

LAS LEYENDAS DE ZORRILLA EN UNA EDICIÓN DE LUJO (1901)

RAQUEL SÁNCHEZ GARCÍA

Departamento de Historia Contemporánea

Facultad de Geografía e Historia, U.C.M.

En 1901 comenzó a publicarse una edición especial de las leyendas de Zorrilla. Corría a cargo del editor Manuel Pedro Delgado, hijo y heredero del famoso editor del siglo XIX, creador de la Galería Dramática que incluyó a gran parte de los autores del siglo. Como es sabido, José Zorrilla había vendido los derechos sobre sus obras al editor, por lo que éste, ahora en la persona de su hijo, continuaba disponiendo libremente de los escritos del autor de Don Juan Tenorio¹. Zorrilla continuaba siendo un valor seguro para Delgado, como demostraba la continuada reedición de sus obras. En el periodo que aquí se comenta, la editorial lanzó una tercera edición de las *Poesías* precedidas por el estudio de Nicomedes Pastor Díaz (1893), las *Obras dramáticas* en un volumen (1905) y las *Obras completas*, en cuatro volúmenes (1905), que fue un gran éxito editorial. Manuel Pedro Delgado, deseoso de llevar a cabo un trabajo especial que diera mayor lustre y distinción a su empresa, decidió emprender la tarea de dar a las prensas la edición mencionada. Gracias a la correspondencia que mantuvo con el director artístico de la publicación (José Ramón Mélida y Alinari), que se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional, podemos conocer cómo fue el proceso de creación, diseño y publicación de esta obra.

Los planes iniciales.

¹ Acerca de las vicisitudes editoriales de Zorrilla y Manuel Delgado (padre) pueden consultarse los siguientes trabajos: N. Alonso Cortés, *Zorrilla, su vida y sus obras*, Valladolid, Imprenta Castellana 1916; F. Cervera “Zorrilla y sus editores. El Don Juan Tenorio, caso cumbre de explotación de un drama”, en *Bibliografía Hispánica*, año III/I, 1944; Jesús A. Martínez Martín, “Las ediciones de Delgado en el siglo XIX. Actividades editoriales e inventario de obras”, en *Pliegos de Bibliófila*, nº 8, 1999 y “El mercado editorial y los autores. El editor Delgado y los contratos de edición”, en *Écrire en Espagne*, ENS Fontaney-Saint Cloud, 2003.

Delgado había comenzado a rumiar su idea ya a finales de 1898 y principios de 1899. Con la mejor disposición, decidió contratar a dos personas que por sus conocimientos pudieran hacerse cargo de la obra. La primera de ellas iba a ser Jacinto Octavio Picón, famoso escritor que además de ser miembro de la Real Academia de la Lengua, tenía grandes conocimientos del mundo del arte, y llegaría a ser miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1902. Picón tenía como función encargarse de todo lo relativo al texto, incluida la redacción de un prólogo en el que se explicara al lector las vicisitudes de la vida y la obra de Zorrilla para poner en antecedentes a los interesados y contextualizar las leyendas seleccionadas en el conjunto de la obra de este famoso autor romántico. La otra parte del trabajo, la dirección artística, correspondió, como ya se ha dicho, a José Ramón Mélida. Se trataba de la tarea más dura, pues era el componente estético el que iba a primar en la publicación. Las leyendas de Zorrilla ya habían sido publicadas con anterioridad, y el interés de esta edición radicaba, precisamente, en el conjunto de ilustraciones y otros detalles ornamentales que iban a acompañar al texto². Ello requería el trato con los ilustradores y pintores, los grabadores y demás personas implicadas en el trabajo. Por esta labor, Mélida cobró una mensualidad de 300 pesetas, además de los gastos que tuviera que desembolsar en concepto de viajes, telegramas y demás comunicaciones con los ilustradores³.

Delgado aspiraba a que su obra superase a lo que existía en el mercado en ese momento. En carta a Mélida le exponía su ambicioso proyecto: “...de lo que se trata esto es de una publicación que ha de ser vista y juzgada por todo el mundo, y por el mundo que entiende sobre todo, de un lujo y una elegancia suprema y que no recuerde a ninguno de los libros editados por las casas Montaner, Espasa, Henrich, pues si no se levanta sobre ellas más de un metro, nos hemos reventado. Digo, digo y repito que no admito en España nada igual, y nada superior fuera de ellas, es celo o soberbia artística

² Otra edición ilustrada de las leyendas de Zorrilla la publicó en 1868 Montaner y Simón con el título de *Ecos de las montañas: leyendas históricas*, con dibujos de Gustavo Doré. Las leyendas aquí publicadas no coinciden con las seleccionadas por Delgado, pues son las siguientes: *El castillo de Waifro*, *La fe de Carlos el Calvo* y *Los encantos de Merlín*. También iba ilustrado el único volumen de las *Obras Completas de don José Zorrilla corregidas y anotadas por su autor*, que apareció en Barcelona en 1884 (Sociedad de Crédito Intelectual). Entre otros, colaboraron Gómez Soler y Josep Llimona, que formaron parte de la generación de ilustradores inmediatamente anterior a los que trabajaron en la edición de 1901.

³ Biblioteca Nacional, Mss. 22497¹³, carta de José Ramón Mélida a Jacinto O. Picón, y carta de Delgado a Mélida fechada el 31 de enero de 1900 (Mss. 22499²).

de la que me vanaglorio”⁴. Las editoriales catalanas, y en especial Montaner y Simón, Espasa, Salvat y Sopena, habían transformado el concepto de la estética en la edición aprovechando tanto los avances técnicos de las artes gráficas como el contexto artístico modernista⁵.

