ZORRILLA EN EL PANTEÓN DE LOS TENORIO

JAMES MANDRELL
Indiana University

Se ha dicho que el rasgo principal, el principio organizador, del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, es la repetición, una repetición concebida no sólo en términos de las implicaciones de la palabra misma sino en términos de paralelismos, desdoblamientos y espejismos. Es este aspecto del *Don Juan Tenorio*, ya discutido, el que quisiera tratar aquí de nuevo. Después de pasar revista a diversas perspectivas críticas sobre la función de la repetición en el drama de Zorrilla, intentaré agregar una repetición más a la ya larga lista. Esta vez se trata de un desdoblamiento. Con este comentario espero poder mejorar nuestro entendimiento del drama y de su lugar en el canon literario, su relación con obras anteriores y su importancia para el estudio del personaje legendario que es Don Juan.

El hecho de que fuera el *Don Juan Tenorio* una repetición dramática no pasó inadvertido en el momento de su estreno. Un crítico anónimo comenta del drama con ocasión de su estreno:

> Esta composición coloca a su autor al nivel de los grandes ingenios que han descollado en las naciones más avanzadas en literatura. Lope de Vega, Tirso de Molina, Zamora, Corneille, Molière, Balzac, Dumas, Byron, todos estos ingenios colosales han pintado con brillantes colores aquel D. Juan de conducta tan disoluta como caballeresca; pero el mayor mérito del señor Zorrilla es haber rivalizado dignamente con sus predecesores sin copiarlos, aventajándoles en muchas escenas...[1]

Al situar el drama entre las obras maestras de «las naciones más avanzadas», el crítico propone que Zorrilla rivalice con otros autores, haciéndonos en-

1. Ver *El Domine Lucas* 1 mayo de 1844.

tender la repetición como un combate literario en el que la obra se ve como la muestra del talento de su creador.

Ciertamente, la observación del crítico anónimo es genial y nos indica un aspecto importante de la repetición, algo inherente a toda obra literaria. Sin embargo, y a pesar de la pista señalada por este crítico contemporáneo en el estreno del drama, la mayoría de los comentarios recientes se limitan a una discusión de las repeticiones estructurales o temáticas. George P. Mansour discute los paralelismos interiores del drama, destacando la naturaleza marcadamente repetitiva en su comparación de las jornadas primera y segunda.[2] La primera parte del drama tiene lugar en la hostería de Buttarelli, en la que don Juan y don Luis hacen una apuesta desafiando la autoridad social normativa. De conformidad con la apuesta, don Juan seduce a una novicia que está para profesar y a la novia de don Luis en el plazo de una noche. Concluye esta primera parte del drama con el duelo entre don Juan y el comendador y don Luis y la intercesión de doña Inés, quien pide justicia por las víctimas de su amado. La segunda parte del drama comienza en el panteón de los Tenorio, y es allí donde don Juan desafía a los muertos y al mundo «sobrenatural» en general. También en esta segunda parte tiene don Juan una noche para arrepentirse de sus pecados, «*para buscar sepultura*».[3] Al final del drama, doña Inés intercede otra vez, ahora pidiendo la justicia divina. En muchos aspectos, pues, la primera jornada de *Don Juan Tenorio* se repite en la segunda.

Por su parte, David T. Gies comenta un desdoblamiento en el personaje epónimo del drama de Zorrilla. Matizando la índole y la ejemplaridad romántica de *Don Juan Tenorio*, encuentra Gies en el don Juan zorrillesco dos héroes, uno que refleja sus predecesores románticos en su rebelión social y otro que es más bien burgués, sumiso, como don Juan al intentar entregarse a la autoridad de don Gonzalo. En la naturaleza bipartita del personaje central, que responde a varias corrientes ideológicas del romanticismo español, Gies sitúa el peculiar éxito del drama:

