

RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS Y FRANCISCO ESTÉVEZ / DOSCIENTOS AÑOS DE ZORRILLA

José Zorrilla (Valladolid, 1817-Madrid, 1893), a los doscientos años de su nacimiento, se nos presenta amarillento y apolillado. Los lectores de su obra han desaparecido y él ha quedado sepultado en alguna que otra edición de clásicos donde se recolecta su poesía o sus leyendas. De todo su teatro solo queda enhiesto el hontanar de su *Don Juan Tenorio*, que sigue representándose y que todavía sigue imprimiéndose manteniendo viva la memoria de nuestro poeta. A pesar de todo esto, lo cierto es que su siglo no podía equivocarse tanto como para catapultarle a emblema de una época cuando le corona como Poeta Nacional en Granada en 1889, algo que solo había alcanzado Quintana años antes, empujado por el agradecimiento de Isabel II y a través de un proceso senatorial, es decir, un tejemaneje más de la política, mientras que el Vate del Pisuerga tenía como entorchado el entusiasmo del pueblo rendido a su encanto. Porque lo que es evidente es que, si ha habido un poeta popular, este ha sido Zorrilla, que encarna también todos los tópicos acumulables de escritor impráctico, pobre —recordemos las deudas del padre de las que se hace cargo, su desgraciada vuelta de Méjico cuando creía que allí había encontrado su futuro al lado del archiduque Maximiliano, su venta a Delgado de sus derechos, en particular los de *Don Juan Tenorio*, etc.—, soñador y enloquecido, si bien mucho de todo esto se deba al propio interés de él mismo por mostrarse de esa manera.

Zorrilla, como creador, va a ser el mejor intérprete de las ideas herderianas disueltas e incorporadas en los debates críticos de aquellos años y que se pueden sintetizar en la obsesión nacionalista, en realizar una literatura de corte tradicional anclada en los modelos auriseculares y, en especial, en Calderón, y en el mantenimiento del perfil cristiano de esta producción. Todo ello como forma de oposición al llamado romanticismo «frenético» de corte francés. El tema de la moralidad de las nuevas formas es la base de la querrela frente a las nuevas formas. Así se indica en *El Semanario Pintoresco*:

Esta cuestión de la moralidad que ha complicado la de la libertad de las formas literarias, es únicamente lo que ha podido hacer odiosa a muchas personas la bandera llamada romántica; pero déjase conocer que esta falsa aplicación que de ella han hecho muchos autores especialmente franceses, nada tiene de común con tal o cual forma literaria; aquellos escritores guiados por varios estímulos más o menos criminales,



han explayado sus principios bajo la forma de moda, y hecho aparecer odiosa por esta razón la misma libertad literaria que tan sublime y magnífica aparece en Lope de Vega o en Shakespeare (1839, 103).

Las citas a este respecto se pueden multiplicar: Coello y Quesada (*El Semanario Pintoresco*, 1840: 198-200), Alberto Lista (*El Semanario Pintoresco*: 1839, 103 y ss.), Mesonero Romanos, (*El Semanario Pintoresco*, 1837: 141-142), etc.


En este contexto, Zorrilla creará su imagen de escritor popular, folklorista, nacionalista, en perfecta conexión con el horizonte de expectativas de los años 40 —aparte sobre el debate de su conservadurismo o liberalismo que no es de razón de tratar aquí y que ya fue zanjado por Navas Ruiz (1995: 84-85)—. En la introducción a *Cantos del trovador* dice:

Venid, yo no hallaré con mis cantares
del pueblo en que he nacido la creencia:
respetaré su ley y sus altares:
en su desgracia a par que en su opulencia
celebraré su fuerza, o sus azares,
y fiel ministros de la gaya ciencia,
levantaré mi voz consoladora
sobre las ruinas en que España llora.

En el poema dedicado a «Valladolid», antes de iniciarlo, aclara lo siguiente: «La poesía prevalecerá mientras tienda sus alas el cielo por la atmósfera de la Patria; y no desaparecerá la forma poética mientras no desaparezcan las religiones y pierda la humanidad la intuición y conocimiento de Dios» (OC, II, 582).

Por esto y por el tipo de obra que aborda el vallisoletano, no es extraño el significado que alcanza entre sus contemporáneos. Así, cuando Gil y Carrasco se ocupa de su poesía en las páginas de *El Semanario Pintoresco* lo hace a la luz de los postulados de la *Volksgeist*: «La tendencia filosófica de esta poesía incierta y vaga ha venido a resumirse en el propósito de levantar y rejuvenecer nuestra nacionalidad poética, de sacar del polvo nuestras tradiciones, y de restituírnos en lo posible ese espíritu caballeresco y elevado, que hemos perdido con las glorias que nos le aseguraron, pero cuyo germen todavía descansa en nuestro corazón» (1839: 70).

