ambicionado la perfección y se la habría exigido a sí mismo; habría dedicado mayor empeño a la corrección de sus obras, tantas veces hermosas y brillantes pero

2 Charles Mazade, *L'Espagne moderne*, Paris, Michel-Lévy frères, 1855, p. 257.

3 Léo Quesnel, *Littérature espagnole contemporaine: José Zorrilla*, «Revue Politique et Littéraire: Revue Bleue», 23^e année, n. 12, 1 de julio de 1886, p. 90.

4 Boris de Tannenberg, *La poésie castillane contemporaine (Espagne et Amérique)*, Paris, Perrin, 1889, vol. 1, p. 103.

5 Jacques Demogeot, *Histoire des littératures étrangères considérées dans leurs rapports avec le développement de la littérature française. Littératures méridionales Italie-Espagne*, Paris, Hachette et cie., 1895, vol. I, pp. 395-397: 395.

6 Boris de Tannenberg, *Un dramaturge espagnol...*, cit., p. 98.

7 Edouard Laboulaye, *Variétés*, «Journal des Débats politiques et littéraires», 4 de septiembre de 1852, p. 1. Largo artículo con motivo de una reseña del poema *Granada*.

llenas de defectos, habría superado la tentación de la impaciencia y puesto freno a su prodigalidad.

2.

En relación a la supuesta falta de formación poética, al menos si se toman en serio todas las fuentes señaladas por la propia crítica como modelos de inspiración de Zorrilla (y varias de ellas comentadas por el mismo autor en los *Recuerdos del Tiempo Viejo*) sería discutible esta denuncia.

Por lo que se refiere a los modelos asumidos para la construcción de su propia identidad poética, debemos tomar en cuenta tanto los adquiridos a través del *cursus* escolar como los allegados a través del intercambio entre sus iguales, al compás de la moda literaria (escolares y estudiantes universitarios y compañeros y amigos de las tertulias literarias), o bien conocidos de modo autodidacta, a través de la lectura voraz y no sistemática.

Según precisa el estudioso Narciso Alonso Cortés, importante biógrafo de Zorrilla, no fueron estos modelos muy distintos de los que inspiraban a otros jóvenes con inclinaciones literarias: «Multitud de corazones jóvenes latían de emoción ante la desdichada muerte de Atala, ante la audaz entrada del caballero De-Vaux en el castillo de Lebert, ante las cuittas de Middleton e Inés».⁸ El canon de las lecturas de moda lo integraban, entre los prosistas, autores extranjeros como Chateaubriand, Walter Scott, Fenimore Cooper; Victor Hugo, Lamartine, Byron, como poetas; Dumas y Delavigne, además de Hugo en el teatro y entre los españoles, poetas clásicos como Juan de Mena, Jorge Manrique, o Fray Luis de León, los Romances antiguos y el teatro de Lope y Calderón. Precisaba Alonso Cortés la similitud de muchos poemas de Zorrilla con fuentes clásicas españolas, como en «A Roma» y «Oda», donde era posible reconocer el tono de Fray Luis de León, o de Meléndez Valdés en «A Blanca», así como la imitación del canto épico de los poetas del XVIII como el conde de Torrepalma o Félix Reinoso, en «El día sin sol».⁹ Recuerda el crítico también que, durante su estancia como escolar en el Seminario de Nobles, Zorrilla recibió una formación teatral de primera mano en el Coliseo del Príncipe, ya que correspondía a su padre la presidencia de las funciones por razón de

8 Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Valladolid, Librería Santarén, 1943, p. 58.

9 *Ibid.*, p. 259.

su cargo como superintendente general de policía en Madrid. Y, por ello, probablemente fue espectador de Bretón de los Herreros (que estrenó por esas fechas, *El sitio del campanario*, *El suplicio en el delito*, *Engañar con la verdad*, *Marcela*, *María Estuarda*, dramas, comedias y tragedias) y de José María Carnerero (con *El regreso del monarca, o el tutor inglés*), de Ventura de la Vega (*El día de San Calixto y El Tasso*), o de Nicolás Grimaldi con la famosísima *Pata de cabra* (para la que su padre expendió tantos permisos de entrada en Madrid) además de infinidad de adaptaciones francesas.¹⁰

La proximidad de Zorrilla con Víctor Hugo se concreta, dejando aparte la traducción ocasional de algunos poemas (como «La chanson de pirates» y «La voile»), en el influjo de las *Orientales*, que inspiró a Zorrilla poemas coloristas y sensuales, aportando al poeta su sentido de misión – como profeta o portavoz de la comunidad – la intensidad vital de sus personajes dramáticos (no así la profundidad de su análisis)¹¹ y el deseo de pintar en sus leyendas la crónica de una época, como hacía Víctor Hugo en la *Légende des Siècles*; si bien Alonso Cortés precisa que el modelo de las *Orientales* no es sólo Víctor Hugo sino también Juan Arolas.¹²

El influjo de Lamartine puede ser reconocido en algunos poemas del primer volumen de versos de Zorrilla, concretamente «Meditación», «Tarde de otoño», «Noche de invierno», «A Venecia», «La Luna de enero», «La indecisión», «El reloj», o «El día final», imitaciones no muy afortunadas, salvo excepciones, de las *Meditaciones poéticas* sugería el doctor Charpentier.¹³ De Chateaubriand – en *Le Génie du Christianisme* (1802) – habría tomado Zorrilla la idea, después repetida por Víctor Hugo, de que la fe cristiana puede inspirar sentimientos poéticos mucho más elevados que el paganismo, junto a cierto tradicionalismo estético.¹⁴ El influjo de Alexan-

10 Algunos personajes como la Brígida de *Don Juan* entrarían perfectamente en el catálogo celestinesco, ha subrayado Joseph T. Snow, *La Brígida de José Zorrilla y su celestinaje*, «Revista canadiense de estudios hispánicos», 32, 1, 2007, pp. 137-148.