El primer proyecto de Delgado llevaba por título *Leyendas y fantasías de D. José Zorrilla*, aunque al final decidió prescindir de las “Fantasías” (que eran *La noche inquieta*, *El niño y la maga* y *El día sin sol*). En un principio, el número de leyendas iba a ser de 12: *Príncipe y rey*, *Honra y vida que se pierden*, *Recuerdos de Valladolid*, *Las dos rosas*, *El capitán Montoya*, *A mejor juez mejor testigo*, *El escultor y el duque*, *La sorpresa de Zahara*, *Para verdades el tiempo*, *El caballero de la buena memoria*, *Justicia del rey D. Pedro* y *La azucena silvestre*. Los artistas seleccionados por Delgado eran José Pellicer, Manuel Domínguez, Emilio Sala, Joaquín Sorolla, José Jiménez Aranda, Antonio Muñoz Degrain, Enrique Simonet, José Gamelo, Luis Menéndez Pidal, Cecilio Pla, Daniel Urrabieta y Ángel Díaz Huertas. Delgado había pensado también en Salvador Viniegra y en Juan Antonio Benlliure, pero sólo en caso de que le fallara alguno de los nombres anteriores. La ornamentación del proyecto, es decir, la confección de entradas y finales, orlas, portadas y viñetas, se destinó a José Arija. Delgado pretendía que Picón realizase un estudio introductorio a cada leyenda, y que después se tradujese todo el texto a varios idiomas, con objeto de lanzar ediciones en el extranjero. Los idiomas iban a ser el francés y el alemán, aunque más adelante se pensó también en una versión inglesa. Este primer proyecto aparece firmado por Delgado a finales de diciembre de 1899, aunque, como se explicará a continuación, el resultado definitivo resultó algo distinto⁶. Ante los avatares de la confección de la publicación, se decidió que únicamente irían ocho leyendas que en principio quedarían repartidas equitativamente en dos tomos. Los documentos de Delgado y Mérida nos ofrecen un primer presupuesto y el boceto del número de versos por tomo que aunque después varió un tanto, puede resultar de interés:

⁴ Biblioteca Nacional, Mss. 22499¹², carta de Delgado a Mérida, fechada el 23 de febrero de 1900.

⁵ Véase al respecto los libros de E. Trenc Ballester *Las artes gráficas en la época modernista en Barcelona*, Gremio de las Industrias Gráficas, Barcelona 1977 y P. Vélez, *El llibre coma obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona 1989.

⁶ Biblioteca Nacional, Mss. 22497¹², borradores de los proyectos iniciales de Delgado.

Avance del presupuesto de publicación⁷:

Importe total de los originales para ilustraciones	28.000 pesetas
Importe total de 10 reproducciones en color por Angerer: a 383 francos una por 10: 3830 + 30% de cambio 1300 con portes	5.130 pesetas
Importe total de 6 reproducciones en color por Dujardin: a 170 francos una por 6: 1120 + 3 ½ de cambio de 336	1.456 pesetas
Importe de tiradas de láminas sueltas (20)	2.000 pesetas
Importe de fotograbados de Laporta	2.000 pesetas
Importe de diez portadas	1.000 pesetas
Impresión de la obra, 250 páginas, 4000 ejemplares a 185 pesetas pliego 30 pliegos 8 páginas	5.550 pesetas
Impresión de las cubiertas, etc.	200 pesetas
Papel 30 pliegos (240 pts.) 8 resmas por pliego (91 pts)	21. 840 pesetas
TOTAL	66.576 pesetas

Número de versos de las leyendas⁸:

<i>Las dos rosas</i>	2.160
<i>El escultor y el duque</i>	744
<i>La sorpresa de Zahara</i>	668
<i>Príncipe y rey</i>	1.982
<i>Honra y...</i>	1.215
<i>El capitán Montoya</i>	1.506
<i>Para verdades...</i>	670
<i>A buen juez</i>	674
TOTAL	9.619

El precio establecido por Delgado para la obra era de 100 pesetas el ejemplar, de tal modo que con una tirada de 4.000 ejemplares pensaba obtener 400.000 pesetas, de las cuales deducía 70.000, que en números redondos correspondían a los gastos.

⁷ Biblioteca Nacional, Mss. 22487⁷.

⁸ Biblioteca Nacional, Mss. 22487⁷.

Pensaba, por último, obtener un beneficio líquido de 330.000 pesetas. Estos cálculos de Delgado resultaban bastante optimistas. Para la época, una edición de lujo de 4.000 ejemplares, aunque fuera del popular Zorrilla, suponía una gran apuesta, pues el precio era elevado y el público potencialmente interesado o con capacidad económica para adquirirla muy limitado.

También realizó Delgado un detallado presupuesto de los pagos que pensaba realizar a los artistas que colaborasen con él. En esta lista se encuentran todos los pintores que aparecieron finalmente en la obra, menos Luis Menéndez Pidal, quien fue sustituido por Alejandro Ferrant, y se incluye a Arturo Mérida, que se incorporaría al proyecto más adelante, como veremos después. En algunos casos, Delgado anota a su interlocutor el número de ilustraciones que realizará el artista, en otros casos, simplemente se limita a lanzar una cantidad sin especificar el trabajo:

Artista	Detalles	Total pesetas
Cecilio Pla	300 pts. por plana en color, 125 pts. dos dibujos y 75 más en un total de 22 dibujos	2.050
Daniel Urrabieta Vierge	300 pts. por plana en color, 100 por dos dibujos en un total de 10 dibujos	2.200
Joaquín Sorolla	1000 pts. por plana en color, 500 dos dibujos; un total de 5 dibujos	3.000
Marcelino Unceta	400 por plana en color, 100 por dos dibujos, 20 dibujos	2.300
Enrique Simonet	17 dibujos	1.500
José Jiménez Aranda		6.500
Emilio Sala		2.000
Luis M. Pidal	350 pts. por plana en color, 200 dos dibujos	1.500
Arturo Mérida	8 portadas a 250 pesetas cada una	2.000
José Arija	75 pts. por cubiertas, 25 pts. por finales, 100 por orlas	3.000
Bartolomé Maura	Grabado del retrato de Zorrilla	750
TOTAL		26.800

La salida al mercado de la obra se iba a realizar por suscripción. La idea inicial de Delgado era ofrecerla una vez que estuviera terminada completamente, pero esta

opción implicaba dos peligros. Por una parte, suponía un considerable riesgo económico para el editor, quien no vería los primeros beneficios hasta pasado bastante tiempo. Por otra, de cara al comprador, el precio del libro completo en sus dos tomos podría disuadirle de adquirirlo. Mérida sugirió a Delgado la conveniencia de lanzar la obra en suscripciones, así sería menos onerosa para el comprador y no obligaría a disponer de todo el trabajo para empezar a poner la publicación en conocimiento del público. Para Delgado, el lanzamiento por suscripción tenía además la ventaja de que la obra podría ir haciéndose su propia propaganda a medida que fuera siendo conocida por los lectores. De este modo, se abarataban considerablemente los costes de producción y de difusión. Finalmente, la suscripción se realizó por cuadernos quincenales que costarían 5 pesetas y que estarían en el mercado durante diez meses (veinte cuadernos, diez por volumen). Estaba previsto que al finalizar las entregas de cada tomo, se vendieran las tapas para la encuadernación, que iban a costar diez pesetas⁹.

