

DON JUAN TENORIO, DRAMA DE ESPECTACULO: PLASTICIDAD Y FANTASIA

Jesús Rubio Jiménez*
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

Pocos dramas españoles han sido objeto de tantos estudios como Don Juan Tenorio. Generalmente, sin embargo, predominan los análisis de su contenido.

En este ensayo, por contra, se analiza su teatralidad tal como fue entendida en su época y que contiene algunas claves imprescindibles para explicar su gran éxito.

RÉSUMÉ

Il y a peu de pièces théâtrales espagnoles aussi étudiées que Don Juan Tenorio. Les analyses de son contenu prévalaient généralement.

Dans cet essai, par contre, on analyse sa théâtralité telle qu'elle fut comprise à son époque et avec les données suffisantes pour expliquer son grand succès.

1. ZORRILLA Y EL TEATRO

Cuando Zorrilla comenzó a estrenar sus dramas, la vanguardia teatral española la formaban los escritores románticos, cuyos dramas más importantes se habían estrenado en los años inmediatamente anteriores: *La conjuración de Venecia* (1834), de Martínez de la Rosa, *Macías* (1834), de Larra; *Don Alvaro o la fuerza del sino* (1835), del duque de Rivas; *El Trovador* (1836), de García Gutiérrez; *Los Amantes de Teruel* (1837), de Hartzenbusch... una notable serie de autores y obras que no corresponden a una concepción monolítica del

* Dr. en Filología Hispánica, Dpto. de Filología Española, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza; 50009 Zaragoza. Recibido el 20-4-88.

romanticismo, sino que por el contrario, ofrecen una variedad y calidad, que a veces han ocultado la rutina y las generalizaciones abusivas¹.

La mayor tolerancia de la censura a partir de la muerte de Fernando VII (1833), la llegada de escritores liberales exiliados, la mejor difusión de las novedades teatrales europeas, especialmente las francesas, y la renovación de los teatros y de las formas de representar al liberalizarse el sistema de producción teatral, favorecieron el renacimiento escénico². Fueron años en que tendencias y géneros se confundían y no se distinguía entre drama y melodrama, entre comedia y drama histórico con precisión. Recuperada la propia tradición del Siglo de Oro y conocida la dramaturgia de Shakespeare, en buena parte a través de la lectura romántica de su teatro realizada en Francia, vivos aún elementos neoclásicos sobre todo en la comedia, se estrenó mucho teatro cuya línea dominante fue el hibridismo genérico vivido y asumido con escasa conciencia crítica.

Zorrilla no tuvo más conciencia crítica de la situación que otros dramaturgos de su época por lo que falta en él una articulación coherente y amplia de su concepción del teatro. La idea tan repetida como engañosa, de que fue sobre todo un poeta lírico, tampoco nos aclara demasiado, pues ni siquiera explica los problemas de intertextualidad que plantean algunos de sus dramas, como la inclusión de algunas estrofas preexistentes de *Margarita la Tornera* en *Don Juan Tenorio* o la tendencia a la narración dramatizada de sus leyendas en verso y en sus dramas, a veces, a la narración en lugar de la representación como en *El puñal del godo*.

En 1839, encabezando la primera edición de *Cada cual con su razón*, escribía:

El autor de *Cada cual con su razón* no se ha tenido jamás por poeta dramático. Pero indignado al ver nuestra escena nacional invadida por los monstruosos abortos de la elegante corte de Francia, ha buscado en Calderón, en Lope y en Tirso de Molina, recursos y personajes que en nada recuerden a Hernani o Lucrecia Borgia.

Y 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*.

Los clásicos verán si en esta comedia están tenidas en cuenta las clásicas exigencias. La acción dura veinte y cuatro horas; cada personaje no tiene más que un objeto, al que camina sin episodios ni detenciones, y la escena pasa en la casa del marqués de Vélez.

Los señores románticos perdonarán que no haya en ella 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, no restará más que hacer sino avisar a la parroquia de San Sebastián, y pagar a los curas los responsos y a los sepultureros su viaje al cementerio de Fuenca-rral.³

El largo texto transcrito quita toda posible duda sobre su interés por afiliarse a ningún grupo o escuela literaria. Los últimos párrafos sobre todo son como un guiño irónico previniéndonos contra cualquier clasificación cómoda y sus alusiones no son una

1. Insiste en este aspecto Jean Louis Picoche en «Estudio preliminar» a su edición de *Los Amantes de Teruel*, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 3-15.

2. Datos útiles en J.L. Alborg, *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, vol. IV. Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española, VI. La época romántica*, Pamplona, Cénlit, 1982, pp. 315-327. Jean Louis Picoche, *Los Amantes de Teruel. Introduction, édition critique et synoptique précé d' une étude sur le monde du théâtre à Madrid entre 1833 et 1850*, Paris, Centre de Recherches Hispanique, 1970, 2 vols. Para los años de 1850 a 1900, véase mi estudio, «El teatro español de 1850 a 1900», en *Historia del teatro español*, Madrid, Taurus, 1988.

3. J. Zorrilla, *Obras completas*, Valladolid, Librería Santarén, 1942, vol. II, p. 2.207, nota 5.

DON JUAN TENORIO, DRAMA DE ESPECTACULO

toma de posición classicista, tampoco lo contrario, aunque sí la hay ideológicamente contra los dramas de Víctor Hugo y Alejandro Dumas cuando alude a *Hernani* y *Lucrecia Borgia*. Ambos dramaturgos habían tenido notable influencia en los años anteriores al ser estrenadas sus obras en los teatros madrileños y comenzaban a decaer como consecuencia de una reacción nacionalista contra su romanticismo liberal. Zorrilla, «indignado al ver nuestra escena nacional invadida por los monstruosos abortos de la elegante corte de Francia», toma partido del lado de la reacción nacionalista y presenta como alternativa la vuelta a Calderón, Lope de Vega y Tirso de Molina. Lloréns ha calificado de «oportunista» la actitud de Zorrilla, que, en su opinión, trató de sacar provecho de la situación, escribiendo el tipo de teatro que reclamaba la burguesía española cada vez más moderada.

En su obra posterior sólo se hallan formulaciones de tipo general, en torno sobre todo a la idea de que el teatro es un mundo aparte, con sus propias leyes y convenciones. Este texto de su *Recuerdos* resume el alcance de sus postulados:

Yo creo que en la escena no cabe más que la verdad artística. Desde el momento en que hay que convenir en que la luz de la batería es la del sol; en que la decoración es el palacio o la prisión del rey don Sebastián; en que el jubón, el traje y hasta la camisa del actor son los del personaje que representa, no puede haber en medio de todas estas verdades convencionales del arte, (...) sino otra verdad convencional y artística; un personaje dramático, detrás y dentro del cual desaparezca la fisonomía, el nombre, el recuerdo, la personalidad, en fin, del actor.⁴

Su personalidad le llevó a apreciar sobre todo los elementos más externos de la *teatralidad*: las escenas de gran brillantez colorista, las apariciones fantásticas, la musicalidad de los versos, rítmicos pero sonoros⁵. Le interesaba más la intriga en sí que el trasfondo humano de los personajes, que son siempre planos. Es por ello el suyo un teatro escaso en monólogos donde los personajes viertan su intimidad. Cuando sus personajes monologan, lo hacen más por exigencias de la transición de las escenas, que porque tengan necesidad de reflexionar. Por el contrario, construye sus mejores escenas cuando tiene que acoplar el diálogo al ritmo rápido de las acciones de los personajes.

Jean Louis Picoche considera que el teatro de Zorrilla, como el de otros románticos, da con frecuencia la impresión de ser un juego. Se trata de apasionar y aprisionar a los espectadores con el desarrollo de unas acciones donde al final habrá unos ganadores y unos perdedores. Hay en sus dramas un verdadero despliegue de categorías de juego, en general juegos donde importa más la habilidad y la inteligencia de los jugadores, para burlar a sus contrarios, que el azar⁶. Este carácter lúdico alcanza todos los niveles de su teatro y no se detiene ante nada. Zorrilla manipula los temas históricos a su antojo, ajustándolos a la mecánica de la intriga: le otorga un hijo a Felipe IV en *Traidor, inconfeso y mártir* o da un giro vertiginoso a toda la tradición del tema como ocurre en *Don Juan Tenorio*.

Saturado de lecturas del Siglo de Oro llega a tal asimilación de sus modelos, que su lenguaje, versificación y léxico nos trasladan fácilmente al Siglo de Oro. Si a esto añadimos su ideología tradicionalista, se entiende que quienes buscaban una literatura que sirviera de antídoto al romanticismo francés, liberal y progresista, encontraran en él a un restaurador del

4. *Ibid.*, p. 1.819.

5. R. Pérez de Ayala insitió en la «emoción oral» de sus obras paralela a su vaciedad de ideas: «nunca tuvo nada que decir». En «El centenario de Zorrilla», *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1963, vol. IV, pp. 825-855.

6. Jean Louis Picoche, «Le jouer dans le théâtre de Zorrilla (Vers une definition d'un romantisme espagnol)», en *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Paris, Editions Hispaniques, vol. II, pp. 167-185. Parecida orientación tienen algunas de las afirmaciones de Francisco Ruiz Ramón en «Zorrilla y el genio de la teatralización», en *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza, 1971, 2.^a edición, vol. I.

romanticismo tradicional, basado en una reviviscencia de la España imperial de antaño en la que encuentra materia abundante para sus creaciones, renunciando absolutamente a tratar temas contemporáneos.