11 Norbert Lallie, *Littérature Espagnole. Biographie. José Zorrilla*, «Revue Britannique: ou Choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne etc.», t. IV, n. 7, julio de 1893, p. 11.

12 Alonso Cortés, *op. cit.*, p. 259.

13 Paul Charpentier, *Les Étrangers*, en Id., *Une maladie morale: le mal du siècle*, Paris, Didier, 1880, p. 399.

14 Para Romero Tobar correspondería a cierto pensamiento contrarrevolucionario que tiene sus mejores ejemplos en Chateaubriand, Balanche, y Görres; cfr. Leonardo Romero Tobar, *Zorrilla: el imaginario de la tradición*, en Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Alfredo Mateos Paramio (coords.), *Una nueva lec-*

dre Dumas¹⁵ y de Prosper Mérimée, más o menos culpable, podría ser percibido en *Don Juan* y *El capitán Montoya*,¹⁶ mientras que el de Nodier,¹⁷ con su *Légende de Sœur Beatrix*, únicamente en *Margarita la Tornera*.¹⁸ Casimir Delavigne, muy negativamente, ha dejado en Zorrilla el regusto por lo más artificioso y melodramático de sus dramas. De Víctor Hugo, provendría su proyecto de aunar leyenda, tradición, humanidad, alma, conciencia, ciencia, creencias, supersticiones.¹⁹

Con relación a la literatura anglosajona, al juicio del historiador Fitzmaurice Kelley²⁰ no sólo Espronceda podría ser calificado de byroniano sino también Zorrilla. De las leyendas de Zorrilla, emana el perfume de Byron, Goethe y Nodier, opinaría el periodista y diplomático colombiano José María Torres Caicedo, que residió en París como ministro plenipotenciario.²¹ En efecto, la escenografía siniestra, la alternancia de melancolía e ironía, y cierto satanismo propiciaban la comparación con Byron.²²

tura: actas del Congreso sobre José Zorrilla, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 165-184; 169.

- 15 *Don Juan* habría heredado de Dumas no sólo el personaje sino varios episodios. Al juicio de Mallefille Zorrilla no habría realizado sino una mala imitación; cfr. Léonce Malefille, *Études sur le Roman espagnol*. Art. III, «Revue Française», t. I, n. 3, 1855, p. 214.
- 16 Jean-Louis Picoche, *Le mythe de Don Juan Tenorio dans l'oeuvre de Zorrilla*, en Claude Dumas (ed.), *Les mythes et leur expression au XIX^e siècle dans le monde hispanique et ibéro-américain*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988, pp. 47-56: 53.
- 17 Según afirma Concepción Palacios Bernal, en su trabajo *¿Zorrilla lector de Nodier? En torno a Margarita la tornera y La Légende de Soeur Béatrix*, en Manuel Bruña Cuevas et alii (coords.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Sevilla, Universidad, 2006, pp. 579-588.
- 18 Marta Palenque Sánchez, *De profeta a poeta de oficio: desventuras de José Zorrilla en su ejercicio como lector público*, en Raquel Gutiérrez, Sebastián-Borja Rodríguez Gutiérrez (coords.), *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, Santander, Tremontorio, 2012, pp. 373-390.
- 19 Christelle Schreiber-Di Cesare, *José Zorrilla, "trovador romántico"*, Nancy, Université de Lorraine, 2006, pp. 136 y 137.
- 20 James Fitzmaurice-Kelly, *A History of Spanish Literature*, New York, D. Appleton, 1900, vol. 5, p. 372.
- 21 José M^a. Torres Caicedo, *La Littérature de l'Amérique latine*, «Les Matinées espagnoles: nouvelle revue internationale européenne», t. I, enero-junio 1883, p. 114. Al igual que los cuentos de Byron en España, también las leyendas de Zorrilla fueron conocidas fuera de España en traducciones prosificadas, rítmicas, que convertían sus piezas en sugestivos textos histórico-literarios.
- 22 Cfr. Russell P. Sebold, *Zorrilla en sus leyendas fantásticas a lo divino*, en Francisco Ja-

En cuanto a los *Idylls of the King* de Alfred Tennyson Zorrilla abordó por encargo editorial su adaptación en *Ecos de las Montañas* (1868), como ha estudiado Fernández Zarandona.²³ Los mitos de Fausto y Don Juan pueden ser fácilmente comparados, recuerda Nicolás Cantabella²⁴ y, finalmente, la influencia de Hoffmann es reconocible en algunas narraciones breves y sombrías (concretamente Zorrilla tradujo para «El Porvenir» *La Madonna de Pablo Rubens*).

En lo que se refiere a la literatura italiana hay ecos en su poesía de Dante, Vincenzo Monti, Andrea Maffei en *Álbum de un loco*, de Giovanni Prati; de Onofrio Minzoni, al que traduce y adapta en «A la muerte del Redentor», «A la muerte de Judas»,²⁵ y de Silvio Pellico, del que tradujo en 1852 *El Libro de la juventud*.²⁶ En especial por la construcción de sus personajes masculinos con virtudes y motivaciones, coraje, franqueza y sensibilidad.

De la mayoría de los autores que pudieron conformar el canon de sus lecturas habló el propio Zorrilla en sus *Recuerdos del tiempo viejo*, donde explicó que en sus primeros tiempos de estudiante en el Seminario de Nobles de Madrid leía a escondidas a Walter Scott, a Fenimore Cooper y Chateaubriand y después en Toledo y Valladolid – donde infructuosamente cursó la carrera de Derecho – siguió con esa formación extracurricular

vier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Alfredo Mateos Paramio (coords.), *Una nueva lectura...*, cit., pp. 203-218.

23 Juan Miguel Fernández Zarandona, *Los Ecos de las montañas de José Zorrilla y sus fuentes de inspiración: de Tennyson a Doré*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 2004.

