

José Zorrilla, último bardo épico de la literatura española

José Zorrilla, the Last Epic Bard of Spanish Literature

FRUCTUOSO ATENCIA REQUENA

Universidad Complutense de Madrid. Dpto. de Literaturas Hispánicas y Bibliografía.
Facultad de Filología. Ciudad Universitaria. 28040. Madrid (España).

frutoatencia@gmail.com

Recibido: 15-1-2019. Aceptado: 13-6-2019.

Cómo citar: Atencia Requena, Fructuoso, “José Zorrilla, último bardo épico de la literatura española”, *Castilla. Estudios de Literatura* 10 (2019): 644-671.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.644-671>

Resumen: En 1889, José Zorrilla fue coronado poeta nacional en la Alhambra. Este hecho significó el clímax de los múltiples reconocimientos que el escritor había recibido a lo largo de su vida, y con él se sancionó la imagen de bardo patrio que Zorrilla siempre persiguió y que logró alcanzar, de manera especial, gracias a una obra: *Granada, poema oriental. Precedido de la leyenda de Al-Hamar* (1852). El siguiente artículo pretende estudiar la génesis y naturaleza de dicha composición, la más extensa de Zorrilla, que surgida dentro de la romántica moda del orientalismo, resultó ser el último poema épico de la literatura española.

Palabras clave: Zorrilla; *Granada*; poesía épica; poeta nacional; orientalismo.

Abstract: In 1889, José Zorrilla was crowned as National Poet in “la Alhambra”. This fact meant the clímax of the multiple recognitions he had received all along his life. Besides, that title bolstered up the image of Zorrilla as national bard that he had always pursued, and finally got thanks to his work: *Granada, poema oriental. Precedido de la leyenda de Al-Hamar* (1852). The following paper attempts to study the conception and constitution of this piece, Zorrilla’s vastest one, which emerged inside the Romantic fashion of Orientalism and became the last epic poem of Spanish literature.

Keywords: Zorrilla; *Granada*; epic poetry; national poet; Orientalism.

INTRODUCCIÓN: ZORRILLA, POETA NACIONAL

Cuando don Enrique Pérez de Saavedra y Cueto, a la sazón cuarto Duque de Rivas e hijo del autor de *La fuerza del sino*, coronó a Zorrilla poeta nacional en Granada, recibió como discurso de respuesta un poema, “Recuerdo del tiempo viejo”, cuyos primeros versos resumen muy bien la

imagen que de sí mismo y de su literatura albergaba el dramaturgo de Valladolid en aquellos postreros años de su vida:

Yo soy viejo y ya no valgo
 lo que han dicho que valía;
 ya en mi voz no hay melodía,
 no hay aliento en mi pulmón;
 mas voy a deciros algo
 que en el tiempo viejo he dicho,
 ya que aún hoy dura el capricho
 de aplaudir mi exhibición. (“Recuerdo del tiempo viejo”, vv. 1- 8)

Estas palabras, cuya intensidad oscila entre el abatimiento y la resignación, fueron pronunciadas ante el auditorio que la tarde del 22 de junio de 1889 abarrotaba el patio del Palacio de Carlos V. El evento, organizado a expensas del Liceo de Granada, supuso la culminación institucional del reconocimiento que José Zorrilla había conseguido mantener tanto entre el público como en la crítica durante más de medio siglo de intensa carrera literaria. Amadrinada por la reina,¹ la coronación vino a sancionar nuevamente el amparo oficial con que España respaldaba al padre de *Don Juan Tenorio*, quien también había recibido el honor, cuatro años antes, de entrar a formar parte de la Real Academia Española.² Pero ni la protección de las instituciones ni el otorgamiento del título de poeta nacional resultaban novedosos, ni mucho menos sorprendentes, para el ya anciano Zorrilla. En plena ebullición de su madurez literaria, el vate se ganó, por aclamación popular, el apelativo de poeta nacional con la publicación de su flor de leyendas *Cantos del trovador* (1840-1841), y la

¹ En principio, la persona encargada de coronar a Zorrilla iba a ser la reina regente María Cristina de Habsburgo. Sin embargo, la reina hubo de permanecer en Madrid, ya que el día 15 de junio se inició una nueva legislatura. La coronación, prevista en principio para el día 17 de junio, se retrasó al día 22, y fue efectuada por el Duque de Rivas, designado para esta tarea por la regente (Sancho Rodríguez, 1889: 135-145).

² El acto de recepción de José Zorrilla en la RAE tuvo lugar el último día de mayo de 1885. Su discurso, “Autobiografía y autorretrato poéticos”, posee la peculiaridad de estar escrito en verso, cosa nunca sucedida desde que en 1847 se institucionalizara la sesión de entrada de académicos numerarios como evento público, y que solo ha repetido hasta nuestros días el poeta José García Nieto cuando entró en la Academia en 1983. José Zorrilla, que leyó su discurso de ingreso en el paraninfo de la Universidad Central, fue elegido en esta ocasión para ocupar la silla *L*. Le contestó en nombre de la RAE el marqués de Valmar, Leopoldo Augusto de Cueto (Zorrilla y de Cueto, 1885: 5-82).

Academia lo había escogido para ocupar la silla *H* en 1848, aunque nunca llegó a tomar posesión de aquella plaza.³

A finales de la octava década del siglo XIX, José Zorrilla y Moral, quien desde su participación en el entierro de Larra durante su juventud había bebido el elixir de la fama, se sabe un poeta caduco y agotado por la senectud que recibe los reconocimientos con más serenidad que triunfo. Sin embargo, la consecución del éxito, aunque en esos momentos mitigada por el peso de los años, fue en otro tiempo la más grande pretensión del escritor vallisoletano. El dorado lauro del Darro que Zorrilla recibió aquella tarde de primavera en la Alhambra sí fue soñado y perseguido a conciencia cuarenta años atrás cuando, el por aquel entonces aplaudido dramaturgo y célebre poeta popular, se dispuso a realizar la mayor de sus empresas literarias. Tras el éxito de sus recién creadas leyendas y su triunfo sin precedentes en las tablas desde Lope,⁴ el aclamado bardo aspiró a ocupar un puesto de honor vacante durante siglos en el canon de la literatura hispánica: el de poeta épico.

El propósito fue abordado con gran ilusión tanto por parte de Zorrilla como del público, que esperaba expectante el resultado de la obra. Tras una primera estancia en la ciudad de Granada durante la primavera de 1846, en junio de ese mismo año el poeta marcha a París para, ayudado por las fuentes históricas de las bibliotecas galas, comenzar a escribir un poema sobre la conquista del último reino nazarita. Sin embargo, tanto el viaje a la capital francesa como la redacción del poema se vieron prontamente truncados. En 1852, el escritor entrega a la imprenta y publica en París los dos primeros y únicos tomos de la mayor obra poética que jamás escribió, y que nunca llegaría a culminar. El deseo de triunfar en las letras mediante la composición de un poema que participara en el más alto de los tres géneros sancionados por la “Rueda de Virgilio”, fue sobrepasado y finalmente vencido por el peso de ese *gravis stylus* que

³ Como bien explica el marqués de Valmar en su discurso de respuesta al ingreso de Zorrilla en la RAE, el 14 de diciembre de 1848 el bardo vallisoletano fue elegido académico de número por unanimidad, pero al no tomar posesión de su plaza dentro del período estipulado por el reglamento de la Academia, se declaró vacante de nuevo la silla *H* (Zorrilla y de Cueto, 1885: 29-31), que finalmente ocupó el erudito mejicano Fermín de la Puente y Apezechea en 1850.

⁴ No olvidemos que desde 1839 hasta 1849, José Zorrilla fue el dramaturgo más importante del teatro español. A este respecto explica Navas Ruiz: “El 24 de julio de 1839 estrenó *Juan Dandolo* en colaboración con García Gutiérrez. A partir de esa fecha hasta 1849, Zorrilla dominó la escena española como ningún otro dramaturgo lo había hecho desde el Siglo de Oro” (Navas Ruiz, *Diccionario Biográfico electrónico*).

permanecía en coma desde hacía siglos y que ningún otro poeta pudo hacer revivir.