No desconocía los esfuerzos de otros dramaturgos que trataban de implantar el realismo en el teatro como los cultivadores de la llamada *alta comedia*. En el teatro de la Cruz les costaba a los dramaturgos, empresarios y actores gran esfuerzo obtener éxitos con dramas como los que escribía Zorrilla, que no les bastaban «para contrarrestar la insolente fortuna de Julián Romea, la justa y creciente boga de Matilde, que hechizaba a los espectadores, y la infatigable fecundidad de Ventura de la Vega, que les daba cada quince días, convertido en juguete valioso o en ingeniosísima comedia, un miserable engendro francés»⁷. Eran dos formas de entender el teatro. Zorrilla se empeñó siempre en sus dramas románticos y no renunció a su estética ni cuando por necesidades monetarias escribió para Julián Romea, como ocurrió con *Traidor, inconfeso y mártir*.⁸

Zorrilla manejaba el verso mejor que ningún otro dramaturgo de su época. La base de su versificación es el octosílabo sobre todo en redondillas, romances y décimas que dotan a sus escenas de una peculiar fluidez y han facilitado durante generaciones la memorización de sus textos y su parodia. Son características sus largas tiradas líricas, trasunto del poeta, pero también convencionalismo de la época, ya que se escribían para facilitar el lucimiento de los primeros actores.

Su preocupación por la brillantez del espectáculo fue constante y en los textos abundan las acotaciones dramáticas orientadas a sugerir a los actores su colocación en escena y a los pintores escenógrafos los efectos plásticos queridos. Sacrifica incluso la elaboración de la intriga a estos efectismos, sobre todo en los finales, que se resienten en su construcción y se resuelven en pura coherencia verbal y escenográfica. Zorrilla no olvidó nunca la fascinación que sobre el espectador ingenuo ejercían las obras de gran espectáculo y aprovechó sus posibilidades. Esta atención excesiva a los condicionantes exteriores hizo que cuando los gustos cambiaron, quedara prontamente trasnochado.

Esta concepción del teatro se concretó de manera extraordinaria en *Don Juan Tenorio*, drama del que ha sido más estudiada la tradición tema y sus derivaciones, que su teatralidad. Sus contemporáneos supieron apreciarla y después lo han hecho dramaturgos como Valle-Inclán. Acaso no esté de más, por ello, volver a situar el drama en el momento en que fue escrito y estrenado, ya que la consideración de cómo fue recibido entonces proporciona claves de lectura que después han sido desestimadas o poco frecuentadas.

2. ESCRITURA, ESTRENO Y RECEPCION DEL TENORIO

Zorrilla escribió el drama cumpliendo las condiciones de un contrato, que le obligaban a proporcionar a la empresa del teatro de la Cruz dos dramas al año. Por entonces, las empresas estaban dando importantes pasos hacia su liberalización, rompiendo con el sistema de producción teatral anterior muy lastrado de cargas de beneficencia y otras dependencias. El teatro se estaba convirtiendo en *industria* y los criterios de rentabilidad eran cada vez más decisivos en la ordenación de los repertorios. Resquebrajado ya el viejo monopolio de los dos *corrales* madrileños, Cruz y Príncipe, se iban construyendo nuevos locales en los que burgue-

7. J. Zorrilla, *Recuerdos*, ed. cit., p. 1.765.

8. *Ibid.*, pp. 1.816-1.823, «De cómo se escribió y representó *Traidor, inconfeso y mártir*». Zorrilla cuenta la génesis del drama y fingiendo un diálogo con Julián Romea expone sus ideas acerca de cómo debía haber sido representado. Se queja de que el actor no salió de su forma natural de representar con lo cual privó al drama de su encanto poético, «le mató lo fantástico». Zorrilla no quería un «rey Don Sebastián con levita», sino legendario, poético, proyectado «en el paisaje fantástico de la ficción».

DON JUAN TENORIO, DRAMA DE ESPECTACULO

ses emprendedores arriesgaban su dinero buscando un beneficio. Los primeros actores, constituidos en empresarios desde 1836, controlaban en buena parte los teatros madrileños, que iban renovando materialmente poco a poco. Los inventarios de utillaje y maquinaria de los teatros Príncipe Cruz de aquellos años muestran el cambio que se estaba operando. Se habla ya de *decoraciones cerradas, bastidores, telones de fondo, rompimientos, practicables...* y se presta cierto interés a la exactitud en el vestuario⁹.

Los repertorios muestran un claro interés de las empresas por las obras de gran espectáculo, atendiendo a la demanda creciente del público por estos espectáculos. Para satisfacerla los empresarios contrataban a los dramaturgos de más éxito estipulando el tipo de obras que debían escribir con lo que éstos sacrificaban sus intereses creadores a los intereses de las empresas. Zorrilla fue uno de los dramaturgos abastecedores de esta industria, de los más privilegiados, además, por su prestigio de escritor, que hizo por ejemplo que su nombre fuera uno de los primeros que figuraron en los carteles anunciadores como reclamo¹⁰. Paradójicamente privilegiado porque, a pesar del gran éxito de algunos de sus dramas, los beneficios obtenidos por él eran mínimos. Así, la segunda parte de *El zapatero y el rey* se representó más de treinta días seguidos con lleno total y grandes ingresos para la empresa en 1842, pero Zorrilla, que ya había firmado un contrato con exclusiva con la empresa por valor de 1.500 reales mensuales, añadidos otros derechos sobre el drama, no percibió sino unos 18.400 reales¹¹.

Estos escasos ingresos le obligaron a declinar los derechos de autor a sus editores, para sobrevivir, siendo justamente el caso del *Tenorio* el más sangrante de todo el siglo XIX, al convertirse en la pieza más representada sin que Zorrilla no tuviera ningún derecho sobre ella pues había vendido su propiedad absoluta y para siempre al editor Manuel Delgado por 4.200 reales, el día 18 de marzo de 1844, diez días antes de su estreno en el beneficio de Carlos Latorre. La valoración en cierto modo peyorativa que Zorrilla mantuvo para su don Juan arranca sin duda de esta situación, como estudió con gran precisión Francisco Cervera¹². Aunque en general Zorrilla aceptó lo irremediable, a lo largo de toda su vida intentó recuperar su propiedad y hasta escribió una zarzuela, estrenada con escaso éxito en octubre de 1877, con el ánimo de recuperar de algún modo la propiedad de don Juan.

Esta es la parte anecdótica de la cuestión, la que más se ha aireado sin que se hayan sacado consecuencias que son obvias para una explicación adecuada del *Tenorio*: fue un drama escrito de prisa, un drama de repertorio encargado a un abastecedor habitual del teatro y que pasó como tal en un primer momento. Intentaba responder a las expectativas de un

9. Véase, J.L. Picoche, *Los amantes de Teruel*, ed. cit. y nota 2. Los propios *Recuerdos* de Zorrilla están llenos de anotaciones muy interesantes sobre los cambios que se iban produciendo. Para este momento, pp. 1.755-1.770.

10. Escribe en *Recuerdos*: «y el nombre del poeta más pequeño que había en España, apareció en las letras más grandes que en cartel de teatro hasta entonces se habían impreso». El drama estrenado entonces fue la segunda parte de *El zapatero y el rey*, que obtuvo gran éxito precisamente por su espectacularidad, que culmina en la aparición de la sombra de don Enrique a don Pedro (III, 9) y los bien ensayados combates. Las decoraciones de Francisco Aranda contribuyeron también notablemente al éxito, así como la interpretación de Lombía en el papel de don Pedro. No menos espectacular debió resultar *El caballo del rey don Sancho*, para el que el doctor Avilés prestó su «caballo isabelino» y el duque de Osuna armas y arneses de su casa.

11. Contrato que, no obstante, era ventajoso comparado con los beneficios que obtuvo con obras anteriores, que le produjeron, si son ciertas sus afirmaciones en *Recuerdos*, una cantidad alzada de unos 6.000 reales. Véase, la edición de J.L. Picoche, de *El zapatero y el rey*, pp. 19-22, «Circunstancias de la representación de ambas partes de *El zapatero y el rey*» (Madrid, Castalia, 1980).

12. Rectificando algunos datos de Alonso Cortés, estudió con precisión el tema Francisco Cervera, «El *Don Juan Tenorio*, caso cumbre de explotación de un drama», *Bibliografía Hispánica*, 3, marzo de 1944, pp. 147-190.

J. RUBIO JIMENEZ

público (se podría hablar tal vez ya de un público propio tras el éxito de *El zapatero y el rey*), que iba a ver a un dramaturgo espectacular y de muy moderada ideología¹³.

Unos días antes del estreno de *Don Juan Tenorio* algunos periódicos anunciaron ya el drama haciendo hincapié en su tema y tratamiento¹⁴ y el estreno se verificó el 28 de marzo de 1844. Al ser la Semana de Pasión, no hubo representación el Viernes de Dolores 29, sí el 30 y luego hubo de interrumpirse durante toda la Semana Santa, reanudándose las representaciones el Domingo de Resurrección¹⁵.