Las cuestiones técnicas

Señalaba Jacinto Octavio Picón en el prólogo a las *Leyendas* que hasta el momento presente los medios técnicos no habían permitido reproducir con la suficiente calidad las ilustraciones y los grabados que acompañaban al texto que se ofrecía. Sus palabras eran muy ciertas, pues hasta finales del siglo XIX no se pudo disponer de técnicas adecuadas de reproducción, sobre todo para el color. El desarrollo del fotograbado permitió superar estas dificultades. Por otra parte, la producción de libros de forma masiva, facilitada por los avances de la industria, había hecho renacer, como reacción, el interés por el libro único, por el libro artístico, de ahí que numerosos grabadores y litógrafos se esforzasen por encontrar nuevos caminos a la calidad¹⁰. Esta corriente fue especialmente notoria en Cataluña, aunque pronto se extendió a toda España.

⁹ El primer proyecto preveía un precio por cuaderno de 2 pesetas el normal y 3 el que contuviera alguna lámina en color. El aumento de los gastos obligó a elevar el precio de la suscripción.

¹⁰ Sobre estas cuestiones formales: J. Gallego “Notas sobre el libro ilustrado a finales del siglo XIX”, en *Goya*, 1989, nº 181-182, el citado libro de Pilar Vélez y mis colaboraciones a J.A. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Marcial Pons, Madrid 2001 (“Las formas del libro. Textos, imágenes y formatos” y “Diversas formas para nuevos públicos”).

La técnica del fotograbado se había desarrollado desde las décadas de los sesenta y setenta del siglo XIX siguiendo varias direcciones en la experimentación, desde los fotograbados sobre papel Ton de Joseph Thomas, pasando por las “plumas” (o fotograbado de línea) o las autotipias o fotograbados directos. El fotograbado no sólo permitía una reproducción masiva de las imágenes (de aquí que fueran utilizados con profusión por las numerosas revistas ilustradas de la época) sino que además libraba al artista del filtro del xilógrafo (o grabador en madera) y del litógrafo (grabador en piedra). Los nuevos sistemas fotomecánicos evitaban la intervención manual en las matrices y, por tanto, la interpretación particular del grabador sobre la imagen.

Gran aceptación por su calidad tuvieron las técnicas de fotograbado en color de la casa vienesa C. Angerer & Goschl, que sobre papel de muy buena calidad permitían reproducir cuadros e ilustraciones de artistas antiguos y contemporáneos. Delgado recurrió a esta empresa austriaca para las láminas en color que ilustrarían las *Leyendas*. El alto grado de calidad ofrecido en algunas de ellas, especialmente en las de Sorolla, es muy remarcable. Para las reproducciones en España se sirvió Delgado del taller de los hermanos Laporta, quienes poco a poco habían copado parte del mercado que antes dominaba la empresa Guillot, alcanzando gran éxito en el fotograbado. Las litografías fueron encargadas a Julián Palacios, maestro en este arte. Por último, los fotograbados en plancha de cobre corrieron a cargo de Dujardin y su taller parisino.

En un primer momento, Delgado había tanteado la posibilidad de encargar los fotograbados y las cromolitografías a la casa bávara Meisenbach, Riffarth & Cia, y la reproducción al taller Miralles de Barcelona. Sin embargo, las pruebas que estos profesionales le enviaron no resultaron ser de su agrado¹¹, pues no se asimilaban a la publicación que Delgado había tomado como referencia para su obra: la edición del libro que sobre Velázquez había realizado Aureliano de Beruete, publicado por la empresa francesa H. Laurens en 1898.

Sin duda alguna, Delgado hubiera preferido realizar todo el trabajo en España pues “con lo que van subiendo los cambios, el importe de los arrastres, embalajes y demás y el adeudo de las aduanas de Irún, voy enfriándome algún tanto, y dejando

¹¹ Biblioteca Nacional, Mss. 22499¹³, carta de Delgado a Mélida fechada el 15 de marzo de 1900.

vanos alardes de soberbia, empezar a pensar en mi primer proyecto de hacer en España todo lo que sin menoscabo de resultado se puede hacer”¹². Insistió en ello proponiendo a Mérida la idea de convocar un concurso para la estampación en color de las láminas y de los fotograbados. La idea fue abandonada y en aras de la calidad y del prestigio de la publicación, Delgado se decantó por la búsqueda de los talleres más adecuados en función del trabajo que se pretendía realizar.

Por lo que respecta al papel, éste fue encargado a Sucesores de Torras, de Barcelona. Se trató de papel couché en una fabricación especial para esta publicación. El trabajo tipográfico correspondió a los Sucesores de Rivadeneyra, de Madrid, los cuales compusieron el texto a una columna (por expreso deseo del editor) con un número de 32 versos a página completa (de 42 cms. de alto por 29’5 cms. de ancho) cuidando la colocación de las viñetas y adornos y evitando la aparición de blancos y calles. Por último, la imprenta que realizó las tiradas fue Zaldívar y Nieto, también de Madrid.

