

Zorrilla y la poética del éxito: *Sancho García*

J. Ramón Prieto Lasa
Universidad del País Vasco /
Euskal Herriko Unibertsitatea

RESUMEN

El drama *Sancho García* (1842), bien acogido por el público de su tiempo y por la crítica, ocupa una posición estratégica en las trayectorias del romanticismo español y de la obra de Zorrilla. Sin embargo, no ha recibido suficiente atención, eclipsado por títulos más populares de su autor. El artículo destaca algunas claves de esa notoriedad, en su contexto histórico-cultural. Perfilan determinados rasgos del *arte o fórmula dramática* / de la *fórmula* o *arte dramático* del autor, surgida de la conjunción de una serie de aciertos, en los distintos niveles y etapas de la producción teatral, encaminados a satisfacer las demandas del público, popular y conservador, al que iba dirigido. Sustentando la *teatralidad*, principal virtud de la dramaturgia de Zorrilla, se trata, entre otros, de la elección de un modelo dramático adecuado (*composición trágica*), más cerca del drama romántico que de la tragedia clásica; de un armazón narrativo —histórico-legendario, medieval y español—, con fuertes dosis de suspense y emoción; de su hábil recreación mediante procedimientos y materiales muy conocidos —en especial en la tradición legendaria del relato y en el teatro de la época y de Zorrilla—, de gran efectismo; del buen oficio de los actores, etc.

Palabras Clave: José Zorrilla, teatro, Romanticismo, espectadores, éxito.

Zorrilla and the poetics of success: *Sancho García*

ABSTRACT

The Drama *Sancho García* (1842), well received at the time by the public and by the critics, occupies a strategic position in the trajectories of Spanish Romanticism and of Zorrilla's oeuvre. However, it has not received enough attention, overshadowed as it has been by more popular works of this author. The article underlines some keys of this particularity, in its historical and cultural context. These keys outline certain features of the author's *formula* or *art of drama*, arisen from a conjunction of good choices, at the different levels and stages of his playwriting, these choices seeking to satisfy the requirements of the popular and conservative public they were meant for. Sustaining *theatricality*, the principal virtue of Zorrilla's dramaturgy, he chose, among other options, 1) an adequate dramatic model (*tragic composition*), closer to romantic drama than to classic tragedy; 2) a narrative frame —historical-legendary, medieval and Spanish—, with high doses of suspense and excitement, 3) his skilful recreation by means of proceedings and materials that were very well known —particularly in the legendary tradition of narration and in the theatre of that time and of Zorrilla himself—, attaining great effect, and 4) the skilful performances of the actors, etc.

Key words: José Zorrilla, Theatre, Romanticism, Spectators, Success.

Aunque no figura entre las composiciones dramáticas más conocidas de José Zorrilla (1817-1893), críticos y espectadores han coincidido en valorar muy positivamente *Sancho García* (1842) por diferentes motivos. Para el semanario *El Arpa del creyente* era, el año de su estreno, «la mejor [obra de poesía] del Sr. Zorrilla y una de las primeras del teatro español». Hartzenbusch la juzgó superior a *La condesa de Castilla* de Cienfuegos, del mismo asunto. Menéndez Pidal recuerda que fue uno «de los mayores éxitos del poeta», que «se hizo popular y entusiasmó con sus escenas admirablemente trazadas, llenas de vigor poético todas, aun las más difíciles». Bonilla y San Martín encuentra en ella «admirables versos y escenas de profunda intensidad dramática». Alonso Cortés reconoce su mérito relevante: «pocas veces la inspiración de un poeta se ha puesto tan intensa y asiduamente al servicio de un asunto desarrollado con singular acierto». Entrambasaguas la calificó de «admirable». Ruiz Ramón le asignó lugar destacado en la abundante producción de su autor, junto a *Don Juan Tenorio*, *Traidor, inconfeso y mártir*, *El puñal del godo* y *El zapatero y el rey*. Por número de representaciones y opinión de la crítica, es una de las obras teatrales favoritas de la década de 1840-1850 y la única del año de su estreno, de las incluidas en el estudio de Salvador García sobre las ideas literarias de ese período. Para Alborg es obra «de gran importancia por más de un concepto»:

un gran drama, un excelente drama, digno de figurar en un repertorio de primera fila [...]. La palabra es de una contención y sobriedad muy rara en Zorrilla, pero que en esta obra es verdaderamente ejemplar [...]. El desarrollo de las pasiones está magistralmente graduado, los personajes son de impecable consistencia y las situaciones dramáticas, tan numerosas como afortunadas.

Y el número de ediciones entre 1893 y 1993 de los títulos teatrales de Zorrilla revela que, aunque a distancia, *Sancho García* se situaba a continuación de los cuatro citados, los más relevantes de su producción dramática¹; eclipsado por ellos, no ha recibido suficiente atención por parte de los críticos².

¹ Respectivamente, García (1971: 62); *El Arpa del creyente* (9, 4 de diciembre de 1842: 72, «Movimiento literario: *Sancho García*»); semanario católico tradicionalista, dir. por Navarro Villoslada. Madrid, 1842; Hartzenbusch (1866: XVII, n.), Menéndez Pidal (1945: 193 y 195), Bonilla y San Martín (1917: XXX), Alonso Cortés (1943: 289 y 290), Entrambasaguas (1943: XXXVII), Ruiz Ramón (1981: 332), Alborg (1980: 597-598), Vallejo González y Ojeda Escudero (1994: 13 y «Gráficos»: «Ediciones de las obras de José Zorrilla en el período 1893-1993. Teatro»), que puntualizan: «a partir de 1953 se produce una recuperación de las ediciones del teatro de Zorrilla, pero [...] domina abrumadoramente *Don Juan Tenorio*». A estos trabajos debe añadirse la ed. de J. Ramón Prieto Lasa (Zorrilla, 2008), de donde proceden las referencias textuales; su prólogo aborda aspectos del drama y de la leyenda que lo inspira, tratados aquí desde perspectivas distintas o de modo tangencial.

² Con respecto a las críticas teatrales, al margen de las de *Don Juan*, Vallejo y Ojeda (1994: 27-28) indicaban en 1994: «sólo en las tres últimas décadas su número es significativo, aun

La intención de estas páginas es explorar, a partir de pistas proporcionadas por Zorrilla y otros autores y críticos de su tiempo, algunas razones de esa singularidad y acogida, mediante el examen de determinadas circunstancias de la composición de la obra y particularidades de su constitución dramática y de su representación. Conciernen, como vamos a ver, a factores muy variados: sus finalidades, su lugar en la producción dramática del autor y en su época, el género que se le asigna, el público al que iba dirigida, su soporte narrativo y temático, los procedimientos y materiales utilizados en su elaboración, su sustento ideológico, el buen oficio de los actores, etc.

1. EL PÚBLICO

Comenzamos unos días antes del estreno: en el *Diario de Madrid*³ aparece el primer anuncio de la función. Su contenido debe tomarse con reservas, por la habitual vehemencia de su autor o inspirador, el mismo Zorrilla, pero tiene interés su estrategia expositiva, los argumentos esgrimidos para ganar el favor de críticos y espectadores. Destaca como cualidad más relevante de la obra la de iniciar «una grande revolución literaria» cuyo principal objetivo es superar el «tumultuoso bullicio del drama moderno» de Dumas, Víctor Hugo y sus seguidores, que había hecho furor entre 1835 y 1837, vinculando el estreno al proyecto cultural que reclamaba un cambio de orientación en esa dirección⁴. El propio autor —de «ideas innovadoras y revolucionarias en el teatro», según proclamaría después⁵— había definido esos dramas modernos como «monstruosos abortos de la elegante corte de Francia» y últimos invasores de «nuestra escena nacional», en su conocido proyecto expuesto en los preliminares de *Cada cual con su razón*. Entonces (1839) había pretendido sustituir su modelo, extranjero y moderno, por el castizo y tradicional de la

que por lo general vienen a coincidir con los estudios introductorios de las ediciones y el resurgir del interés crítico por *Traidor, infanoso y mártir* [...]. Del resto de la obra dramática de Zorrilla han llamado la atención *Vivir loco y morir más* [...] y *El zapatero y el rey*».

³ *Diario de Madrid* (19 de noviembre de 1842) (n.º 2794), «Diversiones públicas» (*Diario de Madrid*, de 1788 a 1825 y de 1836 a 1847; *Diario de avisos de Madrid*, de 1825 a 1836). A partir del 25 de noviembre de 1842 (n.º 2800) el anuncio añade los detalles comentados aquí.

⁴ Por aquellos años distintos medios hablan de inminente renacimiento, reacción o revolución. Por ejemplo, Luis de Mata y Araujo (1845: 314), catedrático de San Isidro, escribía en 1841: «Por fortuna esta moda o revolución espantosa en esta parte de la literatura va cediendo [...]. Gracias a la reacción provechosa que muchos de nuestros poetas han opuesto [...]. Observamos con placer una emulación y movimiento singular entre nuestros poetas del día [...]; movimiento que no se había visto desde los tiempos de la escuela de Lope y Calderón: díganlo la multitud de comedias publicadas en estos últimos seis años». Véase Peers (1973: II, 81, n. 3).

⁵ Zorrilla (1943: 1765), *Recuerdos del tiempo viejo*.

comedia barroca, como aconsejaban muchos críticos: «El autor [...] ha buscado en Calderón, en Lope y en Tirso de Molina, recursos y personajes que en nada recuerdan a *Hernani* y *Lucrecia Borja*»⁶. En esta ocasión, tres años después, dice querer aplicar el de la tragedia clásica; sin embargo, aún no ha llegado el momento: «el público no se halla todavía dispuesto a pasar repentinamente [...] a la sencilla, si por otra parte majestuosa, dignidad de la tragedia clásica». En 1841 había constatado Mata y Araujo: «Los poetas actuales luchan, buscan y no hallan aún un *tipo* conocido y aceptado para fijar una nueva escuela»⁷.