Las primeras opiniones vertidas por los revisteros teatrales tuvieron en general un tono positivo, considerando el éxito del drama satisfactorio, pero no brillante. Tal es el caso de la *Revista de Teatros* (30-III-1844) o la autorizada reseña de Hartzenbusch en la *Revista de España, de Indias y del Extranjero y El Corresponsal* (31-III-1844).

Pasada la Semana Santa se publicaron artículos de mayor entidad y surgieron las primeras quejas y reparos ideológicos al drama. Un cronista de *El Castellano* (15-IV-1844), escribía:

No sabemos si hay censores de teatros, y si los hay, qué hacen; sin duda será gente de tragaderas muy anchas, cuando dejan poner en escena todas las funciones que actualmente se representan en los teatros de la corte, a saber: *Luis Onceno, Don Juan Tenorio y La castellana de Laval*.

El gobierno debiera cuidar mucho de esto, porque sólo la representación de una comedia puede hacerle perder en un momento su trabajo de muchos meses para reconciliar las voluntades de los que se hallan dispuestos a aceptar las actuales instituciones, siempre que se conserve en toda su pureza la religión de nuestros padres, y se haga un esfuerzo para mejorar las costumbres...

Todavía mucho más tajantes fueron los columnistas de *La Censura* (marzo de 1845) cuando se ocuparon del drama:

El autor ha hecho bien de añadir al epíteto *religioso* con que quiso calificar su drama, el de *fantástico*, porque la fantasía del poeta se ha forjado allá a su modo un plan a todas luces irreligioso para quien considere la religión como una institución divina y no como una invención poética. En efecto, sólo dos desenlaces podía tener este drama, conforme con lo que exigen nuestra creencia, la sana razón y hasta las reglas rigurosas del arte; a saber, o que el impío y desalmado don Juan acabase como había vivido recibiendo el merecido castigo de sus crímenes y de su ateísmo, o que arrepintiéndose a tiempo y en vista de los avisos del cielo, expiase con una sincera y dura penitencia su vida licenciosa y criminal.

Molière adoptó el primer pensamiento en su *Convidado de piedra*, pero el autor del drama *religioso-fantástico* ni quiso imitar al poeta francés, ni seguir el otro camino dando diverso giro al asunto, sino que ideó otro desenlace que sobre extravagante e inverosímil repugna a nuestra fe.

Las diferencias de opinión respecto a la solución última del drama han llegado a la crítica actual y en términos que se aproximan a veces al de las ultramontanas publicaciones citadas. Ocuparon y todavía ocupan menos espacio los estudios que trataran de delimitar el

13. Véanse las reseñas del estreno del drama, que recoge Picoche en su edición, pp. 333-342.

14. El conservador Antonio Ferrer del Río publicó una biografía del poeta en *El Laberinto* (16-III-1844), deseando un triunfo importante para el drama. La *Revista de Teatros. Diario Pintoresco de Literatura*, 412 (17-III-1844), comentaba que habían asistido a una lectura del drama y esperan que triunfará por la buena compañía que lo ensaya y porque está bien versificado.

15. César Moreno García, «El estreno del Tenorio», *Revista Castellana* (febrero 1917). Varela en su edición del drama (Espasa Calpe, 1975, p. XXXVIII) indica la posibilidad de que el estreno fuera el día 27, según algunas referencias de la prensa.

DON JUAN TENORIO, DRAMA DE ESPECTACULO

valor literario del drama. Alonso Cortés reproduce por extenso la revista publicada en *El Laberinto* (16-IV-1844) y que sin duda, como él indica, fue la más certera¹⁶. Algunas de sus observaciones continúan siendo valiosas: atribuye su éxito a la fluidez del diálogo, a la hábil disposición de los efectos y a la rapidez de la acción. Por el contrario, considera negativa la extraña facilidad con que don Juan se convierte y la pobreza de su desenlace, convertido en un juego de linterna mágica con la aparición de tanto difunto y prolongado mucho más de lo justo, hasta tocar con aquella superabundancia de transformaciones en los excesos de las comedias de magia, hechas para divertir al vulgo en los días de Carnaval.

El estado insatisfactorio de la maquinaria y decoraciones, así como un inadecuado reparto de papeles por la edad de los primeros actores, en especial la señora Lamadrid en el papel de doña Inés, fueron, en fin, otros lunares que apuntan en estas primeras representaciones.

Está por hacer un estudio sociológico serio sobre cómo *Don Juan Tenorio*, que no fue un gran éxito en su momento a juzgar por los testimonios vistos, se convirtió en los años siguientes en el drama más representado de todo el siglo. Ayudaría a su mejor comprensión. La documentación es abrumadora y constituye un caso de productividad literaria sin parangón en nuestras letras. Comienza con el propio Zorrilla que escribe una zarzuela e inicia una leyenda; progresivamente se va ensanchando y comprende manifestaciones muy dispares que van desde incontables revistas periodísticas con motivo de sus representaciones a los primeros ensayos críticos sobre el donjuanismo, que tanto se han multiplicado en nuestro siglo y en los que ocupa siempre un lugar destacado la obra de Zorrilla¹⁷. Desde la lexicalización de expresiones¹⁸ y variaciones sobre el personaje de don Juan como en *Dulce y sabrosa*, novela de Jacinto Octavio Picón, a la incorporación de su representación en *La Regenta* por Clarín.

La extraordinaria popularidad alcanzada hizo que cada uno lo utilizara según su gusto. Produjo infinitas anécdotas¹⁹ y abundante literatura de consumo como pliegos²⁰ y parodias teatrales²¹ por no hablar de las numerosas versiones teatrales, novelescas y ensayísticas²².

16. N. Alonso Cortés, *Zorrilla, Su vida y sus obras*, Valladolid, Librería Santarén, 1943, pp. 331-34.

17. Se pueden destacar, Francisco Pi y Margall, *Observaciones sobre el carácter de don Juan Tenorio*, Madrid, 1884; Felipe Picatoste, *Estudios literarios. Don Juan Tenorio*, Madrid, 1883; Manuel de la Revilla, «El tipo legendario de don Juan Tenorio y sus manifestaciones en las modernas literaturas», en *Obras*, Madrid, 1884; Joaquín Hazañas, *Génesis y desarrollo de la leyenda de don Juan Tenorio*, Sevilla, 1893.

18. Llamar a uno Tenorio se convierte en sinónimo de Don Juan y libertino. Así, a Fabián Conde en *El Escándalo*, de Alarcón (Madrid, Espasa-Calpe, 1973): «¡Adiós ilustre Tenorio, terrible Byron!» (p. 10). En sus *Recuerdos Zorrilla* comenta que hasta los «tenorios de taberna» utilizan en sus conquistas la carta de don Juan a doña Inés.

19. Alonso Cortés recoge en su biografía algunas (pp. 352 y ss.). También Deleito y Piñuela, «En torno a don Juan Tenorio», en *Estampas del Madrid teatral de fin de siglo*, Madrid, Saturnino Calleja, s. f., pp. 273-310. La deformación del texto en las representaciones fue tal que el propio Zorrilla recordaba una representación en Méjico en la que ni él reconocía a su personaje (*Recuerdos*, pp. 1.804-1.807).

20. J. Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1977, vol. II, pp. 386-387, cita tres de estos pliegos. Alonso Cortés en su biografía da cuenta de otro, publicado en la imprenta Santarén en 1876. Seguramente existieron otros.

21. Salvador Crespo Matellán, *La parodia dramática en España*, Salamanca, 1979, cita una quince- na la mejor de las cuales es sin duda *Las galas del difunto*, de Valle-Inclán, muy bien estudiada por J.B. Avalle Arce, «La esperpentización de *Don Juan Tenorio*», *Hispanófila*, III-IV, 1959, pp. 29-39. Algunas otras han sido analizadas por Martín Nozick, «Some parodies of *Don Juan Tenorio*», *Hispania*, XXXVII, 1950, pp. 105-112.

22. María C. Dominicis, *Don Juan en el teatro español del siglo XX*, Miami, Ediciones Universal, 1978.

J. RUBIO JIMENEZ

En ningún caso, con todo, debe perderse el sentido que tuvo el estreno y la acogida del drama. Como se ha visto, se destacó ya su carácter fantástico y de obra de gran espectáculo, que respondía a la demanda de parte del público de entonces. Y se mencionó igualmente con criterios dispares el tratamiento ideológico dado al tema, sobre el que conviene volver, para ver cómo determina la espectacularidad, tema central de este ensayo.

3. ASPECTOS IDEOLOGICOS DEL DRAMA

Aunque Zorrilla sostuvo en ocasiones que era apolítico, es evidente que el soporte ideológico de sus obras son los valores de la burguesía moderada española de su época, que se declaraba por igual «española y cristiana», defensora de unas *tradiciones eternas*. En su teatro eludió los problemas de su tiempo, refugiándose en temas históricos del pasado español del que se trazó una muy personal, inexacta y poco respetuosa imagen.