24 Elena Nicolás Cantabella, *Los mitos de Fausto y Don Juan. Análisis comparativo de El Burlador de Sevilla de Tirso de Molina y el Fausto de Christopher Marlowe*, «Lectura y signo: revista de literatura», 6, 1, 2011, pp. 171-205.

25 José Zorrilla, *Obras de D. José Zorrilla. Obras poéticas y dramáticas*, I. de Ovejas (ed.), Paris, Baudry, 1852, vol. III, p. 19.

26 Una evaluación del conocimiento de la literatura italiana la realiza Alfredo Giannini, *Recuerdos e impresiones italianos en José Zorrilla. (Apuntes)*, en Amigos de Zorrilla, *Colección de Artículos dedicados al poeta*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1933, pp. 12-16. Michelangelo Tancredi tradujo las *Orientales* de Zorrilla: José Zorrilla, *Orientali*, Roma, Forzani CP. Senato, 1890. Vincenzo Giordano Zocchi fue el traductor del *Don Juan*: José Zorrilla, *Don Giovanni Tenorio: dramma fantastico-religioso in due parti; prima versione dall'originale*, Milano, Sonzogno, 1884. Al húngaro Albin Körösi tradujo algunos fragmentos de Zorrilla, en 1901, para ejercitación del español: *A spanyol Kir. Akadémia K. Lev. Tagja*, Budapest, 1901. Antoni Lange publicó también una selección de Zorrilla dentro de su antología de poetas españoles traducidos al polaco: *Przekłady*, t. I: *Poeci hiszpańcy*, Warszawa, 1914.

y autodidacta: «Atraquéme, pues de Casimire Delavigne, de Víctor Hugo, de Espronceda y de Alejandro Dumas, de Chateaubriand y de Juan de Me-
na, del Romancero y de Jorge Manrique », mientras convertía a los gran-
des autores románticos del momento en sus héroes idolatrados, García
Gutiérrez, Hartzzenbusch, y Espronceda.²⁷ Sin embargo, y dada su extensa
producción, no podrían tomarse estos modelos como referente de su ins-
piración de modo general, sino en función de parámetros comparativos
diversos, dependiendo de temas, estilos, formatos, etc. Por otra parte, se
debe matizar que muchas veces el esfuerzo por localizar fuentes de imita-
ción en Zorrilla, provino, en la crítica, del deseo de restar importancia a su
extraordinaria fama tratando de poner en duda su originalidad.

3.

Pero lo que la crítica francesa reprochaba a Zorrilla fue, sobre todo, el ha-
ber claudicado ante sus propias cualidades extraordinarias. La facilidad
le hizo pródigo, el mal gusto de la época no le exigió más esfuerzo ni ins-
trucción, la necesidad le impulsó a la prodigalidad, y el exceso de produc-
ción alumbró obras poco meditadas y corregidas, resumió el crítico Léon-
ce de Lavergne.²⁸

Pero lo cierto es que los versos de Zorrilla producían una seducción di-
fícil de explicar, causaban el efecto de una «fuerza real», eran tan maravi-
llosamente musicales y hermosos que podían pintar con palabras y repro-
ducir los sonidos de la naturaleza; su inspiración parecía responder más a
un instinto que a un trabajo. Por esa natural belleza, y por el soporte con-
cedido al sentimiento muy por encima de cualquier idea, el crítico Léo
Quesnel lo comparó con Wordsworth, en cuanto poeta de imaginación po-
derosa que cantaba como la Naturaleza, sin el menor esfuerzo, como el
más bello ruiñeñor.²⁹ En su poesía las ideas eran reemplazadas por las pa-
labras y la sonoridad del español lograba el máximo efecto de lo genuino y
primitivo. Por eso los versos de Zorrilla fueron comparados con los del Ro-
mancero, y con el teatro clásico, modelos en la edad romántica del canon
de la naturalidad y del espíritu popular. Por su impetuosidad, falta de me-

27 Christelle Schreiber-Di Cesare, *op. cit.*, p. 347.

28 Léonce de Lavergne, *Mouvement littéraire de l'Espagne. Zorrilla*, «Revue des Deux
Mondes», 13^e année, t. X, 15 de abril de 1843, p. 208.

29 Léo Quesnel, *art. cit.*, p. 91.

sura y prodigalidad, y por su voluntad de no aceptar más regla que la del sentimiento y la imaginación (una imaginación gigante, indolente, atrevida, extravagante, desordenada, sublime) el crítico y escritor Jean-Baptiste Edmond Biré³⁰ lo relacionó con Lope de Vega.³¹ Pero junto a la brillantez de su estilo, el ritmo trepidante de la acción,³² el pintoresquismo del escenario³³ y el fuego pasional de sus héroes valientes y decididos, celosos de su honor,³⁴ el autor aparecía demasiado pagado de las exageraciones románticas, débil en la construcción de los personajes y en ocasiones inverosímil.³⁵

Los elogios de la crítica francesa revelan, como es obvio, una predilección por el repertorio clásico español que explica el canon teatral preferido dentro de la propia producción de Zorrilla, *El zapatero y el rey*,³⁶ *El caballo del rey D. Sancho*, *El puñal del godo* y *Sancho García*,³⁷ *Cada cual con su razón*,³⁸ *La noche de Montiel*, y *Lealtad de una mujer*.³⁹

Por el contrario, el *Don Juan Tenorio* recibe casi tantas críticas como alabanzas. Se reprocha a Zorrilla el intento de reescribir lo que ya era obra maestra, *El convidado de piedra* de Tirso de Molina;⁴⁰ se rebaja el mérito y originalidad de su *Don Juan* en función de los préstamos de argumento y personajes tomados de Dumas y Mérimée;⁴¹ y se juzga desventajosamente

30 Edmond Biré, *Causerie Littéraire. José Zorrilla. I*, «L'Univers», n. 12395, 2 de abril de 1902, pp. 1-2 [Folletón] (Texto redactado a propósito de la traducción de Henri de Cuzon, librería de Fischbacher 1901).