La selección de los artistas

Como se ha dicho anteriormente, Delgado pretendía que su publicación se convirtiera en un acontecimiento editorial de primera magnitud. Para ello, era consciente de que necesitaba el trabajo de los mejores artistas gráficos de su tiempo, y después de los primeros contactos establecidos con algunos de ellos por medio de su director artístico, se lamentaba de que habiendo logrado únicamente el compromiso serio de Daniel Urrabieta Vierge y de Joaquín Sorolla, no podría sacar su proyecto adelante. “Nos faltan Pradilla, Moreno Carbonero, Muñoz Degrain y Jiménez Aranda y sin esos nombres, sin esas firmas yo no puedo, no quiero hacer la publicación”, señalaba apesadumbrado a su interlocutor. Pradilla se había negado a participar en la obra. Moreno Carbonero y Muñoz Degrain habían pedido cantidades exorbitantes, peticiones que a Delgado le resultaban difíciles de aceptar. A pesar de los intentos de Delgado por ofrecer a Degrain adelantos y de aceptar las elevadas peticiones de Moreno (siempre y cuando no sobrepasaran las dos mil pesetas por plana), las gestiones no llegaron a buen puerto y hubo que prescindir de tan insignes artistas. Lo que Delgado buscaba eran

¹² Biblioteca Nacional, Mss. 22499⁵⁹, carta de Delgado a Mérida, sin fecha.

sobre todo artistas prestigiosos y consagrados que elevaran el tono de la publicación. Él mismo lo señalaba así a Mérida: “No se trata de la bondad del trabajo, ni de que esté mejor o peor hecho, se trata del nombre de los artistas”. Tenía, además, gran interés en que concurrieran al proyecto un número elevado de pintores para que la publicación presentase un aspecto variado y diverso. Quería que se combinaran distintos tipos de ilustración, es decir, desde la plana grande en color, hasta las dos tintas, pasando por el dibujo simple y distintos estilos artísticos.

Cuando Delgado se puso por primera vez en contacto con Mérida, ya tenía decidido el elenco inicial de los artistas en los que había pensado para colaborar en la publicación. Correspondería a Mérida la labor de negociar con ellos y de buscar unos sustitutos adecuados para aquéllos que no pudieran o no quisieran participar en la obra. Hemos visto cómo no se pudo disponer de la colaboración de algunos de los pintores más destacados del momento. Para el resto, Delgado le dio a Mérida varias opciones, señalándole la conveniencia de prescindir de algunos de los seleccionados, como Domínguez y Viniegra, si conseguía la colaboración de artistas más afamados. A lo largo de la preparación de la obra, surgieron diversos problemas con los artistas ya comprometidos. Uno de ellos tuvo lugar con Urrabieta. Daniel Urrabieta Vierge, que vivía en París, tenía firmado un contrato con una empresa americana con la cual trabajaba en exclusividad. Aunque estaba interesado en el proyecto de Delgado, no podía acceder a colaborar salvo que, como él mismo sugirió, se le autorizase por parte del editor a firmar sus ilustraciones con fecha anterior a su contrato con la empresa americana (1893). Y así se llevó a cabo: los dibujos de Urrabieta llevan anotado, aparte de su firma como artista, un año de composición muy anterior a la de la publicación, el de 1892¹³. Ante el riesgo de quedarse sin artistas destacados, Mérida sugirió la posibilidad de contratar a Ramón Casas. A Delgado la idea no le acababa de convencer, pues Casas era “modernista, tal vez demasiado, y no sé hasta qué punto podría con una leyenda”. Finalmente, Casas no entró en la lista de autores seleccionados.

Por otra parte, Pidal resultó descartado, mientras que la posición de Marcelino Unceta tardó algo en confirmarse. Una de las leyendas, *Príncipe y rey*, presentaba la dificultad del dibujo de caballos. Algunos de los autores fijos no se encontraban seguros

¹³ Biblioteca Nacional, Mss. 224900¹⁰: carta fechada en Málaga el 20 de febrero de 1900.

ante este desafío. Delgado había pensado que tal vez se la cediera a Urrabieta Vierge, aunque existía la posibilidad de contratar a dos dibujantes de menor fuste, pero fiables en el retrato de los equinos. La duda estaba entre Marcelino Unceta y Enrique Esteban. Finalmente, Delgado se decidió por Unceta, pues: “Hace los caballos como nadie, así como suena; pinta de memoria pues le he visto hacerlo, es modesto en sus precios, amigo mío y sobre todo ilustrador”. Su elección resultó un éxito, pues Unceta no planteó grandes problemas en todo el proceso, salvo algún retraso en la entrega de las ilustraciones. El único obstáculo que veía el editor, y sobre el que Mélida tuvo que estar incidiendo de forma continuada, fue el tamaño de los dibujos. Unceta tenía costumbre de pintar las cosas con sumo detalle, y en tamaño pequeño, lo que podría crear algunas dificultades a la hora de reproducir las ilustraciones. Los retrasos al entregar los trabajos que se han comentado con respecto a Unceta se convirtieron, como era de esperar, en moneda corriente durante todo el periodo de preparación de la edición de las Leyendas. *El capitán Montoya*, que era la primera leyenda en aparecer, salió con la correspondiente demora a causa de la tardanza de Jiménez Aranda en finalizar sus láminas. Delgado, que había pensado en lanzar la primera de las leyendas en abril de 1900, escribía desesperado a finales de julio de ese mismo año viendo imposible que la obra pudiera ver la luz en enero de 1901.

El reparto final del trabajo se realizó de la siguiente forma. Para el primer tomo, que incluía tres leyendas, ilustraron José Jiménez Aranda (con *El capitán Montoya*), Enrique Simonet (con *Honra y vida que se pierden no se cobran, más se vengán*) y Marcelino Unceta (*Príncipe y rey*). En el segundo, con cinco leyendas, trabajaron Daniel Urrabieta Vierge (en *El escultor y el duque*), Emilio Sala (*Para verdades, el tiempo y para justicias, Dios*), Cecilio Pla (*Las dos rosas*), Alejandro Ferrant (*A buen juez, mejor testigo*), y Joaquín Sorolla (*La sorpresa de Zahara*). Se contó, además, con Bartolomé Maura para que hiciera el retrato de Zorrilla que iba a ir en las primeras páginas de la obra. En un principio, Mélida sugirió que Maura debía basarse en el retrato que del escritor realizó Esquivel en el siglo XIX y que correspondía a la época en la cual Zorrilla había escrito las leyendas. Delgado dudaba, pues quería un retrato novedoso. Sin embargo, al final se decidió por la opción de Mélida de reproducir el cuadro de Esquivel, sobre el que Maura tenía que hacer un grabado lo más fiel posible. Contó Maura, además, con la profusión de cartas que de Zorrilla se guardaban en los

archivos de Delgado. La idea del editor era que debajo del retrato apareciera la firma del autor de Don Juan, imitada a partir de los originales de las cartas.