El planteamiento del autor atiende, por delante de esa *misión* innovadora y revolucionaria, a la disposición y expectativas de los espectadores. Al margen de lo que pueda tener de expresión del conocido conflicto entre intenciones artísticas y condiciones determinantes de su ejecución, la declaración se explica por las circunstancias de aquel momento de su vida profesional, que exigían la inmediata e inequívoca aceptación de la obra. El estreno tendría lugar en el Teatro de la Cruz, donde Zorrilla —«ingenio ya muy aplaudido en la escena», dice el reclamo— estaba contratado desde el 17 de octubre del año anterior⁸. Había puesto allí en escena, también en 1842, la segunda parte de *El zapatero y el rey* (5 de enero), *El eco del torrente* (5 de febrero), *Los dos virreyes* (16 de abril) y *Un año y un día* (12 de octubre).

En efecto, no era aquel el escenario más adecuado para llevar a buen puerto, y menos repentinamente, esa revolución literaria, ni su público, de gusto popular y conservador, era público de tragedia clásica. Más que de su dignidad gustaba de la emoción, el asombro o la diversión de bailes fantásticos, comedias costumbristas y de magia, dramas sentimentales o románticos..., preferiblemente con final feliz. Las obras representadas allí entre el 20 de noviembre y el 13 de diciembre —además de *Sancho García*, estrenada el 29 de noviembre, y varias piezas breves— fueron dos dramas —uno de ellos, *El trovador*, «exornado con todo el aparato teatral que requiere el asunto»—, cuatro comedias y un baile fantástico⁹. En sus *Recuerdos del tiempo viejo*

⁶ Zorrilla (1943: 2207, n. 5). El mismo Mata y Araujo (1845: 313) también condena, y doblemente, los dramas modernos porque en ellos «no sólo se violan todas las convenciones teatrales, sino que se trata quizá de romper todos los vínculos de la sociedad».

⁷ Mata y Araujo (1845: 315).

⁸ El contrato le asignaba 1500 reales mensuales y un palco proscenio, con la condición de no escribir para el Teatro del Príncipe, su rival, y presentar dos dramas por año, en enero y septiembre. Véase Alonso Cortés (1943: 272, n. 273).

⁹ La información procede del *Diario de Madrid* (1842). El drama de García Gutiérrez se representó el 20 de noviembre; el otro drama fue *Lo de arriba abajo o La Bolsa y el Rastro* (26 de noviembre y 4 de diciembre), citado en el texto; las comedias, *Detrás de la cruz, el diablo*, de Rodríguez Rubí (20 de noviembre), *El tío Pablo o la educación*, de E. Souvestre, trad. de J. de la C. Tirado (6 y 13 de diciembre), *El vaso de agua*, de Scribe, trad. de Gil y Zárate (10 de diciembre) y *El pelo de la dehesa*, de Bretón (11 de diciembre); y el baile fantástico fue *La lámpara maravillosa* (27 y 28 de noviembre). Acompañaron a *Sancho*

evoca Zorrilla algunas funciones aplaudidas por aquella época. Se trata de dramas históricos (*Alfonso el Casto* y *Doña Mencía*, de Hartzenbusch; *Simón Bocanegra*, de García Gutiérrez), comedias de magia (*La redoma encantada* y *Los polvos de la madre Celestina*, de Hartzenbusch), arreglos de dramas de costumbres populares (*Lo de arriba abajo*, imitado del francés por J. Lombía y J. de la C. Tirado, «que alcanzó un éxito fabuloso») y de espectáculo, así como «una porción de primorosos juguetes en prosa y verso», también de Hartzenbusch¹⁰. Las correspondencias entre condiciones socioculturales y aficiones dramáticas del público serían resumidas con claridad por el crítico teatral de *El Sol*, defensor de la restauración de la tragedia clásica —«somos muy apasionados por la tragedia», advierte—, en un artículo de 1843: «[la tragedia] quedará para hablar al gusto y excitar la admiración de los literatos y de la parte ilustrada del público, no para mover las pasiones y arrancar los aplausos de la multitud»¹¹.

Y de mover las pasiones y arrancar los aplausos de la multitud, precisamente, se trataba. Parece que Zorrilla lo logró; la obra permaneció en cartel del 29 de noviembre al 12 de diciembre, con once representaciones. El mismo *Diario de Madrid* destaca, del 2 al 12 de diciembre, que fue extraordinariamente aplaudida, como *El Arpa* —«se estrenó [...] con gran aplauso»— y Pablo Piferrer, en mayo del año siguiente: «los aplausos de todo un público [...] en todas partes han acogido el *Sancho García*»¹². También lo recuerda el autor al exponer las razones del éxito de este y otros estrenos de 1842-1848:

le di [a Lombía] algunas victorias no muy fácilmente conseguidas, algunos puñados de duros y algunas noches de sueño tranquilo [...]. Mi *Rey D. Pedro* [*El zapatero y el rey (Segunda parte)*], mi *Sancho García*, mi *Excomulgado*, mi *Mejor razón, la espada*, mi *Rey loco* y mi *Alcalde Ronquillo*, contribuyeron a nuestro sostén,

García «un intermedio de baile» y, para terminar, «el divertido sainete titulado *Los apuros*». Por las mismas fechas el Teatro del Príncipe puso en escena *La vida es sueño*, *Los independientes*, de Scribe, *La casa de Tócame Roque* (20 de noviembre), varios dramas —*El hombre de la selva negra*, «de grande espectáculo» (27 de noviembre), *Marcelino el tapicero* (30 de noviembre), *Quince años después o el campo y la corte* (1 de diciembre), *Las memorias del diablo* (4 de diciembre), *Amor de madre* (11 de diciembre)— y comedias —*La escuela de las coquetas* (26 de noviembre), *Bruno el tejedor* y *Perder y cobrar el cetro* (28 de noviembre), *El hombre más feo de Francia* (29 de noviembre y 11 de diciembre), *¡Por él y por mí!* (2-4 de diciembre)—, casi todas arregladas o traducidas del francés por Ventura de la Vega.

¹⁰ Zorrilla (1943: 1764-1765), *Recuerdos del tiempo viejo*.

¹¹ *El Sol Diario político, religioso, literario e industrial* (5 de abril de 1843). Políticamente moderado, sus artículos literarios reflejan posiciones clasicistas y anti-románticas. Las críticas a Zorrilla que interesan aquí se hallan en los números del 3 de diciembre de 1842 («Literatura. Teatros. *Sancho García*. Drama») y del 5 de abril de 1843 (*Sofronia*); Sarrailh (1933: 125-134) las reprodujo y comentó parcialmente. Salvo indicación contraria, todas las referencias a este diario proceden del citado artículo sobre *Sancho García*, de 1842.

¹² Piferrer (1859: 142). «Don Sancho García», *Diario de Barcelona*, 13 de mayo de 1843.

gracias al concienzudo estudio, a la inusitada perfección de detalles y a la perpetua atención con que me los representaban Carlos Latorre y Bárbara Lamadrid¹³.

2. COMPOSICIÓN TRÁGICA

El recorrido hasta llegar a aquel triunfo había comenzado por establecer las fronteras de un territorio dramático adecuado a los objetivos propuestos: *Sancho García* «en realidad no es una tragedia clásica». Su autor «sólo ha pretendido hacer un ensayo, dando el primer paso» en su senda revolucionaria¹⁴, consistente en una fórmula supuestamente novedosa que, superándolos, trata de conciliar compromisos o imperativos tan incompatibles, al menos en apariencia, como «revolución literaria» y disposición del público, «literatos» y «multitud», «majestuosa dignidad» y «tumultuoso bullicio», «tragedia» y «drama»... clasicismo y modernidad. Parecido ideal había expresado, en distintos términos, en 1839: «por si de estas sus creencias literarias se les antojara a sus amigos o a sus detractores señalarle como partidario de escuela alguna, les aconseja que no se cansen en volver a sacar a plaza la ya mohosa cuestión de *clasicismo y romanticismo*»¹⁵. También su amigo y protector Pastor Díaz, como otros, había declarado al celebrar el efecto causado por el poema del autor a la memoria de Larra (1837):

Nadie pudo ver en ella la imitación de tal autor, o los principios de tal escuela: nadie discutió si era clásica o romántica, oriental o filosófica. Era una composición de allí, de aquel poeta, de aquel momento, de aquella escena, para nosotros, en nuestra lengua, en nuestra poesía, en poesía que nos arrebató, que nos electrizó, que comprendimos, y sobre cuyo mérito, género y formas no se suscitaron discusiones ni críticas¹⁶.

Así el producto podía anunciarse como nuevo, «original», a la vez que avalado por la autoridad de géneros reconocidos: la tragedia clásica y el drama. La elección permitía cauces poéticos más cómodos y flexibles que los de la primera, mientras que marcaba distancias, al menos programáticas, con los del drama que trataba de superar. La pretensión del autor era, a juicio del articulista de *El Sol*, «componer una obra que no fuese ni drama ni tragedia clásica, no atreviéndose a prescindir de la índole de aquél, ni a ajustarse a las condiciones de ésta».

¹³ Zorrilla (1943: 1764-1765). *Recuerdos del tiempo viejo*.

¹⁴ Seguiría intentándolo. En las «Notas del autor» a *Sofronia* (Zorrilla, 1943: 1127), estrenada el año siguiente, afirma: «he querido escribir una tragedia; ignoro si lo he conseguido, pero confieso que tal ha sido mi intento».

¹⁵ Zorrilla (1943: 2207, n. 5).

¹⁶ Pastor Díaz (1837), «Prólogo» al libro publicado tras la muerte de Larra (Madrid, 14 de Octubre de 1837).