31 En especial si se piensa en el episodio de la composición de *El puñal del godo*, redactado en sólo 24 horas a petición del director del Teatro de la Cruz.

32 *Nouvelle biographie générale: depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, sous la dir. de M. le Dr Hoefer, Paris, Firmin Didot frères, 1866, t. 46, pp. 1019-1020. Se trata de la prestigiosa editorial e imprenta que regentaron los hijos de Firmin Didot (1764-1836), tras su muerte.

33 Marie Letizia Rattazzi, *L'Espagne moderne*, Paris, E. Dentu, 1879, pp. 49 y 52.

34 Armand de Vasal, *Le Romantisme en Espagne et le poète José Zorrilla (1817-1893)*, «Revue d'Études», publiées par des Pères de la Compagnie de Jésus, t. 133, n. 49, 5 de diciembre de 1912, pp. 606-628.

35 Xavier Durrieu, *Le Théâtre moderne en Espagne*, «La Revue des Deux Mondes», t. III, 15 de julio de 1844, p. 106.

36 Charles Mazade, *op. cit.*, p. 257 y Alphonse Royer, *Théâtre espagnol*, en Id., *Histoire universelle du théâtre*, Paris, A. Frank - P. Ollendorf, 1878, vol. 6, pp. 283-307.

37 *Nouvelle biographie générale...*, cit., p. 1866.

38 Alphonse Royer, *op. cit.*, p. 285.

39 Charles Mazade, *op. cit.*, p. 257.

40 Alphonse Royer, *op. cit.*, p. 298.

41 Léonce Mallefille, *art. cit.*, p. 215.

te en relación al duque de Rivas (*Don Álvaro o la fuerza del sino*) y García Gutiérrez (*El Trovador*) que habrían acertado mucho más en la construcción de los personajes y en la profundidad y calidad del verso.⁴² De hecho, Demegeot sitúa a Zorrilla no sólo detrás de García Gutiérrez y de Hartzenbusch (admirado por *La Jura en Santa Gadea*, *Doña Mencía* y *Los amantes de Teruel*) sino también del lírico García Tassara, aunque acepte que el teatro de Zorrilla sobrevivirá también por el *Don Juan Tenorio*.⁴³

Interesante en este sentido es el trabajo publicado por Xavier Durrieu en la «Revue des Deux Mondes»⁴⁴ donde compara a Zorrilla con Gertrudis Gómez Avellaneda (a propósito del estreno de *Munio Alfonso*) y no sólo realiza un canon de poetas dramáticos españoles superiores a Zorrilla (Rivas, Hartzenbusch, Gil y Zárate, Zorrilla, Bretón, Rubí y Asquerino) sino también de las notabilidades femeninas que entonces despuntaban (Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Paulina Cabrero de Martínez, Josefa Pieri, Julia Isasi). En la opinión de Durrieu, adoptando las exageraciones románticas de *Ricardo Darlington* de Alexandre Dumas (como hace en *El Zapatero y el Rey* o *La copa de marfil*) Zorrilla pierde la consistencia y el valor de que es capaz. En cambio, Edmond Biré declara en su *Causerie*⁴⁵ que tanto *Traidor impenitente y mártir* como *Don Juan* eran obras de primer orden, lo que también acepta el profesor de Derecho de la Universidad de Toulouse, Víctor Molinier, que añade a la nómina las leyendas modélicas *El desafío del Diablo* y *Un Testigo de bronce*.⁴⁶ Según explicaba la crítica, la razón de estos errores provenía del talento lírico y descriptivo de Zorrilla, que no desperdiciaba ocasión para manifestarse en perjuicio de sus cualidades dramáticas. Zorrilla era siempre poeta, comentaba Ildefonso Ovejas en el prólogo a las obras completas del vallisoletano,⁴⁷ trabajase en lo que fuese; un poeta de imaginación fecunda que llenaba el verso de efectos de color y sonido, produciendo una «poesía fantástica», o en palabras del periodista Norbert Lallie una «poesía de lo

42 Boris de Tannenberg, *Un dramaturge espagnol...*, cit., p. 57.

43 Jacques Demegeot, *op. cit.*, pp. 396-397.

44 Xavier Durrieu, *art. cit.*, p. 106.

45 Edmond Biré, *art. cit.*, pp. 1-2.

46 Victor Molinier, *Mémoires de l'Académie royale des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse. Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres*, Toulouse, Imprimerie de J. M. Pinel, 1873, pp. 102-103.

47 Ildefonso de Ovejas, *Prólogo a José Zorrilla, Obras de D. José Zorrilla. Obras poéticas*, Paris, Baudry, 1847, t. I, p. xxx.

maravilloso». ⁴⁸ Esto es lo que explicaría el éxito de Zorrilla en los escenarios: la devoción del público español por todo lo que sorprendía, fascinaba o causaba un efecto patético y espectacular, sin echar de menos la falta de verosimilitud o el incorrecto tratamiento de los personajes y de la intriga. Aunque en 1886 Léo Quesnel ⁴⁹ matizaría esta acusación afirmando que todo lo producido por la periclitada escuela romántica había sido efectista, y que en esa edad no había existido el subjetivismo lírico que ahora se apreciaba en los modernos poetas.

Así pues, el misterio de Zorrilla estuvo precisamente en que, a pesar de sus defectos, y siendo inferior a Rivas, Hartzenbusch o García Gutiérrez, alcanzó más fama que ellos, también en el teatro. El *Don Juan*, pese a todos sus errores, fascinaba a los espectadores. Sólo las innatas cualidades de Zorrilla, de por sí inimitables, podrían dar razón de su fama, que tuvo efectos más perjudiciales que beneficiosos, en especial en la poesía hispanoamericana, donde se propagó el estilo que Tannenberg denominó «zorrillismo estético»: un lirismo fácil, incorrecto y banal, ⁵⁰ privado de los efectos mágicos que el poeta era capaz de inspirar. Estas consideraciones definen a Zorrilla, indirectamente, como poeta de la naturaleza, poeta genuino o ingenuo, en la comprensión de Schiller; un poeta, según reconoce Norbert Lallie, ⁵¹ de esos que honran el patrimonio de la Humanidad no sólo por sus dotes sino por su dedicación. Fue Zorrilla un trabajador infatigable, admirable por su entusiasmo; algo casi desaparecido en la hora del siglo positivo y que tan bien habían conocido los románticos, recordaría Quesnel, ⁵² y ese espíritu lo conservó Zorrilla hasta el final de su vida a pesar de todos los desengaños.