La influencia de su entorno familiar, con el que rompió más aparente que realmente, fue decisiva en su vida y en sus escritos. En sus *Recuerdos del tiempo viejo* aparecen obsesivamente alusiones a su padre, absolutista convencido e intransigente, con el que Zorrilla quiso mantener siempre buenas relaciones. A la vuelta de su exilio parisiense, el poeta, que hacía lo imposible por satisfacerle, le escribe:

Pero si yo he hecho milagros por V... Me he hecho aplaudir por la milicia nacional en dramas tan absolutistas como lo son Don Pedro y D. Sancho: he hecho leer y comprar mis poesías religiosas a la generación que degolló los frailes, vendió sus conventos y quitó las campanas de las iglesias; he dado un impulso casi reaccionario a la poesía de mi tiempo; no he cantado más que la tradición y el pasado; no he escrito una sola letra al progreso ni a los adelantos de la revolución; no hay en mis libros ni una sola aspiración al porvenir; Yo me he hecho así famoso, yo, hijo de la revolución, arrastrado por mi carácter hacia el progreso porque no he tenido más ambición, más objeto, más gloria que parecer hijo de mi padre y probar el respeto que le tengo.

Zorrilla escribe, pues, incluso contra su gusto, una literatura reaccionaria de tan nacionalista aunque ni así logró el perdón ni la estimación de su padre. En su poesía legendaria renuncia a los temas contemporáneos y piensa al elegir sus temas en la dignidad de su familia e inspiración:

Mi poesía será la de la esperanza en el porvenir por las memorias del pasado. (...) Si muere con la tradición religiosa, siempre tendrá mejor enterramiento entre las piedras de los viejos altares y los recuerdos de santas y poéticas patrañas, que entre la infancia de los períodos nuevos²³.

Un último texto confirma sin dudas esta presencia obsesiva del padre en su proceso creador:

Encerrada sistemáticamente mi inspiración en el estrecho círculo de mis recuerdos, y dirigidas todas mis poesías escritas desde 1837 al 45 por una misma senda y a un mismo fin, a borrar de la memoria de mi padre el crimen de mi fuga del paterno hogar, y a alcanzarme de él su perdón y el derecho a vivir y morir en su compañía bajo el techo de mi solariega casa, en todos los argumentos de mis leyendas hay algo destinado no más que a herir en mi favor los sentimientos de mi padre, y a ser no más por él bien comprendido y tenido en cuenta²⁴.

23. Nota a «A buen juez, mejor testigo», en *Obras completas*, ed. cit., I, pp. 2.196-2.197.

24. *Ibid.*, I, P. 2.197. Alusiones en *Recuerdos*, II, pp. 1.782, 1.785, 1.822-1.830, 1.845, 1.857, 1.898, etc.

DON JUAN TENORIO, DRAMA DE ESPECTACULO

Teniendo en cuenta la continuidad entre su poesía y su teatro, la prefiguración que existe en aquella de éste en *El capitán Montoya y Margarita La Tornera*, se puede considerar que este drama supone el tramo final de un proceso de intento de reconciliación con su padre y con las ideas de éste. *Don Juan Tenorio* es un drama urdido para la demostración de unas tesis del catolicismo más ortodoxo y el tema del satanismo y la salvación final de don Juan deben ser considerados desde este punto de vista como ha hecho Varela²⁵. El satanismo del drama no es sólo un manido tópico romántico sino que arranca de la concepción dualista que Zorrilla tenía de la vida. Don Juan es demoniaco porque subvierte el orden moral y social y Zorrilla trata de presentarlo con las tintas más negras para que su conversión, gracias al amor, contraste fuertemente.

Cuando Pérez de Ayala insiste en *Las máscaras* en que el donjuanismo se apoya firmemente en el satanismo del personaje, que subyuga a las mujeres, se queda a medio camino sólo, «a las puertas del cielo»²⁶; Zorrilla las abre de par en par con escenografía de estampa y lo redime; de esta manera, el *monstruo* del principio se convierte en *ángel*. A esta antítesis fundamental supedita todos los elementos del drama y con razón se ha insistido en las polaridades constituyentes de la obra. Escribe Varela:

Si se atiende a la anatomía argumental (no a la distribución formal que le da Zorrilla a la hora de rematar la pieza), el *Tenorio* ofrece cierta simetría; una Primera Parte (tres actos primeros) y una Segunda Parte (tres actos últimos) con una pieza central, el acto IV de la Primera, que nos ofrece la conversión del amor satánico en divino, como refleja el título («El Diablo a las puertas del Cielo») y que nos advierten unas palabras de don Juan:

No es, doña Inés, Satanás
quien pone este amor en mí;
es Dios... (IV, 3)

De modo y manera que el protagonista verdadero de la Primera Parte es Satanás, Dios lo es de la Segunda; un Satanás que actúa en la Primera Parte por medio de don Juan, como Dios lo hace en la Segunda por medio de Inés y del Comendador.²⁷

25. *Ed. cit.*, pp. XVI-XXVIII. Constantemente se califica o lo califican de demoniaco: para su padre es más hijo de demonio que suyo (I, 12); lo llama «monstruo» (I, 13). Don Luis Mejía reconoce su derrota ante un hombre que «es un Satanás» (II, 1), parece ayudado por Satanás (II, 3), o tiene un diablo familiar (II, 2). A Brígida le dice don Juan que está con el Diablo (II, 9); siente en su corazón llamadas infernales (2.^a parte, III, 1). El acto IV se titula «El Diablo a las puertas del Cielo». Don Gonzalo le llama «hijo de Satanás», el mismísimo Diablo (III, 8). El Escultor, Ciutti y el Alguacil igualmente se refieren a él como Satanás, Diablo o Lucifer (2.^a parte: I, 2; IV, 1; y IV, 11, respectivamente). Su misma relación directa con Inés está vista en la misma dinámica, la de «la bella y la bestia»: ya en IV, 10, reconoce don Juan que Inés puede hacer un ángel «de quien el Demonio fue». Doña Inés por su parte cree haber recibido de él un filtro infernal (IV, 3) y que su amor hacia don Juan tiene algo de «amor de Satanás» (2.^a parte: I, 4). Doña Inés advierte en don Juan:

Tal vez Satán puso en vos
su vista fascinadora,
su palabra seductora
y el amor que negó a Dios. (III, 3)

26. R. Pérez de Ayala, «El centenario de Zorrilla», *Obras completas*, vol. IV, p. 836: Don Juan «es el amor puro y el pecaminoso, el sacro y el profano. Doña Inés enloquece por él antes de haberle visto, y lo mismo ella que las demás mujeres no reparan en cómo es: sólo saben que «van a él como van al mar sorbidos los ríos», según los versos de Zorrilla en el *Tenorio*.» José Bergamín, *Lázaro, don Juan y Segismundo*, Madrid, Taurus, 1959, p. 57, compara esta contraposición de dos mundos con la de «El entierro del Conde Orgaz», del Greco, pintura en su opinión, «religioso-fantástica».

27. Varela, *ed. cit.*, p. XX.

J. RUBIO JIMENEZ

Los títulos que encabezan los distintos actos no son así accidentales sino que explicitan y concretan más el proceso del drama desde el «Libertinaje y escándalo» (I), la «Destreza» seductora y en la esgrima (II), y la «Profanación» conventual (III) hasta la presencia salvadora de «La Sombra de doña Inés» (I, Segunda Parte), las premoniciones de «La estatua de don Gonzalo» y el *fantástico* final en que se muestra la Misericordia de Dios, y apoteosis del Amor» (III, Segunda Parte).

Si se analiza con detalle la obra contrasta la abundancia del uso de exclamaciones en que se menciona a Satanás o parecidas en la Primera Parte con la abundancia mucho mayor de Dios en expresiones de la Segunda: *por Satanás, por Belcebú, con Belcebú...* frente a *Supremo Dios, por Dios* (6 veces), *voto a Dios, santo Dios*, etc.

El satanismo de Zorrilla no es inquietante y corrosivo como el de Espronceda, sino decorativo, ortodoxo, de iconología popular católica donde el diablo aparece a la postre bajo el pie del ángel: doña Inés «pisa» a don Juan no tanto como mujer cuanto como compendio de una serie de virtudes que representa; lo que en ella adora don Juan es la virtud (IV, 9)²⁸.

Al elegir el romanticismo español el camino de lo fantástico a lo Zorrilla, milagrero y fácil, se anulaban algunas de las posibilidades más sugestivas del movimiento: el abrir las puertas a lo extraño, una rebeldía sin límites que destruye a los personajes fatalmente²⁹.

Don Juan acaba renunciando a toda su vida anterior y pidiendo claramente perdón (III, 2, Segunda Parte). Desde ese momento entra en la ortodoxia católica y se distancia definitivamente del personaje tal como lo había perfilado Tirso, cuya solución no es por ello menos ortodoxa. Tirso hace triunfar la justicia divina, Zorrilla hace hincapié en la infinita misericordia de Dios. El teologismo abstracto tirsiano es sustituido por una visión mucho más popular de la divinidad. Don Juan cuando conoce la existencia de Dios gracias a la intervención de la estatua del Comendador se llena de temores y lo que lamenta es no haberlo conocido antes con lo que piensa que no tiene tiempo para arrepentirse:

¡Injusto Dios! Tu poder
me haces ahora conocer,
cuando tiempo no me das
de arrepentirme.
(III,2, Segunda Parte)

Hasta que don Juan descubre que por la fe puede alcanzar el perdón divino y entonces exclama:

...si es verdad
que un punto de contricción
da a un alma la salvación
de toda una eternidad,
yo, Santo Dios, creo en Ti:
si es mi maldad inaudita,
tu piedad es infinita...
¡Señor, ten piedad de mí!
(III,2, Segunda Parte)

28. A Saint-Paulien, *Don Juan, mythe et réalité*, Paris, 1970, le resulta inadmisibile, «cette vision confortable, rassurante, de Tenorio sauvé de l'enfer par la vertu de l'amour terrestre, constituait l'apothéose d'une moral facile, tres petit-bourgeoise, ultra-conformiste et en definitive fort amonale» (p. 232).