En el prólogo a las *Obras* de Zorrilla, su amigo Nicomedes Pastor Díaz señala que el vallisoletano ha sido el primero que ha sentido:

 Coronación de Zorrilla en el Palacio de Carlos V de Granada. Dibujo natural por Comba (*La Ilustración Española y Americana*, 30/I/1893)





R. DE LA FUENTE
BALLESTEROS
Y F. ESTÉVEZ /
DOSCIENTOS
AÑOS DE
ZORRILLA

la necesidad de buscar en estas creencias y tradiciones los gérmenes y sociabilidad que abrigaban, y que es precisamente desenterrar de los abismos de lo pasado, los tesoros del porvenir, ha sido también el primero en dar vida poética a nuestros olvidados monumentos religiosos, y a poner en escena las sagradas y grandiosas solemnidades que hacían las delicias de nuestros padres

El poeta José Velarde, cuando prologa sus *Recuerdos del tiempo viejo*, caracteriza la producción en verso de Zorrilla de una forma magistral:

Poeta de la tradición, a su mágico acento, los héroes castellanos se alzan de sus sepulcros de piedra apercebidos al combate; desfila la comunidad por el claustro sombrío de la gótica abadía, salmodiando sus preces al rayo misterioso de la luna; aparece el castillo feudal entre los riscos y breñas de la montaña; se coronan de arqueros las almenas, suspira la hermosa castellana al escuchar la enamorada trova; baja rechinando el puente levadizo para dar hospitalidad al peregrino, y el terrible señor de horca y cuchillo apresta su mesnada o se lanza venablo en mano, azuzando la jauría por el bosque enmarañado, persiguiendo al colmilludo jabalí. Ahora surgen la tapada, el rodrigón ceñudo, la dueña mediadora y el doncel galanteador; ahora se acuchillan en la tortuosa callejuela dos rondadores de una misma dama, a la luz mortecina de un retablo, o bien se puebla de cármes y harenas la vega granadina, y resuenan en el Generalife los ecos de la zambra, y el sarraceno corre la pólvora, y como el sol entre nubes, asoma al calado ajimez la hermosísima sultana esclareciendo el día con la luz de sus ojos.

Efectivamente, medievalismo, tradición, consejas populares, orientalismo granadino, son el campo por el que discurre la poesía de Zorrilla: lírica y narrativa. La primera es la que ha encontrado más detractores, pues se ha valorado más la leyenda, en la que el propio autor se ve como el creador del género en España. A pesar de esto, las orientales siguen teniendo hoy una extremada gracia, pequeñas gemas que siguen tintineando con su grácil ritmo y colorido. Sus leyendas han sido clasificadas por Navas Ruiz en históricas, novelescas, religiosas y orientales (87-88), siendo lo más amplio y sustantivo de su producción en verso. Sus fuentes son plurales: desde las orales, a las populares reelaboradas por escritores auriseculares, particularmente a través del Padre Mariana y Cristóbal de Lozano. No es novedoso en esto Zorrilla, pues otros coetáneos hacen lo mismo, como es el caso de «El lago de Carucedo» de Gil y Carrasco (1840) o «Don Miguel de Mañara. Cuento tradicional» (1851) de Gutiérrez Vega. El paradigma que domina en esos años era el de la recogida de cuentos de tradición oral, amén de los artículos arqueológicos y los estudios recolecciones de lírica popular, como el romancero de Durán.

El narrador omnisciente de estas leyendas se identifica indefectiblemente con el autor, procura que el lector crea que todas sus historias provienen de un fondo tradicional. Asimismo, recurre, además del apóstrofe, al pintoresquismo lingüístico, dentro del modelo costumbrista romántico, con incorporación de formas populares, coloquialismos, frases hechas, etc.

En fin, Zorrilla quiere enraizar las leyendas en la médula del pueblo, él solo es un historiador, un transmisor fiel de lo que le relataron:

El pueblo me lo contó
sin notas ni aclaraciones:
con sus mismas expresiones
se lo cuento al pueblo yo.

(Dedicatoria a mi amigo D. Juan Eugenio Hartzenbusch» que inicia la «Séptima parte» de las *Poesías de Zorrilla, Obras Completas*, I, 329).

O como leemos en *La leyenda del Cid*:

ni pongo ni quito,
me atengo a la tradición (O. C., II, 46).

Es decir, nuestro trovador es el depositario de la intrahistoria. Y el pueblo se identifica con el poeta, gusta de estas narraciones en verso, algunas verdaderas obras maestras que hoy se pueden leer con el mismo gusto que entonces, pues forman parte de nuestro patrimonio legendario, como es el caso de «A buen juez, mejor testigo» o «Margarita la Tornera» o «El capitán Montoya». Las capacidades descriptivas, su técnica teatral a través de los diálogos y, sobre todo, el mantenimiento del interés, la graduación de los momentos climáticos, su capacidad digresiva y la musicalidad del verso, son los quilates que se atesoran en la mayor parte de sus leyendas.