> Para los que veían la sociedad desde la perspectiva cínica de un don Félix de Montemar, como un torbellino de agitación y desorden, Zorrilla creó el primer don Juan Tenorio (el rebelde romántico); para aquéllos cuya visión comprendía una harmonía y un orden social basados en la firmeza de la fe y en la validez de la monarquía absoluta y el cristianismo, Zorrilla inventó el segundo don Juan. El uno abrazó al otro, y el mundo fragmentario del Romanticismo, quebrantado por

2. Ver G. P. MANSOUR, «Parallelisms in *Don Juan Tenorio*», *Hispania*, LXI (1978), pp. 245-253.

3. Cito de J. ZORRILLA, *Don Juan Tenorio* (ed. A. Peña), Madrid, Cátedra, 1986[4]; v. 3023. Se darán otras referencias a este drama en el texto mismo, citando por verso.

> las fuerzas contradictorias que se lo disputaban, se reconcilió finalmente en el drama reconfortante y consolador de Zorrilla.[4]

La primera parte del drama se repite en la segunda mientras en don Juan se ve a dos personajes dramáticos sumamente españoles: el rebelde iconoclasta y el pecador penitente.

Gustavo Pérez Firmat muestra aún otro tipo de desdoblamiento en el drama, la manera en que don Luis, el rival, funciona como un doble del protagonista; y cabe notar otros emparejamientos: don Diego y don Gonzalo, doña Inés y doña Ana, Ciutti y Gastón, Centellas y Avellaneda, Brígida y Lucía, todos espejismos que se ven repetidos en la estructura dramática, las conexiones entre las jornadas primera y segunda, y, volviendo al comentario casi prehistórico citado antes, las relaciones entre el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla y obras donjuanescas anteriores. Como dice Pérez Firmat:

> la conexión entre partes dentro del drama es en sí un desdoblamiento o duplicación de la conexión entre el drama entero y sus fuentes... Y esto quiere decir, por consiguiente, que, al reescribir la primera parte del drama en la segunda, Zorrilla ejecutaba el mismo gesto que ejecuta el drama entero. En efecto, él se imitaba a sí mismo en el hecho de imitar, revisando su revisión.[5]

Resumiendo un argumento de verdad brillante, para Pérez Firmat el *Don Juan Tenorio* constituye una versión dramática de un conflicto a la vez literario y psicológico. Las luchas internas del drama se paralelizan en la lucha de rivales que existe entre don Juan y don Luis, Zorrilla y sus precursores, la lucha edípica entre don Juan y don Gonzalo, Zorrilla y el padre de todos los don Juanes, Tirso de Molina.

Usando estas observaciones, se puede decir que el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, cumpliendo con su deber literario de ser una *refundición*, repite y se repite, dobla y se desdobla. Y nos debemos preguntar: ¿cuál es la función de todas estas repeticiones? ¿qué representan? Como nos enseñan las dos listas en el drama, el *Don Juan Tenorio* pone en escena su problemática relación con obras anteriores, sobre todo con *El burlador de Sevilla*, de Tirso: se comparan dos textos parecidos si no idénticos, se juzga uno inferior al otro, y se castiga el autor del texto inferior. Mediante esta comparación, y la salvación e inmortalidad de su protagonista, Zorrilla propone su propia inmortalidad artística, lo cual quiere

4. David T. GIES, «Don Juan contra Don Juan: apoteosis del romanticismo español», *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (ed. G. Bellini), Roma, Balzoni, 1982, t. 1, p. 551.

5. G. PÉREZ FIRMAT, «Fathers and Sons», *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*, Durham, North Carolina, Universidad de Duke, 1986, p. 19.

decir que en otro desdoblamiento, encontramos en el don Juan de Zorrilla una representación del actor mismo.