Debido a ese carácter innovador e híbrido, el autor llama «modestamente a su obra *composición trágica*», como también precisa la primera edición¹⁷. A ninguna otra producción dio Zorrilla este nombre: con excepción del «capricho dramático»¹⁸ *Vivir loco y morir más* y la alegoría *Apoteosis de don Pedro Calderón de la Barca*, siete de las anteriores eran dramas y cuatro comedias. *Sancho García* repetiría su singular designación en posteriores representaciones, como las once de Madrid en los teatros Novedades (1858-1860) y Príncipe (1861), aunque también recibió otras más comunes, como «drama», en tres ocasiones (1854, 1861, 1871), «drama histórico-trágico», otras tres (1843), o «drama trágico», otras tantas (1843, 1845, 1846), en el Principal de Valencia (1843-1871)¹⁹.

Fórmulas de este tipo, surgidas de la confluencia de distintas expresiones dramáticas, estaban sancionadas por la tradición, según recordaría Hartzenbusch en 1866: «mal que les pese a los rigoristas, hay y hubo siempre y habrá un género o subgénero de composición dramática mixto de tragedia y comedia, tan artístico como el que más, porque puede ser tanto o más verdadero». Y eran canónicas en el segundo tercio del siglo: el mismo crítico mencionaba, entre las variedades habituales en el período, «comedias-dramas», «dramas-comedias» o «dramas-tragedias», donde incluía *Sancho García* y *Don Juan Tenorio*, con *El conde don Julián*, de Miguel Agustín Príncipe, *Guzmán el Bueno*, de Gil y Zárate, y el citado *Simón Bocanegra*²⁰, estrenadas entre 1838 y 1844. El fenómeno responde a la gradual modificación que, desde los años treinta, venía experimentando el modelo de tragedia heredado, por el abandono de sus rasgos clasicistas y la adquisición de románticos, y, complementariamente, al mestizaje propio del drama romántico, que por su carga y desenlace desgraciado tenía mucho de trágico. En la teoría dramática de aque-

¹⁷ Madrid: Imp. de Repullés, 1842 (12 de noviembre). Ocho años antes, en las «Dos palabras» que antepone a su *Macías*, Larra (2009: 171-173), como otros, evitaba encasillar su obra en alguna de las categorías dramáticas al uso («comedia antigua», «comedia moderna», «comedia de costumbres», «comedia de carácter», «tragedia»...). El artículo «*Macías*, drama en cuatro actos representado por la primera vez en el Teatro del Príncipe la noche del veinticuatro del corriente» (*Mensajero de las Cortes*, 28 de septiembre de 1834, «Variedades») insiste en ello: «Nos ha dado su *Macías*, anunciándonos desde luego que no pertenecía a ningún género de los hasta ahora usados [...]; no es una tragedia ni una comedia ni un drama romántico» (Larra, 2009: 377).

¹⁸ «Realmente no se puede llamar drama» (Zorrilla, 1943: 697, n. 1).

¹⁹ La denominación *composición trágica* aparece registrada una sola vez en la relación de denominaciones de géneros teatrales que publicó García Lorenzo (1967: 191-199) para el periodo comprendido entre los últimos años del siglo XVIII y 1930, aproximadamente; las demás se aplican a distintas obras: *drama trágico*, por ejemplo, a *Alfonso Munio* (1844), *Saúl* (1849) o *Baltasar* (1858), de Gómez de Avellaneda. Para las representaciones en Madrid y Valencia, respectivamente: Vallejo González y Ojeda Escudero (2002) y *Colección de Carteles Teatrales Valencianos del siglo XIX*.

²⁰ Hartzenbusch (1866: X y XIX-XX), «Prólogo».

llos años el drama del romanticismo sustituía a la tragedia: «El alto drama, el moderno drama francés [...] es la verdadera tragedia de nuestra sociedad»²¹. Como es sabido, del proceso resultó un drama, serio aunque no estrictamente clásico, de tema histórico.

Obviamente, no resulta fácil afinar la distinción entre ambos géneros, por lo que los críticos no han estado de acuerdo al catalogar la composición. Para Piferrer no es tragedia ni drama histórico²². Como tragedia la esperaba Mesonero Romanos: «se nos anuncia ya como próxima la restauración de la tragedia clásica con el *D. Sancho García*, de Zorrilla»; así la tratan también Entrambasaguas y Gies, y según Bonilla y San Martín posee «una concepción más trágica» del tema que la tragedia de Cienfuegos²³. Por el contrario, *El Sol* le negaba esa naturaleza por su asunto feudal y su carácter popular:

Los asuntos puramente feudales se acomodan bien poco a este género de composición: la fisonomía irregular del feudalismo desconcierta el relieve purísimo de la tragedia [...], el feudalismo puro no irá nunca a buscar por intérprete al clasicismo [...]. Agréguese a esto el carácter esencialmente popular de la poesía dramática del Sr. Zorrilla, y se encontrará la razón por que celebramos que el *Sancho García* sea un drama y no sea una tragedia clásica,

para resolver: «llame el señor Zorrilla como guste a su obra, nosotros la llamaremos simplemente drama». Y como drama también sería etiquetada por Menéndez Pidal, Peers, que lo situó entre los experimentos del autor en el teatro «clásico o semiclásico» (1842-1845), Juan Luis Alborg²⁴, etc.

3. CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA

El reclamo presenta el estreno como expresión de esa fórmula original, composición trágica, definida por sus deudas con los géneros que la conforman. A la tragedia pertenecen «los tres principales personajes que en ella figuran», «la elevación de los pensamientos» y «la energía y brillantez, que no puede negarse reinan en el fondo de la obra y en su versificación»²⁵. Corres-

²¹ *El Sol* (5 de abril de 1843).

²² No es tragedia «porque no basta para ello bosquejar dos o tres cuadros de escasas figuras y de algún efecto», ni drama histórico «porque ningún colorido de época brilla en ella, ni las figuras están dibujadas con las proporciones y sencilla severidad de aquellos principios heroicos de la restauración española, ni el todo se muestra nutrido de aquellos efectos y accidentes que por llevar el sello de los tiempos antiguos y por su acertada distribución suplen a veces la pureza de la pintura histórica» (Piferrer, 1859: 144).

²³ Respectivamente, Mesonero Romanos (1842: 399b), Entrambasaguas (1943: XXXVII), Gies (1997: 311): «tragedia en tres actos», Bonilla y San Martín (1917: XXX).

²⁴ Respectivamente, Menéndez Pidal (1945: 193), Peers (1973: II, 157-158), Alborg (1980: 597).

²⁵ Los requisitos que «por los años de 1812» se exigía Martínez de la Rosa (1827: 43) al componer la tragedia *La viuda de Padilla* eran «una acción sola y única, llevada llana-

ponden al drama «las formas bajo las que el argumento del poema está presentado», que Zorrilla había ejemplificado, parcial e irónicamente, en su citada declaración de 1839:

Los señores románticos perdonarán que no haya en ella [en *Cada cual con su razón*] verdugos, esqueletos, anatemas ni asesinatos. Pero aún puede remediarse. Tómese cualquiera la molestia de corregir la escena final, y con que el marqués dé a su hija un verdadero veneno, con que él apure después el soberano licor que en el vaso quede, con que el rey dé una buena estocada a don Pedro, y la dueña se tire por el balcón [...] ²⁶.

Según esto, la singularidad de la composición, derivada de su eclecticismo, se fundamenta en sus personajes principales, sus pensamientos elevados, su fondo y versificación²⁷ y las formas de presentación del argumento.

El argumento y sus formas

Como los de otros dramas y tragedias de la época, el «argumento del poema» se inspira en un relato histórico-legendario, medieval y español. Se trata de *La condesa traidora*²⁸, situado «en Burgos, por los años primeros del siglo XI». El asunto tenía madera de tragedia, al menos; como tal había sido tratado, con intenciones distintas, en la citada *Condesa* de Cienfuegos, en *Don Sancho García, conde de Castilla* (1770) de Cadalso²⁹ y en otras obras del neoclasicismo dieciochesco. Protagonizado por la madre de don Sancho García, tercer conde de Castilla (995-1017), su fábula se vertebra con arreglo a la siguiente estructura secuencial:

mente a cabo sin episodios, sin confidentes, con muy pocos monólogos y un corto número de interlocutores; imitar el vigor en los pensamientos, la concisión y energía en el estilo y la viveza en el diálogo, que encubren hasta cierto punto en las obras de aquel célebre autor [Alfieri] la falta de incidentes y la desnudez de sus planes»; interesa recordar el carácter anacrónico de la *Poética* de Martínez de la Rosa (Paris, 1827), puesto de relieve por J. Checa Beltrán (1998: 827-928).

²⁶ Zorrilla (1943: 2207, n. 5).

²⁷ Versos endecasílabos y octosílabos. «Variedad de metros», anuncia el reclamo del *Diario de Madrid* (1842); «en *Sancho García* se hallan los versos más iguales, correctos y dramáticos que hasta ahora ha escrito el autor de *El zapatero y el rey*» (*El Arpa del creyente*, 4 de diciembre de 1842); «excelentes versos», «ocioso es alabar la versificación» (Piferrer, 1859: 144 y 145); «los alardes de versificación briosa comienzan ya en las primeras escenas» (Alonso Cortés, 1943: 290); «la versificación, dentro de la aludida sobriedad, es rotundamente briosa» (Alborg, 1980: 598). No insisto en ello; como vemos, es un valor reconocido del drama, y del autor, suficientemente tratado por la crítica desde el siglo XIX.

²⁸ Sobre la leyenda de *La condesa traidora* pueden verse, entre otros trabajos, Menéndez Pidal (1971: 37-72), Vaquero (1990: 1-64), Gracia (1997: 721-728).

²⁹ Se estrenó en el Teatro de la Cruz el 21 de enero de 1771.