El editor había encargado la ornamentación del libro a José Arija, quien iba a diseñar todo lo relativo a las portadas alegóricas, las entradas y finales de las leyendas, los adornos complementarios, las orlas y las ilustraciones que acompañarían a las láminas de los artistas principales. Dada la envergadura del trabajo, José Ramón Mérida propuso a Delgado la posibilidad de que su hermano Arturo ayudara a Arija en los detalles ornamentales. Delgado estuvo de acuerdo, aunque no dejó de señalar la necesidad de que existiera una homogeneidad en la decoración general de la obra. Además, había sido por intermediación de Arija como Delgado había entrado en contacto con Joaquín Sorolla y Cecilio Pla. Arturo Mérida, que desde el principio manifestó su entusiasmo por participar en el proyecto, escribió a su hermano su protesta de que su contratación implicara el rechazo de José de Arija, por quien sentía un gran respeto y con quien había trabajado con anterioridad: “Si él renunciara y el sitio quedara completamente vacío, haría yo con mucho gusto la ornamentación y sería lo más lógico que haciendo las portadas (que son decorativas) fuera toda la decoración de una mano, con carácter y unidad. Si él no renuncia y tienes tú que dimitirle, entonces no puedo de manera ninguna substituirle yo y si me lo dices te enviaré a Varela (que es amigo mío y para que me lo agradezca) y que será quien lo haga mejor, pero en estilo muy opuesto al que he de seguir...”¹⁴. Finalmente, Arija abandonó el proyecto y Arturo Mérida se ocupó de la ornamentación de las *Leyendas*, lográndose así el efecto de uniformidad que para las decoraciones complementarias deseaba Delgado¹⁵.

En los acuerdos a los que llegó la editorial con los autores, por medio siempre de Mérida, Delgado quería hacer constar claramente que en última instancia, el dueño del trabajo realizado era él: “Hagamos el favor de decir o escribir a Sala y a todos los artistas que se lo indiquen que yo quedo dueño de todo lo que me hagan en negro y color para las leyendas, por consiguiente, los originales me quedaré con ellos, pero como compensación de éste le daré en vez de la suma que me ha pedido por los dibujos,

¹⁴ Biblioteca Nacional, Mss. 22498³⁸, carta de Arturo a José Ramón Mérida, sin fecha. Arturo Mérida se estaba refiriendo a Eulogio Varela Sartorio (1868-1955), artista muy influido por el art nouveau, pero a la vez con gran originalidad, que fue uno de los principales colaboradores de *Blanco y Negro*.

¹⁵ La documentación no dice nada acerca de las razones del abandono de Arija.

doscientas pesetas por plana entera de dibujo, cien por media plana, y cuatrocientas por las de color”¹⁶.

Delgado encargó a Mélida la adjudicación de las leyendas en función del talante de los pintores, de su formación y gustos. Igualmente, insistió a su director artístico en la necesidad de darles completa libertad a la hora de escoger los temas, las escenas y las formas de representación. Los artistas que finalmente ilustraron las leyendas correspondieron con largueza, seleccionando momentos especialmente significativos por su acción, o por su colorido. La mayor parte de ellos ya tenían experiencia en la ilustración de libros. Arturo Mélida había trabajado con su hermano pintor, Enrique, con Alejandro Ferrant, Ángel Lizcano y Enrique Esteban en los *Episodios Nacionales* de Galdós, publicado por La Guirnalda (1882-1885). Había decorado también *A orillas del Guadaira* (de su otro hermano José Ramón) y *La hija del rey de Egipto*, de Georg M. Ebers y publicado por Artes y Letras de Barcelona en 1883, editorial muy conocida por su cuidado con la estética de las publicaciones y en la que colaboró con Apeles Mestres. Con Unceta trabajó en *Mis memorias íntimas*, del general Fernández de Córdoba (Marqués de Mendigorriá). Jiménez Aranda, Sorolla y Sala habían participado en la confección del Quijote en ocho volúmenes que publicó Cabrera entre 1905 y 1908 con motivo de la celebración de los quinientos años de la aparición de la obra de Cervantes. Sobre los trabajos como ilustrador de Urrabieta no hay ni que hablar, pues son conocidos por todos su Quijote para T. Fisher-Unwin y la multitud de obras en las que trabajó en Francia (*Histoire de France* de Michelet, varias obras de Victor Hugo, las xilografías que realizó para *Les aventures du dernier Abencerrage* de Chateaubriand en 1897, etc.), donde desarrolló gran parte de su labor.

Por iniciativa de su hermano Arturo, José Ramón Mélida explicó a Delgado el problema que se planteaba a los ilustradores por los anacronismos que poblaban la obra de Zorrilla. El diálogo entre ambos es interesante, porque por un lado nos revela la conciencia del trabajo bien hecho, documentado y serio por parte de los artistas, y por otro, el curioso concepto que tenía el editor del autor que más dinero había proporcionado a su empresa. El problema venía dado especialmente por la leyenda *Honra y vida que se pierden no se cobran, mas se vengán*. Arturo Mélida había

¹⁶ Biblioteca Nacional, Mss. 22499¹², carta de Delgado a Mélida, fechada l 23 de febrero de 1900.