Y, en efecto, así es. La escena principal del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, se nos presenta con una visión momentánea del autor mismo, ya encarnado en la «gran pluma», el Tenorio con antifaz que escribe una carta a su amada doña Inés.[6] Dice Zorrilla de esta escena:

> para clarificar a mi personaje, lo más pronto posible, como temiendo que se me escapara, se me ocurrió aquella famosa redondilla:
>
> ¡Cuál gritan esos malditos!
> Pero mal rayo me parta,
> si en acabando mi carta
> no pagan caros sus gritos.
>
> La verdad sea dicha en paz y en gracia de Dios; pero al escribir esta cuarteta, más era yo quien la decía que mi personaje Don Juan... La prueba más palpable de que hablaba yo en ella y no Don Juan, es que los personajes que en escena esperaban, más a mí que a él, eran Ciutti, el criado italiano que Justiz, Allo y yo habíamos tenido en el café del Turco de Sevilla, y Girolamo Buttarelli, el hostalero que me había hospedado en el año 42 en la calle del Carmen...[7]

Haciendo hincapié en la semejanza entre su personaje y él mismo, Zorrilla establece toda una serie de paralelismos, espejismos y desdoblamientos sobre los personajes de su drama y aún entre los personajes y varias personas reales.

Ahora bien, podríamos entender la repetición estructural como un principio de desdoblamiento de personajes, que la primera escena del drama, en la que vemos a un artista, un escritor creando una obra suya, la carta seductora, debe repetirse en la primera escena de la segunda jornada. Y se repite. Al comienzo de la segunda parte del drama, el escultor de estatuas sepulcrales está en el panteón de los Tenorio, dirigiéndose a sus creaciones. Su monólogo se constituye como una extensa consideración de la fama y gloria artísticas y la concomitante inmortalidad del artista:

6. Ver mi «*Don Juan Tenorio* as *Refundición*: The Question of Repetition and Doubling», *Hispania* LXX (1987), pp. 22-30.

7. Sobre este aspecto de la sociología de literatura y sobre la situación de Zorrilla ver: F. CERVERA y JIMÉNEZ-ALFARO, «Zorrilla y sus editores. El *Don Juan Tenorio*, caso cumbre de explotación de un drama», *Centenario del estreno de Don Juan Tenorio (1844-1944)*, Madrid, Instituto Nacional del Libro Español, 1944, pp. 25-70; P. P. Rogers, «Dramatic Copyright in Spain before 1850», *Romanic Review* XXV (1934), pp. 35-39.

¡Ah! Mármoles que mis manos
pulieron con tanto afán,
mañana os contemplarán
los absortos sevillanos;
y al mirar de este panteón
las gigantes proporciones,
tendrán las generaciones
la nuestra en veneración.
Mas yendo y viniendo días
se hundirán unas tras otras,
mientras en pie estaréis vosotras,
póstumas memorias mías.
¡Oh! frutos de mis desvelos,
peñas a quien yo animé
y por quienes yo arrostré
la intemperie de los cielos;
el que forma y ser os dio,
va ya a perderos de vista;
¡velad mi gloria de artista,
pues viviréis más que yo!

(vv. 2656-2675)

Un típico genio creativo romántico, el escultor se presenta como un pequeño dios que crea y da vida a las estatuas mientras desafía las fuerzas innegablemente más poderosas del mundo. Además, las estatuas llevarán la gloria del escultor, le otorgarán la posibilidad de su fama artística y la inmortalidad. Zorrilla también usa al escultor para formular una polémica sutil, relacionada con la recompensa económica por los empeños artísticos. Cuando don Juan le quiere pasar algo en pago por las estatuas —«Pues bien merece algo más / un retrato tan maestro. / Tomad» (vv. 2866-2868)— el escultor le responde con un seco «Mirad que están bien pagadas» (v. 2872). Si, como quisiera sugerir, el escultor representa a Zorrilla, entonces debiéramos entender este momento del drama en términos del estado relativo de los autores en España durante la primera parte del siglo diecinueve. Es decir, el escultor que desafía «la intemperie de los cielos» para poder crear sus estatuas es como el autor Zorrilla que desafía la tradición literaria con sus múltiples burladores para crear su propia obra maestra; el escultor cuyas estatuas obran como «póstumas memorias mías» representa a Zorrilla, cuya obra dramática velará su gloria artística. Los monumentos que son las estatuas, el monumento que es el panteón de los Tenorio, corresponde al documento que es *Don Juan Tenorio*: el panteón de los muertos es el paraíso de los autores inmortales.

La noción del panteón como una suerte de cementerio literario no es nada peculiar al *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. El panteón de los Tenorios, el cementerio familiar, tiene su origen en el drama en dos manifestaciones anteriores, una literaria, la otra, digamos, literal. Para empezar con la fuente literaria, en

uno de sus cuadros de costumbres, «El álbum», Mariano José de Larra discute la novedad decimonónima del álbum entre la clase alta. Según Larra, un *álbum* es un libro en blanco que pertenece a una mujer; en este libro, los hombres distinguidos se inscriben: «si es poeta, (estampa) unos versos, si es un pintor, un dibujo, si es músico, una composición, etc.».[8] Casi todas las inscripciones en el *álbum* tienen que ver con la dueña del libro, lo cual quiere decir, dice Larra, que las inscripciones son «distintas fuentes donde se mira y se refleja un solo Narciso» (p. 84). O sea, recortes de poesía, varios dibujos o composiciones musicales tratan del mismo tema, la mujer que posee el álbum: todas son versiones de la misma historia. Con esta aseveración, comenta Larra:

> un álbum, pues, viene a ser un *panteón* donde vienen a enterrarse en calidad de préstamos adelantados hechos a la posterioridad una porción de notabilidades; a pesar de que no todos los hombres de mérito de un *álbum* lo son igualmente en las edades futuras... un *álbum* viene a ser frecuentemente más bien que un panteón, un cementerio donde están enterrados, tabique por medio, los tontos al lado de los discretos... (pp. 84-85).

El *álbum* es, pues, un panteón en el que los notables se encuentran inscritos, es decir, enterrados. El panteón de los Tenorios llega a ser una representación de un depósito cultural de las glorias del pasado. El que don Juan deba volver al panteón para poder lograr su salvación es meramente apropiado, lo debido. Desde que vuelve de la muerte para ser reescrito por otro autor, desde que se resucita, él y su autor nuevo deben volver al origen, el momento y lugar de concepción para encontrar su inmortalidad.

Así es que escribir, según los términos propuestos por el álbum de Larra, es escribir desde el panteón de los muertos. Y llegamos a la otra fuente, la literal, si recordamos que Zorrilla se hizo famoso cuando leyó una elegía en un cementerio en la ocasión del entierro de Larra en febrero de 1837. Es decir, la carrera literaria de Zorrilla empezó donde terminó la carrera de otro, en un cementerio, en un panteón, que le llevó a Zorrilla hacia su propia inscripción en el panteón de don Juan, ahora vestido de escultor. En cuanto al drama *Don Juan Tenorio*, una repetición a base de repeticiones, Zorrilla se inscribe doblemente, se hace doblemente inmortal, dado que se hallan huellas del autor en don Juan y en el escultor. *Don Juan Tenorio* como un drama es un eslabón más en una cadena literaria, la reinterpretación de otro documento, el texto original y originario.

El tratamiento literario que le da Zorrilla a su don Juan nos indica hasta qué punto el personaje representa las aspiraciones de su creador. Decir que don Juan

8. M. J. DE LARRA, «El *album*», *Obras de Mariano José de Larra* (ed. C. Seco Serrano), Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1960, t. 2, p. 84. Se incluye otras referencias a este ensayo en el texto mismo, citadas por página.

—cuya muerte, a pesar de la cuestión de la salvación o condenación, es integral en su historia— muere para poder vivir de nuevo, se condena para poder ser salvado por otro dios, por pequeño que fuera, es limitar la importancia de la figura. Don Juan, como se ve en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla no es sino el autor cuyos encantos y vaivenes se representan en las múltiples seducciones y retribuciones, en sus múltiples versiones. «¡(V)elad mi gloria de artista, / pues viveréis más que yo! / Mas ¿quién llega?» (vv. 2674-2677), les dice el escultor a sus estatuas. Y así es que el drama que es *Don Juan Tenorio* vela la gloria de su autor. Mas ¿quién llega? Somos nosotros, los críticos, aquí para rendirles homenaje a Zorrilla y los otros autores de Don Juan en este panteón, es decir, este álbum, de los Tenorio.