29. J. Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Cátedra, 1978 (ed. de A. Peña), p. 55.

DON JUAN TENORIO, DRAMA DE ESPECTACULO

Inés le da la mano lográndose así la salvación de don Juan:

Yo mi alma he dado por ti,
y Dios te otorga por mí
tu dudosa salvación.
(Ibid., vv. 3787-3789)

Y añade:

Misterio es que en comprensión
no cabe de criatura:
y sólo en vida más pura
los justos comprenderán
que el amor salvó a don Juan
al pie de la sepultura.
(vv. 3790-3795)

Aniano Peña ha explicado la salvación de don Juan desde el punto de vista teológico católico como un caso de salvación por *contricción perfecta*:

Don Juan se duele y detesta sus pecados e invoca al Dios de la clemencia. En este acto de arrepentimiento necesariamente *personal*, ¿qué intervención tiene doña Inés? Para la teología su participación en la salvación del pecador es un caso concreto de la comunión de los santos.³⁰

Doña Inés se convierte así en una especie de virgen medianera ante la divinidad, lo cual casa bien con sus rasgos angelicales. Zorrilla, que procedió más sin duda intuitivamente que por razonamientos teológicos, presumía de haber introducido él la «salvación por el amor» por primera vez. Pero el tema no es nada nuevo y ejemplos clásicos son la *Divina Comedia* donde Beatriz, ya muerta conduce en su ascenso a Dante³¹; o la segunda parte del *Fausto*, de Goethe, donde Margarita, penitente ante el trono divino, junto con la Virgen, logran salvarle. En la propia tradición teatral española se había dramatizado la controversia *De auxiliis* y el dogma de la comunión de los santos dentro del Cuerpo Místico. Peña remite como ejemplos a *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua, sobre el problema del libre albedrío; *El Burlador* y *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina; *El mágico prodigioso* y *La devoción de la Cruz*, de Calderón. En todas ellas se dan diversas soluciones, pero en general, tendiendo a resaltar la misericordia divina y la importancia de las obras de los justos, que merecen gracia no sólo para ellos, sino para los otros, *de congruo*.

Surgen otras preguntas, sin embargo, al analizar el drama, ya que no queda claro en el texto si su arrepentimiento se ha producido antes o después de su muerte. Don Juan contempla el paso de su propio entierro, le están cavando la fosa y cantan cantos funerales por él.

Fred Adams trata de explicar el pasaje indicando que don Juan está herido de muerte, pero todavía no muerto³², propuesta que no aceptan quienes insisten que ya ha muerto y por lo tanto que no tiene sentido su arrepentimiento de acuerdo con la ortodoxia de la justificación³³.

30. J. Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Cátedra, 1978 (ed. de A. Peña), p. 55.

31. Insiste en este aspecto Luigi Costanzo, *Il mito di don Giovanni Tenorio*, Napoli, 1968, p. 69.

32. Fred Adams, «The Death of Zorrilla's Don Juan and the Problem of Catholic Orthodoxy», *Romance Notes*, VI, 1964, pp. 42-46.

33. Leo Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, Nueva York, 1967. Guido Mazzeo, «Don Juan Tenorio: Salvation or Damnation?», *Romance Notes*, V, 1964, pp. 151-155.

Si se considera el *Tenorio* dentro de un proceso más amplio del propio Zorrilla, el problema se resuelve al menos en buena parte. En *El capitán Montoya* ya había usado Zorrilla el mismo recurso haciendo que contemplara su propio entierro el libertino protagonista. Tópico era, además, *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, donde don Félix de Montemar, siguiendo a una dama blanca velada se encuentra con su propio cadáver. Comparo la opinión de Varela que indica que la función que tendría aquí la visión de don Juan de su propio entierro, en cierto modo un autoplagio, tiene como fin urgir al arrepentimiento a don Juan³⁴. Zorrilla no siempre acierta a hacer verosímiles los elementos fantásticos de sus obras, que suelen pecar de mecanicistas.

Distinta explicación es la de Aniano Peña, que llama la «teoría de la extremaunción». Partiendo de la idea de que es posible que exista un estado de *muerte aparente*, especialmente tras una muerte accidental o repentina, la tradición eclesiástica ha venido practicando la extremaunción, sacramento mediante el cual los fieles gravemente enfermos por la unción del óleo sagrado y la oración del sacerdote se confortan y se les perdonan los pecados. A la vista de todo ello, escribe Peña:

A la luz de esta opinión y práctica de la Iglesia, el caso de don Juan en el cementerio no ofrece dificultad alguna: muerto accidentalmente por el capitán, su alma, ligada aún al cuerpo durante ciertas horas y en estado de «muerte aparente», puede merecer o desmerecer espiritualmente. Llevado al cementerio para el entierro, tras su enfrentamiento con los espectros, estatuas y sombras, don Juan, finalmente, se torna a Dios arrepentido y muere definitivamente a los pies del Comendador y junto al cuerpo de su amada, quien resucita por breves instantes y expira por segunda vez en su lecho de flores.³⁵

Es una explicación muy rebuscada, que carece de apoyos en el texto. De admitirla ¿cómo explicar la resurrección momentánea de doña Inés?

Lo que en definitiva parece claro es que Zorrilla supedita a su personaje a las leyes impuestas y lo conduce al cielo de la mano de Inés. Más que una virtual coherencia lógica interesa la coherencia poética. El clima *maravilloso* creado supone una supresión de la temporalidad en la que se mueven no sólo don Juan, sino la muerta-viva Doña Inés y la estatua parlante de don Gonzalo. El clima de ambigüedad es necesario para el efecto poético buscado³⁶.

La ortodoxia ideológica de Zorrilla se resuelve en una concepción de la representación destinada a impresionar al espectador, presentándole plásticamente los conceptos discutidos y confrontados en los personajes. Zorrilla se apropia de toda la parafernalia escenográfica romántica de la época y la utiliza hábilmente en la construcción de su drama «religioso-fantástico».

4. DON JUAN TENORIO, DRAMA DE ESPECTACULO: PLASTICIDAD Y FANTASIA

El Romanticismo heredó del siglo XVIII una actitud más abierta al análisis de la realidad concreta, que originó en la literatura un enriquecimiento temático. Los escritores descubrieron la naturaleza y se aplicaron a observarla descubriéndola y analizando los sentimientos

34. Varela, *ed. cit.*, p. XXVII. También, Héctor Romero, «Consideraciones teológicas y románticas sobre la muerte de don Juan en la obra de Zorrilla», *Hispanófila*, IV, 1975.

35. A. Peña, *ed. cit.*, pp. 67-68.

36. E. Caldera, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, 1972, pp. 223-225. No es convincente, por confusa, la explicación propuesta por Russell P. Sebold en *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 66-73. Para él, el *Tenorio* mezcla dos conceptos contrarios de moral: el rousseauniano y el cristiano. Cada acción suya resulta virtuosa o pecaminosa según desde cuál de los conceptos se contemple.

DON JUAN TENORIO, DRAMA DE ESPECTACULO

que producía en ellos; después, se convirtió en una extensión de su conciencia, formando una reiteración material de su espíritu.

En adelante, los personajes literarios ya no se mueven en espacios abstractos sino que se potencian las referencias al medio natural en que se desenvuelven y en el que proyectan el estado de su espíritu. En el teatro esta nueva actitud se tradujo en la creación de unos ambientes acordes a las exacerbadas pasiones de los personajes, que los escenógrafos procuraron reproducir con todos los medios a su alcance. Oscilan entre el costumbrismo cotidiano y las visiones más estrafalarias, enmarcados siempre por la embocadura del escenario, ventana abierta al mundo de la imaginación.

La base de las representaciones escenográficas era sustancial y convencionalmente pictórica y la escena se concebía como un gran cuadro del tamaño del escenario. Dentro de él se movían los personajes más o menos compenetrados con su «atmósfera» según el acierto del pintor. La escenografía prolongaba en cierto modo los sentimientos de los personajes centrales deviniendo en un signo más de su estado anímico.

Los dramaturgos concibieron *plásticamente* sus dramas y en algunos casos, como el duque de Rivas o Bécquer, fueron estimables pintores³⁷. Zorrilla se sintió identificado con esta concepción del teatro y mantuvo íntima amistad con pintores significados de la época como Esquivel y Villaamil. Cuando escribe el Tenorio no olvida que ha de ser representado, lo llena de acotaciones que faciliten la labor del pintor escenógrafo³⁸ y por otra parte, hace que los diálogos surjan de una densa compenetración entre los personajes y el ambiente dentro, claro está, de las posibilidades convencionales de la época. Lo mismo que la trama acumula numerosos motivos que el teatro romántico español había ido elaborando en los diez años anteriores, la escenografía es un pequeño repertorio de posibilidades, desde lo pintoresco costumbrista hasta lo macabro. Las acotaciones iniciales de cada acto son importantes en cada caso para conocer cómo imaginaba la representación.