1. Un *moro principal* seduce a la esposa del conde castellano don Garci Fernández, proponiéndole casarse con ella y hacerla reina de Castilla [*Seducción de la condesa*].
2. Con ayuda de su amada y aprovechando una rebelión de Sancho García, hijo de los condes, el árabe derrota y mata a don Garci Fernández [*Muerte de don Garci Fernández*].
3. Don Sancho sucede a su padre como conde de Castilla [*Don Sancho García, conde de Castilla*].
4. La condesa viuda decide envenenar a su hijo [*Propósito criminal de la condesa*].
5. El conde tiene conocimiento del propósito de su madre [*Información de don Sancho*].
6. La condesa recibe un castigo [*Castigo de la condesa*].

Tanto la acertada elección de este armazón narrativo, desconocido para la mayoría del público, como las sucesivas intervenciones efectuadas sobre él serían claves del éxito: por experiencia propia o ajena, el autor sabía que podían satisfacer las expectativas de sus espectadores y sintonizar ideológicamente con ellos.

Se trataba, para empezar, de aprovechar el potencial de suspense y emoción contenido en el seno de la leyenda: conflictos existenciales —entre lo privado y lo público, la realidad y la apariencia, la pasión y el deber...—, amores imposibles, personajes radicalmente malvados, individuos de distintas culturas y religiones, rivalidades familiares, envenenamientos... En consecuencia, el drama desarrolla o reformula elementos presentes con mayor o menor evidencia en la tradición, documentada en el romancero, las crónicas, el teatro, etc., desde la *Crónica Najerense* (c. 1160). Según afirma Zorrilla, su deuda con ella se limita a *La condesa de Castilla* de Cienfuegos (1798), estrenada hacía treinta y nueve años, con la que se le ha comparado más de una vez³⁰. Pero no parece que su principal fuente de inspiración fuera esta versión sino otra, novelesca y moralizante, contenida en el *David perseguido y alivio de lastimados* (1652-1661), de Cristóbal Lozano³¹, cuya huella se advierte en nuestro autor desde 1840. Lozano fue deudor de la *Historia de España* (VIII, cap. XI) (vers. esp. 1601) del P. Mariana, también utilizada

³⁰ Álvarez de Cienfuegos (1816: 109-205); se estrenó el 23 de abril de 1803. Ya las compararon los críticos de *El Sol* (3 de diciembre de 1842) y *El Arpa del creyente* (4 de diciembre de 1842); el primero concede a *La condesa de Castilla* más mérito que a *Sancho García* y a la época de Cienfuegos más valor artístico que a la de Zorrilla; para el de *El Arpa* «ambas obras parten de un principio enteramente opuesto: Cienfuegos se propuso interesar a favor de la madre, y Zorrilla ha querido hacer interesante al hijo». Bonilla y San Martín (1917: XXX) encuentra en el «monólogo de la copa» (monólogo de la condesa, al verter el veneno en la copa de su hijo) influencias de su paralelo en *La condesa de Castilla*.

³¹ Sobre las fuentes de *Sancho García*, véanse Bonilla y San Martín (1917: XXIII-XXX), Peers (1973: II, 217), Alonso Cortés (1943: 289-290), Entrambasaguas (1943: XXXVII), Liverani (1995: 375-383).

por Zorrilla en distintas ocasiones³², que a su vez lo es de la *Primera Crónica General* (cap. 764).

Pero se trataba, además, de incrementar y actualizar esa emoción heredada con motivos sublimes, hasta impregnar el relato de un efectismo conmovedor, con fuertes acentos sentimentales, lóbregos y patéticos. De ahí que *Sancho García* también insista en la soledad de un héroe atormentado por las inexorables exigencias de su peculiar sentido de la honra y el deber, en destinos y plazos implacables, en ocultaciones y revelaciones sorprendentes, en una conspiración con horóscopo fatal, chantaje, carta delatora y temible conjuro, en visiones fantasmagóricas y alucinaciones, en ambientes macabros, en supersticiones, venganzas y traiciones de extranjeros, renegados e infieles, vencidas por la fe, lealtad y honradez de castellanos cristianos, nobles o villanos... Así, la dramatización también deriva de dominios ajenos a los de la leyenda, en especial de géneros bien representados en las carteleras madrileñas desde finales del siglo XVIII, como la tragedia o las refundiciones del teatro áureo³³. Y particularmente del drama romántico, heredero de ellos en gran medida, con sus dosis melodramáticas y novelescas, aunque tan depurado de su carga rebelde y amoldado a los postulados socioculturales del momento que las señas más reconocidas del héroe romántico pueden verse mejor representadas en la *Condesa de Cienfuegos* que en el *Sancho* de Zorrilla³⁴.

La fórmula no se distinguía por su originalidad; el año anterior al estreno Mata y Araujo manifestaba: «[los poetas actuales] conocen que deben acudir, y acuden, a las tres fuentes de *literatura clásica, teatro español de Lope, etc. y los dramas románticos modernos*»; y justificaba la excelencia de la propuesta ecléctica: «No hay duda que la regularidad y el buen gusto se hallan en la primera de estas fuentes; la buena versificación, la feliz expresión de toda clase de conceptos, la nobleza de sentimientos y otras dotes en la segunda; los fuertes movimientos de la imaginación y de la pasión en la tercera»³⁵.

Buena parte de los componentes y procedimientos dramáticos de *Sancho García* ya se encontraban en anteriores obras de Zorrilla —*Vivir loco y morir más* (1837), *Ganar perdiendo* (1839)—, especialmente desde la primera parte de *El zapatero y el rey* (1840), su gran éxito. Y tendrían continuidad en posteriores: en *El caballo del rey don Sancho* (1843), *El alcalde Ronqui-*

³² Conoció 26 ediciones. En la época de Zorrilla tuvo gran difusión la *Historia General de España, enmendada, añadida e ilustrada con notas históricas y críticas y nuevas tablas cronológicas [...], por el Dr. D. José Sabán y Blanco*. Madrid: Leonardo Núñez de Vargas, MDCCCXVII-MDCCCXXI. También circulaban otras eds., como las de Madrid, 1828 (Imp. Hijos de Dña. Catalina Piñuela) o Barcelona, 1840-1842 (Oliva).

³³ Piferrer (1859: 144), por ejemplo, ya destacó el «tono calderoniano» de algunos fragmentos.

³⁴ Véase Sebold (1999: 265-279).

³⁵ Y terminaba preguntando: «¿habrá algún ingenio privilegiado que reuniendo las bellezas de estas tres clases, logre los aplausos de *fundador*?» (Mata y Araujo, 1845: 315).

llo (1845), *El rey loco* (1847), *Traidor, inconfeso y mártir* (1849)... Desde *Lealtad de una mujer y aventuras de una noche* (1840) venía utilizando el legado histórico-legendario para los argumentos de sus dramas, y de modo tan absolutamente personal y libre como autorizaban los tiempos, en palabras de Hartzenbusch: «al aplicar la historia a la escena, casi vale tanto lo que puede ser como lo que fue»³⁶. Al margen del desenlace del *Tenorio* (1844), el caso más célebre de tal práctica en el teatro español, el desmentido de la *historia* se encuentra por estos años en dramas anteriores a *Sancho García*, como en el citado *El conde don Julián* (1838) o en *Alfonso el Casto* (1841), de Hartzenbusch, cuyo éxito presenció nuestro autor en el Teatro de la Cruz; en la conocida expresión del conde don Sancho «mienta la historia» (v. 2346) resuena la de «miente la tradición; miente la historia» de don Julián en el drama de Príncipe (VII, 15), que tantos aplausos había arrancado al público zaragozano³⁷. Además, como en otras cuatro ocasiones (1840-1845) con otros temas, Zorrilla había elaborado una versión poética de *Sancho García*, titulada *El montero de Espinosa*, segunda *leyenda histórica* de las tres de sus *Vigilias del estío*, también en 1842. Y protagonizados por los padres del héroe, precisamente, el mismo año vieron la luz la leyenda *Un español y dos francesas* y su correspondiente drama, *El eco del torrente*.

En conclusión, la composición asimila e integra, con diferentes objetivos, materiales y procedimientos muy del gusto de la época. Afectan al trazado argumental y al planteamiento temático de la leyenda, debido especialmente a la introducción de nuevos personajes, a la redefinición de los tradicionales, de sus acciones y móviles de conducta y sobre todo a la novedad del desenlace.

El número de personajes, siete, aleja la factura dramática del molde romántico para adecuarla al clásico. Los «tres principales» —los condes y el *moro principal* (aquí Hissem, embajador de reyes árabes)— ocupan el puesto de las «personas ilustres», pilar trágico de la obra para el *Diario de Madrid* y «trinidad patibularia» para el crítico de *El Sol*. Completan la nómina de los tradicionales «un par de confidentes» —Montero y su amada, servidores de los condes—, «propiedad de la antigua tragedia», puntualiza el último. La variante más destacada al respecto consiste en la adición de dos judíos siniestros —Simuel Benjamín, ayudante de Hissem, y su servidor, el converso Elías—, también censurada desde la perspectiva clasicista de *El Sol*: «¿Qué necesidad había tampoco de aumentar el catálogo de los personajes con aquel sotanigromántico del renegado, entre cuyo papel y el del judío apenas se forma un papel importante?». Sin embargo, Simuel «es el instrumento de la intriga», como reconoce el mismo crítico. Viejo rabino y maestro de la condesa en ciencias ocultas, parece escapado del género de magia, cuyas huellas se

³⁶ Hartzenbusch (1841: 105), «Apéndice».

³⁷ Príncipe (1839: 164). Véase Menéndez Pidal (1945: 197).

hacen patentes en la decoración de su habitáculo y en la evocación de su actividad portentosa y embaucadora, resumida en sendos relatos de Elías (vv. 1112-1119) y Hissem (vv. 1478-1486).