manifestado sus reticencias a ilustrarla siguiendo la descripción del autor, proponiendo “prescindir un poco de Zorrilla para hacer dibujos de que luego no se ría la gente, y a darles la forma exacta a la que les prestaba la imaginación del poeta, nos ponían verdes. Honra y vida (que es muy largo) sucede en tiempo de Enrique IV sin perjuicio de cuya fecha hay una dama con un abanico de varillaje que habla con un caballero que por el traje debe ser contemporáneo de Felipe III, y un velador que parte los corazones. Zorrilla no fue jamás un erudito, ni un arqueólogo...”¹⁷. José Ramón puso en antecedentes a Delgado de las reticencias de su hermano. La respuesta del editor, aunque un poco larga, es sumamente interesante: “En cuanto sus escrúpulos por ilustrar la leyenda Honra y vida, mi opinión es la siguiente: Zorrilla era una calamidad como hombre, como escritor y hasta como poeta, ninguna de sus obras puede resistir la crítica más benévola, todo cuanto ha dicho y escrito es un desatino; su don Juan resulta una enormidad, pero... ya sabe lo que dijo Lope, el público llena los teatros un año tras otro cuando aquél se representa, consume ediciones y ediciones de sus obras y lo que llevamos entre manos lo demuestra; quiero decir con esto que hay que dejarle la responsabilidad de sus obras, o de lo que dice en ellas, y si pone en manos de una dama un abanico de varillaje cuando no se estilaban o no se conocían, y un chambergo cuando se usaba toca o birrete, allá él; el dibujante reproduce en negro o en color lo que Zorrilla decía, haciendo el papel de comentarista sin andarse en retóricas. Ni el 95 por ciento de los que lean las leyendas se enterarán de semejante cosa (ni la saben). Puede pues su Sr. hermano si se decide a ilustrar Honra y vida, prescindir del ajuste a la verdad histórica o a la arqueología, y en último caso que Picón diga algo en su ‘Juicio crítico’ respecto al asunto. Después de todo, en un D. Juan Tenorio que hice yo ilustrar hace años por 4 ó 5 artistas diferentes resultó en unos dibujos con barba, en otro acto sin ella, en el siguiente otra vez con barba, y D. Alejandro Ferrant me le dibujó en la escena del cementerio con espada de cazoleta, valona y traje de Felipe IV. Con que ándese usted con escrúpulos”¹⁸. La opinión de Delgado sobre Zorrilla, aquí manifestada con toda franqueza, no fue óbice para que en el texto de dedicatoria al rey utilizase estas pomposas palabras: “Una de las glorias españolas más legítimas del siglo XIX es el insigne poeta D. José Zorrilla, viva encarnación del romanticismo, trovador sin par de las tradiciones y leyendas en que

¹⁷ Biblioteca Nacional, Mss. 22498³³, carta de Arturo Mérida a su hermano José Ramón, sin fecha.

¹⁸ Biblioteca Nacional, Mss. 22499⁷², carta de Delgado a José Ramón Mérida, fechada en Málaga el 3 de marzo (de 1900).

palpitan el brío indomable y la gentileza de nuestra raza, cuyos altos hechos representa y simboliza Vuestra Majestad”.

Los problemas económicos

Los retrasos, la escasez de las suscripciones y los gastos derivados de la publicación supusieron un continuado problema para el editor Delgado. Como ya se ha dicho, su deseo de conseguir los más elevados niveles de calidad le obligaron a buscar los mejores talleres de reproducción de las ilustraciones, talleres que no siempre estaban en España. El trabajo en el extranjero encarecía las facturas por la necesidad añadida de pagar las aduanas y los portes. En determinados momentos, Delgado pensó realizar todo el trabajo en España, pues las deudas comenzaban a asediarle. Por otra parte, el pago a los colaboradores se había convertido en un continuado goteo que amenazaba con dejar vacías sus arcas. Había contado con la posibilidad de ir ingresando dinero a medida que fueran saliendo los cuadernos de las suscripciones, pero ante el ritmo lento de éstas, hubo de recurrir a sus propios negocios. Entre ellos destacan sus posesiones en Torredonjimeno (Jaén), que le proporcionaban importantes beneficios por las ventas de aceite de oliva. Gracias a ellas, Delgado pudo ir pagando los gastos que le iban surgiendo¹⁹. Con frecuencia, esta circunstancia llegó a angustiar tanto al editor que pensó seriamente en abandonar el proyecto. En otras ocasiones, se planteó la posibilidad de conseguir una rebaja en la tarifa de sus colaboradores: “Amigo Mérida: si como presumo Sorolla no ha empezado a pintar para ilustrar su leyenda, dígame usted que no haga nada, pues en vista de lo sucedido con Ferrant, renuncio a hacer más trabajos. Vea usted a éste último y plantee la cuestión de rebajar el precio a 1.500 pesetas pues de otro modo esto va a ser un desastre y no podré cumplir con él”²⁰. Mes y medio después, volvía a pensar en dejar la publicación “pues yo no puedo continuar de este modo”.

Antes de que empezaran a salir los primeros cuadernos con las leyendas, Delgado se había planteado la idea, luego abandonada, de lanzar dos ediciones. Así se

¹⁹ Hay varias cartas en las que Delgado dice recurrir a sus olivos como medio de obtener dinero, y evidentemente, no podía pagar hasta que no llegaban estas remesas. Entre dichas cartas, Mss. 22499⁵¹, carta de Delgado a Mérida, fechada el 16 de enero de 1902: “Como no tengo reparto hace 15 días y no ha aumentado la suscripción ni en una, no tengo dinero, habiendo tenido necesidad de pedirlo a Andalucía, pero seguramente hasta el lunes o el martes no lo recibiré, lamentando no poder cumplir con usted antes de esa fecha...”.

²⁰ Biblioteca Nacional, Mss. 22499⁴⁷, carta de Delgado a Mérida, fechada el 14 de noviembre de 1901.

lo comunicaba a Mérida: “¿No podríamos hacer dos ediciones de las leyendas a un tiempo, una a color en lujo destinada a las grandes clases, alta aristocracia, bancos, centros universitarios, magnates, etc. y otra igual en tamaño e ilustraciones, pero a dos columnas la impresión, supresión de florituras, papel de menos fuste, etc.? Medítelo usted”²¹. Esta opción podría haber supuesto un cierto desahogo económico para la edición de más lujo, aunque era poco probable que se lograra un precio lo suficientemente bajo como para que resultara atractiva para el público medio al que iba dirigida. Hay que tener en cuenta que, en la época, las ilustraciones encarecían mucho los libros y no se disponía en España de un mercado que se encontrara en condiciones de absorber dos ediciones relativamente similares de una misma obra. Por otra parte, el atractivo de la publicación venía dado por la belleza de sus ilustraciones y lo cierto es que éstas hubieran perdido su encanto reproducidas en papel de peor calidad y sin color.