Con *Granada*, José Zorrilla colocó la última piedra del monumento de la épica española. A él le reservó la historia el privilegio de cerrar en nuestra literatura una tradición que se remontaba a la era grecolatina, y que supo concluir con dignidad. No por ser el suyo un testimonio inacabado deja de tener importancia o no es merecedor de nuestra atención. Esa falta de interés crítico, sobre todo en épocas recientes, es precisamente uno de los motivos que nos han llevado a elaborar este trabajo, con el que intentaremos demostrar que Zorrilla es —y fue en su tiempo— mucho más que el autor del *Tenorio*. Las siguientes páginas tienen como principal objetivo poner de manifiesto el verdadero valor que el poeta vallisoletano posee como miembro integrador de la literatura épica española. Para ello, además de encauzar el poema *Granada* dentro de la corriente del orientalismo romántico a que pertenece, estableceremos con claridad, sirviéndonos de los sucesivos testimonios de su hacedor, la transmisión textual de la obra, para posteriormente abordar el planteamiento de su naturaleza genérica.

Zorrilla, en la elaboración de esta obra, además de innovar y ensayar nuevas técnicas, como buen romántico que es, se deja llevar por ciertos recursos y características de la epopeya tradicional que no solo afectan a su composición, sino también a su persona misma. Así, será en *Granada* donde, intentando perpetuar la figura del poeta como cantor de la patria que desde siglos había sostenido la épica, declame: “Cristiano y español, con fe y sin miedo, / Canto mi religión, mi patria canto” (*Granada, poema oriental*, “Fantasía a Bartolomé Muriel”, II).

A la intencionada serie de tópicos de la épica parece que también se une otra característica que ni Zorrilla ni los demás poetas de epopeyas buscaron, pero que sin embargo fue común a muchos de ellos. Nos referimos a la típica inconclusión del poema, que aunque se hizo más evidente en los escritores decimonónicos, ya se venía presentando desde el propio Virgilio, quien no llegó a culminar su *Eneida*. El ancestral peso de la tradición épica terminó venciendo, a mediados del siglo XIX, a todas aquellas plumas que se atrevieron a recuperar el género. De todos esos esfuerzos, el último y más loable fue el de José Zorrilla, que nada más que por los dos tomos de su poema mereció con creces el laurel que sobre sus

sienes habían ostentado en vida poetas como Petrarca o Quintana,⁵ y que le fue otorgado en el escenario de esa ciudad a la que había convertido en protagonista de su magna narración, Granada.

1. GRANADA: EL OCASO DE LA POESÍA ÉPICA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Granada representa el último eslabón de la poesía épica en la literatura española. Con este poema, José Zorrilla marcó el calderón final de un género literario que se remontaba veintisiete siglos atrás, y cuyo nacimiento no solo significó el amanecer de una nueva modalidad de poesía, sino que supuso además el pórtico inaugural de toda la literatura de occidente. Si Homero narra la cólera de Aquiles en la ciudadela de Ilión durante el último año de la guerra de Troya (Crespo, 2014: x), Zorrilla se propone contar los avatares de los últimos monarcas nazaritas de Granada en las postrimerías de la Reconquista. Entre la *Ilíada* y *Granada* se abre toda una larga tradición de poesía épica que evoluciona desde las lenguas clásicas hasta las diferentes literaturas nacionales en sus distintas manifestaciones vernáculas. Tras una primera etapa medieval en la que surgen los cantares de gesta (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 170-172), en el siglo XVI se recupera la tradición épica grecolatina y comienzan a escribirse epopeyas que fijan sus ideales poéticos en las obras de la literatura clásica y, sobre todo, en la adaptación que de estas hacen escritores italianos como Ariosto, Tasso o Boiardo. La epopeya se convirtió en un género imprescindible de nuestro Siglo de Oro, etapa donde se compusieron hasta un total de setenta poemas épicos (Meléndez Peláez, 1999: 240). Los dos principales fueron *Os Lusíadas* de Camoens y *La Araucana* de Alonso de Ercilla. A partir de la segunda mitad del XVII acaece la progresiva decadencia del género en la literatura española, que hacia la tercera década del siglo XIX se encontraba en franco retroceso.

En 1825, Espronceda comienza a escribir el *Pelayo*, un poema épico de 1033 versos que terminaría inconcluso (Alonso Moreno, 2001: 195-197). Más tarde, en 1831, la Real Academia Española convoca un concurso cuya temática consistía en elaborar un poema épico sobre el tema del cerco

⁵ El 25 de marzo de 1855, el escritor y político Manuel José Quintana fue coronado como poeta en el Senado por Isabel II. La coronación, plasmada en un famoso lienzo por Luis López Piquer, fue promovida por el círculo progresista juvenil de *La Iberia* (Martínez Torrón, *Diccionario Biográfico electrónico*).

de Zamora, que quedó desierto en su primera convocatoria. Dos años después, los académicos fallaron a favor de la obra presentada por Joaquín Ignacio Mencos (González Ollé, 1998: 249). Este mismo escritor edita en 1841 un *Fragmento del primer canto del poema titulado Inés o Guerras civiles de Navarra en 1452*, al que preceden unas reflexiones teóricas sobre la epopeya (González Ollé, 1998: 253-254). El investigador González Ollé, obviando cualquier referencia a *Granada*, asegura que el último poema épico escrito en la literatura española es *Esvero y Almedora. Poema en doce cantos*, de Juan María Maury, publicado en 1840 (1998: 251). El mismo crítico señala la existencia de una epopeya inacabada, *La conquista de Méjico*, iniciada en 1845, obra de García Gutiérrez (1998: 258). Finalmente será Zorrilla quien, a mediados de siglo, escriba el epitafio en nuestra literatura del género más antiguo del que se tiene constancia.

2. UN POEMA EN LA BRECHA DEL ORIENTALISMO DECIMONÓNICO

El interés por lo oriental, apelativo con el que Zorrilla califica a su poema *Granada*, fue una constante a lo largo del siglo XIX. Este interés se explica desde la concepción romántica de la historia que imperó hasta el último cuarto del XIX, y que desembocaría —en lo que a poesía lírica se refiere— en el Modernismo, legítimo hijo continuador del Romanticismo. La atención que el tema oriental merecía en los escritores de principios y mediados de siglo responde al predilecto gusto que por la evasión sentían los artistas románticos;⁶ una evasión entendida desde dos puntos de vista diferentes pero complementarios: lo oriental significaba, por un lado, la huída a un universo exótico y, por otro, el retorno al pasado medieval. Ambos tipos de evasión hallaron una singular comunión en el caso de España, cuya historia ofrecía la peculiaridad de albergar en su seno la impronta de la cultura árabe. Esto lo comprendieron y valoraron principalmente los escritores y artistas extranjeros que, enamorados de Granada y su Alhambra, fueron los primeros en rescatar en sus creaciones los encantos orientales de que disponía la Península Ibérica. El caso más significativo en literatura es el de Washington Irving y sus *Cuentos de la Alhambra*, cuya edición príncipe data de 1832. A él se unen una larga nómina de personalidades foráneas como el escritor francés Florián o los ingleses Jules Gowry y Owen Jones, pareja de arquitectos que publicaron

⁶ A este respecto podemos recordar, por ejemplo, los poemas de Juan Arolas Bonet (1805-1849).

diversos grabados y dibujos sobre su viaje a Granada (Romero López, 1995: 516-517).

Oriente se convierte en un tópico protagonista en la tradición romántica. Los estudios árabes alcanzan un gran auge en Europa a lo largo del siglo XIX (Romero López, 1995: 517), peculiaridad esta que Zorrilla quiere copiar y extender en España. En el prólogo a *Granada*, el poeta vallisoletano, además de afirmar sentirse “avergonzado al ver que extranjeros autores han llamado antes que nosotros a las puertas de la Alhambra” (Zorrilla, 1852: 42-43), da un toque de atención a los organismos oficiales que tienen completamente olvidados los monumentos árabes, y que muestran un interés nulo por su conservación. La publicación de su poema, que en una próxima e hipotética edición —que finalmente nunca se llevó a cabo— iría acompañada de un tomo de ilustraciones sobre la Alhambra y el Generalife, aspiraba a servir de “estímulo para propagar el estudio de la lengua árabe en nuestro país” (Zorrilla, 1852: 41). Este propósito fue cumplido por él mismo, quien durante la estancia que realizó en París para componer su poema épico, estudió —aunque no se sabe hasta qué grado— lengua árabe, y siempre mostró un gran afán por el conocimiento de la temática oriental, sobre todo de los dogmas y la religión musulmanes, de los que extraía buena parte de la ambientación para sus obras (Abdo Hatamleh, 1972: 36-37).