El ritmo y el desarrollo dramático, en tres actos, también se ajustan al modelo estructural clásico. El primer acto introduce a los personajes tradicionales y las situaciones conflictivas (*Seducción de la condesa*, *Muerte de don Garcí Fernández*, *Propósito criminal de la condesa*, *Información de don Sancho*), desarrolladas en el segundo, el más extenso, que también presenta a los dos personajes nuevos; el último, y más breve, da paso al inesperado desenlace (*Castigo de la condesa*). Poseen análoga organización, estratégicamente equilibrada, que en cierto modo reproduce la general. Cada acto gravita sobre un núcleo o eje central, momento de máxima tensión e interés y estímulo de la intervención del héroe. Los dos primeros núcleos (I, 10-11; II, 8-11) presentan una conjura palaciega contra don Sancho, añadida por Zorrilla al relato tradicional, en los encuentros entre la condesa y Hissem (I, 10-11; II, 10), Hissem y Simuel (II, 8) y la condesa, Hissem y Simuel (II, 9, 11); la segunda cita de los amantes (II, 10), o nudo, ocupa la posición central de la representación, enmarcada por las dos entrevistas de estos y el judío (II, 9, 11). El tercer núcleo (III, 11) muestra el enfrentamiento entre don Sancho y la condesa, antes de beber esta el supuesto veneno. A su vez, los tres ejes están convenientemente encuadrados: precedidos por presentaciones de los personajes, en diferentes situaciones y estados, y seguidos, en los finales de los actos —momentos privilegiados de la representación—, por las consecuentes reacciones del conde.

Al cumplimiento de las tres unidades —seña de identidad de la dramaturgia clásica, que conocía un momento de apología e interés— limitaba Zorrilla las «clásicas exigencias», insistiendo en la de acción, «sin episodios ni detenciones»³⁸. Transcurre esta en cuatro estancias del «palacio o castillo de los condes de Castilla»: el parque (I), la antecámara de la habitación de don Sancho (II, 1-3), un subterráneo (II, 4-16) y el comedor (III). Da comienzo una noche (I), para continuar al amanecer del día siguiente (II) y finalizar a la hora de la comida (III), excepcionalmente adelantada con respecto al horario habitual.

Como en las tragedias de Cadalso y Cienfuegos, la acción representada se ciñe a las tres últimas secuencias de la leyenda (*Propósito criminal de la*

³⁸ En *Cada cual con su razón* (Zorrilla, 1943: 2207, n. 5); años después diría (1943: 1818): «[*Traidor, inconfeso y mártir*] es mi única obra dramática pensada, coordinada y hecha según las reglas del arte» (*Recuerdos del tiempo viejo*). Sobre la unidad de lugar en el drama histórico, Martínez de la Rosa (1861: 399) había precisado en 1830: «Para que los hechos estén colocados a su amor en un *drama histórico* y puedan sucederse sin confusión ni desorden, tal vez no baste un estrecho recinto; y en este caso, poco reparo puede haber en mudar el lugar de la escena [...]. Cada acto, como parte distinta y separada, puede muy bien suponerse acaecido en diverso lugar, sobre todo si no están entre sí muy distantes». Véase Peers (1973: II, 157). El acto II de *Sancho García* se sitúa en dos lugares del palacio.

condesa, Información de don Sancho, Castigo de la condessa), con comienzo *in medias res*, siendo don Sancho conde de Castilla (sec. 3). La recuperación de los eventos constitutivos de las dos primeras (*Seducción de la condessa, Muerte de don Garci Fernández*) y la actualización de los de la cuarta (*Propósito criminal de la condessa*) se realizan mediante el manido procedimiento del personaje espía: don Sancho, oculto, escucha las dos conversaciones secretas de la condessa y su amante (I, 10-11; II, 10). El crítico de *El Sol* incluye este recurso entre los «groseros e intempestivos» de la composición. En efecto lo es, pero también es muy eficaz. Si en versiones anteriores don Sancho era informado por su escudero, aquí tiene conocimiento de la perversidad de su madre y de los sucesos más terribles y dolorosos de la historia por boca de esta, al igual que el público. La ejecución escenográfica de la variante evidencia espacialmente el enfrentamiento entre la esfera de acción de los malvados, observados, y la del conde, observador, de la que participan los espectadores, contribuyendo a incrementar la complicidad entre público y héroe —«único que se lleva tras sí las simpatías de los espectadores», subraya *El Arpa*— y la tensión generada por el conflicto. Además, el protagonismo, casi exclusivo, de don Sancho en la investigación, frente al que narraciones anteriores concedían a sus servidores, refuerza aquí su significación y valía ejemplar como héroe.

Otra variante con importantes repercusiones de distintos alcances consiste en la adición de una secuencia, previa a las tradicionales: *α. Don Sancho derrota y da muerte al padre y a los hermanos y amigos de Hissem*. Origen del conflicto, genera un programa narrativo definido por la venganza del árabe, mediante la deshonra y muerte del conde y de sus padres y la ocupación del condado castellano, sirviéndose de la condessa. El nuevo programa absorbe y subordina así tres secuencias del relato fuente: *Seducción de la condessa, Muerte de don Garci Fernández* y *Propósito criminal de la condessa*. Redefine su sentido y las calificaciones del árabe y la condessa, como sujeto de la cuarta secuencia: aunque decide envenenar a su hijo, lo hace coaccionada por Hissem y Simuel. La versión insiste en que su conducta, lejos de ser libre, está determinada por «filtros encantadores» (v. 967) y móviles funestos —presión, temor e incluso enajenación mental—, hasta convertirla en víctima de su delito.

Pero la singularidad más destacada del drama es la formulación del castigo de la condessa (sec. 6). En las versiones anteriores esta moría tras ingerir el veneno que había preparado para su hijo, obligada por él en la mayoría de los casos. Aquí Zorrilla sustituye su muerte por su reclusión, por orden de este, en el monasterio que en aquellas versiones don Sancho fundaba para enterrarla (Oña). Reemplaza las formas tradicionales del castigo —veneno, muerte efectiva— por variantes mitigadas de las mismas —somniafero, muerte atenuada (sueño, reclusión perpetua, muerte para la opinión pública)— y añade el suicidio de Hissem, nueva víctima expiatoria.

Ambas soluciones suponen la culminación de sendos procesos, constatados en testimonios anteriores y caracterizados por la progresiva aminoración de la culpabilidad de la condesa y, en especial, del conde en el fatal desenlace. El «Argumento» de la tragedia de Cadalso puntualizaba que la condesa planeaba «dar veneno á su hijo por complacer á su amante» y que este «aspiraba á ocupar el Trono de Castilla, mas que á reynar en el corazón de la Condesa»³⁹. Y tanto en esta tragedia como en la de Cienfuegos el desenlace tradicional había sido sustituido por otros: la condesa no apuraba el veneno obligada por su hijo, sino por un error del copero (*Don Sancho García*)⁴⁰ o, incluso, por iniciativa propia (*La condesa de Castilla*).

De este modo el drama atempera la pésima evaluación moral que la condesa había merecido en la tradición por su actuación criminal e incrementa la responsabilidad del árabe, quien frente a otras versiones acaba siendo el principal culpable. Pero, sobre todo, al mostrar que la secular acusación de matricidio es falsa, purifica la imagen de Sancho García, poniéndola a salvo de las censuras, más o menos explícitas, de que había sido objeto desde los testimonios más antiguos. Paradójicamente, la composición *trágica* renuncia al tradicional y preceptivo desenlace desgraciado, fastidioso para aquel público, y modifica el sentido de la leyenda de modo radical. La condesa traidora termina siendo desplazada, por Sancho y por Hissem respectivamente, de las posiciones de protagonismo y culpabilidad que ocupaba en versiones anteriores.

Además, la rehabilitación de don Sancho se realiza secretamente: excepto ante su madre y los espectadores, únicos testigos privilegiados de la *verdadera* historia, también esta vez recae sobre él la acusación de matricidio, a pesar de su inocencia. El gesto se presenta como heroico sacrificio del conde, manifestación de esa «elevación de los pensamientos» que el *Diario de Madrid* reconoce como ingrediente trágico de la composición. Pero su inutilidad no deja claro su sentido. Sin embargo, como señalaría Piferrer, «aun los [...] más visibles [«defectos» del drama] van acompañados de tal lujo de imágenes y armonía, que siempre el brillo de sus bellezas los oculta, y el lector y el espectador se dejan arrastrar por aquella corriente, ora mansa, ora impetuosa, pocas veces regular, siempre abundante, fácil y bella»; o Menéndez Pidal: «esa falta de consecuencia es difícil percibirla dentro del hábil enredo del drama [...]. Costaría trabajo creer a los espectadores del *Sancho García* que el sacrificio filial por ellos tan aplaudido era sólo un artificio poético falto de verosimilitud»⁴¹.

³⁹ Cadalso (MDCCLXXI: 3).

⁴⁰ El «Argumento» interpreta el trágico desenlace como castigo providencial: «El Cielo, visible, y único Juez de los Soberanos, dispone que la Condesa beba el veneno que sus impías manos habían preparado para su hijo» (Cadalso, MDCCLXXI: 3).

