



Peter A. Bly

Don Juan Tenorio de Zorrilla: opiniones galdosianas y clarinianas

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Peter A. Bly

Don Juan Tenorio de Zorrilla: opiniones galdosianas y clarinianas

Queen's University (Kingston)

La admiración que siempre sentía «Clarín» por la obra de Zorrilla es archiconocida, como lo es su intención, manifestada en carta a éste, de señalarla en un largo capítulo de su primera novela, por la incorporación de una representación de Don Juan Tenorio. Para algunos críticos modernos, este homenaje literario ha cobrado ya una trascendencia mucho mayor, pues, en primer lugar, a través de él, según dicen, «Clarín» consigue resumir la trayectoria de la trama de la novela hasta ese punto, al igual que presagiar el desenlace trágico. Segundo, no se pueden por menos de trazar paralelos temáticos entre el drama representado en las tablas y el que viven en la realidad diaria de Vetusta los personajes que lo contemplan, paralelos de ironía cómica en los casos de Álvaro y Víctor, de ironía trágica en el de Ana, para quien la poesía de la comedia de Zorrilla tiene que transformarse, ineluctablemente, en la prosa de la vida vetustense. Son interpretaciones [186] muy acertadas y muy válidas, pero la intención original de Alas en esta escena, como queda expresada en el artículo, que en su propia defensa, dirigió contra el crítico francés, Bonafoux, era mucho más sencilla: había tenido la «idea de pintar el efecto que produce en el alma de cierto temple poético el Don Juan de Zorrilla, visto por primera vez en plena juventud». Es decir, pintar cómo gusta «toda la frescura brillante del drama», situación algo excepcional, ya que la gran mayoría de los espectadores de aquel entonces lo habrían visto muchas veces antes y lo sabrían de memoria. Como lo había indicado una década antes el crítico Manuel de la Revilla, el mero conocimiento previo de la leyenda estorbaría la experiencia poética de la obra de Zorrilla, aun cuando fuese vista por primera vez.

De acuerdo con su propósito, Alas prepara con mucho cuidado el estado anímico en el que Ana ha de experimentar la frescura poética de la obra dramática: unas pocas horas antes, ese mismo Día de Todos los Santos, la aparición de Álvaro a caballo ante la ventana de su casa le ha despertado las facultades receptoras: «Era una especie de resurrección de la imaginación y del sentimiento». Como la apreciación del drama es una experiencia interior, el narrador omnisciente opta por transmitírsela a los lectores de dos modos: reproduciendo los mismos pensamientos de Ana o resumiéndolos en sus propias frases, como cuando, por ejemplo, dice: «El tercer acto fue una revelación de poesía apasionada para doña Ana» (2, 47). Ni por eso deja nuestro narrador de machacar, en apartes, en lo poético del drama de Zorrilla: «todo el vigor y frescura dramáticos que tienen» estas escenas, muchos no los

«saben apreciar o porque conocen el drama desde antes de tener criterio para saborearle y ya no les impresiona, o porque tienen el gusto de madera de tinteros» (2, 46). Lejos de parodiar el texto de Zorrilla, Alas, como arrancándose -momentáneamente- la careta de narrador, no quiere dejar lugar a dudas acerca de lo que él cree que es el alto valor poético de Don Juan Tenorio. [187]

Mas el novelista asturiano quiere ir aún más lejos, como él mismo lo indicó en su contestación a la crítica de Bonafoux: «en Madame Bovary la escena del teatro es un episodio insignificante, de los de menos relieve; en mi novela es un largo capítulo en que se estudia el alma de La Regenta por muchos lados, un capítulo de los principales para la acción interna del libro.» En efecto, el valor fundamental de este episodio teatral en el capítulo XVI de La Regenta estriba en lo mucho que Ana identifica sus propios sentimientos amorosos hacia Mesía con los que oye pronunciar a doña Inés en las tablas. Su apreciación de la obra, entonces, no está exenta de consideraciones personales, egocéntricas, como lo apunta el mismo narrador, «y entonces, volviendo al egoísmo de sus sentimientos, deploraba no haber nacido cuatro o cinco siglos antes» (2, 45-46). El hecho es que Ana, al mirar la escena, se ve a sí misma en la figura de doña Inés, lo que le estorba, hasta cierto punto, la verdadera apreciación artística de la obra.