La idea del escenario como gran cuadro aparece explícitamente invitando al espectador a que lo vea; la escena se diluye en lejanía en el segundo acto de la segunda parte:

Una pared llena de nichos y lápidas circuye el cuadro hasta el horizonte» (II, 1)

No faltan anotaciones sobre la iluminación requerida; implícitas en la indicación del comienzo del drama:

Al levantarse el telón, se ven pasar por la puerta Máscaras, Estudiantes y Pueblo con hachones, músicas, etc.

O más explícitas:

La acción se supone en una tranquila noche de verano, y alumbrada por una clarísima luna. (Acto I, Segunda parte).

...al son de una música dulce y lejana, se ilumina el teatro con luz de aurora. (Final)

37. Sobre la plasticidad pictórica de *Don Alvaro*, véase, R. G. Sánchez, «Cara y cruz de la teatralidad romántica»; *Insula*, n.º 336.

38. La horripilante mesa en que se transforma el sepulcro del comendador la describe así: «en vez de las guirnaldas que cogían en pabellones sus manteles, de sus flores y lujoso servicio, culebras, huesos y fuego, etcétera. (A gusto del pintor)». (2.ª parte, III, 1). Las relaciones de Zorrilla con los pintores de su época y cómo con su poesía intenta *pintar* el pasado han sido destacadas por Enrique Lafuente Ferrari, «El romanticismo y la pintura española», en *Estudios románticos*, Valladolid, Casa museo de Zorrilla, 1975, pp. 121-180; en especial, pp. 161 y ss. Entre sus amigos sobresale Jenaro Villaamil, paisajista estimable y pintor de historia. Zorrilla le dedicó el poema «La noche de invierno», donde expone sus ideas sobre la pintura histórica y sus relaciones con la fantasía. La pintura histórica en general del siglo XIX tuvo un evidente carácter teatral.

J. RUBIO JIMENEZ

Jiménez Placer analizó cómo se produce en el drama la coordinación de lo plástico y lo conceptual³⁹. En el *Tenorio* lo plástico corrobora la evolución emocional de don Juan. Comienza en un ambiente *pintoresco* y festivo: la hostería de Buttarelli, con fondo de carnaval. El acto primero se articula en varios cuadros de género: don Juan escribe misterioso y meditativo sobre el fondo policromo de la carnavalada; la llegada de don Juan y don Luis, (I, 12) se constata también pictóricamente: se colocan frente a frente en una mesa preparada al efecto y el resto de los presentes en torno ordenados jerárquicamente. Forman un cuadro de mesón donde contrasta el bullicio de sus amigos con el hieratismo hostil de don Gonzalo de Ulloa y don Diego Tenorio, situados en un segundo plano.

La hábil presentación de la calle donde vive doña Ana (acto segundo), le permite a Zorrilla la acción simultánea en dos planos sin que se interfieran y que el espectador capta con nitidez. La escenografía busca la funcionalidad:

Exterior de la casa de doña Ana, vista por una esquina. Las dos paredes que forman el ángulo, se prolongan igualmente por ambos lados, dejando ver en la de la derecha una reja, y en la izquierda, una reja y una puerta.

La desnudez de la celda de doña Inés en el convento da mayor fuerza a las palabras de la Abadesa comparándola a una

Mansa paloma enseñada
en las palmas a comer
del dueño que la ha criado
en doméstico vergel,
no habiendo salido nunca
de la protectora red,
no ansiaréis nunca las alas
por el espacio tender.
(vv. 1461-1469)

El sombrío claustro conventual⁴⁰ contrasta netamente con la quinta de don Juan junto al plácido Guadalquivir, cuyo rumor penetra en la estancia con los aromas de las flores campesinas y los olivos, bajo una sensual luna. Gómez de la Serna recordaba un agudo comentario de Valle-Inclán a esta escena:

Decía (Valle) que las quintillas que don Juan recita a Doña Inés en la conocida escena del sofá, son un trozo admirable de poesía teatral, porque no son imágenes inventadas por la fantasía del personaje, sino sugeridas por cuanto le rodea: el Guadalquivir, la barca del pescador, las lágrimas que ruedan por la mejilla de Doña Inés... Y esto es lo importante en el diálogo teatral: que el personaje diga no lo que el autor quiera, sino lo que le sugiere la situación.⁴¹

Escenografía y texto dramático se impregnan mutuamente; las palabras de los personajes sugieren aquello que difícilmente puede lograr el escenógrafo; las mismas acotaciones plantean dificultades de realización como cuando don Juan, huyendo de la justicia

39. Fernando Jiménez Placer, «Los valores plásticos en el *Don Juan*, de Zorrilla», *Bibliografía hispánica*, 3, 1944, pp. 131-146.

40. En diversas réplicas del acto cuarto se alude a él: Brígida: «... aquello era un cuchitril / en donde no había más / que miseria.» (vv. 2.014-2.016). O don Juan: «... olvida de tu convento / la triste cárcel sombría.» (vv. 2.168-2.169).

41. Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle Inclán*, Madrid, 1944, p. 107.

DON JUAN TENORIO, DRAMA DE ESPECTACULO

Se arroja por el balcón y se le oye caer en el agua del río, al mismo tiempo que el ruido de los remos muestra la rapidez del barco en que se parte... (IV, 10)

Sin embargo, es en la segunda parte donde Zorrilla acentúa más la importancia de lo plástico, con efectistas mutaciones mediante las cuales introduce en escena lo sobrenatural. En sus tres actos hacen acto de presencia el fantasma de don Gonzalo de Ulloa y la Sombra de Doña Inés. La solución de Zorrilla no deja de ser ingenua, pero no es puramente mecánica como puede parecer a primera vista, pues la presencia de estos seres la hace verosímil creando una atmósfera en que se difuminan los límites de la realidad. Con todo, al convertirse en fantasmas, los personajes no pierden nitidez, ya que el dramaturgo los presenta con su misma imagen física tal como los ha reproducido el Escultor en las estatuas que coronan los sepulcros. El mundo supuestamente real, representado por don Juan, sus amigos y Ciutti, el mundo del arte (las estatuas de los difuntos) y el mundo sobrenatural (el fantasma de don Gonzalo y la Sombra de doña Inés) entran en relación y posibilitan el juego dramático.

Las acotaciones son más extensas y en ellas Zorrilla describe con minucia los detalles escenográficos en los que se coordinan lo escultórico y lo pictórico en los actos primero y tercero, mientras que el segundo mantiene una búsqueda sobriedad costumbrista, que hace más efectiva la intrusión de los seres fantásticos. La combinación de las esculturas y pintura se realiza respetando las normas de la perspectiva, disponiendo los diversos elementos simétricamente. Zorrilla en el primer acto no acentúa lo macabro, la escena

representa un magnífico cementerio, (pero) hermoñado a manera de jardín. (...) Cipreses y flores de todas clases embellecen la decoración, que no debe tener nada de horrible. La acción se supone en una tranquila noche de verano, y alumbrada por una clarísima luna.

El ambiente nocturno favorece la irrupción de lo maravilloso y en este caso sirve de contrapunto al atormentado don Juan. La placidez del cementerio se transforma en el acto tercero al convertirse el sepulcro del Comendador

en una mesa que parodia horriblemente la mesa en que cenaron en el acto anterior don Juan, Centellas y Avellaneda. En vez de las guirnaldas que cogían en pabellones sus manteles, de sus flores y lujoso servicio, culebras, huesos y fuego, etc. (A gusto del pintor). Encima de esta mesa aparece un plato de ceniza, una copa de fuego y un reloj de arena. Al cambiarse este sepulcro, todos los demás se abren y dejan paso a las osamentas de las personas que se suponen enterradas en ellos, envueltas en sus sudarios. Sombras, espectros y espíritus pueblan el fondo de la escena. La tumba de doña Inés permanece.

Esta transmutación escénica la concibe de nuevo plásticamente Zorrilla: es la representación barroca de las postrimerías tal como aparece en los cuadros de Valdés Leal con adherencias románticas. Si en el acto primero la escenografía subrayaba la presencia positiva de doña Inés, ahora coadyuva la del fantasma de don Gonzalo que busca la perdición de don Juan a toda costa. Si hacemos abstracción comprobamos una vez más que se trata de un nuevo contraste entre vida-salvación y muerte-condenación. Y contrasta, además, con la mesa «ricamente servida» del acto anterior, convirtiéndose las guirnaldas de flores en «culebras, huesos y fuego» y las viandas en «un plato de ceniza, una copa de fuego y un reloj de arena». El gozo del placer terreno se transmuta en una desolada y barroca imagen de la vanidad de los bienes del mundo. Si se apura la comparación, entre las «sombras, espectros y espíritus (que) pueblan el fondo de la escena» (acto III) intuimos que pululan también los de Avellaneda y Centellas, comensales de don Juan a los que mató presa de su agitación.