⁴¹ Para Piferrer (1859: 142 y 144) «patentiza el grande ingenio del señor Zorrilla». Menéndez Pidal (1945: 195 y n. 1) añade: «Este sacrificio es altamente conmovedor, pero en buena lógica, el Sancho García de Zorrilla no tenía para qué fingirse parricida, si no es

Teatralidad

Así es. Pero lo que autor y espectadores buscan, junto al final feliz, es precisamente «lujo de imágenes y armonía», «brillo», «enredo» y «artificio», por encima de fidelidad histórica y hasta de coherencia argumental o de verosimilitud poética. Para el *Diario de Madrid* estas «formas» de presentar el argumento son deudas de la composición con el drama. Sustentan la virtud esencial y concluyente de la dramaturgia de Zorrilla: su teatralidad, su proyección espectacular, de artificio solemne, destacada por estudiosos como Clarín, Ruiz Ramón o Fernández Cifuentes⁴². Conecta con el modo de contemplar el pasado y el presente, público y privado, el siglo XIX: como un gran friso de secuencias de gestos románticos que se superponen a la realidad hasta suplantarla. Los sucesos históricos se consideran y tratan así en su dimensión de representación y forma estética, y el modelo historiográfico es intensamente teatral y plástico⁴³. Junto a él, la pintura de historia, cuyo apogeo se producirá a partir de la década de los 50, y el drama histórico se ocupan de inmortalizar, de distintos modos, los cuadros y las escenas del pasado. A propósito del efecto producido por esta forma de mirar la historia, Martínez de la Rosa había preguntado en 1830:

Aun leyendo meramente la historia, nos cautivan por lo común aquellos pasajes a que ha dado el autor una forma dramática, y en que nos parece que los personajes se mueven, obran, hablan por medio del diálogo; ¿qué será, pues, cuando veamos representado al vivo un suceso importante y que casi creamos tener a la vista a los personajes mismos, seguir sus pasos, oír su acento...?⁴⁴

Expresión notable de esa estrategia teatralizadora, clave en la construcción del drama, es el recurso de los desdoblamientos. La *realidad*, como el teatro, se muestra equívoca y engañosa: poco o nada termina siendo lo que parecía o lo que debía ser. *Sancho García* desdobra la imagen del conde castellano,

porque la tradición afirmaba el parricidio, y el poeta moderno quería dar un mentís a la historia tradicional». «Todo queda oscuro en el drama. La liviandad de la condesa no es pública, entonces ¿a qué fingir la vengadora muerte? Pero si el conde estima necesario al honor familiar el fingir el envenenamiento como castigo a la liviandad de su madre, entonces no puede creer que, al fingirlo, pierde el propio honor en heroico sacrificio»; véase Menéndez Pidal (1957: 568). También sorprendió el final a Bonilla y San Martín (1917: XXXI-XXXII): «aquí radica lo absurdo y lo incomprensible del desenlace [...] ¿qué necesidad tiene Sancho García de hacerla pasar por muerta y de fingir que él la ha matado, forzándola a beber el veneno?». Sin embargo, para *El Arpa del creyente* (4 de diciembre de 1842) la solución está justificada «por salvar la [fama] de su madre y por expiar él con tan gran sacrificio la culpa de haberse rebelado en otro tiempo contra su padre».

⁴² Alas (1973: 118), Ruiz Ramón (1981: 329-330), Fernández Cifuentes (1997: 375-376).

⁴³ Véanse Aranguren (1982: 23-24), Hinterhäuser (1963: cap. 4, IV).

⁴⁴ Martínez de la Rosa (1861: 396).

superponiendo a la heredada una nueva, y pretendidamente auténtica, del mismo. Con alcance diferente, el fenómeno también opera internamente al proyectar, como en un juego de espejos, sucesivos perfiles contradictorios y siempre impactantes de los malvados y de la historia. Así, en su primera aparición, la actitud y vestimenta de la condesa ofrecen un retrato tópicamente ejemplar de la misma, como viuda y madre de condes castellanos:

una viuda
que llora un noble esposo, por quien casta
a la mundana vanidad renuncia,
por quien la hermosa faz y esbelto talle
en toscos paños codiciosa enluta (vv. 38-42);

pero sucesivamente se van descubriendo otros, reveladores de su adulterio, de su participación en la muerte de su esposo, de su intención de envenenar a su hijo... Trayectoria paralela recorren las sucesivas calificaciones de Hissem: de pacífico embajador de reyes árabes, apasionado amante de la condesa, pasa a ser frío y vengativo conspirador... También resultan engañosas las lealtades que parecen profesarse el mismo Hissem, Simuel y Elías: el primero es traicionado por el judío, y ambos lo son por el renegado...

Las ambientaciones espacio-temporales asociadas a la esfera de acción de estos personajes (parque-noche, subterráneo) participan de las mismas propiedades, favoreciendo sus intrigas y completando su siniestra definición. Generan la atmósfera de opacidad y misterio que domina los dos primeros actos. El castillo, representación del poder condal, debía ser espacio fuerte pero solo lo es aparentemente. Su carácter traicionero se manifiesta, en sus ejes horizontal y vertical, en las localizaciones de los dos primeros núcleos (I, 10-11; II, 8-11), que escapan al conocimiento y control de su señor. La primera es el parque: situado entre el edificio condal (área social, cerrada y segura) y el campo (territorio natural, abierto y peligroso), reúne rasgos de ambos y posee carácter transitorio y equívoco. Como tal, es espacio propio del conde, de la condesa viuda y madre y de sus servidores; pero también lo es, a escondidas, de la condesa amante y del árabe, durante una noche «cada vez más lóbrega», «cerrada» y «harto oscura». La segunda es el subterráneo secreto, hábitat del judío nigromante, donde acude la condesa «cubierta con un largo velo» y los malvados conspiran para dar muerte a don Sancho. Su carácter peligroso y amenazante se ratifica con su embrollada y macabra decoración —«un altarcillo o pira destinada a sacrificios y ceremonias paganas, un velador triangular con paño negro, momias egipcias, cuadrúpedos y volátiles disecados, un esqueleto humano, vasos sepulcrales antiguos»⁴⁵— y por sus luces, «opacas» e «inciertas», dispuestas por el converso.

⁴⁵ En el estreno esta decoración «se varió, dejándola en un simple subterráneo» (Zorrilla, 2008: 139).

No sucede así con la caracterización de los ambientes vinculados al héroe (antecámara de su habitación-amanecer, comedor-mediodía). La luz se asocia a su presencia desde que hace su aparición: «precedido de dos pajes con hachones», ilumina la oscuridad que envuelve a su madre en el parque (I). En gradación ascendente, conforme el ejercicio de sus funciones señoriales lo califican como Héroe, aumenta la luminosidad de la representación: en el amanecer del segundo acto —«ha disipado el día mi temor» (vv. 1320-1321), confiesa la condesa— y en el mediodía del tercero. Frente a las ubicaciones de los dos primeros núcleos, la del feliz desenlace es el comedor, ámbito doméstico de convivencia y sociabilidad por excelencia, situado en un piso alto. Su decoración («aparador y vajilla del conde. Mesa y dos sillones») y disposición simétrica («ochavado») refuerzan ante el público su carácter cotidiano y familiar y transmiten orden y seguridad, como las vidrieras de colores que lo iluminan, transparencia y claridad.

Por tanto, la representación encadena sucesivos contrastes entre las caracterizaciones de ambientes, personajes y situaciones, de donde resultan dinámicas de *descenso-oscuridad-ocultación* y *ascenso-luz-revelación*. Se asocian, respectivamente, a extranjeros e infieles y a castellanos cristianos, también cercanos al espectador. La acción parte de una situación dominada por el engaño y el mal (I-II), para ir dando paso al triunfo de la verdad y el bien (II-III), por la decisiva acción del conde.

La espectacular evidencia visual de la exaltación de este, como mesiánico vencedor del *mal*, se produce en la última escena del acto segundo. La dispone Zorrilla en términos de cuadro viviente, digno de representación en la pintura de historia⁴⁶. El ritmo crecientemente tenso de las escenas anteriores se interrumpe bruscamente, cuando al nombre de don Sancho de Castilla, descubierto, el judío debe doblar la rodilla:

SIMUEL: Fantasma u hombre,
¿quién te trajo hasta aquí? ¿Cuál es tu nombre?
CONDE: Dobla para escucharle la rodilla.
SIMUEL: ¿Yo? ¿Y a quién?
CONDE: (*Descubriéndose.*) A don Sancho de Castilla.
(*Queda don Sancho, desembozándose, en una actitud que revele toda la dignidad de su carácter, y cae a sus pies el judío.*) (*Cae el telón.*)

⁴⁶ El tema inspiró una obra de Rafael Castro y Ordóñez, presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860: *Don Sancho García, conde de Castilla, en el momento de presentar a su madre doña Ava (doña Oña) la copa de vino emponzoñado que ésta tenía preparado para él, vencida de su torpe amor a un moro muy principal. Interceden por el conde su propia camarera y Sancho Montero, escudero del conde, que habían descubierto el fatal designio* (*Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*. Madrid, 1860, p. 8) (Reyero, 1987: 84).

Sancho, padre de la patria

Consumada la reconquista interior (el *palacio*), al final del último acto el conde recupera su lanza y su caballo (v. 2437) para continuar con la exterior (el *campo*), de donde regresaba en su aparición inicial como «vencedor del moro» y «ángel tutelar» de Castilla (vv. 100, 101). Sus retratos primero y último, equivalentes, enmarcan la representación exhibiendo su perfil guerrero y protector. Entre una y otra, *Sancho García* va mostrando el enaltecimiento de los valores, tradicionales, que encarna este padre de la patria, para dar una particular lección de alcance ético, político e histórico, también aplaudida por el público. Desautorizando su imagen oficial, legitimada por la tradición y aceptada en la opinión pública, enmienda su pasado desprestigio, como el soportado por otros personajes e instituciones civiles y eclesiásticas del Antiguo Régimen en distintas producciones de aquellos años⁴⁷. Desde su especificidad, el drama se integra, como ellas, en la vasta empresa de revisión del pasado colectivo y de definición de la identidad nacional, acometida desde diferentes posiciones ideológicas y manifestaciones culturales del incipiente Estado liberal: la historiografía, el drama histórico, la pintura de historia o el periodismo, entre otras. El resultado, artístico y divulgador, satisfacía a muchos y el fin justificaba la licencia: «el autor [...] ha manejado el asunto del modo que favorecía más a los personajes», había declarado Hartzenbusch en defensa de su manipulación histórica en *Alfonso el Casto*⁴⁸. Y con respecto a la rehabilitación de la memoria de don Sancho, el diario *El Heraldo* llegaría más lejos, calificando la intervención de Zorrilla de «noble» y «generosa»:

El Sr. Zorrilla ha acometido más de una vez la noble, la generosa empresa de rehabilitar a algunos personajes históricos sobre los cuales había perpetuado el tiempo la marca de ignominia que les imprimieron sus contemporáneos. Así, el Sr. Zorrilla justificó a Sancho García de la acusación de matricida [...]. Lo repetimos: parécenos que es altamente laudable este propósito de defender a los que ya no existen, respetando empero la autoridad de la historia y dándole una explicación que es cuando menos posible. Más vale hacer eso que calumniar cual otros los grandes y gloriosos tipos de las virtudes de nuestros antepasados⁴⁹.