Pero no es Zorrilla el único español interesado en recuperar la cultura árabe hispánica. Antes de la publicación de *Granada*, Trueba y Cossío da a luz en Inglaterra en 1828 su novela histórica *Gómez Arias o los moriscos de las Alpujarras*; Martínez de la Rosa estrena en 1830 el drama *Abén Humeya*; cuatro años más tarde, en 1834, el Duque de Rivas publica *El moro expósito*, y José de Espronceda escribe, rozando el ecuador del XIX, “A Jarifa en una orgía” (Romero López, 1995: 516-517). Es precisamente en 1850 cuando, compartiendo el mismo espíritu de rescate de lo hispanomusulmán, don Modesto Lafuente publica parte de su *Historia general de España*. En el prólogo de esta obra, que marcará un hito historiográfico sin precedentes en nuestro país, el numerario de la Real Academia de la Historia lleva a cabo una férrea defensa de recuperación y puesta en valor de la etapa árabe peninsular, “un período en la historia de España, el más largo y sin duda el más fecundo en hechos brillantes para nuestra nación” (Lafuente Zamalloa, 1850: xvii). Con posterioridad a *Granada*, el arabista Leopoldo Eguilaz da a la imprenta, en 1853, *El talismán del diablo*, quien curiosamente, y quizás siguiendo el ejemplo de Zorrilla, pone a esta obra el subtítulo de *Novela fantástico oriental*. En

1858 Francisco Javier Simonet edita sus *Leyendas históricas árabes. Almanzor, Meriem, Medina, Zahara y Camar*, y ya en época plenamente modernista Francisco Villaespesa estrena en Granada en 1911 *El alcázar de las perlas* (Romero López, 1995:517).

La temática oriental no solo desemboca en la estética modernista, sino que también será atendida por los escritores realistas-naturalistas. Este es el caso de la novela *El suspiro del moro*, publicada entre 1885 y 1886 por el ex presidente Emilio Castelar. El tema de esta obra fue tratado ya por su homólogo Martínez de la Rosa en *Doña Isabel de Solís*, y por el propio Zorrilla en el poema de *Granada*, pero difiere de ellos en la más profunda reflexión y pormenorización a la hora de narrar los eventos (Sanmartín Bastida, 2002: 314). Castelar comparte sin embargo con el poeta de Valladolid numerosas características que enlazan con fuerza tanto la novela como el poema oriental. La admiración por el arte musulmán y sus profusas descripciones, la animalización y crueldad del rey padre de Boabdil y el tópico de la fatalidad son desarrollados por estos dos escritores decimonónicos que, desde géneros y movimientos artísticos distintos, elaboran una narración en sustancia muy parecida sobre el mismo tema de la caída de Granada. Así, no es descabellado afirmar que el novelista y político gaditano estuviera directamente influenciado por el poema de Zorrilla, ya que *El suspiro del moro* contiene una serie de elementos y técnicas, ya presentes en *Granada*, que han llevado a la profesora Sanmartín Bastida a considerar esta novela como anticipadora del Modernismo. Por ejemplo, en la descripción novelística del harén donde la sensualidad y el lujo se desparraman entre los cojines de seda y los elementos decorativos —plenamente equiparable a la que del mismo lugar realiza Zorrilla—, Rebeca Sanmartín descubre que Castelar se adelantó a la prosa de los sentidos que desarrollarían Arolas y posteriormente los poetas pre-modernistas (Sanmartín Bastida, 2002: 316-317).

Además del poema de *Granada*, José Zorrilla tiene dedicado gran parte de su corpus escritural al tema oriental. Mohammed Abdo Hatamleh reserva a esta cuestión una importante parte de su monografía *El tema oriental en los poetas románticos españoles del siglo XIX*, donde aparte de realizar el que probablemente sea hasta la fecha el más extenso y profundo estudio de *Granada*, hace un recorrido por la producción de distintos autores decimonónicos que, junto con Zorrilla, abordaron el motivo de lo árabe. Junto con el poema oriental y la “Leyenda de Al-Hamar”, el doctor analiza hasta un total de siete títulos zorrillescos, sin contar la obra

dramática y la prosa, que desarrollan esta cuestión: las leyendas “La sorpresa de Zahara”, “El Montero de Espinosa” y “En el cielo. La leyenda del Rawi Moro. Contada por el poeta cristiano”, el poema fantástico “Los gnomos de la Alhambra” (que, como veremos, está directamente relacionado con el poema que vamos a estudiar), la serenata morisca “A Rosa”, el lamento muzárabe “Granada mía!” y “Al último rey moro de Granada: Boabdil el Chico”. A ellos hemos de sumar algunas orientales más —entre las que sobresale la primera que escribió Zorrilla, “Dueña de la negra toca”— casi todas situadas en el reino musulmán de Granada, publicadas en diversas partes a lo largo de la vida del autor (Abdo Hatamleh, 1972: 28).

Aunque protagonista en el Romanticismo, el tema oriental ya estuvo presente en otras épocas de nuestra historia literaria y fue desarrollado por plumas de primera fila. Este es el caso del romancero tradicional y de poetas como Góngora o Lope, autores de importantes romances moriscos (Abdo Hatamleh, 1972: 29), que fueron conocidos y admirados por Zorrilla. Las fuentes, por tanto, de las que el bardo vallisoletano bebe son muchas y variadas, aunque el doctor Abdo Hatamleh señala como principal la misma historia. A la *Historia de Granada*, de su colega Miguel Lafuente Alcántara, el *Manual del artista y del viajero* de José Jiménez Serrano y la *Crónica de la conquista de Granada* de Washington Irving (1972: 34), la profesora Dolores Romero suma la influencia de la *Historia del reinado de los Reyes Católicos* de William Prescott, el *Libro del viajero en Granada* del mismo Lafuente y la *Historia de la dominación de los árabes en España* de José Antonio Conde (Romero López, 2005: 516), también señaladas más tarde por Mohammed Abdo como “fuentes indirectas” (Abdo Hatamleh, 1972: 35). De todas ellas, Zorrilla extrae únicamente la ambientación de sus poemas, relegando a un segundo plano la raíz histórica o religiosa. Si bien es cierto que no se puede saber con seguridad si el poeta vallisoletano tuvo contactos directos con la literatura árabe, aunque posiblemente durante su estancia en Francia conociera las traducciones o composiciones de casidas y divanes, sí es seguro que fue conocedor de una versión francesa del Corán traducida por Savary (Abdo Hatamleh, 1972: 37).

En lo que se refiere a las fuentes específicas de *Granada*, los estudiosos han encontrado la innegable aportación de obras concretas en algunos pasajes del poema. El romance zorrillesco “La sorpresa de Zahara”, cuyas reminiscencias podemos encontrar en “La conquista de Granada” de Washington Irving, es la base que da origen al “Libro tercero”

del poema oriental, titulado “Zahara” (Abdo Hatamleh, 1972: 77). Los romances viejos del cerco de Baeza, el de la salida del rey Chico de Granada y el de Abenámara, transcrito casi en su totalidad en la nota cuarta del “Libro de los alcázares” —donde también se cita *El último abencerraje* de Chateaubriand— están plenamente imbricados en el texto. Junto con ellos es evidente la influencia del romance de la pérdida de Alhama, cuyo estribillo “¡Ay de mi Alhama!” se repite a lo largo del último capítulo del “Libro quinto”.⁷

El calificativo “oriental”, cuyo sentido —como veremos más adelante— es explicado por el propio autor, debe entenderse, según Dolores Romero, desde el tema moruno y el estilo exótico, afectado y difuso que este confiere a su obra (Romero López, 1995: 519). Mohammed Abdo Hatamleh, en esta misma línea, enuncia que el orientalismo de *Granada* se centra en el tema y el objeto escogido, y que su lirismo recae en las delicadas metáforas de un gusto romántico oriental (1972: 135). Además, este investigador llega a comparar el estilo argumental de la “Leyenda de Al-Hamar”, por la manera de exponer y por su continua fantasía, con *Las mil y una noches* (1972: 103), y equipara esta leyenda con el mismo Corán. Y es que al igual que sucede en el libro sagrado del Islam, la “Leyenda de Al-Hamar” incluye loas a Dios o al monarca que inducen a pensar que, además de las inscripciones de la Alhambra, Zorrilla leyó también el Corán (1972: 106). El estilo oriental aparece, profusamente, en el conjunto de descripciones que se conjugan, a su vez, con la acción y el lirismo. El exotismo árabe, desarrollado a través de lo sensorial, es aportado también mediante la utilización de ciertos detalles y motivos, como la integración del paisaje en la arquitectura, la presencia del agua y los atardeceres o el gusto por la astrología y el ocultismo. A todo ello se une la cuidadosa elección del léxico árabe, que inunda todo el poema (Romero López, 1995: 520-524).