4.

Si Zorrilla logró semejante popularidad fue por haber conectado con el carácter nacional, como en su momento lo había hecho Béranger en Francia. ⁵³ La idea de «carácter nacional» ha hecho correr ríos de tinta, pero en

48 Norbert Lallie, *art. cit.*, p. 31.

49 Léo Quesnel, *art. cit.*, pp. 90-91.

50 Boris de Tannenberg, *La poésie castillane contemporaine...*, cit., p. 103.

51 Norbert Lallie, *art. cit.*, p. 31.

52 Léo Quesnel, *art. cit.*, pp. 90-91.

53 Anónimo, *Annales du monde dramatique. Scène espagnole*, «La Revue Indépendante»,

este trabajo sólo apuntaremos algunas de las reflexiones de autores españoles contemporáneos de Zorrilla. En primer lugar Ildefonso Ovejas, en el prólogo a la edición de las obras completas de Zorrilla, precisaría que el carácter nacional sólo puede ser reconocido en relación al tiempo pasado. Sería imposible apresarlos en el movimiento incesante de la sociedad presente, sobre la que, sin embargo, se proyecta la idea de un carácter nacional.⁵⁴ Lo nacional, opinaría Milá y Fontanals, es lo destinado a todas las clases de la nación, enunciado en el modo natural de cualquier hablante del idioma.⁵⁵ En la visión del crítico Manuel de la Revilla sólo algunos autores habrían sido capaces de plasmar ese carácter nacional, entre ellos, Larra, Quintana, Espronceda, Zorrilla o Campoamor.⁵⁶ Y si, continuando con la argumentación de Quesnel, el romanticismo podría ser definido como una efímera resurrección del pasado, en España el movimiento romántico habría abordado, por principio, la recuperación de ese espíritu nacional.⁵⁷ El propio Zorrilla, había confesado este credo estético: «Español, he buscado en nuestro suelo mis inspiraciones. Cristiano, he creído que mi religión encierra más poesía que el paganismo».⁵⁸ Semejante confusión entre patria y religión de Zorrilla y de sus coetáneos, reflexionaría Lallie,⁵⁹ es lógica en un país que ha pasado siete siglos en guerra contra un invasor que profesaba otra fe y que en nombre de Dios arrasaba el territorio. Es lógico, por tanto, que los españoles asumiesen la expansión de la fe cristiana como un ideal patrio que era, a la vez, un ideal social (según manifiesta Zorrilla en los *Cuentos de un loco*): porque vivir el espíritu del Evangelio significaría establecer una fraternidad entre los hombres.

Por eso Zorrilla se habría propuesto como objetivo consciente⁶⁰ la celebración en sus poemas de las glorias de la patria, que eran también las glo-

8^e année, vol. 13, 10 de febrero de 1848, pp. 17-20.

54 Ildefonso de Ovejas, *Don José Zorrilla*, en José Zorrilla, *Obras de D. José Zorrilla. Obras poéticas*, cit., p. XVII.

55 Manuel Milá i Fontanals, *Principios de literatura general y española*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, 1873, p. 214.

56 Manuel Alcántara García Pedro y Revilla, *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*, Madrid, Librería de Francisco Iruvreda y Antonio Novo, 1877, p. 543.

57 Léo Quesnel, *art. cit.*, pp. 90-91.

58 José Zorrilla, *Obras de D. José Zorrilla. Obras poéticas*, cit., p. XXII.

59 Norbert Lallie, *art. cit.*, p. 31.

60 «José Zorrilla veut être un poète national, et il choisit de préférence ses sujets dans la chronique espagnole» (Alphonse Royer, *op. cit.*, p. 294).

rias del Cristianismo. Para ello tomaría como material de inspiración la Historia de España, trabajando en él desde el formato de la leyenda poética. En este género cosechará los mejores elogios de la crítica francesa, que alabará sin restricciones los *Cantos del trovador*, *Las Flores Perdidas*, las *Vigilias del Estío*, el poema oriental *Granada*, y destacará entre las leyendas *La azucena silvestre*, *El desafío del diablo* y *A buen juez mejor testigo*.⁶¹ Y tal vez la fama de Zorrilla guarde relación con el efecto consolatorio que sus lectores pudieron experimentar reviviendo en sus poemas el pasado glorioso, declaraba Édouard Laboulaye.⁶² Estos ideales los plasmó en un estilo contemporáneo, con cierto deje irónico y desengañado,⁶³ pero sin perder el encanto de las crónicas y de los antiguos romances, valiéndose de ellos tanto en las leyendas como en su teatro.

Similares elogios recibieron las leyendas de parte de Charles Mazade en *L'Espagne Moderne* (1855) y en los diccionarios de literatura más consultados. El historiador Demogeot las juzgaba también lo mejor de su obra, llegando a afirmar que, al igual que Walter Scott sobreviviría por sus novelas, Zorrilla lo haría por esas leyendas, no por obras como *Traidor, inconfeso y mártir*, *El zapatero y el rey*, o el *Don Juan Tenorio*. Según recordaba Demogeot, *La leyenda del Cid*, *La leyenda de Alhamar* y *Granada* fueron tan populares en su tiempo como la *Lady of the Lake* de Walter Scott.⁶⁴ Por su parte, el crítico de «Les Matinées espagnoles»⁶⁵ no vacilaría en decir que de estas leyendas emanaba el perfume de Nodier, Byron y Goethe, destacando entre ellas *À bon juge meilleur témoin*, *Marguerite la tourière* y *Le Capitaine Montoya*.