Especialmente significativas acerca de la situación económica que estaba provocando este proyecto en la editorial de Delgado son las cartas que se cruzaron José Ramón Mérida y su hermano Arturo. José Ramón hacía de intermediario entre su hermano y Delgado y a través de dichas cartas nos podemos hacer una idea tanto del proceso de creación como de los problemas económicos. Como ya se dijo, Arturo Mérida había terminado encargándose de todas las ornamentaciones de la edición. No se encontraba en una situación económica muy boyante, por lo que necesitaba el cobro de sus trabajos a medida que los iba entregando. Al principio, no hubo muchas dificultades para recibir sus emolumentos, pero con el paso del tiempo, la caja de Delgado se fue vaciando y comenzaron los problemas. Ante las dilaciones en el cobro, Arturo Mérida decidió no realizar más trabajos: “¿Si él no paga porque no tiene dinero (razón convincente) y no se preocupa del prójimo, por qué me voy a preocupar yo?. Razonando de igual modo, yo no hago las láminas porque no tengo tiempo, y en paz”²². La situación llegó al extremo de que el ilustrador se decidió a no continuar sus colaboraciones y así se lo comunicó a su hermano: “Lo que pasa tiene la culpa Delgado. Nada más lejos de mi ánimo que vengarme pero si él hubiera pagado antes convenientemente, ya tendría hechas todas las láminas: los apuros que me ha hecho

²¹ Biblioteca Nacional, Mss. 22499²⁹, carta de Delgado a Mérida, fechada el 28 de julio de 1900.

²² Biblioteca Nacional, Mss. 22498²⁴, carta de Arturo Mérida a su hermano (fechada el lunes 10).

pasar me han llevado a buscar otro trabajo. Y el de ahora es más serio y lucrativo”²³. Se estaba refiriendo a la dirección de una obra en Castro Urdiales. Por aquella época, Arturo Mérida acababa de finalizar otra obra para el Ateneo de Madrid, trabajo que compatibilizaba con sus clases en la Escuela Superior de Arquitectura. El enfrentamiento con Delgado ponía el peligro, una vez más, la continuidad de la publicación, por lo que el mismo editor se decidió a escribir a su ilustrador pidiendo comprensión: “Yo no puedo sostenerme más, tengo agotados todos mis recursos, y de no tener terminada y encuadernada la obra antes del 31, me iré a pique seguramente”²⁴. Finalmente, Arturo Mérida terminó por realizar sus trabajos para las *Leyendas*, aunque sin poner fin a sus enfrentamientos con Delgado, en esta ocasión por razones artísticas.

Como ya se dijo con anterioridad, Mérida había planteado a su hermano los problemas que la ilustración de la leyenda *Honra y vida* le suscitaba por los anacronismos de Zorrilla. Una vez realizados y entregados los dibujos correspondientes a *El capitán Montoya*, Delgado, quien parecía no tener los escrúpulos históricos de sus autores, decidió trasladar los dibujos de *El capitán Montoya* a *Honra y vida*. Comunicada la decisión a su hermano, José Ramón Mérida recibió una carta de Arturo en la que éste mostraba su indignación y el poco respeto que Delgado tenía, según su opinión, por la labor del artista: “Entiendo que el editor que paga un dibujo es dueño de utilizarle como quiera, pero no para poner en ridículo al autor. Yo, cuando ilustro algo, me preocupo muchísimo del texto y busco principalmente los efectos 1º que la lámina encarne en la letra y 2º el carácter de la época y de la literatura, y por ambas razones las láminas que dibujé con carácter marcado, representando objetos de mediados del siglo XVI no los hubiera puesto jamás en el reinado de Enrique IV. Y no soy Simonet que pone gola y bigotes a los personajes de 1450. Además, uno de esos motivos son atributos de vida licenciosa y otro una montura que simbolizaban algo donde los puse y sobran donde los queréis poner. En las Artes cada uno tiene su significación y su relativa importancia, unos en el carácter, otros en la línea o en el color y así como un colorista se opondría a que le cambiaseis las tintas y un dibujante a que le corrigierais las líneas, yo me opongo a que me alteréis los significados y el carácter. Lo que puedo

²³ Biblioteca Nacional, Mss. 22498⁵³, carta de Arturo Mérida a su hermano (sin fecha).

²⁴ Biblioteca Nacional, Mss. 22498⁹⁹, carta de Arturo Mérida a su hermano (sin fecha), en la que le incluye la carta de Delgado.

hacer por una sola vez y para no crearte dificultades a ti que diriges la publicación es quedarme con esos dibujos (si no pueden tener otra aplicación) y dar otros en retribución, sencillos para cabeza y pie de esa introducción”²⁵.

El resultado

La publicación de las *Leyendas* comenzó, pese a todas las dificultades que ya hemos visto, en el otoño de 1901 y se prolongó por espacio de un año. El público pudo disponer de una obra de incalculable belleza y de gran valor artístico. La única objeción que cabe hacerle no viene tanto por el lado de las ilustraciones como por el del texto. Los versos, situados en un mar de blanco papel en las páginas en las que no hay ornamentación, parecen flotar un tanto deshilvanados. Por otra parte, la descompensación entre páginas ilustradas, páginas de texto y láminas es patente. En la lectura a menudo sucede que la imaginación del lector, dejada a su albur durante varias páginas, se ve de pronto aprisionada por sucesivas ilustraciones que le encajan en el contexto histórico para después volverlo a abandonar de nuevo. Los artistas, que como se ha dicho, contaron con total libertad para actuar, escogieron los momentos más dramáticos o pintorescos de la narración como objetos de su arte, por lo que con frecuencia el resto del relato aparece sin imágenes. Esto es especialmente notorio en los inicios, momentos en los que sólo la apoyatura ornamental de Mérida nos logra situar en el contexto.

El primer tomo se inicia con la portada interior y la presentación de la obra, seguidas por la dedicatoria al Rey escrita por Delgado y ornamentada por Mérida. Después, el lector se encuentra con el retrato de Zorrilla grabado por Bartolomé Maura. El libro continúa con el prólogo de Jacinto Octavio Picón (páginas XI-LXIV), después del cual comienzas las leyendas. Este primer tomo contiene tres leyendas. La primera de ellas es *El capitán Montoya*, que relata la conocida historia del seductor y libertino que al creerse muerto, ve su propio entierro. Jiménez Aranda realizó ocho dibujos insertos en el texto y nueve láminas a página completa, algunas de las cuales fueron orladas por

²⁵ Biblioteca Nacional, Mss. 22498⁴⁷, carta de Arturo Mérida a su hermano (fecha da 31 de diciembre, probablemente de 1900). Efectivamente, Simonet tampoco tenía muy en cuenta los anacronismos que introducía en sus dibujos, pues en las ilustraciones de la leyenda *Honra y vida* no tuvo ningún recato en pintar caballeros vestidos a la moda del siglo XVI y damas con trajes del siglo XIX.

Mérida. La ambientación en los siglos áureos está más que lograda con evidentes influencias velazqueñas. La siguiente, *Honra que se pierde...*, cuenta una historia de cruel venganza por cuestiones de honor. Es una narración larga y, sin embargo, el número de ilustraciones es menor en relación al número de páginas que en otras leyendas. En ella trabajó Simonet con seis dibujos insertos en el texto y siete láminas sueltas, tres de las cuales eran en color. Es ésta la leyenda que más problemas de anacronismos presenta, tanto por el texto de Zorrilla como por las pinturas de Simonet, como ya se dijo más arriba. La tercera leyenda del primer tomo, *Príncipe y rey*, narra las aventuras amorosas de Enrique IV de Castilla y, como dice Picón en el prólogo, carece de coherencia, salvo por el “Paso de armas de Don Beltrán de la Cueva”. La ambientación medieval de Unceta y Mérida es lo mejor de la leyenda. Unceta realizó dos ilustraciones de pequeño tamaño y diez láminas, una de ellas a dos caras. Sus composiciones de caballos, torneos y paradas son de lo más interesante.

El segundo tomo comienza con *El escultor y el duque*, y relata la historia del escultor Torrigiano y sus enfrentamientos con el Duque de Arcos, que le llevaron a las cárceles de la Inquisición. La narración, recogida por Vasari, es objeto de algunas invenciones por parte de Zorrilla. Destaca en ella la ornamentación renacentista de Arturo Mérida, muy conseguida. Para esta leyenda realizó Urrabieta Vierge veinte acuarelas de gran dinamismo en su trazado y muy bien ajustadas al texto. La siguiente leyenda, *Para verdades, el tiempo*, cuenta la tradición del nombre de la calle de la Cabeza de Madrid, a la que Zorrilla vuelve a cambiar el argumento para darle un toque romántico más acorde con su época. Las ilustraciones corrieron a cargo de Emilio Sala, que realizó dos dibujos y nueve láminas, una de ellas orlada por Mérida y otra en color. *Las dos Rosas* es la tercera leyenda de este segundo tomo. Narra una historia de pacto con el diablo a finales de la edad media española, como bien sitúan Mérida y Cecilio Pla, que además realizó diez ilustraciones insertas en el texto y nueve láminas. Después nos encontramos con *A buen juez, mejor testigo*, que toma elementos de obras antiguas, como las Cantigas de Alfonso X, para componer una historia de amores traicionados que gira alrededor del toledano Cristo de la Vega. Las ilustraciones son de Alejandro Ferrant. Se trató de siete láminas (dos de ellas en color) en las que el trazado grácil de su autor está muy presente. La última leyenda es *La sorpresa de Zahara*, que nos cuenta la toma de esta localidad por el rey árabe Abu Hacen finales del siglo IX y la triste suerte de sus habitantes cristianos. Joaquín Sorolla realizó para ella una ilustración

inserta en el texto y seis láminas de gran belleza, en especial las dos que van en color, que mezclan con sabiduría el uso del color y la luz con la composición en el lienzo de un gran número de cuerpos humanos. Ante el reto de figurar junto a Sorolla, Arturo Mérida se esforzó en hacer un buen trabajo, como le escribía a su hermano: “Sin necesidad de las exhortaciones de Delgado ya quería yo excederme en la ilustración de la Sorpresa, y para poder figurar decentemente al lado de Sorolla he querido extremar el carácter. A este fin he imitado en las cabeceras (las tres semejantes y de igual forma y estilo) los altorrelieves del coro bajo de la Catedral de Toledo que representan los hechos de armas de esa época. Me quedan bien, pero es un trabajo de chino que no se acaba nunca (me cuesta tres días una lámina)...”²⁶.

Por lo que respecta a las versiones en otros idiomas, hay que señalar que éstas no se llevaron a cabo. Delgado se había puesto en contacto con Johann Fastenrath para que realizara la traducción al alemán. Fastenrath había publicado en 1898 una versión alemana de *Don Juan* que apareció en Dresde y Leipzig, y sin embargo rechazó la propuesta del editor, recomendándole a cambio a Enriqueta Keller, quien tampoco pudo ocuparse de las *Leyendas*²⁷. Para la edición inglesa ni siquiera se iniciaron las gestiones y en cuanto a la francesa, Delgado suponía que los problemas con el traductor serían menores, pues era más fácil encontrarlo, aunque al final desestimó la posibilidad de realizar el proyecto.

Como señaló Picón en el prólogo, dio la casualidad de que precedió al lanzamiento de las *Leyendas* la publicación de un artículo de Juan Valera en *La Ilustración Española y Americana* en el que analizaba la obra de Zorrilla, lo que le permitió a Delgado enfocar su obra hacia un público más culto en el que no había pensado en un principio²⁸. La obra tuvo una buena acogida entre el público y la crítica, que apreció en ella su bella factura, pero el elevado precio la alejó de un público más amplio. Su publicación supuso, por otra parte, un éxito en la aplicación de las nuevas técnicas de reproducción de imágenes a la confección de libros de gran belleza y calidad. De este modo, podemos ver cómo, desde finales del siglo XIX, y gracias al

²⁶ Biblioteca Nacional, Mss. 22498⁶⁴, carta de Arturo a José Ramón Mérida (sin fecha).

²⁷ Biblioteca Nacional, Mss. 22499⁷³, carta de Delgado a Mérida (fecha el 23 de marzo).

²⁸ *La Ilustración Española y Americana*, 8 de julio de 1901.

desarrollo de la industria, se va consolidando un mercado de doble vertiente: el del libro de calidad (estéticamente hablando, por supuesto) dedicado a unos pocos compradores que mantiene la tradición del libro como obra de arte; y el del libro masivo, que permitió la transición desde las tiradas por fascículos del siglo XIX y que facilitó el acceso a la cultura y el entretenimiento a un mayor número de lectores.