⁴⁷ Por ejemplo, refiriéndose a los dramas de la «escuela de Dumas y de Víctor Hugo», Mata y Araujo (1845: 313) denunciaba: «en dramas de esta especie [...] se calumnia a los reyes, a las reinas, a los grandes personajes y hasta el sacerdocio».

⁴⁸ Hartzenbusch (1841: 106), «Apéndice».

⁴⁹ *El Heraldo. Periódico político, religioso, literario e industrial* (7 de noviembre de 1847, «Revista semanal de espectáculos»). Unos días antes del estreno de *Sancho García*, precisamente, hacía este elogio de la aristocracia (5 de noviembre de 1842): «nada recuerda mejor las grandezas de España que los apellidos ilustres que nos traen a la memoria días de gloria y que son un estímulo del valor y de los hechos generosos. Las naciones que no estiman su aristocracia no se estiman a sí propias. Por otra parte, la aristocracia es una prenda de estabilidad y de gobierno: esa institución conserva las tradiciones que conviene respetar». *El Arpa*

4. LOS ACTORES

Como no podía ser de otro modo, en distintas ocasiones reconoció Zorrilla que los éxitos de sus dramas también correspondían al buen oficio de los actores, «a la perpetua atención con que me los representaban Carlos Latorre y Bárbara Lamadrid»⁵⁰, también contratados en el Teatro de la Cruz.

Dedicó *Sancho García* «expresamente para el beneficio de don Carlos Latorre»⁵¹ (1799-1851); como Bárbara Lamadrid (1812-1893), era uno de los actores más brillantes del momento. El día del estreno ambos interpretaron brillantemente los papeles del conde y su madre:

Latorre estuvo muy bien, aunque llegó cansado al final, y se descompuso en él por esforzarse demasiado [...]. Hizo muchas escenas admirablemente. En el acto tercero, en «baje a la eternidad, mas baje solo», hizo una transición maestrísima [...]. Quedé satisfecho, no pudo hacer más.

La Bárbara estuvo mejor que nunca, aunque no siempre bien, y algunas veces mal [...]. El «¡Madre mía!» de Carlos en la última escena con ella arrebató⁵², [...] convencida [...] de la seguridad con que contaba yo siempre con ella para el éxito de mis obras, hacía en ellas lo que en *Sancho García* [...], que diga también si tuvo nunca [...] ovaciones como las de mi *Sancho García*⁵³.

Por su evidente impacto en las reacciones del público —«el mismo terror de los espectadores no les permitió aplaudir, ni los hizo silbar tan horroroso espectáculo»⁵⁴—, privilegia su lucimiento en las situaciones más conflictivas. En especial, en nueve monólogos (seis de Latorre y tres de Lamadrid), de los trece de la composición. Seis de ellos se encuentran en el último acto (cuatro de don Sancho y dos de la condesa), donde destaca el monólogo de la copa (III, 7):

Bárbara tenía mucho miedo al monólogo; en el segundo entreacto me había suplicado que se le aligerara, y Carlos y yo no habíamos querido. Bárbara acom-

del creyente (4 de diciembre de 1842) también celebró el desenlace de *Sancho García*, adjetivándolo de «admirable», e interpretó el gesto del conde como «pensamiento moral, religioso y dramático hasta lo sumo».

⁵⁰ Zorrilla (1943: 1765), *Recuerdos del tiempo viejo*.

⁵¹ Portada de la 1ª edición y anuncio del *Diario de Madrid* (1842). Gran amigo suyo y protagonista de sus dramas desde 1841 (segunda parte de *El zapatero y el rey*, *El puñal del godo*, *Don Juan Tenorio*, etc.), también fue primer actor en estrenos tan importantes como los de *La conjuración de Venecia*, *Macías*, *Don Álvaro*, *El Trovador*, *Los amantes de Teruel*, etc.

⁵² Alonso Cortés (1943: 292, n. 299). Según cuenta *El Arpa del creyente* (4 de diciembre de 1842) «la [ejecución] de todo el papel del conde es tan difícil que el Sr. Latorre, con toda la fuerza de sus facultades, ha necesitado tomarse un día de descanso después del tercero de la representación, la cual no ha dejado nada que desear»; en 1843, Piferrer (1859: 145) sigue elogiando la interpretación: «El señor Latorre ejecutó su parte con la maestría que suele [...], pudimos admirar aquella manera suya de hacernos gozar toda la sonoridad del verso, todos los cambios de tono».

⁵³ Zorrilla (1943: 1765-1766), *Recuerdos del tiempo viejo*.

⁵⁴ Alonso Cortés (1943: 293, n. 299).

tió su monólogo desesperada, conducida por delante por el inteligente apuntador, y acosada por su izquierda por mí, que estaba dentro de la embocadura, en el palco bajo del proscenio. Carlos y yo la habíamos dicho que si no arrancaba tres aplausos nutridos en el monólogo, la declararíamos inútil para *nuestras* obras; [...] el público estalló en un aplauso que estremeció el coliseo⁵⁵.
[...] arrancó a los pocos versos un aplauso universal y otro al concluirse⁵⁶.

También fueron celebradas las intervenciones de la actriz en la primera entrevista de la condesa con Hissem y Simuel (II, 9: segundo núcleo, conjura palaciega)⁵⁷ y en todo el tercer acto, donde «caracterizó a la condesa de un modo tan sombrío y tan siniestro —de acuerdo con el tono de la composición—, que hacía estremecer». Dentro de él, en la escena en que el conde hace beber a su madre el supuesto veneno (III, 11: tercer núcleo): «El grito que lanzó al ver llena la copa de don Sancho en el verso ‘¡Mas, qué miro, gran Dios! ¿tú no has bebido?’ fue íntimo, desgarrador, lleno de pavor y de coraje, digno de la situación trágica en que se hallaba»⁵⁸.

5. SANCHO GARCÍA Y LA MISIÓN DE ZORRILLA

El autor alcanzó su objetivo: «logré lo que quería, hacerle aplaudir [al público] desde el principio hasta el fin [...], el éxito fue brillante y satisfactorio para

⁵⁵ Incluso el severo crítico de *El Sol* (3 de diciembre de 1842) reconoce: «Oíd, leed el monólogo entero de la condesa en el acto de verter el veneno en la copa: [...] escucharéis allí el acento de la musa de Hamlet y Macbeth: ¡Cielo, de mi virtud siempre enemigo!». Consciente de su importancia, de su dificultad y del efecto que debía causar en el público, Zorrilla (1943: 1766) relata en *Recuerdos del tiempo viejo*: «En las escenas sexta y séptima del acto tercero [Bárbara Lamadrid] se hizo escuchar con una atención que sofocaba al espectador, que no quería ni respirar [...]; y comenzó [el monólogo] con un temblor casi convulsivo, y llegó en el más profundo silencio hasta el verso vigésimocuarto; pero en los cuatro siguientes, al expresar la lucha del amor de madre con el amor de la mujer, y al decir «Hijo mío., ¡ay de mí! me acuerdo tarde», hizo una transición [...] magistral, bajando una octava entera después de un grito desgarrador [...]. Creciose con [el aplauso] la actriz; entró en la fiebre de la inspiración; hizo lo imposible de relatar; y cuando exclamó concluyendo, con el acento profundo y las cóncavas inflexiones del de la más criminal desesperación, ‘para uno de los dos guarda esa copa / de la callada eternidad la llave!’ quedó Bárbara inmóvil, trémula, inconsciente de lo que había hecho, ajena y sin corresponder con la más mínima inclinación de cabeza a los aplausos frenéticos, que tuvo que interrumpir Carlos Latorre presentándose a continuar la representación, sacando a Bárbara de su absorción con el ‘¡Madre mía!’ de su salida». El subrayado de *nuestras*, en el texto, es mío.

⁵⁶ Alonso Cortés (1943: 292-293, n. 299).

⁵⁷ Así lo recuerda el autor (Zorrilla, 1943: 1765-1766) «treinta y ocho años después de aquella representación», añadiendo: «reveló la fascinación que la superstición ejercía el alma enamorada de la mujer; tradujo tan vigorosamente el poder de una pasión tardía en una mujer adulta, que traspasó al público la fascinación del personaje, suprema prueba del talento de una actriz» (*Recuerdos del tiempo viejo*).

⁵⁸ Alonso Cortés (1943: 293, n. 299).

mí»⁵⁹. Pero, más allá del estreno, aquel triunfo contribuía de modo importante a la consolidación del modelo de drama histórico formulado por él.

Cuestión primordial fue ganarse a públicos diferentes, llegar a la mayoría de los interesados en la actividad teatral y literaria —críticos y espectadores, principalmente—, ante quienes se presentaba como autor de ideas innovadoras y revolucionarias, capacitado para realizar tareas de envergadura en aquel momento.

La situación era propicia. Habían transcurrido cinco años desde los inicios de su singular carrera literaria, tras la muerte de Larra, y tres desde el estreno de *Cada cual con su razón*, origen de su memorable década. El ciclo continuaría —dos años después compuso *Don Juan Tenorio*— hasta *Traidor, inconfeso y mártir*, en 1849. También era el momento de los proyectos de renovación cultural reclamados por los círculos intelectuales contrarios a los modelos tachados de extranjeros y asociados a ideales revolucionarios, en el marco político y social comprendido entre la desamortización o la Constitución del 37 y el nombramiento de Ramón de Narváez como Primer Ministro (1844). Para muchos suponían una amenaza a la identidad tradicional española, que urgía definir, recuperar y divulgar. En el ámbito de la creación literaria, Zorrilla se estaba convirtiendo en el principal artífice de esa *misión*. Junto a ella estaban sus espectadores, que conocía bien, sus obligaciones contractuales con el Teatro de la Cruz, los aplausos...