Navas Ruiz, por su parte, destaca la maestría con que Zorrilla confiere en *Granada* un renovado interés y emoción a episodios de los últimos días del reino nazarita bastante conocidos por los lectores medios, y que consigue gracias al dominio de recursos tradicionales como el manejo de la trama y el suspense, la utilización del sueño y el presagio, el dramatismo

⁷ Los romances alcanzaron un auge sin precedentes desde la literatura áurea a partir de su recopilación por Agustín Durán durante el siglo XIX. De entre todas las obras que a este efecto realizó Durán destaca el *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, publicado por vez primera entre 1828 y 1832.

de los diálogos, el estudio de los caracteres, la empatía con los más infelices, la oportuna evocación del paisaje y el influjo de lo sobrenatural, entre otras técnicas (Navas Ruiz, 1995: 115). Para evitar el peligro de la monotonía en una obra de tal magnitud, el poeta nacional acude al clásico principio de la variedad épica, que ejecuta mediante la narración paralela de dos acciones diferentes (como sucede en el “Libro primero”, donde al ascenso de los Reyes Católicos al trono sigue la toma del poder por Muley, y en el segundo, donde tras el encuentro de Zorrilla con Muley se sucede la entrevista de este con el embajador castellano), o bien contraponiendo una escena realista con otra fantástica, como observamos en el “Libro cuarto”. La mezcla de distintos géneros y registros, lo narrativo, lo didáctico y lo lírico, junto con la diversidad de versos y estrofas, ayudan también a mantener dicho principio de la variedad (Navas Ruiz, 1995: 119-120).

La inmersión en cuestiones de índole religiosa y doctrinal, al igual que sucede en sus orientales, se aprecia vivamente en el poema oriental. El “Libro primero” se abre con una invocación, a la que antecede en caracteres arábigos la loa a Dios típica del comienzo de las suras coránicas, y que Zorrilla vuelve a repetir en el principio de los libros octavo y noveno (Abdo Hatamleh, 1972: 114-115). A este interés religioso se une, por contrario que parezca dado el aparente conservador carácter del bardo castellano, la admiración por el bando vencido y el respeto ante su cultura, que es tratada desde un nacionalismo cristiano pero amable hacia la figura del otro (Navas Ruiz, 2005: 120). Ricardo Navas ha puesto en valor este hecho, y ha reivindicado el espíritu liberal y moderno de José Zorrilla, juzgado erróneamente como conservador y tradicionalista (Navas Ruiz, 2005).

Granada, el finalmente inacabado poema que aspiró a convertirse en el mayor monumento literario del poeta vallisoletano —e incluso de toda la España decimonónica— ha tenido muchas y diversas recepciones críticas. Aunque es cierto que la mayor parte de ellas alaban en su conjunto la composición, también las hay que mantienen una postura menos halagadora. Así, mientras que Ángel Ganivet vislumbra en esta obra la intención conciliadora de unir las dos grandes civilizaciones peninsulares, la árabe y la cristiana, y Blanco García alaba hasta la saciedad su estilo oriental, otras voces críticas como la de Juan Valera y Diosdado Ibáñez señalaron la incapacidad y el fracaso de Zorrilla a la hora de escribir una epopeya que según sus juicios se le quedó grande (Navas Ruiz, 1995: 85; 111). En una postura intermedia encontramos a Carrasco Urgoiti,

Hitchcock y McDermott, quienes han valorado sobre todo la presencia del orientalismo en el poema. Peers, coincidiendo con Mérimée y Morley, asegura que *Granada* encierra algunas de las mejores composiciones líricas de su hacedor, que ofrece unas pinturas y estampas espléndidamente bellas (Navas Ruiz, 1995: 111).

Como ya enunciamos en la introducción, nuestro propósito principal al elaborar este estudio es precisamente poner en valor el poema que durante mucho tiempo fue la obra predilecta de Zorrilla, y que nada más que por ser hija de tal autor creemos merece el honor de tener una atención que, hasta el momento, y sobre todo en tiempos recientes, no se le ha brindado. A este respecto, queremos recoger la invitación y el toque de atención que el profesor Ricardo Navas lleva a cabo en el epílogo de su monografía sobre la poesía de José Zorrilla, y fijar nuestra vista en “un escritor, tan entrañablemente querido de los españoles, pero tan limitado y oscurecido por los clichés y los prejuicios” (Navas Ruiz, 1995: 192). No olvidemos que, junto con la acreditación del conjunto de su extensa obra, en muchos casos injustamente calificada, el poeta vallisoletano cuenta con el apoyo de reputadísimos escritores, compañeros suyos en el Parnaso, que elogiaron vivamente sus creaciones. Rubén Darío, Azorín, César Vallejo, Salvador Rueda, Manuel Machado y Gerardo Diego, entre otros, mostraron sus respetos ante la figura y la obra de este poeta que, en la actualidad, y en palabras de la doctora Sanmartín Bastida, ha pasado de ser prototipo de poeta romántico a convertirse en precursor del Modernismo (2002: 228-229).

3. TRANSMISIÓN TEXTUAL DE *GRANADA*

Granada posee una singular historia textual en la que los deseos iniciales de la obra y el posterior resultado final, muy diferente del primigenio propósito de su autor, se entremezclan con los vaivenes de su escritura, llevada a cabo de manera intermitente durante varias décadas, y las peculiares características de su publicación, incompleta y desgajada. Zorrilla nos presenta con este poema una especie de juego preparado conscientemente para sus contemporáneos, y que ahora nosotros, al abordar su estudio, tenemos que descifrar.

Si bien la intención de hacer esta obra ya se conoce en 1845, año en que Zorrilla marcha a vivir a Granada (Navas Ruiz, 1995: 109), su redacción, como explica el propio poeta, no fue emprendida hasta 1848 (1852: 37). Sin embargo, conservamos una edición impresa de la obra

publicada en Madrid en 1847, que ya lleva por título *Granada, poema oriental. Precedido de la leyenda de Al-Hamar*. En esta, pese a su denominación, tan solo encontramos la “Leyenda de Al-Hamar”, las notas a dicha leyenda y un apéndice final, “Mahoma”, que contiene la biografía del profeta musulmán. Para hallar los versos de “Granada. Poema oriental” hemos de esperar a la edición parisina de 1852, en la que por fin dicho poema, siguiendo —esta vez sí— lo enunciado por su título, aparece precedido de la “Leyenda de Al-Hamar”.

Aunque dado a conocer de la manera que acabamos de explicar, la intención de Zorrilla, como manifiesta en el prólogo de 1852, era publicar a la vez dos obras relacionadas pero distintas, el *Cuento de Cuentos y Granada, poema oriental*. La primera relataría la historia de Granada desde su fundador, Al-Hamar, hasta su penúltimo rey, Muley Hacén, mientras que la segunda habría de narrar el período de la conquista por los Reyes Católicos (Zorrilla, 1852: 39). Este propósito, que nunca llegaría a culminarse felizmente, terminó configurándose en la edición de *Granada* de 1852. El motivo de la colocación de la leyenda al frente de *Granada* y no del futuro *Cuento de cuentos*, como hubiera sido lo usual siguiendo la primitiva intención del autor, es explicado por el mismo Zorrilla de la siguiente manera:

Estando tan hondamente ligada con este, no me ha parecido oportuno separarla de él; además de que esta leyenda es una introducción necesaria al *Poema de Granada*, pues al emprender el relato de la extinción de la monarquía granadina, era forzoso recordar su origen (1852: 39).