Buena prueba de que Zorrilla logra transmitir su imagen de poeta popular, cristiano y nacional, la tenemos en la crítica con que *Clarín* recuerda al recién fallecido poeta:

La *psicología* de Zorrilla está como incorporada a la *psicología nacional*, como diría un alemán: es lo más íntimo de Zorrilla un capítulo de la *psicología estética* de España: tal vez, como el de Castelar, uno de los más importantes del siglo diecinueve.

La poesía de Zorrilla es principalmente el amor a la patria en su historia, pero en la historia artísticamente transportada, la historia en lo que tiene de leyenda: más téngase en cuenta también que la *leyenda es historia* (1973, p. 116).

Teatro

La posición de Zorrilla en el teatro de su tiempo corresponde a un intento de atemperar los rigores y extremos del teatro romántico, muy polarizado en la imitación de los modelos franceses. Según señala García Castañeda (1971: 15 y ss.) al principio de los años 40 Gil de Zárate, Javier de Burgos y otros ingenios propugnan un «teatro nacional», cuyos modelos serían nuestros clásicos Calderón, Lope, Tirso, Moreto, etc., abundando en la condenación del romanticismo y en la creación de un teatro puramente español, acomodado a la época actual. Tampoco podemos olvidar las reivindicaciones de Durán en su *Discurso*. Este es el contexto en que se desarrollará la producción zorrillesca.

La postura de Zorrilla es inequívoca sobre el camino que desea tomar con sus producciones. En el estreno de *Cada cual con su razón* —en el teatro del Príncipe—, Zorrilla, al ser reclamado por el público dijo: «Señores: yo no sé si mi drama es bueno o malo, pero sé que es español. Soy muy amante de mi país, y nada he querido tomar de los franceses. Mi comedia presenta reminiscencias del teatro antiguo, es verdad, pero repito que la he querido hacer española» (Alonso Cortés, 1943: 246).

Igualmente de explícito fue en las palabras liminares de la edición de *Cada cual con su razón* (editada en 1839):

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 recuerdan a Hernani y Lucrecia Borja. 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 plaza la ya mohosa cuestión de *clasicismo y romanticismo*.

Los clásicos ya verán si en esta comedia están tenidas en cuenta las clásicas exigencias. La acción dura veinticuatro 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 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 la puerta de Fuencarral (O. C., II, 2207).

No es que Zorrilla abandone los presupuestos de Romanticismo, a los que siempre se mantendrá sujeto, sino que interpreta la necesidad general de hacer un drama nacional y se pone manos a la obra. Para una parte de la crítica esta reivindicación nacionalista no es más que una fachada, pues su imitación de los modelos auri-seculares no es fiel. Por nuestra parte, estamos más cerca de las opiniones de Allison Peers (1967: 216 y ss.), pues un detallado análisis de las comedias de Zorrilla remite a los modelos seiscientistas y también a la mecánica moratiniana (Fuente Ballesteros, 1995: 237-251). En obras como *Más vale llegar a tiempo que rondar un año*, *Ganar perdiendo*, *Vivir loco y morir más*, *Cada cual con su razón* o *Lealtad de una mujer y aventuras de una noche*, se calcan el juego escénico, las convenciones —como las agniciones constantes—, incluso el mantenimiento de la unidad de tiempo, rasgos todos tópicos de la

comedia de lances de Siglo de Oro. Otra cosa es que no haya una adaptación a una audiencia radicalmente diferente a la que poblaba los antiguos corrales de comedias; la semántica del personaje en toda la producción de Zorrilla es reflejo de los nuevos tiempos, sus héroes son románticos, al igual que el lenguaje, ajeno a las ingeniosidades y complicaciones discursivas de nuestros clásicos.

La senda del *Tenorio*

De todo su teatro, hoy solo queda *Don Juan Tenorio*, a pesar de la calidad escénica de *Traidor, infeso y mártir* (1849), que cierra su ciclo esplendoroso. El impulso romántico y el cambio social hizo que tras su regreso a España solo componga tres obras: *Amor y arte* (1862); *Pilatos* (1877) y *Don Juan Tenorio* (zarzuela) (1877)— una nueva versión del *Don Juan* en forma de zarzuela, que fue una manera de tratar de recuperar su creación, malvendida en su día al editor Delgado, y que ahora refunde sin fortuna—.

Las razones del éxito de la obra de Zorrilla, a la que todo el mundo ha encontrado defectos empezando por el propio autor, son complejas. Tal vez el mayor acierto de Zorrilla haya sido la teatralidad que domina toda la pieza, el dinamismo de la acción, el atractivo de la figura central, los efectos teatrales que se acomodan a una distribución de escenas y fábula perfectamente ordenada, a un lenguaje que suena natural y es verdadera pirotecnia, y que enciende, con sus juegos, la atención del espectador. El autor vallisoletano supo descubrir una de las radicales esencias del personaje desde sus orígenes, su carácter de jugador, que arriesga la vida en cada envite, en una apuesta en la que el límite está en la muerte. La vida es ejemplo de la actividad del individuo, lleno de energía, presto a la acción y sin un segundo que perder, para descansar, para reflexionar...

Pero, también Don Juan es el Carnaval, la máscara, el desorden sexual. Zorrilla, como los que le precedieron en la recreación del personaje, reestablece el orden con la muerte del Burlador, pero con la salvación por el amor de Don Juan —que tantos detractores ha tenido, viendo la muerte del mito en esa claudicación—. Este final no es solo la apoteosis del amor, sino un símbolo del perdón buscado por el poeta frente al padre y, a pesar de las conexiones con la ideología burguesa, una reafirmación del sentimiento romántico frente a la mentalidad patriarcal del Antiguo Régimen.

El éxito del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla fue tan extraordinario que el imaginario popular ya no puede entender el mito si no es a través de los versos del escritor vallisoletano. Pocos años después del estreno la costumbre de representar esta obra en la noche de Difuntos se ex-



R. DE LA FUENTE BALLESTEROS Y F. ESTÉVEZ / DOSCIENTOS AÑOS DE ZORRILLA

Calderón de la Barca



Lope de Vega



Tirso de Molina





R. DE LA FUENTE
BALLESTEROS
Y F. ESTÉVEZ /
DOSCIENTOS
AÑOS DE
ZORRILLA

tiende por toda la geografía hispánica hasta, prácticamente, llegar a nuestros días; y el texto genera toda una serie de obras escénicas, poesías, novelas y ensayos, inexplicables sin el modelo.

Las intertextualidades en la narrativa decimonónica son innumerables (López, 1986), desde su importante función en *La Regenta* (Amorós, 1988), hasta las modelizaciones del personaje que realiza Pérez Galdós en textos como *La desheredada* o *Miau*. Pero ya en fecha tan temprana como 1848 Mariano Pina y Bohigas escribe para la escena su *Juan el perdío*, obra con la que se inicia todo un sinfín de parodias que llegan hasta el día de hoy y que se cifran en más de doscientos textos (Serrano, 1996). Uno de los registros paródicos más comunes es el político —muy habitual en el siglo XIX—. Recordemos algunas obras: *M'hacéis reír*, *Don Gonzalo*, contra Maura y Moret, *Tenorio en el siglo XX*, que se ocupa de Dato y Romanones, sobre Sagasta *Don Mateo Tenorio* (1895) y *Sagasta Tenorio* (1898) (Fuente Ballesteros, 2000). Como es sabido la parodia engloba varios aspectos, desde la deformación lúdica, a la transposición burlesca, o la imitación satírica, sea de un texto o de un personaje. Lo fundamental para que la instancia paródica funcione es que el modelo sea reconocible. El uso del texto zorrillesco no se va a circunscribir a la política, sino que también va a dar lugar a curiosas inversiones del mito como el cambio de roles, como en el caso de *Doña Juana Tenorio* de Liern (1876), donde la capacidad seductora recae sobre la mujer; o a *El Tenorio Sarasa* de Francisco Serrano (1927), donde se presenta a unos personajes explícitamente homosexuales.

Dentro de lo sicalíptico o puramente pornográfico, nos encontramos también con la famosa obra *Don Juan Notorio, burdel en cinco actos y 2000 escándalos* (1874), escrita por un autor que se proclama «Ahí me las den todas». Un parodista reiterativo fue Parellada: *Tenorio en berlina* (1906), *Tenorio musical* (1912) y *Tenorio modernista* (1906), obra con la que obtuvo un singular éxito. Con todo, no hay que recurrir a textos como los de Pina para encontrar un texto que recoja ya el zorrillesco, tan solo un año más tarde de su estreno, pues la obra de Ventura de la Vega *El hombre de mundo* presenta el fracaso del donjuanismo, a través de un Don Luis domesticado por el matrimonio y un Don Juan que pasa de burlador a burlado (Gies, 1980; Dowling, 1980).

El *Tenorio* es un intertexto frecuente, aparte de los ejemplos aquí citados, en numerosas obras del género chico o en los astracanes del primer tercio del s. XX, como *La venganza de Don Mendo* o *La Plasmatoria*, de Muñoz Seca; o las olvidadas astracanadas de Pío M. Glanín *El 4º acto del Tenorio* (1917) y la de Torrado *Don Juan contra Don Juan* (1921) —entre otros varios ejemplos—. Muchas de las obras que en el siglo XX van a tratar la figura de Don Juan no iluminarán nuevas facetas del personaje, siendo puras recreaciones del texto de Zorrilla. Es el caso de Gonzalo Jover con su drama *La apuesta de Don Juan Tenorio, Carmen y Don Juan* de Manuel Villaverde —al que se le ocurre enfrentar a los dos mitos románticos recreados por Merimée—, o *Don Juan de España* de Martínez Sierra. En otras ocasiones nos volvemos a encontrar con el tono cómico-paródico de *Don Juan José Tenorio* de Enrique Paso y Silva Aramburu (1931), o con un inteligente juego teatral como el texto de Federico Oliver *Han matado a Don Juan* (1929). Los reflejos del mito, más o menos vicariamente, se perpetúan en *El hijo de Don Juan* (1892) de Echegaray —interpretación positivista donde la herencia castiga al Burlador—, *La conversión de Mañara* (1905) de Joaquín Dicenta, la versión de Villaespesa, *El burlador de Sevilla* (1927), o la estampa de Benavente *El criado de Don Juan* (1905), que nos ofrece una aproximación a Ciutti, convertido ahora en Leonelo, con trágico final a manos de Don Juan.

Pero, aparte del impulso que esta tópica obtiene después de la invitación de Ortega en 1921 a los escritores españoles a retomar el mito de Don Juan, hay algunos textos que merecen ser recordados, y, en general, todos ellos van a compartir un rasgo de base: la deconstrucción del mito y/o la «trascendentalización del mismo. Las razones para ello están en la adecuación del tema a la óptica de la modernidad, un evidente cambio en los ideales de género, con un papel masculino que se afianza sobre la paternidad responsable y la valoración del trabajo» (Aresti, 2001); todo ello impulsado por el discurso médico, sustentado en el paradigma que supone Gregorio Marañón y sus divulgadas teorías. Esta desacralización se concreta en varios modelos de actuación:

1. Se privilegian otros actantes dejando al margen, con toda su carga mítica, al personaje central. Es lo que hace Benavente en su obra mencionada o *Don Luis Mejía* (1925), de Eduardo Marquina y Alfonso Hernández Catá.

2. Se presenta a Don Juan viejo, obsesión en nuestro primer tercio de siglo. Esto es lo que hace en 1913 Jacinto Grau con *Don Juan de Carillana*, Luca de Tena con un Tenorio decadente en *Las canas de Don Juan* (1925), o los Machado, con *Juan de Mañara* (1927).

3. En el colmo del absurdo, Don Juan es una buena persona, como en la comedia de los Álvarez Quintero estrenada en 1918.

4. Don Juan está enfermo; o sufre una transformación a causa de un proceso patológico. Han sido los autores franceses los que más han ensayado esta vía. Podemos recordar las obras de Jules Bois, donde Don Juan se presenta dispéptico y neurasténico, de R. Maizeroy, hemipléjico, o en el de P. Alexis, raquíptico (Palacio, 1999). El ejemplo más llamativo español es la novela de *Azorín, Don Juan* (1922).

5. La inversión del mito es uno de los registros más habituales. Esto es lo que hace Valle Inclán en *Las galas del difunto* (1926) —también en sus *Sonatas*—.

6. La desacralización del mito desemboca en numerosas ocasiones en una búsqueda de trascendentalización. Como *El burlador que no se burla* (1927) de Jacinto Grau. En esta línea se encuentra también la que se puede considerar la mejor novela sobre el tema, el *Don Juan* (1963), de Torrente Ballester, donde el mito permite al autor plantearse temas como la esencia del pecado, la libertad y la naturaleza del amor.

7. Tal vez una de las vías más ricas en la reinterpretación del Tenorio haya sido la que enfatiza su carácter teatral, la que desarrolla la creación metateatral. Esta es la propuesta de Unamuno con *El hermano Juan o el mundo es teatro, vieja comedia nueva* (1934). Unamuno va a volver a la visión final del Burlador, seleccionando, como los Machado, la versión mañariana del mito. El escritor vasco nos ofrece un Don Juan que juega antiteatralmente con la tradicional teatralidad zorrillesca, pues nos ofrece una «vieja comedia nueva» a través de constantes alusiones a las tablas y cerca de 30 referencias metateatrales con las que trata de descubrir la convención y la convencionalidad del mito teatral.

En esta misma línea hay que destacar otra obra extraordinaria que nace de una lectura fresca del texto de Zorrilla: *La sombra del Tenorio* (1994) de José Alonso de Santos, donde se saca de las sombras a Ciutti; de nuevo, estamos ante un marginado convertido en protagonista en las piezas de este autor jugando durante toda la escenificación al teatro dentro del teatro. La obra es un homenaje a cómicos y autores, al mundillo de las tablas y la obra más representativa de este quehacer en la historia del teatro español: el Tenorio, con sus anécdotas e intertextualidades. Estamos ante una visión original que aprovecha los

versos y la composición zorrillesca para contarnos la historia del actor Saturnino Morales, siempre circunscrito a la representación del criado de Don Juan y que nos cuenta su vida a través de un monólogo salpicado de los versos del *Tenorio*.

No se recogen aquí las innumerables obras nacidas al calor de la creación zorrillesca, el abundantísimo caudal ensayístico, aludido en las páginas anteriores, las obras producidas por nuestros exiliados (Aznar Soler, 1998; Serralta, 1995), ni las producciones cinematográficas a que ha dado lugar (Fernández, 2000). Tan solo, para terminar, hay que citar algunas obras especialmente relevantes y que merecerían una mayor extensión en su comentario: *Don Juan en la mancebia* (1968) de Sender, *Seis donjuanes y una dama* (1950) de Madariaga, *Ardor con ardor se apaga* (1987) de José Ricardo Morales, el *Don Juan* (1945) de Ridruejo, el de Jerónimo López Mozo (1987), *Don Juan último* de Vicente Molina Foix (1992), e incluso la versión chicana de Carlos Morton, *Johnny Tenorio* (1983).

Memorias

El origen de las memorias de Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, está claramente expuesto por el vate pinciano: se trata de una operación puramente crematística, dadas las necesidades económicas que le acuciaron durante toda su vida y particularmente alrededor de sus últimos años. Gran derrochador e incapaz de llevar una contabilidad ordenada, vivió prácticamente en la miseria, mendigando, por así decir, una pensión con la que sobrellevar la vejez dignamente. Así, en 1871, se le pensiona para estudiar los archivos españoles en Italia y se traslada a Roma. En 1882 se le nombra Cronista de Valladolid —en 1866 la Diputación Provincial le había designado como Cronista Honorario de la Provincia—, con sueldo de 15.000 reales, aunque esta subvención se le retirará en 1889. Y una pensión nacional por la que habían luchado Ruiz Zorrilla y Juan Valera llegará tardíamente, pues el poeta expira en 1893 (Lucena Paredes 1974 y Sancho y Rodríguez, 1889).

El 29 de septiembre de 1879 José Velarde publica un artículo *El Imparcial*, en la famosa sección de «Los lunes», para servir de prólogo a los trabajos que irán apareciendo, más o menos, regularmente entre 1879 y 1880 y que luego se reeditarán en forma de libro en 1881. Los de Zorrilla serán unos recuerdos, selectivos, fragmentarios y centrípetos, que tienen el sello de la redundancia, para la multiplicación de la nómina, de un hinchar el perro alimenticio, a la vez que una justificación de sí mismo, de una creación de una identidad que es, por otro lado, algo sistemático desde sus primeros años —por lo que no hay extrañamiento ante sus páginas, sino más bien una consciente construcción a la manera romántica de una entrega de la verdad interior—. Un intento de ajustar cuentas consigo mismo, con su pasado, con la historia. Los *Recuerdos* son una forma de dar coherencia a su pasado, y esa coherencia, a pesar de los deslavazamientos del artículo de periódico, son una construcción ficcional, un novelizar la experiencia propia, un fantasear convertido en ese otro al que se monumentaliza por medio de la construcción de una identidad que queda petrificada en el simulacro del libro (Fuente Ballesteros, 2003).

La figura del padre, recurrente en su escritura y particularmente en sus memorias, no es una pulsión edípica, sino más bien una autojustificación de su falta de recursos económicos, de su no haber sido un hombre práctico como otros colegas de su generación que terminaron con el acta de diputado o mantenidos por la maquinaria estatal en un puesto de funcionario, mientras que ahora, en su vejez, men-

diga las migajas de una pensión y recurre a la prosa, abandonando la poesía, género identificador de su esencia y quehacer. Así, los *Recuerdos de un tiempo viejo* se presentan como un abandono de su oficio de poeta, a la vez que desarrolla otra imagen muy importante en su producción de los últimos años que es la del poeta viejo, del hombre que vive más allá de su época (Fuente Ballesteros, Zorrilla 1993): «Me retiré al segundo recinto del Alcázar de las bellas letras, descendí de sus salones, de su piso principal a su piso bajo con puertas y vistas al patio; es decir, que me retiré del gremio de los poetas y, renunciando a la poesía, me despedí del público de Madrid en un romance cuyos versos son los últimos que he escrito, no volví a presentarme como versificador ni como lector en acto alguno público y anuncié que iba a escribir en prosa» (O. C., II, 1732).

En suma, la autobiografía de Zorrilla es desordenada y poco veraz, como señalaban Serrano y Sanz (CXXXIV) y Alonso Cortés (790), pero es que, aparte de la forma en que nace y desarrolla el libro, la reconstrucción de su vida por parte de Zorrilla es un yo creado (Gusdorf) en función de esa autenticidad, si se quiere teatralizada, que es el único agarradero que tiene este pobre anciano que se crea a sí mismo a través de una ficción (Eakin) que para él es verdadera: el poeta por el mero hecho de serlo está maldito, por ello perdió familia, amor y tuvo que emigrar, según versifica en «A Valladolid»:

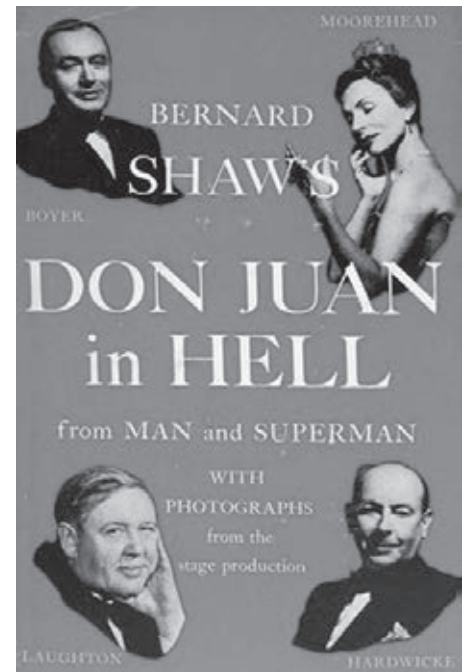
Nací para cantar; es mi destino.
Por dar al vago viento mis cantares
he perdido familia, amor y hogares,
y crucé, vagabundo peregrino,
sin rumbo y al azar tierras y mares (O. C., II, p. 487).

«Yo soy viejo y ya no valgo»

Desde su vuelta a España Zorrilla realizó un notable esfuerzo por estar a la altura de su obra anterior, si bien predominan los versos circunstanciales, nacidos, seguramente, por las necesidades económicas que le aquejaban, aun así hay libros que le mantienen a gran altura como los poemas dedicados a Granada, o sus interesantísimas y deliciosas memorias, verdadera joya de la literatura autobiográfica. Sin embargo, el mismo autor siente que es un hombre que ha vivido demasiado, que ha sobrevivido a su época. Llega a decir:

Yo soy viejo y ya no valgo
lo que han dicho que valía;
ya en mi voz no hay melodía,
no hay aliento en mi pulmón;
mas voy a deciros algo
que en el tiempo viejo he dicho,

R. DE LA FUENTE
BALLESTEROS
Y F. ESTÉVEZ /
DOSCIENTOS
AÑOS DE
ZORRILLA





R. DE LA FUENTE
BALLESTEROS
Y F. ESTÉVEZ /
DOSCIENTOS
AÑOS DE
ZORRILLA

ya que aún hoy dura el capricho
de aplaudir mi exhibición.

Pero como ya no escribo
versos, y hablarlos en prosa
tengo por indigna cosa
de vosotros y de mí,
voy, pues del pasado vivo,
de lo pasado a ampararme:
olvidad el escucharme
lo que soy por lo que fui
(*Recuerdos del tiempo viejo*, O. C., II, p. 654).

Sin embargo, Zorrilla, a pesar de tener que cargar con el pesado fardo de los numerosos «peros» que se puede poner a su esfuerzo metrificador, es más que un simple alineador de versos, o un contador de cuentos. Zorrilla no fue nunca un escritor profundo, ni tenía madera de teórico, pero nos puede sorprender su buen sentido y formación si leemos un texto como *México y los mexicanos*, donde construye nada más y nada menos que la primera historiografía literaria de ese país, pasando revista a los poetas de su tiempo y señalando los problemas técnicos, a la vez que elogiando sus logros. Lo mismo que nunca fue un hombre de extraordinaria cultura, ni un estudioso, ni cuando iba a componer una leyenda se documentaba con la necesaria seriedad y amplitud, también porque la poesía se sobrepone a la historia, aquella embellece la realidad, normalmente tosca y sin relevancia, y es el verso y la imaginación quienes engrandecen a la realidad —siempre hay una verdad poética que se sobrepone a la verdad histórica—. Pero Zorrilla es, con sus contradicciones y oscuridades, un perfecto ejemplo de lo que fue el movimiento romántico en España. Fue el poeta por antonomasia. Tuvo toda la capacidad de teatralización para apasionar a sus contemporáneos y fue tocado por la mano divina hasta tal punto que ha podido dejar un legado poético en el que no solo hay hallazgos fortuitos, chispazos casuales, sino también obras que en su conjunto pueden perdurar en la memoria y en el gusto de los lectores porque en ellas existe ese no sé qué que es la esencia de la verdadera poesía y la gracia de la obra de arte perdurable. Él mismo con el pasar de los años se convirtió en el mayor censor de su producción, mas su obra era el hito necesario dentro de la gran causalidad, cadena o lógica interna que lleva de un escritor al siguiente, que mantendrá la llama de la misión de ser poeta. Sus herederos serán los poetas finiseculares con Rubén a la cabeza. Y sus huellas alcanzan a Valle-Inclán, Martí, García Lorca o Borges (este último en su *Antología de la literatura fantástica* le recrea: «¿Y aquel entierro que pasa? / Es el tuyo. / ¿Muerto yo? / El capitán te mató / a las puertas de la casa»). Pero eso sí, ha tenido que cargar con el pesado fardo de sus contradictores, como es el caso de Unamuno, perfecto ejemplo de incompreensión, incapaces de entender la música de una época, que no era de «tamboril», sino un arte que aspiraba a la condición de la música (Honor 1996: 137), paradigma que se perpetúa en el fin de siglo, y que, en las vueltas de péndulo que la historia da, puede volver más allá de la postmodernidad en la que nos debatimos. Veremos...

R. F. B.—UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
F. E.—UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bibliografía

ALAS, L., *Clarín* (1973): «El teatro de Zorrilla», *Palique*, ed. de J. M. Martínez Cachero, Barcelona, Labor.

- ALLISON, E. (1967): *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos.
- ALONSO, N. (1943): *Zorrilla. Su vida y sus obras*, Valladolid, Santarén.
- AMORÓS, A. (1988): «Don Juan Tenorio, mito teatral», en F. Ruiz Ramón y César Oliva (eds.), *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, pp. 15-25.
- AZNAR, M. (1998): *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia / Alicia Alted Vigil Y Manuel Aznar Soler*. [s.l.], Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneos [etc.].
- DOWLING, J. (1980): «Traditional Spain in the Works of José Zorrilla: The Poet and His Father», *Crítica Hispánica*, 11, pp. 97-108.
- JOHN, P. (1985): *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press.
- FERNÁNDEZ, L. M. (2000): *Don Juan en el cine español: hacia una teoría de la recreación fílmica*, Universidad de Santiago de Compostela.
- FUENTE, R. de la (ed.) (1993): José Zorrilla, *Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1995): «Aspectos de la teatralidad romántica: las comedias de Zorrilla», en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte*, (eds.) Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca y Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 237-251.
- (2000): *Sagasta Tenorio (Drama infernal)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico. Colección «Biblioteca del Clásico» n.º 1, «Prólogo» Ricardo de la Fuente Ballesteros.
- (2003): «En torno a las Memorias de Zorrilla», en Ricardo de la Fuente y Jesús Pérez Magallón (eds.), *Memorias y olvidos: autos y biografías (reales, ficticias) en la cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, 2003, pp. 97-110.
- GARCÍA, S. (1971): *Las Ideas Literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley, Universidad de California Press.
- GIES, D. T. (1980): «José Zorrilla and the Betrayal of Spanish Romanticism», *Romanistisches Jahrbuch*, XXXI, pp. 339-346.
- GUSDORF, G. (1991): «Condiciones y límites de la autobiografía», en *La Autobiografía y sus problemas teóricos*, *Anthropos*, Suplementos, 29, 9-18.
- HONOUR, H. (1996): *El Romanticismo*, Madrid, Alianza Forma.
- LÓPEZ, I. J. (1986): *Caballero de novela: Ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna 1880-1930*, Barcelona, Puvill.
- NAVAS RUIZ, R. (1995): *La poesía de José Zorrilla*, Madrid, Gredos.
- PALACIO, J. de (1999): «Décadence de Don Juan», en Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*. París, Robert Laffont, pp. 264-274.
- SANCHO Y RODRÍGUEZ, M. (1889): *Crónica de la Coronación de Zorrilla*, Granada, Impr. J. G. Garrido.
- SECO DE LUCENA, L. (1974): *El poeta José Zorrilla y Granada. Cartas inéditas*, Granada, Universidad de Granada.
- SERRALTA, F. (1995): *Don Juan Tenorio «El refugio»: drama cómico en cinco actos nada más para no cansar al público*, Juan Mateu. Ed. de Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- SERRANO, C. (1996): *Carnaval en noviembre: parodias teatrales españolas de don Juan Tenorio*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert».
- SERRANO Y SANZ, F. (1905): «Prólogo» a *Autobiografías y memorias*, Madrid, Bailly y Bailliere, CXXXIV.