À bon juge meilleur témoin es una de las piezas más citadas dentro del canon de obras de Zorrilla.⁶⁶ Ildefonso Ovejas la consideró la mejor leyenda

61 René Cadilhac, *Couronnement d'un poète*, «Le Gaulois: littéraire et politique», 23^e année, 3^e série, n. 2491, 24 de junio de 1886, p. 2.

62 Édouard Laboulaye, *art. cit.*, p. 1.

63 *Nouvelle biographie générale...*, cit., p. 1866, y Alphonse Royer, *op. cit.*, pp. 294-298.

64 Jacques Demogeot, *op. cit.*, pp. 395-397.

65 Anónimo, *L'Espagne artistique et littéraire*, «Les Matinées espagnoles: nouvelle revue internationale européenne», vol. I, n. 1, enero-junio 1883, pp. 132-133.

66 Norbert Lallie, *art. cit.*, pp. 31-34; Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers...*, Paris, L. Hachette, 1858, p. 1619. También en Alfred Dantes (seudónimo de Charles Victor Alfred Langue), *Dictionnaire biographique et bibliographique, alphabétique et méthodique, des hommes les plus remarquables dans les lettres, les sciences et les arts, chez tous les peuples*, Paris, A. Boyer, 1875, p. 1086.

da de Zorrilla, la que alcanzaba a plasmar de modo más perfecto el peso de la tradición: un poema de amplitud soberbia, como lo calificó Paul Ginisty, escritor y director del Théâtre de l'Odéon.⁶⁷ Fue también la primera obra de Zorrilla traducida al francés, en prosa, con el subtítulo de *Légende espagnole* y publicada, sin mención del traductor, en el volumen 6 de la «Revue Nouvelle» en 1845; es decir, solo cinco años después de la edición de los *Cantos del trovador*.⁶⁸ Esta versión, anónima, se repite en la «Revue-Magasin»⁶⁹ en 1888, y con el título *Le témoignage du Christ*⁷⁰ en la «Revue de France» en 1873. Hay otra referencia también el 20 de junio de 1899 en «La Jeune Fille. Journal hebdomadaire dirigé par des femmes du monde», editada en Bruselas y París, y dirigida por Marie de Travanet.⁷¹ *A buen juez mejor testigo* fue incorporada al volumen de Charles Simon (1890),⁷² obra anunciada como primera traducción al francés de los *Cantos del trovador*, aunque en realidad solo incluía *Les Pilules de Salomon* («Las Píldoras de Salomón») y las siguientes poesías: «À bon juge meilleur témoin» («A buen juez mejor testigo»); «Le Jour sans soleil» («El Día sin sol»); «L'Indécision» («Indecisión»). Simon añade, además, un estudio de la vida y obra de Zorrilla. Otros ejemplos de traducción de la obra de Zorrilla en francés serían las versiones provisionales ofrecidas para la confección de estudios críticos, como en el volumen de Desiré Lardevant, *Les renaissances de Don Juan*, en 1864,⁷³ que reproduce fragmentos de *Un testigo*

67 Paul Ginisty, *Causerie Littéraire*, «Gil Blas», n. 3643, 8 de noviembre de 1889, p. 2.

68 Anónimo, *À bon juge, meilleur témoin*, «Revue Nouvelle», t. I, n. 6, 15 de diciembre de 1845, pp. 233-244; publicación de la que hace anuncio la «Gazette nationale ou le Moniteur universel», n. 355, 21 de diciembre de 1845, p. 1.

69 Anónimo, *À bon juge, meilleur témoin*, «La Revue-magasin», 14 de octubre de 1888, pp. 650-652.

70 Anónimo, *Le témoignage du Christ*, «Revue de France», t. VII, 1873, pp. 447-455.

71 La referencia es curiosa. En un artículo de Loys de Kerval, *Analyse des concours littéraires*, se publican los dos cuentos fantásticos premiados y se resumen los otros siete seleccionados. Al parecer uno presentados a la mención «scène théâtrale», bajo la plica «La clochette argentine» se titulaba *À bon juge meilleur témoin*. Fue calificado con 5,5 puntos y quedó el séptimo de los nueve seleccionados. El comentario del periódico es el siguiente: «Une pauvre fiancée abandonnée par un parjure, appelle le Christ à témoin contre l'infidèle. Tableau très touchant, avec une nuance de surnaturel. Je m'aperçois que ceci se rapporte au concours Scène théâtrale. - Soit, cl. 5 points 1/2» (*Ibid.*, p. 282).

72 José Zorrilla, *Contes du troubadour, traduits pour la première fois en français*, Charles Simon (trad.), Paris, H. Gautier, 1890.

73 Désiré Laverdant, *Les renaissances de Don Juan: histoire morale du théâtre moderne*,

de bronce en la traducción de M. James y M. Valens. Pero, sin duda, la más importante de las traducciones de esta leyenda es la realizada en verso por el poeta Edmond Rostand y utilizada por Boris de Tannenberg en su estudio *Don José Zorrilla de La poésie castillane contemporaine* (1889), con el título de *Le Christ de la Vega*.⁷⁴

5.

Como se ha dicho, Zorrilla descubrió en la leyenda el cauce donde mejor podía brillar su talento lírico y descriptivo y el formato que le permitía ofrecer a España – como decía Firmin-Didot – lo que ella más amaba: «les souvenirs de son passé, les traits de son ancien caractère».⁷⁵ Con sus leyendas Zorrilla ponía en escena otra vez «l'histoire palpitante et mélancolique qui se lit dans les vieilles chroniques et sur les murs en ruine des monuments», sin otro objeto que el de complacer a su patria («No aspiro a mas laurel ni à mas hazana / Que a una sonrisa de mi dulce España»)⁷⁶.