El acierto de esta decisión terminaría siendo ratificado décadas después, cuando en 1886, un Zorrilla muy alejado ya del pretencioso escritor que enunciaba los anteriores propósitos en el clímax de su madurez creativa, comprueba el fracaso de su misión al contemplar aún inacabada e imperfecta aquella que había sido concebida como su magna empresa poética (1886: x).

El porqué de la publicación incompleta de la obra en 1852, y lo que es más extraño, la primera edición de la misma con el título de *Granada, poema oriental* en 1847, cuando el propio Zorrilla confiesa haber comenzado a escribir la misma un año después, puede deberse a la gran expectación mediática que desde el anuncio de su redacción causó el poema, y que es descrita con cierta animadversión por el poeta en el prólogo de 1852:

Hace cuatro años que emprendí la obra de un poema, cuyo argumento es la conquista de Granada por los Reyes Católicos. Desde entonces hasta hoy, los desocupados y los gacetilleros han desperdiciado su tiempo y su tinta en dirigirme anónimos, preguntándome si pienso publicar mi poema el día del juicio, recordándome la fábula del parto de los montes, y adelantando, con la más sana intención del mundo, sus opiniones sobre mi obra, la cual se ha estado hasta hoy en mi cartera, virgen felizmente de su conocimiento (1852: 37).

A todo esto hemos de añadir que en 1886, es decir, treinta y cuatro años después de la publicación de *Granada*, Zorrilla escribe *Gnomos y mujeres*, obra cuyas páginas pretenden aunar el homenaje a quien, según sus propias palabras, han sido “los dos manantiales en que mi poesía ha refrescado su sed y ha bañado sus alas, mientras ha sentido en ellas aseguradas sus plumas” (1886: xi): Granada y la mujer. La primera parte de dicha obra, “Los gnomos de la Alhambra”, que lleva por subtítulo “poema fantástico”, aspira a convertirse en una conclusión de su troncado *Granada*:

“Los gnomos de la Alhambra” debían ser el apéndice de mi mal empezado y no concluido *Poema de Granada*, cuya incompleta obra es la prueba palpable de la deficiencia de mi ingenio en mi juventud y de su impotencia en mi vejez; son el último eslabón de una cadena, cuyos anillos centrales no he podido forjar: son la mitad del broche de oro de un collar que debió ser de perlas: son los pies correspondientes a la cabeza de una estatua que no tiene cuerpo: son el delirio de una realidad no realizada y ya acaso irrealizable (1886: x).

Granada, por tanto, es un poema que nació con el propósito de narrar la conquista de esta ciudad por los Reyes Católicos, pero que en su edición de 1852, de manera deliberada, apareció “precedido de la leyenda de Al-Hamar”, y que es, al menos en deseo, concluido por otro poema, “Los gnomos de la Alhambra”, publicado más de treinta años después formando parte de una obra titulada *Gnomos y mujeres*.

En conclusión, nos hallamos ante una obra constituida por tres piezas fundamentales: la central, en principio inconclusa, que lleva por título “Granada, poema oriental”; una introducción a la misma, la “Leyenda de Al-Hamar”, y un apéndice, “Los gnomos de la Alhambra, poema fantástico”. Dichos textos nunca fueron publicados (como hubiera sido lógico) bajo un mismo volumen, sino que en la primera edición de la obra,

la de 1847, aparece el primero de ellos, “la Leyenda de Al-Hamar”, bajo el título del aún inexistente *Granada, poema oriental*, cuyos primeros libros saldrían a la luz cinco años después, en la edición de 1852, precedidos por la nombrada leyenda. A esto hemos de añadir que Zorrilla parece dar por concluida su obra en 1886 con la publicación de “Los gnomos de la Alhambra, poema oriental”, texto que en ningún momento formó parte de una edición conjunta de *Granada*, sino que se publicó desgajado de la misma como capítulo de otro libro.

Para mayor complicación, en 1895 aparece, por deseo de la ya viuda de Zorrilla, una reimpresión de la edición de 1852, que omite por completo cualquier referencia y relación de “Los gnomos de la Alhambra” con *Granada*. Es más, en el colofón de dicha reimpresión, copiada la última estrofa de la edición de 1852, se asegura que Zorrilla no continuó jamás con esta obra, aunque siempre prometió culminarla, y que ni en sus lecturas públicas ni entre sus papeles conservados hubo rastro jamás de nuevos versos de *Granada* (Zorrilla, 1895: 293-294). La gravedad de la total omisión en este momento de la idea expuesta por el propio poeta de que los *Gnomos* suponían un apéndice de *Granada* se agrava aún más cuando en el mencionado colofón se enuncia que Zorrilla, tras su coronación en 1889, ofreció escribir el tercer tomo de la obra si se le alojaba durante un año en la Alhambra.

El conjunto de peculiaridades de este poema, su intermitente redacción y las enormes expectativas iniciales que sobre el mismo tenían Zorrilla y su público, unidas al finalmente irrealizable deseo de su conclusión, alimentaron la romántica imagen de un poeta frustrado en constante batalla creativa que termina siendo vencido por la magnitud quimérica de su obra.

4. PLANTEAMIENTO Y NATURALEZA GENÉRICA DE LA OBRA

En el prólogo de su edición de 1847, el insigne vate hace una descripción de lo que augura habrá de ocupar esta obra suya, y establece el plan de sus características editoriales. Así, Zorrilla prevé que la misma en su conjunto constará “de veinticinco a treinta mil versos, repartidos en cinco volúmenes de a seis mil cada uno y de trescientas páginas de impresión”, y que “cada tomo saldrá a luz dividido en dos entregas de ciento cincuenta páginas” (1847: 4-5). Este ambicioso propósito termina materializándose en la edición de 1852 en una obra que tiene un total de 12694 versos, contando la “Fantasía” inicial a modo de dedicatoria, la

“Leyenda de Al-Hamar” y “Granada, poema oriental”, que finalmente fueron publicados en dos tomos de trescientas ochenta y cuatro páginas cada uno.

Pese a la amplitud de su resultado final, muy lejos queda este de la primigenia suposición de veinticinco o treinta mil versos, aun si añadimos a la nómina de los mismos los mil setecientos noventa y tres de los que se compone “Los gnomos de la Alhambra”. Esta cantidad, sumada a la de la edición de 1852, da un resultado global de 14487 versos.

Llegados a este punto, cabe preguntarnos una de las principales cuestiones, la naturaleza genérica de la obra. ¿Qué es *Granada*, o mejor dicho, qué pretendió ser en su concepción original y qué terminó siendo? En las “Cuatro palabras del autor” que funcionan a manera de prólogo en la edición de 1852, Zorrilla se sirve del ya clásico tópico del escritor modesto para tamizar la intención de haberse embarcado en la empresa de escribir un poema épico, como *a priori* indican apuntar todas las características de esta obra: “El que crea, empero, que con él pretendo realizar la novena maravilla (dado que El Escorial sea la octava) y asombrar al mundo con un poema épico, está en un error y me honra mucho suponiéndome tan sobrado de alientos” (1852: 42).

Para moderar, como decimos, ese propósito que podría ser tachado por algunos incluso de arrogante, y quizás para curarse en salud por si cierto erudito ilustrado le recriminaba algo acerca del estilo de la obra — que además de la octava real, metro por excelencia de la épica culta, se sirve de otros muchos diversos metros—,⁸ Zorrilla aduce que la misma es una “enorme leyenda”. Sin embargo, en la línea siguiente a esta afirmación, descubrimos que el poeta vallisoletano está enmascarando su propósito con un antiguo recurso literario que, en este caso, es en parte desautomatizado. Nos referimos al tópico del manuscrito encontrado, tan recurrente a lo largo de toda nuestra historia literaria y que felizmente utilizó Cervantes en su más universal novela. Zorrilla simula pretender que esta obra desempeña el papel que el manuscrito de Cide Hamete tiene en el *Quijote*, es decir, que ella es ese compendio de documentos que otro poeta debe encontrar para escribir el poema épico sobre Granada. El guiño al autor de *La Galatea* no se queda aquí, sino que el escritor romántico

⁸ En su conjunto, y según el estudio que hemos realizado nosotros mismos, *Granada* contiene más de treinta formas estróficas diferentes, aunque la que más predomina, con diferencia, es la octava real. Esta ocupa alrededor de un 35% de la composición, y es seguida en presencia por la octavilla en octosílabos, que abarca cerca de un 16% de la obra.

hace una alusión al final del primer *Quijote*, concretamente al célebre verso de Ariosto “*Forse altro canterà con miglior plectro*”, cuando enuncia que su texto es una simple fuente en la que ese hipotético poeta, más ingenioso y capaz, ha de basarse:

Mi obra, a la cual notará el discreto que llamo *poema oriental*, no es más que una enorme leyenda, en la cual otro ingenio más competente hallará reunidos los materiales necesarios para construir el clásico edificio de la magnífica epopeya encerrada en la época de la conquista de Granada. (1852: 42)

El juego sigue estando patente en ese “discreto lector”, astuto y perspicaz, al que Zorrilla se dirige y que comprende sin problemas que la obra que tiene entre manos es un verdadero poema épico, y no una leyenda. Zorrilla, en su ingente labor como contador de tradiciones y fábulas populares, teorizó sobre el género leyenda, es más, llegó a adscribirse como propia la creación moderna de dicho género:

Porque a más que esta clase de leyendas,
cuyo género a luz di yo algún día,
tienen la preciosísima ventaja
de admitir todo estilo y todo invento (*Dos rosas y dos rosales*, “Historia de la primera rosa”, capítulo IV, I).

