

Jorge Urrutia y Ermanno Caldera

Cuatro lecciones sobre Zorrilla

En 1993 se cumplió el centenario de la muerte del autor de *Don Juan Tenorio*, José Zorrilla, y la Fundación Juan March organizó con este motivo, entre el 16 y el 25 de noviembre, un ciclo titulado *Cuatro lecciones sobre Zorrilla*, de las cuales las dos primeras las dio el profesor Jorge Urrutia (día 16 de noviembre: «Del Romanticismo a Zorrilla», y día 18: «La poesía de Zorrilla»), y las otras dos el hispanista italiano Ermanno Caldera (día 23: «Las fuentes de *Don Juan Tenorio*», y día 25: «*Don Juan Tenorio*: La mano de doña Inés»).

Jorge Urrutia es catedrático de Literatura Española de la Universidad de Sevilla y, desde octubre de 1993, catedrático en comisión de servicio en el Instituto de Humanidades y Comunicación de la Universidad Carlos III, de Madrid. Ermanno Caldera es catedrático de Lengua y Literatura Española de la Universidad de Génova y director del Centro di Studi sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano.

Se ofrece a continuación un resumen de las intervenciones de ambos conferenciantes.

Jorge Urrutia

Contradicciones e insuficiencias del romanticismo

Sólo una ordenación de los caracteres del período romántico español, revisando sus contradicciones y sus insuficiencias, permite entender lo que sucede en la poesía de la segunda mitad del siglo XIX, en general, y en la de Zorrilla, en particular.

La propia introducción del Romanticismo en España es, como resulta de sobra sabido, tema de discusión no resuelta y, cuando la crítica se refiere al movimiento romántico en España, piensa en un Romanticismo cuyo origen puede encontrarse en «las tragedias y odas patrióticas a lo Quintana y las fábulas de intención políticas», u otras manifestaciones culturales de indudable matiz romántico que



se producen en los años que transcurren entre 1800 y 1830.

El escritor romántico pretendía encontrar su verdadero yo, en una búsqueda iniciada ya en el siglo XVIII, si es que no era desarrollo de ideas renacentistas. Pero, es natural, no todos los artistas son del mismo modo

conscientes del período de crisis en el que viven.

Y cuando lo son, no siempre comprometen su escritura con igual ímpetu ni en idéntica dirección. El grado de compromiso, no necesariamente político, sino ideológico y, dependiendo de éste, literario, explica la mayor o menor apariencia rupturista de las obras.

Si el máximo esplendor del Romanticismo en España se da a mediados de la década de los treinta, es en la siguiente cuando los escritores lo abandonan. Ya desde 1840 se distinguía entre un romanticismo pleno, proclive a toda clase de excesos, y otro romanticismo moderado.

Sólo el primero se calificaba propiamente de Romanticismo, y sus grandes representantes eran, como sabemos, Larra (muerto en 1837) y Espronceda. El Romanticismo moderado, defendido especialmente por Lista, acabó llevando la literatura a una situación de crisis que se manifestó en ese decenio 1840/50, dada su evidente inutilidad.

Y entonces es cuando empezamos a considerar la poesía de José Zorrilla. No es un rezagado ni un tardío, como a veces se apunta. Sus primeros volúmenes se publican entre 1837 y 1840, en pleno período romántico. Y se da a conocer, como es sabido, aunque ya hubiese publicado algunos poemas en revistas, el 14 de febrero de 1837, en el entierro de Larra.

¿Por qué Zorrilla aparece ligado históricamente —casi podríamos decir que míticamente— a la figura de Larra? ¿Permitía eso, tal vez, definirlo como poeta romántico? ¿Y como poeta rebelde? ¿O la rebeldía de Larra se reducía así también a la de Zorrilla? Para nosotros Larra es el perfecto ejemplo de intelectual romántico liberal; para sus contemporáneos también, pero no estaba previamente bien considerado.

No puede uno dejar de sospechar que el interés de enlazar la muerte de Larra con el nacimiento poético de Zorrilla, el convertir la anécdota del entierro en categoría de relevo, oculta una intención, más o menos consciente, de aplacar los considerados excesos larrianos con la contención zorrillesca.

Que sea esto así, o no, no tiene necesariamente que ver con que la obra poética de Zorrilla responda plenamente a tales intenciones. Pero tam-

poco puede ser inocente que se anteponga el teatro a la poesía y que, dentro de la poesía de Zorrilla, suela hablarse más de las leyendas, de la poesía narrativa que de la lírica.

Parece claro que Zorrilla escribe el poema que lee ante la tumba de Larra influido más por la visión de un cadáver expuesto que por la significación del fallecido. Es un autor al que no admira especialmente. Lo que tampoco puede extrañar demasiado porque la consideración de Larra como gran escritor, como ejemplo a seguir, su mitificación incluso como gran personaje romántico que entendió la contradicción de la cultura española, no se hace hasta el modernismo. Son los autores llamados del Noventaiocho los que reivindican a Larra, no sus coetáneos ni los realistas de la Restauración.

Hay algo que llama la atención tras una lectura detenida, y es que el poema podría dedicarse a cualquier otro escritor muerto. Nada hay en sus versos que sólo pueda aplicarse a Larra: ni una alusión a su juventud, ni al suicidio, ni al carácter de su obra, ni a la repercusión que tuvo; nada.

Facilidad versificadora

En general, Zorrilla es artífice del fondo romántico, pero no deja su obra de surgir del eclecticismo con simpatías neoclásicas. Poeta de enorme facilidad versificadora, es capaz casi de reescribir la poesía española.

Ciertos poemas que nos parecen históricos no lo son por su contenido, pero sí por la reutilización de los distintos tipos de versos y estrofas; la Edad Media o el Renacimiento aparecen una y otra vez en sus páginas, como si desease probar todos los modos y formas poéticos. Acaba uno por pensar que Zorrilla escribe tanto porque no tiene nada que decir, es una parla continua, sin ton ni son. Y también ensaya la última corriente que se destaca en los años cuarenta. Busca nuevas vías de expresión

en el realismo, mejor aún, en el prosaísmo poético.

Su facilidad compositiva y versificadora le impedirá controlar la extensión del poema y, por lo tanto, llegar a la síntesis, a la concentración de la poesía moderna. Busca entroncarse con alguno de los nuevos poetas, como Antonio de Trueba, como en su libro de 1868 *Ecós de las montañas*, pero su inspiración está muy lejos. Los realistas ya no cuentan historias en verso; lo hacen en prosa. Zorrilla mantiene su popularidad con un género poético alejado de la modernidad, el de la poesía oratoria destinada a las lecturas públicas, como su discurso de ingreso en la Real Academia Española, en 1885.

La escritura realista culmina en Zorrilla casi con su vida. En 1882 escribe un larguísimo poema titulado *La ignorancia*, que pocos lectores de Zorrilla reconocerían como suyo. Crítica no ya el siglo XIX, como había sido habitual en algunas de sus obras, sino a la sociedad de su tiempo y a la organización del Estado.

Sería injusto, sin embargo, dejar a Zorrilla aquí, casi como un fósil, pese a lo social de ese poema de sus últimos, no ya años, sino días. ¿Dónde está, para un lector o un estudioso actual, el interés de su obra, fuera del mayor o menor gusto que la lectura de las leyendas en verso pudieran proporcionarnos?

Creo que está, precisamente, en sus cualidades de versificador. Su sentido del verso y de la musicalidad que debe acompañarlo ya se manifestó pronto en los sonetos. En su tercer libro, de 1838, encontramos uno dedicado al toro de lidia que no puede relacionarse más que con las pretensiones de los parnasianistas y precede a algunos de los tan sonoros que escribiera Salvador Rueda.

Esa capacidad versificadora, unida al descubrimiento de la fuerza del alexandrino, que parece coetáneo a su viaje americano, le permitirán iniciar una serie de libros y poemas descrip-



tivos que me parecen importantes. También me parece digno de subrayarse que la musicalidad poética tan evidente se inicie con temas y libros americanos. Estoy hablando de la poesía menos leída de Zorrilla, la que no figura en sus antologías. Sin embargo, en ella veo el nacimiento del Modernismo. Y —¿por qué no?— el origen de la poesía más parnasiana de Rubén Darío.

Cabría preguntarse por qué es ésta una poesía en cierto modo silenciada. Y digo «en cierto modo» porque bien se encargaba el poeta de declamarla por los escenarios. Desde luego, ya no correspondía al romántico conservador de cuarenta años atrás. Seguía siendo una poesía decorativa, pero la figura de Larra y su significación quedaban muy lejos. Otros poetas ocupaban el interés de la burguesía restauradora. El crítico y novelista Leopoldo Alas, Clarín, se quejaba de que los pretendidos ensayos poéticos de los modernistas del fin de siglo le parecían cosas ya vistas, propias de los años ochenta. Les acusaba de falsos innovadores. Ellos no lo reconocerían nunca, y nos ofrecieron una imagen prosaica y monolítica de la poesía española de la Restauración.

Ermanno Caldera

Acerca del *Don Juan Tenorio*

Hablar de las posibles fuentes del *Don Juan*, de Zorrilla, significa referirse a un ingente caudal de obras literarias, teatrales y no, y a un gran número de leyendas preliterarias que en un momento dado confluyeron en el *Burlador* de Tirso y de allí se difundieron a lo largo de una producción multiseccular.

El problema se complica porque, aunque queramos reducir la investigación a las solas composiciones que Zorrilla hubiese leído —y se trataría de una operación bastante dificultosa—, no podríamos no tener en cuenta las aportaciones de otras obras que, influyendo de cualquier manera en el desarrollo del mito, pudieron, aunque sea indirectamente, influir sobre el dramaturgo español. Ni Zorrilla puede, por otro lado, ayudarnos mucho, ya que las referencias que él hace a sus lecturas sobre el asunto resultan confusas, seguramente inexactas y, además, defectuosas por algunas evidentes, quizás intencionadas, omisiones.

Descartadas por inseguras las declaraciones del mismo autor, el único camino que le resta al investigador que quiera averiguar las fuentes de la obra de Zorrilla es el de detenerse en los aspectos que se van paulatinamente incrustando en el mito y que, al reaparecer en el *Tenorio*, nos permiten hablar de ciertas influencias, directas o indirectas.

Naturalmente, el núcleo más importante e imperecedero de la leyenda, con sus motivos a ella estrictamente conexiónados, se encuentra en *El Burlador de Sevilla*, que Tirso de Molina, según la tradición crítica corriente, o Andrés de Claramonte, según una más reciente interpretación, compuso alrededor de 1620.



Muchos son los motivos literarios e ideológicos que recorren el drama; me limitaré a señalar los que tengan alguna correspondencia en el *Tenorio* de Zorrilla. Antes de nada, hay que subrayar la fuerte religiosidad que se advierte en toda la pieza y que, olvidada en gran parte

por los imitadores del XVII y XVIII, reaparecerá, aunque con tonalidades distintas, en los dramaturgos románticos, Dumas y Zorrilla, pero, como veremos, sobre todo en este último.

El problema de fondo de la pieza es, según la tradición crítica, el del exceso de confianza en la misericordia divina y de un exagerado apego a los placeres terrenales. «¿Tan largo me lo fiáis?» es la pregunta, o la exclamación, con que don Juan contesta a quien le amonesta que un día, después de la muerte, tendrá que pagar por el mal que ha cometido.

La efímera brevedad del tiempo humano, al cual se confiaba totalmente don Juan, encuentra su forma emblemática en la carrera afanosa que le empuja de una aventura erótica en otra, cada una de las cuales dura pocas horas, el tiempo justo, se diría, para dejar espacio a una nueva «burla». Y es éste otro motivo que pasará a Zorrilla, el cual convertirá a su héroe en una suerte de amator a destajo, obsesionado por el tiempo que tiene que dedicar a cada conquista.

Las deudas de Zorrilla con sus antecesores, sobre todo con los más inmediatos, como Dumas y sus traductores, son evidentes, pero también evidente es su capacidad de aprovechar las sugerencias que le venían de los modelos, como las que podía recibir, directa o indirectamente, de la tradición donjuanesca.

Era muy joven Zorrilla cuando se puso a componer su *Don Juan Tenorio*: tenía 27 años y una experiencia teatral bastante corta y no siempre exitosa, a pesar de haber conseguido ya algunos triunfos rotundos, como el de *El zapatero y el Rey*. El propio autor, hablando —como siempre le ocurría— con algún despego y cierta irritación de su obra, insistía sobre los defectos y las ingenuidades, que atribuía justamente a la inexperiencia.

Y, sin embargo, le salió la obra maestra, que en sí reunía y organizaba en una síntesis genial los *Don Juanes* anteriores y se proponía, además, como la digna conclusión de esa intensa década dramaturgica romántica que empezara con *La Conjuración de Venecia*. Parece ser que Zorrilla escribió su pieza de prisa y sin un plan determinado. Sin embargo, tuvo la feliz intuición de acumular en las escenas iniciales anticipaciones de los motivos que irían dominando a lo largo de toda la obra. Aquí, en primer lugar y de manera muy evidente y muy efectista, aparece el motivo del tiempo: motivo que tenía una larga tradición de relaciones con la leyenda.

Zorrilla, que con el *Tenorio* concluye triunfalmente la corta pero intensa temporada teatral del romanticismo, y que en esta obra parece como si recogiera para sistematizarlos orgánicamente todos los recursos escogidos por sus predecesores, inserta el plazo como elemento propulsor de toda la historia. En efecto, si el drama se abre sobre un plazo que está expirando, muy pronto otros se irán colocando como bisagras entre un suceso y otros, hasta que todo se concluirá al expirar el plazo postrero, *a lo divino*, el que impone la muerte con sus consecuentes salvación o condena eterna.

La primera parte se desarrolla en una noche y en pocas horas; demasiado pocas, según el Zorrilla de los *Recuerdos*, que se acusa de haber usado horas de doscientos minutos, ya que, añade irónicamente, en el drama hay una circunstancia milagrosa, es

decir, «que la acción pasa en mucho menos tiempo del que absoluta y materialmente necesita». Y, sin embargo, a pesar de la sonrisa del autor, hay que decir que hay un tiempo poético que descuida el reloj y que nos proporciona ese sentido de pesadilla temporal que es una de las más sugerentes connotaciones del personaje.

Pasa, pues, en algunas horas de la noche, como corresponde a un héroe romántico, ya que el romanticismo había descubierto el halago de la noche, que había heredado de la poesía nocturna dieciochesca, a la cual había quitado todo aspecto horrorífico. La noche romántica es la que envuelve los grandes misterios, las meditaciones existenciales y que a menudo abraza las efusiones amorosas.

Y casi para subrayar la continuidad entre las dos partes, otra noche, cinco años después, dura también la segunda, la cual se abre con el fondo del panteón que Don Juan ha hecho construir para dedicar un monumento fúnebre a las víctimas de su locura: don Gonzalo, doña Inés, su padre y don Luis.

Muy pronto asistimos a una escena de amor. Don Juan se dirige a cada una de sus víctimas y, por último, envía palabras de amor impercedero a la estatua de doña Inés; esas y otras expresiones parecidas no pueden no llamar a la memoria las que había pronunciado en la quinta sobre el Guadalquivir y que confieren al episodio el carácter de una «escena del sofá» *a lo divino*.

Me parecen inútiles las consideraciones de algunos críticos, los cuales afirman que lo escrito por Zorrilla no tiene ninguna consistencia teológica. Es que ni por asomo quiso el autor escribir un tratado teológico y claro está que no pudo no darse cuenta de una igual inconsistencia racional de todos los sucesos.

En definitiva, si los románticos habían hecho del amor eterno su máxima aspiración, tal vez nadie lo hubiese interpretado con tanto acierto como el autor del *Tenorio*. □