La tesis del drama impone las últimas mutaciones. Cuando las sombras y esqueletos van a abalanzarse sobre don Juan para arrastrarlo al abismo «se abre la tumba de doña Inés y aparece ésta. Doña Inés toma la mano que don Juan tiende al cielo.»

J. RUBIO JIMENEZ

La balanza se inclina así definitivamente del lado de la salvación de don Juan que plásticamente se expresa en el gesto de doña Inés, en la mano de don Juan tendida hacia el cielo y en el retorno de «los esqueletos a sus tumbas que se cierran». Por otra parte, «las flores se abren y dan paso a varios angelitos que rodean a Doña Inés y a Don Juan, derramando sobre ellos flores y perfumes, al son de una música dulce y lejana, se ilumina el teatro con luz de aurora. Doña Inés cae sobre un lecho de flores, que quedará a la vista en lugar de su tumba que desaparece.»

Zorrilla cuidó también de los efectos sonoros. No son arbitrarios los toques de campana de la escena segunda («tocan a muerto»), ni los rezos («Se oye a lo lejos el oficio de difuntos»). Hasta el manido tópico de la luz de los hachones («Se ve pasar por la izquierda luz de hachones») reverdece, ya que acentúa el tenebrismo de la escena que contrasta con la iluminación del teatro «con luz de aurora» al final, lo mismo que los toques de difuntos y rezos con el son de una música «dulce y lejana». Ni los mismos angelitos que revolotean en torno a los protagonistas son ajenos a estas sustituciones basadas en contrastes: vienen a ocupar el espacio dejado por sombras y espectros.

La escenografía, pues, contribuye a hacer más nítido el dualismo maniqueo que preside la elaboración del drama. Fue tal vez uno de los motivos de su éxito, sobre todo la segunda parte muy similar a las obras de gran espectáculo que estaban en boga en aquellos años; tanto comedias de magia y los melodramas como los dramas románticos competían en su búsqueda de la espectacularidad⁴². Caldera ha subrayado la relación del drama romántico con las comedias de magia y escribe con referencia a *Don Juan Tenorio*:

Sobre todo, se debe mencionar la «mutación» de jardín con estatuas animadas que aparece a menudo en las obras dieciochescas y que reaparece —muy semejante hasta en las acotaciones— en el Panteón del *Tenorio*. Y no se puede negar que la atmósfera que envuelve las últimas escenas de la obra de Zorrilla, con su incertidumbre entre lo real y lo aparente, revela un estrecho parentesco con las antiguas comedias de magia: sólo que ahora a la magia grosera de las tramoyas se ha sustituido el hechizo más sutil de la poesía.⁴³

En mi opinión, más que sustituir «la magia grosera de las tramoyas» con «el hecho más sutil de la poesía», Zorrilla hizo que convergieran ambas. No en vano subtítulo su drama «religioso-fantástico». Mientras se han dedicado muchas páginas a dilucidar la tesis religiosa, apenas se ha prestado atención al segundo término⁴⁴. Desborda las posibilidades de esta introducción el estudio de lo fantástico en Zorrilla, pero su consideración aunque sea a grandes rasgos ayuda, a mi entender, a una mejor comprensión del drama.

42. Sobre la comedia de magia en esos años, Ermanno Caldera, «La última etapa de la comedia de magia», *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni Editori, 1982, vol. I, pp. 257-253. Hace años, A. Rumeau, llamó ya la atención sobre el confusionismo de géneros y la búsqueda de la espectacularidad: «Le théâtre à Madrid à la veille du romantisme: 1831-1834», *Hommage à Ernest Martinenche*, París, 1939, pp. 330-346.

43. Caldera, *art. cit.*, p. 253.

44. La crítica del momento no fue ajena al efectismo final. Así, escribía el gacetillero de *El Laberinto*: «No podemos dar iguales alabanzas al desenlace y final del drama, convertido en un juego de linterna mágica con la aparición de tanto difunto y prolongado mucho más allá de lo justo, hasta tocar con aquella superabundancia de transformaciones en los excesos de las comedias de magia, hechas para divertir al vulgo en los días de carnaval. Es verdad también que la maquinaria, decoración y disposición de la escena es de lo más infeliz que buenamente imaginarse puede.» Sobre las linternas mágicas y otros espectáculos «científicos» en relación con el teatro de aquellos años, véase el apartado «Actividades parateatrales» de mi estudio, «El teatro español de 1850 a 1900», ya citado. Me parece indudable la relación con la *estatuaria* y con los *cuadros vivientes*.

DON JUAN TENORIO, DRAMA DE ESPECTACULO

Lo *fantástico* ocupa un lugar central en toda su producción de escritor y con razón Borges y Bioy Casares citan una escena, precisamente de *Don Juan Tenorio*, en su *Antología de la literatura fantástica*⁴⁵ o Antonio Risco algunas de sus leyendas en *Literatura y fantasía*⁴⁶. Constituye este segundo estudio un notable esfuerzo de análisis de los relatos fantásticos hispánicos de los siglos XIX y XX. De Zorrilla anota algunas de sus leyendas: *A buen juez, mejor testigo*, *Margarita la tornera* y *El Capitán Montoya*.

En las dos primeras se produce una irrupción de lo maravilloso en un mundo supuestamente real con intervención milagrosa de la divinidad y dependen por lo tanto de una estructura metafísica y religiosa: en *A buen juez, mejor testigo* asistimos a un milagro manifiesto en una imagen de Cristo, que se anima para testificar; en *Margarita la tornera*, a un milagro de la Virgen, cuya imagen se anima y ocupa el lugar de Margarita, que ha huido de su convento. *El Capitán Montoya* presenta a un personaje que ha muerto sin saberlo y presencia el *espectáculo* de su propio entierro. Se produce en este caso la duda acerca de la manifestación de lo maravilloso, duda en la que consiste lo fantástico puro, según Todorov.

Estos textos, sin embargo, no constituyen sino una parte mínima de lo fantástico en la obra de Zorrilla, quien junto con Bécquer es tal vez el cultivador más constante de esta literatura en el siglo pasado en España⁴⁷. A lo largo de su vida insistió reiteradamente acerca de cómo desde su infancia fue propenso a lo fantástico y a lo imposible. En sus *Recuerdos del tiempo viejo* comenta que teniendo de cinco a siete años le acontecieron los primeros absurdos, precursores según él de su posterior afición a lo fantástico: de tanto mirar una talla de San Martín a caballo en una iglesia e imaginarla en movimiento, llegó a un punto a partir del cual mezclaba lo imaginado con lo contemplado hasta no saber distinguir entre un plano y otro⁴⁸.

En otra ocasión, tuvo una visión de una de sus abuelas, que no conocía y, sin embargo, al describírsela a su padre coincidían sus rasgos con los de la abuela real⁴⁹.

Sea como fuere lo cierto es que Zorrilla constantemente se refiere a alucinaciones en su vida⁵⁰, llenó sus obras de personajes visionarios, fruto de su «poética demencia» y se con-

45. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 1981, p. 431.

46. Antonio Risco, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982. Trabaja con un corpus limitado, excluyendo adrede la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*, de A. Pérez Zaragoza. Véase, no obstante la edición de Luis Alberto Cuenca en Ed. Nacional, 1977. Para nada utiliza tampoco las novelas históricas de la primera mitad del siglo, sobre las que ha escrito un interesante artículo Guillermo Carnero, «Apariciones, delirios, coincidencias. Actitud ante lo maravilloso en la novela histórica española del segundo tercio del siglo XIX», *Insula*, 318, mayo de 1973, pp. 1,14 y 15. Risco excluye igualmente una posible exploración de lo fantástico en el teatro, anotando, de pasada, lo determinantes que resultan para éste las dificultades materiales y la compleja clasificación de las obras hagiográficas y los autos sacramentales en este sentido (p. 16). Zorrilla no ofrece una especial originalidad en el tratamiento de lo sobrenatural, habitual en el drama romántico. Por entonces también, se representa *Macbeth*, en 1838, rico en elementos maravillosos.

47. La relación entre los dos escritores necesita ser más estudiada. Julio Nombela, por ejemplo, en sus *Impresiones y recuerdos*, apunta que durante su juventud Bécquer alternaba la lectura de las odas de Horacio con la de las poesías de Zorrilla. De las primeras le admiraba su belleza clásica, y de Zorrilla su romanticismo fantástico.

48. *Recuerdos*, ob. cit., p. 1.859-1.860.

49. *Ibid.*, pp. 1.860-1.863.

50. En sus *Obras completas* se pueden espigar numerosos testimonios que van desde el «fantástico miedo» que le produjo la visión de un cadáver (II, pp. 1.863-1.866), a la profunda huella que dejó en su personalidad el haber adivinado el funesto futuro de una chilena (pp. 1.878-1.892) o su afirmación, contando la génesis en 1846 de su *poema fantástico*, *Los gnomos de la Alhambra*, de haber visto una estatua moverse y paseando durante la noche por la Alhambra gnomos y otros seres fantásticos, (*ibid.*,

J. RUBIO JIMENEZ

sideraba «un loco que ha vagado cantando por el mundo»⁵¹, el «Quijote de los poetas» que iba «a hacer por el mundo real la vida fantástica de los pájaros y de los locos»⁵².