Además de que siempre se refiere a *Granada* llamándola poema, el escritor vallisoletano le da el sobrenombre y la naturaleza de “poema oriental”. En el siglo XIX, heredero de la concepción teórica del XVIII, y deudor a su vez de la configuración canónica de los géneros de las literaturas romances durante el Renacimiento, la voz *poema* hacía alusión casi inmediata al poema épico, a la epopeya. Pese a que el *Diccionario académico* coetáneo de *Granada*, el de 1852, define *poema* como “la obra escrita en verso que puede reducirse a alguna de las especies de la poesía”, el mismo señala que “regularmente no se dice sino de los que son de alguna extensión, como poema épico, dramático”. La referencia en esta entrada al poema épico sigue manteniendo el eco de la definición que *Autoridades* dio a *poema* en 1737:

En su riguroso sentido significa qualquier obra, en verso u prosa, en que se imita a la naturaleza; pero en el uso común solo se llama poema el escrito épico u heroico, cuyo assunto verdadero u fingido es narrar los hechos de

algún Héroe u otra cosa heroica (...) Para ser legítimo Poema ha de tener el fin también, que es enseñar y deleitar, que las imitaciones que no lo hacen no son dignas del venerable nombre de Poema (*Diccionario de Autoridades*, 1737).⁹

La permanencia de este significado de la palabra *poema* a mediados del XIX es corroborado por la edición del *Diccionario* de Ramón Joaquín Domínguez de 1853, que además de remitir en la entrada de dicha palabra a *epopeya*, da las siguientes definiciones de *poema*:

Nombre específico y propiamente característico de las grandes y extensas composiciones poéticas en metro heroico, o lírico aventajado, superior, sublime. Por excelencia se circunscribe este nombre, entre los grandes maestros, al *poema épico*, especie de composición magnífica en rotundas y sentenciosas octavas reales, que participa de la historia, de la fábula, del drama y de la novela, que no carece de interesantes episodios y de cuantas bellezas, imágenes, metáforas, etc. pueden cautivar la atención (Domínguez, 1853).

A la luz de esta información que nos transmiten textos tan canónicos y a la vez descriptivos como los diccionarios, además de las palabras que el propio poeta nos deja en el prólogo de su obra y que ya hemos analizado, el propósito de Zorrilla de que *Granada* tenga el estatus de poema épico parece evidente. Muy significativo, además, resulta el matiz que nuestro vate da a la concepción de su poema al calificarlo con el adjetivo “oriental”. Al igual que, como ya observó Ángel Ganivet, el argumento de la obra pretende aunar a las dos grandes civilizaciones de la Península, la árabe y la cristiana (Navas Ruiz, 1995: 111), Zorrilla aspira a fusionar en su poema el estilo literario de ambas culturas. Para ello, sirviéndose del molde de la métrica castellana, cristaliza en sus versos imágenes y recursos propios de la literatura árabe. Veamos lo que a este respecto el autor explica en el prólogo de 1852 al hablar del estilo de la “Leyenda de Al-Hamar”, que es perfectamente extrapolable al caso de “Granada”:

Su estilo es puramente oriental: difuso en las descripciones, hinchado en los conceptos, hiperbólico en las comparaciones y afectando siempre inspiración y origen divinos. Así cuentan los Árabes sus leyendas, pródigos

⁹ Las referencias y notas de todos los diccionarios que citaremos a partir de aquí las hemos obtenido y extraído del *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>.

de las flores de su rica imaginación, y así he contado yo la de Al-Hamar, la cual no es más que una imitación de las narraciones y libros árabes (1852: 39-40).

Frente a la pieza central de la obra, el épico “Granada, poema oriental”, tenemos como pórtico de la misma “La leyenda de Al-Hamar”. Esta, como su propio título indica, pertenece al género de la leyenda, muy cultivado durante el siglo XIX por diversos autores, y que alcanzará su máximo apogeo y esplendor con Zorrilla, en el caso del verso, y con Bécquer en la prosa. Al contrario de lo que sucedía con el poema épico, que se respaldaba en una larga tradición canónica, la leyenda literaria es hija del Romanticismo. En el momento en que se publica la de Al-Hamar, dicho género —en la modalidad de verso— está plenamente conformado, pero no ha alcanzado aún su puesto correspondiente dentro del canon teórico. Para hacernos una idea, a la altura de 1852, el ya autor del *Don Juan Tenorio* había dado a la imprenta la mayor parte de sus mejores leyendas, entre las que se cuentan “A buen juez, mejor testigo” (1838), “El capitán Montoya” (1840), “Margarita la tornera” (1841) o “La azucena silvestre” (1845), entre otras. Mientras que la Real Academia Española, en la edición del *Diccionario* de 1852, define *leyenda* como “la historia o materia que se lee, especialmente la que procede de tiempos antiguos”, los escritores y críticos comienzan a teorizar más concienzudamente sobre la naturaleza de este nuevo género romántico (García Castañeda, 2000: 17-18).

Tal como enuncia García Castañeda (2000: 17), habrá que esperar a la edición del *Diccionario* de 1884 para que la Academia incluya bajo el lema *leyenda* una entrada que sancione el género literario que se denominó por los poetas decimonónicos con dicha voz: “relación de sucesos que tienen más de tradicionales o maravillosos que de históricos o verdaderos. Composición poética de alguna extensión en que se narra un suceso de esta clase”. Zorrilla, quien como ya hemos mencionado, además de practicar dicho género teorizó sobre él, distingue dos tipos de leyenda, la tradicional y la fantástica. La primera es la que el poeta extrae del pueblo, mientras que la segunda es aquella inventada por el autor. Navas Ruiz, en el caso del corpus zorrillesco, matiza esta clasificación, y establece cuatro modalidades de leyendas: históricas, religiosas, novelescas y orientales (1995:86-88). En este último grupo es donde se sitúa la “Leyenda de Muhamad Al-Hamar el Nazarita”, que pese a ser denominada como tal y cumplir las características de su género, se encuentra a caballo entre la

leyenda y el poema épico; realidad por otra parte lógica, al presentarse como encabezamiento de una epopeya. Esta peculiaridad la hallamos en la misma estructuración de la leyenda, que es dividida en “libros”, al igual que “Granada, poema oriental”.

Como apéndice de la obra el poeta compone, décadas después de su inicio, “Los gnomos de la Alhambra”, al que da el subtítulo y la naturaleza de “poema fantástico”. *Poema* porque quiere ser el final de la inconclusa epopeya, *fantástico* porque está protagonizado por cantidad de seres fabulosos, los gnomos, actuales y únicos moradores del recinto nazarita. Es realmente curioso cómo Zorrilla, en lugar de finalizar la obra con la entrega de las llaves de Granada a los Reyes Católicos, prosiguiendo con el mismo estilo sublime, se deja llevar por su imaginación y da al poema un desenlace fantástico, donde deja de desarrollar el pasado para describir un suceso del presente y profetizar lo que será de la Alhambra un siglo después. El vate, asolado por la vejez y ante el desastre del terremoto acaecido en la urbe de Boabdil, que llora en su lamento muzárabe “¡Granada mía!” (1886: 83-95), deja de tener fe en la realidad, incluso en la histórica, y pese a su antigua afirmación de que el género fantástico es inoportuno en España (Navas Ruiz, 1995: 87), da a la que había concebido como su mayor empresa poética un final donde la fábula y la fantasía son protagonistas. Esta solución, aunque *a priori* extraña, no lo es tanto si atendemos al momento vital e histórico en el que Zorrilla escribe sus *Gnomos*.