Este género fue el gran descubrimiento de la edad romántica. Aglutinaba en sus formas la leyenda, el cuento, el episodio novelesco, mezclando recursos como la polimetría, el tono irónico, la asimilación de los registros populares, la intervención del narrador, el recurso a las tradiciones nacionales, el ingrediente maravilloso, etc. La forma había surgido a raíz de la revitalización del romance a comienzos de siglo, cuando los hechos de la Guerra de la Independencia obligaron a los españoles a reflexionar sobre su identidad y cuando, bajo la influencia de Herder, las producciones de la literatura popular volvieron a cargarse de sentido y dignidad. En el romance se localiza ahora lo más genuino de la poesía castellana y del sentimiento nacional, fundado, como afirmaba José Joaquín de Mora, sobre el amor a la patria y a la religión. A imitación de lo realizado en Alemania por los hermanos Grimm, George Depping, o August Schlegel muchos escritores y eruditos se aplicaron a la recopilación de romances o a su composición. Es en este contexto en el que hace su aparición un nuevo género de leyenda poética, configurada en *El moro expósito* del duque de Rivas, «Leyenda romántica en doce romances» sobre la vieja tradición de los infantes de Lara. Como

Paris, H. Hetzel, 1864, pp. 229-253.

⁷⁴ Boris de Tannenberg, *La poésie castillane contemporaine...*, cit., p. 104.

⁷⁵ *Nouvelle biographie générale...*, cit., p. 1021.

⁷⁶ Léonce de Lavergne, *op. cit.*, p. 208.

definió acertadamente Alberto Lista en su reseña de las *Leyendas españolas* de José Joaquín de Mora (1840), la finalidad de la leyenda poética no era épica, sino plástica y estética, y su objetivo era «halagar la imaginación del lector con la pintura de otros usos y costumbres, de otra clase de sociedad, de otro espíritu y de otras ideas, que las del siglo en que vivimos».⁷⁷

La leyenda siempre había sido un material de inspiración para los escritores españoles en todas las épocas y en todos los géneros, pero en la época romántica se convirtió en una especie de ruina monumental, una reliquia de la tradición que despertaba la nostalgia del tiempo perdido y el coraje de la reconstrucción nacional. Sin esos recuerdos sería difícil explicar el lugar de España en Europa porque, según lamentaba Pastor Díaz, más que por el presente España pertenecía a Europa por el pasado.⁷⁸ Fue, por tanto, la leyenda el formato romántico por excelencia. De una parte por su contenido, de otra por su formato híbrido, que permitía libertad de tonos y de forma (lírico-dramático-épico), variedad de metros, combinación de episodios histórico-tradicionales con incidentes fantástico-maravillosos, versatilidad para afectar el arcaísmo o propiciar la distancia irónica, y su disponibilidad para la crítica del tiempo presente y la reflexión subjetiva.⁷⁹

A la vez, la leyenda poética fue ejemplo de lo que se ha denominado “género literario histórico”, un modo literario que caracteriza una época o movimiento, por derivación de formas genéricas previas y que responde a una ideología o estética puntual. A este género llegaría Zorrilla, como se ha dicho, por el ejemplo de la narración en verso sobre tradiciones autóctonas de Byron, Walter Scott y Goethe (*Childe Harold*, *Don Juan*, *Fausto*),⁸⁰ pero también por el estímulo de los autores españoles que ensayaban la re-

77 Alberto Lista, *Leyendas Españolas por José Joaquín de Mora*, en Id., *Ensayos Literarios y Críticos*, Madrid, Calvo y Rubio, 1844, vol. I, p. 75.

78 Nicomedes Pastor Díaz, *La Alhambra. Gonzalo de Córdoba. El Cid*, en Id., *Obras de Don Nicomedes-Pastor Díaz de la Real Academia Española. Álbum literario*, Madrid, Manuel Tello, 1867 [1844], pp. 96-110.

79 Como aseguraba la preceptiva de Sánchez de Castro a finales de siglo, sobre la leyenda poética no se podían dar reglas fijas: «Abundan en ellas los elementos líricos y la forma dramática, en mezcla libre y arbitraria con la narración épica. Y como no se puede fijar tampoco un límite a la libre voluntad del poeta, ocurre muchas veces que dan o pueden dar el nombre de leyendas a producciones de su invención, con tal que en su forma se parezcan a las de carácter tradicional» (cfr. Francisco Sánchez de Castro, *Lecciones de Literatura general y española*, 2ª ed., Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1890, p. 240).

80 *Ibid.*, p. 205.

novación del poema épico. Además del duque de Rivas o José Joaquín de Mora, trabaron el género muchos jóvenes poetas, entre ellos, Patricio de la Escosura en *El bulto vestido de negro capuz* (1835), Gregorio Romero Larrañaga en *El sayón* (1836), Jacinto Salas y Quiroga en *El cristiano en Oriente* (1835), José María Bremón en *La peña de los enamorados* (1839) y, fundamentalmente, Espronceda en *El estudiante de Salamanca* (1840) sobre la leyenda de Miguel de Mañara.

Parece que la idea del legendario hispánico le vino a Zorrilla al meditar en la sugerencia que le había hecho Salustiano Olózaga de escribir un romancero que pudiera sustituir las horrorosas relaciones de ciegos, tan populares en el momento. La vecindad del romance y la leyenda era mucha en aquel momento, tanto por los asuntos tratados como por el metro utilizado. De ahí que varios de los «romances» publicados por Zorrilla en su primer volumen de poesías fuesen auténticas leyendas, más breves, centradas en algún episodio y sin tanta variedad formal, pero leyendas. Será en el momento en que Zorrilla encuentre su misión como autor del legendario cuando se revelan de gran importancia sus costumbres de «paseante solitario» y su hábito de la «ensoñación». Como dirá en los *Recuerdos del Tiempo Viejo*, su memoria sensible había registrado imágenes sugestivas desde su más temprana edad; primeramente tras su breve estancia en Sevilla, en 1826, a sus nueve años, por razones del trabajo de su padre, que dejará impresa en su memoria la imagen de la Torre del Oro, el jardín tapizado de pasionarias de la calle de Monsalves, las barcas en el barrio de Triana a orilla del Guadalquivir, o la iglesia de San Telmo. Más tarde en Toledo, donde pasa un curso como estudiante de Derecho (el año 1833-1834) y se dedica al vagabundeo por las calles moriscas, día y noche, dibujando edificios, meditando sobre los signos de la dominación árabe y goda y visitando los monumentos del arte cristiano. Su imaginación se enciende con las historias legendarias de Don Rodrigo, los palacios de Galiana y el Cristo de la Vega. La misma actividad desarrolla después en Valladolid, donde, además, visita el cementerio y viaja por pueblos cercanos como Fuensaldaña. De todas estas experiencias se nutre su primer volumen de poesía en el que ya aparecen varias de esas composiciones que serán sus señas de identidad.

Zorrilla consolida la fórmula de la leyenda poética: cierta extensión, argumento fantástico, maravilloso, tradicional, costumbrista, o de ambientación histórica. Las leyendas suelen seguir una estructura tripartita que comienza con prólogo, da paso a la exposición del enigma o la aventura, y

la peripecia, y finaliza en conclusión moralizante.⁸¹ Como novedad introduce el suspense narrativo, como se ve en *La princesa Doña Luz*. La descripción del paisaje natural sirve de espejo sentimental a sus personajes y la atmósfera inspirada es plástica y sugestiva, llena de detalles sensoriales, muchas veces en escenarios nocturnos. Experimenta Zorrilla con el metro, la alternancia de partes narrativas, dramatizadas y líricas, la imitación de los recursos de la oralidad⁸² y el empleo de un narrador irónico que controla el relato, lo comenta, entabla relación íntima con el lector, y lo desengaña sobre los sucesos sobrenaturales, como ocurre en *El alcalde Ronquillo*.⁸³ Y siempre, la justicia poética rige todos sus argumentos.

6.

Se ha dicho en ocasiones que la palinodia cantada por el poeta contra el romanticismo en *Los recuerdos del tiempo viejo* no sería más que una maniobra estratégica que aspiraba a recuperar el público perdido durante el tiempo de su aventura americana. El gusto estético había evolucionado y el romanticismo sonaba añejo; los recuerdos del tiempo viejo, por ello, buscaban no tanto contar la vida como a ganarla, considera Romero Tobar,⁸⁴ allegarse los ingresos que le denegaban los derechos de autor. Según esto, las contradicciones y lagunas de este texto autobiográfico podrían ser explicadas por una estrategia de acomodación amparada en la retórica de la autoinculpación, sugiere Fernández Cifuentes.⁸⁵ Zorrilla trataba de sobrevivirse a sí mismo.

Pero no fue esa la interpretación que sus contemporáneos dieron a los *Recuerdos*. Como casi todas sus cosas, Zorrilla los escribió de un tirón, de memoria, sin consultar fuentes ni corregir datos, incurriendo en muchos errores, por tanto; pero en ese tono de sinceridad y encanto que ado-

81 Jean Louis Picoche, *La poesía*, en Guillermo Carnero Arbat (ed. y coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 433-600.

82 Leonardo Romero Tobar, *art. cit.*, p. 182.

83 Margherita Bernard, *Dimensión fantástica y maravillosa en Zorrilla*, en Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Alfredo Mateos Paramio (coords.), *Una nueva lectura...*, cit., pp. 251-258.

84 Leonardo Romero Tobar, *art. cit.*, p. 165.

85 Luis Fernández Cifuentes, *Zorrilla y la ética de la autobiografía*, en Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Alfredo Mateos Paramio (coords.), *Una nueva lectura...*, cit., pp. 45-55: 53.

raban sus lectores. Para Tannenberg eran la prueba de la modestia sincera y la enorme libertad de espíritu del poeta, por la que podía distinguir en su propia obra lo perdurable y lo concedido a la moda literaria.⁸⁶ Probablemente nadie fue un censor más irónico y malicioso de los vicios del romanticismo que el propio Zorrilla.

La perdurabilidad de Zorrilla, opinó por entonces la crítica, sólo podría rebasar el movimiento romántico en cuanto a su original aclimatación de la epopeya antigua en el molde de la poética de sentimiento, por esa comprensión de la historia como motivo de inspiración sentimental. La leyenda es la poesía de la historia. Los poetas de la historia, como Schiller, Goethe, Walter Scott, o Chateaubriand, renuevan el sentimiento del tiempo en sus contemporáneos. Esto es lo que hizo Zorrilla, remover los más hondos sentimientos de los españoles, la fe, el coraje, y el patriotismo. Ya solo por *Los cantos del Trovador*, *Granada*, y la *Leyenda del Cid* merecía la inmortalidad. Con el tiempo esas obras serían consideradas un verdadero monumento al romanticismo. Serían como los hitos que facilitan el reconocimiento y descripción de una época. Zorrilla fue un poeta excelso, aceptaría la crítica de finales del siglo XIX, sí; pero de un género que había desaparecido cuando la materia que le había brindado la palestra adecuada para el ejercicio de sus cualidades poéticas dejó de importar: la Historia, de por sí mutable siempre.⁸⁷ Por eso Zorrilla quedaría a ojos de la posteridad como una hermosura innegable pero que sólo podría ser contemplada como curiosidad arqueológica.⁸⁸

86 Boris de Tannenberg, *La poésie castillane contemporaine...*, cit., p. 99, y Edmond Biré, *art. cit.*, p. 1.

87 Léo Quesnel, *art. cit.*, p. 90.

88 «et nous croyons, avec tous les meilleurs critiques de l'Espagne, que ces ouvrages seront considérés dans l'avenir comme des monuments du romantisme au XIX^e siècle» (*Ibid.*, p. 89).