Empieza por elegir un asunto idóneo —emotivo, serio, español—, donde integra acertadamente —con «concienzudo estudio» e «inusitada perfección de detalles», dice⁶⁰— planteamientos y situaciones muy familiares para el público teatral de su tiempo. Su eficacia estaba comprobada en algunas de sus obras anteriores y en otras pertenecientes a los géneros más representados en los teatros madrileños desde el último tercio de siglo anterior, incluso en muchas de las traducciones y de los dramas originales modernos que él mismo rechazaba.

Si es necesario reorienta, o *traiciona*, el sentido subversivo y perturbador de sus materiales hacia postulados ideológicos de corte conservador y soluciones dramáticas tranquilizadoras. También sabe aprovechar e incrementar su dimensión conmovedora, espectacular y efectista, contando con la valiosa colaboración de sus actores, especialmente con los consejos de Carlos Latorre, como es sabido:

me preguntaba cómo yo había imaginado tal o cual escena que para él acababa yo de escribir: él me contradecía con su experiencia y me revelaba los secretos de su personalidad en la escena, y daba forma práctica y plástica a la informe poesía de mis fantásticas concepciones: estudiábamos ambos, él en mí y yo en él,

⁵⁹ Nota autógrafa que Alonso Cortés (1943: 292-293, n. 299) conoció por las sobrinas de Zorrilla.

⁶⁰ Zorrilla (1943: 1765). *Recuerdos del tiempo viejo*.

los papeles, en los cuales identificábamos los dos distintos talentos, con los cuales nos había dotado a ambos la naturaleza, y... no necesito decir más para que se comprenda cómo hacía Carlos mis obras, como un padre las de su hijo⁶¹.

Y sabe justificar poéticamente el resultado. Su aportación pretendía resolver definitivamente algunas cuestiones polémicas de su tiempo mediante fórmulas híbridas y conciliadoras. Las supo promocionar como originales y nuevas..., aunque no lo fueran tanto.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alas, Leopoldo («Clarín») (1973). «El teatro de Zorrilla», en Leopoldo Alas, *Palique*, ed. J. M. Martínez Cachero. Barcelona: Labor.
- Alborg, Juan Luis (1980). *Historia de la literatura española*. IV: *Romanticismo*. Madrid: Gredos.
- Alonso Cortés, Narciso (1943). *Zorrilla. Su vida y sus obras*, 2ª ed. Valladolid: Libr. Santarén.
- Álvarez de Cienfuegos, Nicasio (1816). *La condesa de Castilla*, tragedia, en *Obras poéticas de Don Nicasio Álvarez de Cienfuegos*. Tomo II. Madrid: Imp. Real, pp. 109-205.
- Aranguren, José Luis L. (1982). *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*, 6.ª ed. Madrid: Taurus.
- Arpa del creyente*, *El Periódico semanal de literatura y bellas artes*. 9, 4 de diciembre de 1842.
- Bonilla y San Martín, Adolfo (1917). «Advertencia», en Zorrilla, José, *Sancho García*. Madrid: Ruiz Hermanos.
- [Cadalso, José] (MDCCLXXI). *Don Sancho García, conde de Castilla*. Tragedia española original, por Juan del Valle. Madrid: Imp. Joachin Ibarra.
- Checa Beltrán, José (1998). «La Poética de Martínez de la Rosa: un anacronismo», en José Carlos de Torres Martínez y Cecilia García Antón (coords.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada*. Madrid: C.S.I.C., pp. 827-928.
- Colección de Carteles Teatrales Valencianos del siglo XIX* de la Biblioteca General e Histórica de la Universidad de Valencia (<http://parnaseo.uv.es/Carteles.htm>; consulta: 19.01.2010).
- Diario de Madrid*. 2794, 19 de noviembre de 1842, y ss.
- Entrambasaguas, Joaquín de (1943). «Prólogo» a Cristóbal Lozano, *Historias y leyendas*. I. Madrid: Espasa-Calpe.
- Fernández Cifuentes, Luis (1997). «El teatro de José Zorrilla», en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española*, 8: Guillermo Carnero (coord.), *Siglo XIX* (I). Madrid: Espasa-Calpe, pp. 363-383.
- García, Salvador (1971). *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*. Berkeley: University of California Press.
- García Gutiérrez, Antonio (1866). *Obras escogidas*. Madrid: Imp. de Rivadeneyra.
- García Lorenzo, Luciano (1967). «La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX», *Segismundo*. 5-6, pp. 191-199.
- Gies, David T. (1997). «El teatro clasicista durante el reinado de Fernando VII y el Romanticismo», en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española*. 8: Guillermo Carnero (coord.), *Siglo XIX* (I). Madrid: Espasa-Calpe, pp. 300-313.

⁶¹ Zorrilla (1943: 1765). *Recuerdos del tiempo viejo*.

- Gracia, Paloma (1997). «La leyenda de la *Condesa Traidora*: observaciones sobre su estructura y significación», en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. I. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 721-728.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio de (1841). *Alfonso el Casto*. Madrid: Imp. de Yenes.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio de (1866). «Prólogo» a Antonio García Gutiérrez, *Obras escogidas*. Madrid: Imp. de Rivadeneyra.
- Heraldo*, *El Periódico político, religioso, literario e industrial*, ed. de Madrid. 5 de noviembre de 1842 y 7 de noviembre de 1847.
- Hinterhäuser, Hans (1963). *Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós*. Madrid: Gredos.
- Larra, Mariano J. de (2009). *Maetas. No más mostrador*, ed. de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Cátedra.
- Liverani, Elena (1995). «Zorrilla y Cristóbal Lozano: fuentes barrocas del teatro histórico de Zorrilla», en Alfredo Mateos, Fco. Javier Blasco y Ricardo de la Fuente (coords.), *Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura* (Valladolid, 18-21, octubre, 1993). Valladolid: Univ. de Valladolid-Fund. Jorge Guillén, pp. 375-383.
- Martínez de la Rosa, Francisco (1827). «Advertencia» a *La viuda de Padilla*, en *Obras literarias de D. Francisco Martínez de la Rosa*. III. París: Imp. de Julio Didot.
- Martínez de la Rosa, Francisco (1861). «Apuntes sobre el drama histórico», en Id., *Obras dramáticas*. 2°. Madrid: Imp. Rivadeneyra.
- Mata y Araujo, Luis de (1845). *Lecciones elementales de Literatura, aplicadas especialmente a la castellana, por D. Luis de Mata Araujo*. 3ª ed. Madrid.
- Menéndez Pidal, Ramón (1945). *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, Ramón (1957). *España y su historia*. II. Madrid: Minotauro.
- Menéndez Pidal, Ramón (1971). «Realismo de la epopeya española. Leyenda de la condesa traidora», en Ramón Menéndez Pidal, *Idea imperial de Carlos V*. 6ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 37-72.
- Mesonero Romanos, Ramón (1842). «Rápida ojeada sobre la historia del teatro español. Época actual», *Semanario Pintoresco Español*. 50, año VII, 11 de diciembre.
- Pastor Díaz, Nicomedes (1837). «Prólogo» a José Zorrilla, *Poesías*. I. Madrid: J. Sancha.
- Peers, E. Allison (1843). *Historia del movimiento romántico español*. 2a. ed. II. Madrid: Gredos.
- Piferrer, Pablo (1843). «Don Sancho García», *Diario de Barcelona*. 13 de mayo de 1843: repr. en Id., *Estudios de crítica. Colección de artículos escogidos de D. Pablo Piferrer*. Barcelona: Imp. del Diario de Barcelona, 1859.
- Príncipe, Miguel Agustín (1839). *El conde don Julián. Drama original e histórico*, por don Miguel Agustín Príncipe. Zaragoza: Peiro.
- Reyero, Carlos (1987). *Imagen histórica de España (1850-1900)*, pról. de J. Gállego. Madrid: Espasa Calpe.
- Ruiz Ramón, Francisco (1981). *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, 4ª ed. Madrid: Cátedra.
- Sarrailh, Jean (1933). «Notas sobre *Sancho García y Sofronia*», en Amigos de Zorrilla, *Colección de artículos dedicados al poeta*. Valladolid: Imp. Castellana, pp. 125-134.
- Sebold, Russell P. (1999). «La génesis del drama romántico: *La condesa de Castilla*, de Cienfuegos», *Dieciocho*. 22.2, pp. 265-279.
- Sol*, *El. Diario político, religioso, literario e industrial*. 3 de diciembre de 1842 y 5 de abril de 1843.
- Vallejo González, Irene y Pedro Ojeda Escudero (1994). *José Zorrilla. Bibliografía con motivo de su centenario (1893-1993)*. Valladolid: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid.

- Vallejo González, Irene y Pedro Ojeda Escudero (2002). *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX: cartelera teatral (1854-1864)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Vaquero, Mercedes (1990). «*Condesa traidora*», en Mercedes Vaquero, *Tradiciones orales en la historiografía de fines de la Edad Media*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 1-64.
- Zorrilla, José (1842). *Sancho García*. Madrid: Imp. de Repullés.
- Zorrilla, José (1943). *Obras completas*, ed. de Narciso Alonso Cortés, II. Valladolid: Librería Santarén.
- Zorrilla, José (2008). *Sancho García*, ed. de J. Ramón Prieto Lasa. Oña: Asociación de Estudios Onienses.

Fecha de recepción: 17 de febrero de 2010

Fecha de aceptación: 1 de octubre de 2010