Zorrilla, lejos de refugiarse en el pasado para paliar su presente abatimiento, como en otro tiempo hizo junto con sus homólogos románticos, parece querer envolverse ahora en ese velo “de los dulces sueños que hacen ver la vida de color de rosa” (Darío, 2007:184) , y que lo acercan, por tanto, al Modernismo. Tan solo quedan dos años para que el futuro Príncipe de las letras castellanas prenda con *Azul* la mecha de la estética modernista, una revolución sin precedentes cuyos ideales vislumbramos ya en el prólogo de *Gnomos y mujeres*, cuando el vate de Valladolid expresa sentirse como uno de esos marginados artistas incomprendidos a los que la Reina Mab viene a prestar auxilio:

Así vivimos, así somos y así seremos: los locos y los chiflados ideando cosas más o menos grandes, más o menos útiles, más o menos bellas y divertidas, cuya realización impiden y desvirtúan los tontos, que viven para eso y que acaso por eso se engrandecen y se enriquecen a costa de lo que idean los locos y los chiflados: a los cuales con razón critican, desprecian y

calumnian los tontos, a quienes suelen servir los ideales y elucubraciones de los locos y los chiflados, quienes tal vez por perderse en los altos espacios de la inteligencia, están tanto más cerca del Criador, cuanto más se alejan de las criaturas (1886: ix-x).

Es *Granada*, pues, una obra de naturaleza mestiza, formada por tres textos pertenecientes a sendos géneros —mejor dicho, subgéneros— literarios, la leyenda, el poema épico y el poema fantástico, que comparten todos su carácter narrativo. El propósito de José Zorrilla es narrar, contar una fábula que, aunque adaptada a los moldes de distintas construcciones retóricas, tiene como fundamental intención dar a conocer la historia del último reino nazarita. Sin embargo, y pese a su hibridismo, ya que esta obra en su concepción original aspiraba a ser “un poema cuyo argumento es la conquista de Granada por los Reyes Católicos” (Zorrilla, 1852: 37), creemos necesario estudiar la misma dentro de los cauces del género en el que se pretendió enmarcar, la poesía épica. De entrada, nada más que conociendo la enorme extensión que Zorrilla auguraba para su poema, comprobamos que el ya aclamado hacia la segunda mitad del XIX como “poeta nacional” desea llevar a cabo una gran empresa que supere, con mucho, las extensas tiradas de versos de los poemas épicos canónicos. Mucho distan los veinticinco o treinta mil versos de los pronósticos iniciales que Zorrilla daba a *Granada* de los algo más de nueve mil versos de *La Araucana*, los casi nueve mil novecientos de la *Eneida*, o los algo más de ocho mil ochocientos de *Os Lusíadas*. En el cálculo de su longitud primigenia, el poema decimonónico se acerca más a la unión de los dos antiguos monumentos épicos helenos, la *Ilíada* y la *Odisea*, que en su conjunto suman cerca de veintiocho mil versos.

CONCLUSIONES

Pese a que la tarde de su coronación José Zorrilla recitó como discurso de agradecimiento “Recuerdo del tiempo viejo”, el poema que en principio tenía preparado para tal ceremonia era otro, “A Granada”, publicado unos días antes en el periódico *El Liberal*.¹⁰ Este, que llevaba como epígrafe el

¹⁰ El cambio de poema para la ceremonia de coronación se debe a las vicisitudes de última hora que la organización del evento sufrió. El acto de coronación, como hemos dicho anteriormente, estaba programado para el día 17 de junio, y por ello la redacción de *El Liberal* había pedido a Zorrilla el poema “A Granada” para que fuese publicado en el número de dicho día, y así lo hizo el periódico. Sin embargo, por motivos políticos ajenos

verso latino de la *Eneida* “*Ille ego qui quondam*”, comienza de la siguiente manera:

Yo soy aquel de entonces, el trovador romántico,
el que en tu prez a miles sus versos prodigó:
y acorde con aquéllos va a ser mi último cántico.
¿Por qué de lo que he sido renegaría yo? (“A Granada”, vv. 1-4).

En esta primera estrofa se aúnan varios de los motivos que hemos venido tratando a lo largo de estas páginas, y que ahora sintetizaremos para establecer algunas conclusiones. Según su propia confesión, Zorrilla sigue siendo “el trovador romántico”, un trovador que, al igual que los compositores de epopeyas medievales, pretende hacer de su obra un monumento a la nación. Pero al bardo de Valladolid no le bastó con rescatar y pulir las diversas leyendas por las que el pueblo le concedió el apelativo de poeta nacional. Él aspiraba a un honor más alto, y en el frenesí de su fama y popularidad, se propuso emprender una obra que lo hiciera alzarse no con el cetro de la monarquía cómica, como siglos atrás había conseguido Lope, sino con la corona del imperio épico. Este puesto, al que concursaron otros poetas de su tiempo como Espronceda o Mencos, fue pretendido de manera algo velada por Zorrilla mediante la composición de un poema al que él dio el nombre de oriental, *Granada*, cuyo argumento sería la conquista del último reino nazarita por los Reyes Católicos. Este poema iba a aparecer precedido por otra obra, el *Cuento de Cuentos*, cuyo planteamiento quería abarcar la historia de Granada desde su fundador Al-Hamar hasta la época de su penúltimo rey, Muley Hacén.

Pero como muchas veces ocurre, deseo y realidad no acabaron coincidiendo, y el resultado de todo esto fue la publicación en 1852 de una obra titulada *Granada, poema oriental. Precedido de la leyenda de Al-Hamar*, que no cumplió felizmente ninguno de los propósitos iniciales del escritor. En 1886, en el prólogo que antepone a *Gnomos y mujeres*, José Zorrilla lamenta que la primera parte de este libro, “Los gnomos de la Alhambra”, representa la conclusión de aquella gran empresa cuyo desarrollo quedó inacabado. La distinción genérica de leyenda, poema oriental y poema fantástico (como cataloga el autor a los “Gnomos”) no puede sin embargo ocultar la verdadera naturaleza de esta magna obra que

al evento que ocasionaron que la reina no viajase a Granada, la coronación hubo de aplazarse al día 22 de junio, y Zorrilla decidió sustituir el poema ya dado a conocer en la prensa por uno nuevo, “Recuerdo del tiempo viejo” (Sancho Rodríguez, 1889: 135).

debe ser encauzada, sin lugar a dudas, dentro de la corriente de la poesía épica. Los populares vítores que lo aclamaban como poeta de su nación, querían ser transformados por Zorrilla en solemnes fanfarrias que anunciaran su apoteósica entrada dentro de la estancia más culta y respetable del Parnaso literario. Para ello, el vate castellano emprendió la composición de un poema donde conviven más de treinta formas estróficas diferentes pero que tiene como metro protagonista la octava real, la estrofa por excelencia de la épica culta.

Junto con la métrica, la otra gran característica que nos permite afirmar que *Granada* es una epopeya, es su temática elevada y su alcance nacional. El intento confeso de fusionar el estilo literario de las culturas protagonistas de la obra, que no es otro que verter en los esquemas métricos castellanos imágenes y recursos propios de la literatura árabe, responde claramente al objetivo de elaborar un gran poema épico que, como la crítica ha señalado, reuniera la historia y el legado común de las dos grandes civilizaciones españolas, la cristiana y la árabe. La lectura de *Granada* ha de hacernos desterrar de una vez por todas la impostada imagen de escritor ultracatólico y cuasi reaccionario que Zorrilla a veces quiso dar de sí mismo y que se ha perpetuado hasta nuestros días. Más allá de ese “Cristiano y español, con fe y sin miedo/Canto mi religión, mi patria canto” con que se abre esta obra, Zorrilla demuestra una actitud conciliadora y fraternal que para nada está reñida con la defensa que hace de sí mismo como adalid trovadoresco de su patria; todo lo contrario. El bardo vallisoletano manifiesta, verso tras verso, la admiración y empatía que siente por los árabes, y considera que este pueblo tiene la misma importancia que el cristiano en la configuración histórica de la nación hispana. Así lo manifiesta en el pórtico del poema oriental, cuando enuncia que la gloria de estas dos naciones, ya que juntas mezclaron su sangre y fatigas, debe ser cantada a la par (*Granada, poema oriental*, “Libro I”, I).