En realidad, no está contemplando la figura de Inés, sino la suya reflejada en el cuerpo de la actriz. Es, en cierta medida, una distorsión, de la que no es culpable ni capaz ese mismo público anónimo al que se refiere el narrador con cierto desdén en otra parte del capítulo XVI. Para que quede de manifiesto esta diferencia de enfoque interpretativo, Alas nos llama la atención sobre el momento en que el entusiasmado público del paraíso aplaude el gesto de Tenorio al arrancar la careta del rostro de su padre, y de repente Ana tiene que prestar atención a la escena en vez de mirar el palco de Mesía. El mismo actor, Perales, también queda algo sorprendido de este aplauso inesperado, como que no «era escena de empeño» (2, 43). Así se pone de relieve la apreciación genuinamente espontánea y artística de la representación, por parte del público del paraíso, que a la misma Ana le parecerá más adelante «mucho más inteligente y culto que el señorío vetustense» (2, 46), que «no iba[n] al teatro a ver la función, sino a mirarse y despellejarse de lejos» (2, 32).

Para subrayar aún más el punto hasta el que llega Ana a distorsionar la apreciación artística del drama por esta identificación subjetiva con doña Inés, Alas hace que la semejanza física entre la actriz y Ana salte a los ojos de todos, aun de la misma Ana. Lo que es más, la historia sentimental de esta actriz se parece, bastante más que la de [188] Ana, a la de Inés, ya que, hija de padres ricos, también se enamora de un hombre que la seduce y roba. Sin embargo, a diferencia de Inés y de Ana Ozores, ella se casa, aunque en secreto, con su don Juan, para luego, en ayuda del presupuesto conyugal, colaborar con él en las funciones teatrales. De modo que, en esta representación del drama de Zorrilla, la mujer de Perales está reviviendo, hasta cierto punto, los aspectos fundamentales de su propia historia, al paso que sirve de advertencia de lo que pudiera pasar, y va a pasar efectivamente, a la Regenta, como vislumbra ésta con cierto miedo gozoso. Pero dentro de esta galería de ficciones interconectadas -y Perales y su esposa son excelentes cómicos, grandes imitadores de otros actores, y grandes intérpretes de otros papeles- se destaca cierto detalle importante: la actriz «en algunas ocasiones se atrevía a ser original y hacía excelentes papeles de virgen amante» (2, 47), es decir, finge ser la virgen que ya no es:

Decía los versos de doña Inés con voz cristalina y trémula, y en los momentos de ceguera amorosa se dejaba llevar por la pasión cierta -porque se trataba de su marido- y llegaba a un realismo poético que ni Perales ni la mayor parte del público eran capaces de apreciar en lo mucho que valía. Doña Ana sí. (2, 47; el énfasis es nuestro).

Doña Ana, sí, porque este «realismo poético» lo está experimentando ella misma en su fuero interno. Oye en el tablado la exteriorización verbal de sus propios sentimientos, porque se identifica con la mujer representada, no con la que la representa. Reacción verdadera y artificial a la vez, por ser resultado de la experiencia dramática.

Este proceso de identificación con la figura literaria encarnada en la actriz culmina en el cuarto acto de la Primera Parte de Don Juan Tenorio, en palabras del narrador que son interesantes por lo que se leerá a continuación en una escena parecida de Fortunata y Jacinta. Este cuarto acto le resulta tan religioso a Ana que «el alma saltaba a las ideas más altas, al sentimiento purísimo de la caridad universal... no sabía a qué; ello era que se sentía desfallecer de tanta emoción» (2, 52; el énfasis es nuestro). Es que la imaginación y el sentimiento de Ana se han aunado para apreciar sinceramente el realismo poético del drama de Zorrilla, pero sólo en aquellos pasajes que tienen que ver con su propia situación sentimental. Tampoco es una apreciación completa del drama, pues Ana, después de que su marido le explica el argumento de la Segunda Parte, vuelve a casa: «prefirió llevar la impresión de la primera, que la tenía encantada» (2, 53; el énfasis es nuestro). [189]

Por lo que a Benito Pérez Galdós se refiere, se ha de hacer constar que el nombre de Zorrilla no aparece en sus escritos periodísticos ni literarios más que en una determinada época. Curiosamente, en la primera etapa de su periodismo, de 1865 a 1868, cuando frecuentaba mucho los teatros madrileños, no mencionaba el drama de Zorrilla, ni siquiera en esos artículos que versaban sobre una reposición de la versión de la leyenda, de Mozart, Don Giovanni, o una encarnación contemporánea del tipo donjuanesco. Ahora bien, durante el período que abarca la composición tanto de La Regenta como de Fortunata y Jacinta, es decir, entre 1884 y 1887, se produce un fenómeno distinto: para los lectores argentinos de La Prensa Galdós dedica algunos artículos muy serios sobre el malísimo estado actual del teatro español. El 4 de febrero de 1885 comentó la obra de Echegaray lo mismo que la ópera española. El 24 de noviembre del mismo año hizo observaciones muy pesimistas sobre la decadencia del teatro contemporáneo, crítica que se repite casi dos meses después, cuando -nótese, en plena composición de Fortunata y Jacinta- deplora: «Ya no hay autores; los pocos que quedan ya no escriben, por varios motivos, entre los cuales debe tenerse en cuenta el agotamiento de los asuntos» (pp. 191-92). Se contrasta esta decadencia actual con la gloria, no sólo del teatro del Siglo de Oro, sino también del teatro romántico de hace ocho lustros, en cuya nómina de autores no se puede dejar de incluir a Zorrilla «el más nacional de nuestros poetas» (p. 193) al que Galdós se referirá también en otro artículo, fechado del 3 de diciembre de 1887, haciendo hincapié en «sus vigorosos dramas legendarios» (p. 15). [190]

Pero de mayor interés para esta comunicación es que, ya terminadas las Partes Primera y Segunda de *Fortunata y Jacinta*, Galdós dedica una sección de su artículo del 2 de noviembre de 1886 a discutir, no a Zorrilla, como vuelve a hacerlo en 1889, con motivo de la coronación del poeta en Granada, sino al mismísimo Don Juan Tenorio. Así que el medio adoptado por Galdós para divulgar sus opiniones sobre la obra maestra de Zorrilla no pudiera ser más distinto al de *Alas*: en vez de un capítulo de una primera novela publicada en España, Galdós prefiere las columnas de un periódico extranjero, por lo cual se habría de esperar unas opiniones quizá más directas y francas. Inicia su artículo, preguntándose por qué este drama se representa en los teatros de España y Sudamérica el Día de los Difuntos de cada año: «Es muy extraño que los que se pasan la tarde en los cementerios invadan por la noche los teatros para gozar del más mundano de los dramas». A Galdós le resulta inconcebible que este interés en el drama de Zorrilla en tal día se explique por la presencia en ella de cementerios, tumbas o almas en pena, ya que son comunes a un sinnúmero de dramas románticos que no se habían vuelto a representar. Luego pondera la popularidad del drama entre todos los [191] sectores de la sociedad española, sin que se note, como de parte del narrador de *La Regenta*, alusión alguna a la posible falsificación de la esencia poética del drama en los pasajes recordados por el pueblo: «Ninguna otra obra es vista, admirada y aplaudida con tanta buena fe y entusiasmo» (p. 209). Galdós concluye que el tipo audaz y arrogante que es don Juan Tenorio, «cautiva y enloquece a nuestro pueblo, en cuyo espíritu tienen cabida todas las rebeldías mezcladas con cierta generosidad y cierta nobleza fachendosa» (p. 209). Sin entrar en detalles, Galdós elogia, lo mismo que *Alas* y el narrador de *La Regenta*, la frescura y vida del drama: «¡Qué encanto el de la versificación siempre florida, sonora» (p. 209). A diferencia de su gran amigo ovetense, sin embargo, Galdós sí cuestiona la validez teológica del desenlace, que resulta ser

«un laberinto lógico que no tiene salida. Don Juan, ¿debe ir al cielo o al infierno? ¿Qué hay que hacer para salvarle? Este es el escollo que el poeta debía haber evitado, negándose a las exigencias de aquella parte inocente del público, que quiere que todo acabe bien y haya boda, aunque sea en el cielo» (p. 209).

En resumidas cuentas, al punto de comenzar la composición de *Fortunata y Jacinta*, al igual que durante la misma, Galdós reflexionaba, digamos que con una regularidad inusitada para el período 1870-1885, sobre el estado del teatro español contemporáneo en comparación con el del Siglo de Oro y aun con el más reciente del romanticismo español, cuya obra culminante había sido también el objeto de su meditación seria, si no de un análisis detallado. Y por más señas, esta misma obra había sido incorporada de una manera parcial, pero muy importante, en la primera novela larga de un colega muy íntimo. ¿Cabe preguntar si Galdós qua novelista reaccionaba a estos estímulos teatrales en la propia novela que estaba escribiendo por esas fechas?

Para un novelista tan interesado en el teatro durante toda su vida, no deja de extrañarnos, que muy raras veces en sus novelas sociales contemporáneas escogiera [192] Galdós el local de un teatro para un episodio -con la excepción de *Fortunata y Jacinta* (y después *Miau*)- cuando, como lo indicaba «Clarín» a Bonafoux, abundaban las novelas, como

Guerra y Paz, por ejemplo, en que se incluían episodios localizados en un teatro. Además, nunca les ofrece a los lectores una descripción detallada del interior del teatro o de la obra representada, como era el propósito de Alas en La Regenta.

Hay que aclarar, desde el principio, que lo que se presenta en el teatro, el Real, al que los Santa Cruz toman un abono a un palco principal, no es el drama, sino la ópera. En La Regenta este género de teatro «era el delirio de aquellos escribanos y concejales» del palco de Ronzal que «pagaban un dineral por oír un cuarteto que a ellos se les antojaba contratado en el cielo y que sonaba como sillas y mesas arrastradas por el suelo con motivo de un desestero» (2, 41). Galdós parece aludir a este grupo vetustense cuando el narrador describe, con los mismos tonos satíricos que empleaba su homólogo clariniano, a la figura del gran melómano, Federico Ruiz, sentado en el palco de Juanito Santa Cruz,

«con la cabeza echada atrás, la boca entreabierta, oyendo y gustando con fruición inmensa la deliciosa música de los violines con sordina. Parecía que le caía dentro de la boca un hilo del clarificado más fino y dulce que se pudiera imaginar. Estaba el hombre en un puro éxtasis.

No se interesan ni los padres Santa Cruz ni Jacinta en lo más mínimo en la música. Para Barbarita, como para los burgueses y aristócratas de Vetusta, el ir a la Opera significa observar a los otros asistentes para hablar de ellos al volver a casa. Si Jacinta va a la Opera, es para que sus hermanitas solteras la cataran. Muy diferente es el caso de su marido, gran aficionado a la música y abonado, con sus compinches, a diario a un palco alto de proscenio. Así que Galdós utiliza el local del teatro con el fin exclusivo de poner de manifiesto lo muy obsesionada que está Jacinta por tener un bebé que criar. A semejanza de Ana Ozores, Jacinta ocupa un palco que hace frente al de su amante donjuanesco, quien, en su caso, es su propio marido, Juanito. Pero, a éste no le ve, [193] mientras que en La Regenta, Ana ve a Mesía sentado en su palco durante el primer acto del drama, después del cual pasa a sentarse al lado de ella.

Si la visión que tiene Ana de sí misma, transfigurada en la de doña Inés, es producto de su imaginación y sus sentimientos, lo mismo puede decirse del sueño de Jacinta, pero con una marcada diferencia: Jacinta no sueña despierta. Al comenzar el cuarto acto de la ópera se queda dormida, incapaz de resistir el aburrimiento de la música wagneriana. Pero el sueño tiene un realismo extraordinario, ya que era

«uno de esos sueños intensos y breves en que el cerebro finge la realidad con un relieve y un histrionismo admirables. La impresión que estos letargos dejan suele ser más honda que la que nos queda de muchos fenómenos externos y apreciados por los sentidos» (1, 290; el énfasis es nuestro).

A este sueño tan real parece que le falta el elemento llamado poético que caracteriza al ensueño de Ana, puesto que el sentimiento de sublimación religiosa que experimenta ésta es sustituido por uno de sensualismo erótico, al conseguir finalmente el niño-hombre del sueño que Jacinta le sacase el pecho para darle de mamar. Sin embargo, no cabe duda de que la experiencia es de las más intensas para la esposa de Juanito Santa Cruz, y por ende, de las más poéticas:

«Pasaba mucho tiempo así, el niño-hombre mirando a su madre, y derritiendo lentamente la entereza de ella con el rayo de sus ojos. Jacinta sentía que se le desgajaba algo en sus entrañas» (1, 291; el énfasis es nuestro).

Pero cuando le toca la cara al niño, la madre que sueña con ser Jacinta cree que es la de una estatua, y este contacto con una superficie de yeso es lo que la hace despertar con un gran sobresalto. ¿Se podría ver en esta alusión a una estatua un recuerdo -muy indirecto, por supuesto- a la del Comendador de Don Juan Tenorio, que no aparece en la versión truncada que del drama da «Clarín» en su novela?

Para Alas, la poesía de Zorrilla es el gran estimulante que pone en marcha la imaginación y el sentimiento de Ana, ya despertados, en el decimosexto capítulo de La Regenta, al contrario de lo que prefiere Galdós en Fortunata y Jacinta, donde Jacinta «hizo una cortesía de respeto al gran Wagner, inclinando suavemente la graciosa cabeza sobre el pecho» (1, 290). Galdós hace caso omiso del contenido de la ópera, ya que no le hace falta alguna para resaltar la motivación psicológica de la heroína de su novela.

En el prólogo que escribió para la tercera edición de La Regenta, publicada en 1901, Galdós pone el dedo en los defectos principales de Ana Ozores, «señora tan interesante como desgraciada»: «es víctima al fin de su propia imaginación, de su sensibilidad no [194] contenida», precisamente las dos facultades humanas puestas de manifiesto en su contemplación parcial del drama de Zorrilla. Asimismo confesó Galdós que, para él, muchas veces, el leer las obras que publicaban los colegas era una forma de recreo en el que se veía «cómo se hacen o cómo se intenta su ejecución; es buscar y sorprender las dificultades vencidas, los aciertos fáciles o alcanzados con poderoso esfuerzo», a base de lo cual Stephen Gilman pretendía que existiera una clase de coloquio entre los dos novelistas, por no hablar de plagios o de influencias. A mi modo de ver, en la visita de Jacinta al Real, Galdós se propone, no imitar lo que con éxito había conseguido hacer su gran amigo en el teatro de Vetusta, sino más bien sugerir una rectificación del enfoque temático: el «realismo poético» de las experiencias de las dos mujeres es resultado del fuerte desarrollo de su imaginación y sentimiento durante las respectivas funciones teatrales a las que asisten. Pero, por muy atractiva y encantadora que sea la poesía de un drama tan famoso como Don Juan Tenorio, y esto lo había reconocido muy públicamente Galdós en los artículos de La Prensa, para él una obra de arte no puede constituir en sí misma la única fuente de tales corrientes vivenciales. La ópera de Wagner sólo le proporciona a Jacinta, al igual que el drama de Zorrilla a Ana, los márgenes sobre que desbordarse sentimientos e imaginaciones bastante despertadas anteriormente. No obstante eso, en el análisis final, los dos novelistas

llegan a las mismas conclusiones: las reacciones hipersensibles sí que son de un «realismo poético», porque les son exclusivamente propias e íntimas. Mas pese a lo atractivo y emocionante de este «realismo poético», no puede pretender ser total, objetivo ni permanente.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)** , para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.



editorial del cardo