Zorrilla, que además era sonámbulo y se empapó de lecturas imaginativas, llegó no sólo a escritor de fantasías, sino a considerarse él mismo un ser fantástico, por un lado privilegiado y por otro maldito, «el mayor tonto» que había en España⁵³ por su escasa capacidad práctica, pero que

Nada tan poderoso y fascinador como las ilusiones de los poetas; yo doy a Dios continuamente gracias por haberme dotado de tan vigorosa imaginativa que, desprendiendo mi espíritu del mundo real, me transporta y me hace vivir en la deleitosa región de la poesía, en amenísima sociedad con los seres fantásticos que la pueblan, hijos casi siempre de mis propios recuerdos y de los delirios de mis sueños.⁵⁴

Lo fantástico en Zorrilla presenta unas peculiaridades muy personales. Acaso donde mejor definió su idea de lo fantástico es en el breve prefacio a su cuento *La pasionaria*, donde diferencia, con su habitual simplicidad, entre lo fantástico europeo y lo español, citando de paso a Hoffmann como representante de aquél. Desde su ortodoxia católica no acepta como tema de lo fantástico español, sino las tradiciones populares⁵⁵. Sus leyendas, cuentos, poemas y piezas teatrales donde lo fantástico tiene cabida son versiones de temas sancionados

pp. 345 y ss.). Todo el prólogo de este libro constituye una pequeña poética de lo fantástico en Zorrilla, que puede completarse con poemas como «La mandrágora» (pp. 419-427) o «Nosce te ipsum» (pp. 629 y ss.). Escribió también un curioso artículo sobre estos temas: «Ruidos, miedos y supersticiones caseras» (pp. 2.143 y ss.).

51. *Ibid.*, II, p.

52. *Ibid.*, II, p. 1.799. También, p. 2.180: «mi predisposición a lo fantástico y maravilloso, las lecturas con que yo sustituía entonces los estudios que no hice y la revolución social y política que se efectuaba en nuestro país, hacían de mi espíritu un molde caldeado a la temperatura más apropiado para recibir la masa informe con la cual había yo de moldear los monstruosos personajes de mis dramas y mis leyendas».

53. *Recuerdos*, p. 1.872.

54. *Los gnomos de la Alhambra*, «Prólogo», en *Obras completas*, II, p. 377.

55. *Obras completas*, I, pp. 616-617: «Un día en que mi mujer leía los cuentos fantásticos de Hofmann, y escribía yo a su lado los míos, se entabló entre nosotros el siguiente diálogo: *Mi mujer*. «¿Por qué no escribes un cuento fantástico como los de Hofmann? *Yo*. «Porque considero ese género inoportuno en España. *Mi mujer*. «No alcanzo la razón. *Yo*. «Yo te la diré. En un país como el nuestro, lleno de luz y de vida, cuyos moradores vivimos en brazos de la más íntima pereza, sin tomarnos el trabajo de pensar en procurarnos más dicha que la inapreciable de haber nacido españoles, ¿quién se lanza por esos espacios, tras de los fantasmas, apariciones, enanos y gitanas de ese bienaventurado alemán? Nuestro brillante sol daría a los contornos de sus medrosos espíritus tornasolados colores que aclararían el ridículo misterio en que las nieblas de Alemania envuelven tan exageradas fantasías. *Mi mujer* (interrumpiéndome). «Esa teoría será muy buena, pero en este caso, ¿a qué género pertenece tu leyenda *Margarita la Tornera*? *Yo*. «Al género fantástico, sin duda. *Mi mujer*. «Luego la teoría y la práctica están en contradicción. *Yo* «Entendámonos. *Margarita la Tornera* es una fantasía religiosa, es una tradición popular, y este género fantástico no le repugna a nuestro país, que ha sido siempre religioso hasta el fanatismo. Las fantasmas de Hofmann, sin embargo, no serán en España leídas ni apreciadas sino como locuras y sueños de una imaginación descarriada; tengo experiencia de ello». El tema estaba de moda. Fernán Caballero, por ejemplo, se hizo eco en *La Gaviota*. Su consideración, en este caso de la novela fantástica, es parecida a la de Zorrilla. Enrique Gil y Carrasco (*Obras Completas*, BAE, LXXIV, p. 273 b), en *Los pasiegos*, menciona a Hofmann y reseña también la traducción de sus cuentos hecha por Cayetano Cortés (p. 485). Sobre el cuento fantástico español en el siglo XIX, además del estudio citado, contienen observaciones de interés, M. Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, 1949; John E. Englekirk, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, Nueva York, 1934; Clark Gallaher, «The Predecessors of Bécquer in the Fantástic Tale», *College Bulletin, Southeastern Louisiana College*, VI-2,

DON JUAN TENORIO, DRAMA DE ESPECTACULO

por la tradición y siempre delimita con claridad entre lo que considera simples supersticiones y los casos en que interviene directamente la divinidad. Y dejando en todo caso bien acotado que aunque había dedicado gran parte de su vida en utilizar «estrafalarias elucubraciones», en sus leyendas y dramas, para ganarse la vida, «tiene la fortuna de no creer en nada de lo maravilloso y fantástico, que constituye el vano fondo y la caprichosa forma de sus numerosas obras poéticas»⁵⁶.

Los instrumentos de lo sobrenatural en sus obras pertenecen a la religiosidad popular y a una lectura superficial de la literatura barroca. Cuando la filosofía positivista estaba erosionando de manera irremediable lo maravilloso sobrenatural, Zorrilla se aferra a ello con absoluta ingenuidad.

Ciñéndonos a su teatro brevemente, antes de retornar a *Don Juan Tenorio*, comprobamos la existencia de elementos fantásticos en varios dramas. Al situar la acción dramática en la Edad Media es frecuente la utilización de personajes supersticiosos que creen en fantasmas y apariciones, sobre todo del pueblo como en la primera parte de *El zapatero y el rey* o *Entre clérigos y diablos*. Saca a escena personajes que finjen volver de la muerte a la vida como Bernardo en *Juan Dandolo* para vengar una cuestión de honor o Ronquillo en *El alcalde Ronquillo*, que sale de un sepulcro sellado donde ha permanecido como muerto tras tomar un licor letárgico. Eran situaciones que habían popularizado las novelas góticas y los dramas románticos de los años anteriores.

Lo fantástico propiamente se produce en obras donde hace intervenir lo sobrenatural mediante la aparición de sombras espectrales, que se suponen venidas del otro mundo realmente y mediante la presentación de escenografías espectaculares que muestran esos mundos. Sombras aparecen en la segunda parte de *El zapatero y el rey* en cuyo acto tercero, escena novena, aparece la sombra de don Enrique; o en *La calentura*, escena sexta, la de Florinda. Para hacerlas más verosímiles dota a los personajes que las contemplan de inestables facultades mentales que les hacen dudar si han sido visiones o sueños, ya sea don Pedro en el primer caso o don Rodrigo en el segundo. Igualmente visionario y débil de juicio es Wamba en *El rey loco*.

Lo fantástico escenográfico suele anticiparlo en los subtítulos de las obras o en los encabezamientos de sus partes. Así, *La calentura* se subtitula «drama fantástico» o su tardío *Pilatos*, «drama religioso-fantástico en tres actos». Alterna con esta denominación la de «comedia de espectáculo», en *El Diluvio Universal*, o «espectáculo teatral», en *La creación y el diluvio*, cuyas primeras escenas, no obstante, encabeza como «La creación. Introducción fantástica en dos partes» y la dedicó al gran escenógrafo de su época Francisco Aranda.

Don Juan Tenorio resulta, también en este aspecto, síntesis de la dramaturgia de Zorrilla, puesto que contiene tanto la presencia de sombras y espectros, como mutaciones escénicas extremas y don Juan que duda de si lo que le está sucediendo es una pesadilla o le ocurre realmente. Desaparecida la sombra de doña Inés, don Juan queda sumido en la duda total de si la forjó en su mente o la vio. Otro tanto le ocurre después en el acto segundo, escena tercera, tras la visita del fantasma del Comendador (vv. 3464-3491) y la de doña Inés (vv. 3502 y ss.). Y, en fin, en todo el acto tercero hasta su salvación. Desvarios, sueño horrible, fatídica ilusión, mentido sueño, delirio... son los términos con que se refiere a su situación y a lo que está contemplando.

El momento teatral favorecía la búsqueda de la espectacularidad y restituido a su contexto sociológico y literario no resultan nada extrañas las soluciones ideadas por Zorrilla

enero de 1949. Sería Bécquer quien estableciera definitivamente el mundo nebuloso en la narración fantástica española. Véase, Henry Charles Turk, *German Romanticism in Gustavo Adolfo Bécquer's Short Stories*, Lawrence, Kansas, Allen Press, 1959.

56. *Obras completas*, II, p. 381.

J. RUBIO JIMENEZ

para su *Don Juan Tenorio*, «drama religioso-fantástico» en el sentido que he tratado de explicar. Que más allá de esta obra y más acá existe el tema del donjuanismo no es menos cierto, pero ésa es otra cuestión. La de Zorrilla es una versión del mismo, coherente y afortunada, pero con unas limitaciones evidentes.