Y qué mejor manera de aunar el canto por ambos pueblos que en esa ciudad en cuya prez, siguiendo con la estrofa con que hemos abierto este apartado, Zorrilla había prodigado ya muchos de sus versos. El tema hispano-oriental, que se mantuvo vigente a lo largo de todo el siglo XIX en nuestro país y que fue abordado en sus comienzos por autores extranjeros como Washington Irving, estuvo siempre íntimamente ligado a Granada, lugar donde la mayoría de escritores, y sobre todo José Zorrilla, reconocieron el halo de lo árabe. *Granada* significa, además de la cumbre de toda la producción zorrillesca de carácter oriental, el punto donde converge y alcanza su comunión plena lo islámico y lo cristiano. La

importancia protagonista que el lugar adquiere en el poema es equiparable, como sucede en muchos otros ejemplos de la tradición épica, al que tienen los sitios de Ilion o Arauco en la *Ilíada* y la *Araucana*, y que antes que preponderar la figura de ningún héroe o bando sobre el resto, como ocurre en la *Odisea* o la *Eneida*, quieren centrar su atención, ya desde su mismo título, en ese espacio que abarca y sustenta todos los hechos.

El “yo soy aquel de entonces”, inicio del poema “A Granada” que nos está ayudando a enhebrar todo el capítulo de conclusiones, nos lleva a otra cuestión señalada por la crítica, y que queremos reafirmar ahora. El mencionado verso no puede dejar de recordarnos el comienzo de *Cantos de vida y esperanza*, una de las obras cumbre de Rubén Darío. Zorrilla, en muchos de sus temas y sobre todo de sus formas, preludia la estética modernista, algunas de cuyas características ya fueron ensayadas por el romántico vate antes de la publicación de *Azul...* en 1888. La treintena de formas estróficas diferentes de que se compone *Granada* es un claro ejemplo de ello, y el papel del bardo vallisoletano como precursor de la revolución poética del Modernismo ha de hacernos revalorizar esta obra en concreto, cuya magnitud significa un ensayo rítmico y métrico sin precedentes que se adelantó más de tres décadas a la revolución literaria abanderada por Darío.

Acorde con los antiguos versos donde había prodigado las alabanzas a Granada —enuncia el vate— entonará ahora el último canto que, con motivo de su coronación, se propone declamar. A Granada dedicó el esfuerzo creativo más grande de su vida, y aunque este no logró el impulso suficiente, la ciudad de los Názar le correspondió su valentía ciñéndole en las sienes el inmortal laurel de los poetas épicos. A fin de cuentas, y aunque inconclusa, José Zorrilla compuso la última epopeya de la literatura española, una obra que, tanto desde su conformación externa como desde su temática, cantó con solemnidad uno de los episodios más importantes de la historia de España. Y no fue el suyo un canto monódico, sino que en su melodía el bardo castellano, aunque católico, hizo vibrar al unísono y de manera plenamente armónica las voces de las dos grandes civilizaciones que conformaron la identidad de la nación hispánica. José Zorrilla, el popular trovador que acompañado de su templado laúd había contado las leyendas de su país, fue también el último poeta español capaz de hacer sonar la vieja lira épica. Rasgando sus manidas cuerdas entraría al Parnaso aquel 23 de enero de 1893 cuando, ya coronado, ocupó para siempre entre los aposentos de esa patria poética uno de los tronos reservados a los cantores de epopeyas.

BIBLIOGRAFÍA

- Abdo Hatamleh, Mohammed (1972), *El tema oriental en los poetas románticos españoles del siglo XIX*, Granada, Ediciones Anel.
- Alonso Cortés, Narciso (1943), *Zorrilla, su vida y sus obras*, Valladolid, Librería Santarén.
- Alonso Moreno, Guillermo (2001), “La épica clásica en el *Pelayo* de Espronceda”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 21, pp. 195-210.
- Camoens, Luis de (1992), *Los Lusíadas*, ed. Ildefonso Manuel Gil, Barcelona, RBA.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2015), *Don Quijote de La Mancha*, ed. Real Academia Española, Madrid, Alfaguara.
- Colin Smith (1972), “Introducción” en *Poema de Mío Cid*, Madrid, Cátedra, pp. 15-119.
- Crespo, Emilio (2014), “Introducción general” en *Ilíada*, Madrid, Gredos, pp. vii-xxxvi.
- Darío, Rubén (2007), *Azul.../Cantos de vida y esperanza*, ed. José María Martínez, Madrid, Cátedra.
- Ercilla, Alonso de (2011), *La Araucana*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Cátedra.
- Fontán Barreiro, Rafael (2012), “Introducción” en *Eneida*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 7-24.
- García Berrio, Antonio, y Hernández Fernández, Teresa (2004), *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- García Berrio, Antonio, y Huerta Calvo, Javier (2015), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.

García Castañeda, Salvador (2000), “Introducción” en *Leyendas de José Zorrilla*, Madrid, Cátedra, pp. 11-104.

García Gual, Carlos (2014), “La *Odisea* homérica y su tradición literaria” en *Odisea*, Madrid, Gredos, pp. ix-xxiv.

González Ollé, Fernando (1998), “Del Neoclasicismo al Romanticismo: la evolución de la poesía épica” en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 249-259.

Hernández, José (2005), *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*, ed. Luis Sainz de Medrano, Madrid, Cátedra.

Lafuente Zamalloa, Modesto (1850), *Historia general de España desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado.

Martínez Torrón, Diego, “Manuel José Quintana y Lorenzo”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, en <http://dbe.rah.es/> (fecha de consulta 12/11/18).

Meléndez Peláez, Jesús (1999), *Historia de la literatura española. Volumen II: Renacimiento y Barroco*, Madrid, Everest.

Morros, Bienvenido (2017), “Introducción” en *Poesías de José Zorrilla*, Madrid, Cátedra, pp. 13-148.

Navas Ruiz, Ricardo (1990), *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra.

Navas Ruiz, Ricardo (1993), “Las leyendas de Zorrilla” en *Leyendas de José Zorrilla*, Madrid, Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros, pp. 7-14.

Navas Ruiz, Ricardo (1995), *La poesía de José Zorrilla. Nueva lectura histórico-crítica*, Madrid, Gredos.

Navas Ruiz, Ricardo, “José Zorrilla y Moral”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, en <http://dbe.rah.es/> (fecha de consulta 12/11/18).

Pierce, Frank (1961), *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, en <http://www.rae.es/> (fecha de consulta 10/11/18).

Real Academia Española, *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> (fecha de consulta 16/11/18).

Romero López, Dolores (1995), “Notas sobre el orientalismo en la obra de José Zorrilla” en Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente y Alfredo Mateos Paramio (coords.), *Una nueva lectura: actas del Congreso sobre José Zorrilla, Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 515-525.

Sancho Rodríguez, Manuel (1889), *Crónica de la coronación de Zorrilla*, Granada, Imp. J. G. Garrido.

Sanmartín Bastida, Rebeca (2002), *Imágenes de la Edad Media: La mirada del Realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Simón Díaz, José (1972), *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Zorrilla, José (1847), *Granada, poema oriental. Precedido de la Leyenda de Al-Hamar*, Madrid, Imprenta de Repullés.

Zorrilla, José (1852), *Granada, poema oriental. Precedido de la Leyenda de Al-Hamar*, París, Pillet fils Ainé.

Zorrilla, José (1886), *Gnomos y mujeres*, Madrid, Librería de Fernando Fe.

Zorrilla, José (1895), *Granada, poema oriental. Precedido de la Leyenda de Al-Hamar*, Madrid, Imp. y litografía de los Huérfanos.

Zorrilla, José (1943), *Obras completas*, ed. Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Librería Santarén.

Zorrilla, José y de Cueto, Leopoldo Augusto (1885), *Discurso poético leído ante la Real Academia Española por el Excmo. Sr. D. José Zorrilla en su recepción pública del día 31 de mayo de 1885 y contestación del Excmo. Sr. Marqués de Valmar*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello.