

DON JUAN CONTRA DON JUAN: APOTEOSIS DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL

La imaginación popular hizo de Zorrilla el poeta romántico por excelencia, y de su drama *Don Juan Tenorio* la encarnación misma del espíritu romántico. Aunque con ciertas vacilaciones, la crítica ha aceptado, al menos parcialmente, ese veredicto: está claro que Zorrilla debe incluirse en la reducida capilla de los dramaturgos románticos españoles, y su drama, el popularísimo *Tenorio*, entre las obras más representativas (si no la más representativa) de ese movimiento.¹ Pero lo que no está tan claro es el carácter del romanticismo zorrillesco —sus raíces, sus alcances, y su lugar dentro de las fronteras del movimiento romántico español. Creo que un estudio de la imagería y la ideología de *Don Juan Tenorio* puede revelarnos la manera en que Zorrilla juntó muchos de los hilos diferentes de la expresión romántica y así creó una obra que es, a la vez, la cima y el fin dramático del movimiento romántico en España.²

Edgar Allison Peers dividió el movimiento romántico en dos direcciones fundamentales: el Redescubrimiento Romántico, que contenía los elementos de la virtud caballeresca, el cristianismo, los valores medievales y la monarquía, y la Rebelión Romántica, que in-

1) Ver Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla, su vida y sus obras* (Valladolid, Santarén, 1943); Luz Rubio Fernández, «Variaciones estilísticas del "Tenorio"», *Revista de Literatura*, 19 (1961), págs. 55-92; Luis Muñoz González, «*Don Juan Tenorio*, la personificación del mito», *Estudios Filológicos*, 10 (1974-1975), págs. 93-122; y el excelente estudio de Roberto G. Sánchez, «Between Macías and Don Juan: Spanish Romantic Drama and the Mythology of Love», *Hispanic Review*, 44 (1976), págs. 27-44.

2) No se puede declarar la «muerte» de un movimiento literario, claro está. Sin embargo, se puede ver que una vez pasado el momento culminante de un movimiento literario, éste se deshace en ecos y reverberaciones, válidos en sí, pero que no forman parte directa del movimiento. Por eso, Henri Peyre sólo tiene razón parcial cuando escribe: «We maintain that romanticism can no more be limited by very clearly defined dates than it can be restricted to any definition. One cannot, without artifice, hold up the date of 1843, or consider Victor Hugo's failure in the theater or Ronsard's short-lived success as a reason for entitling a chapter of our textbooks 'the end or the death of romanticism'». *What is Romanticism?* (University, Alabama, University of Alabama Press, 1977), págs. 149-50.

cluía aquellos elementos de ardor revolucionario y egocentricidad tan característicos de parte del movimiento.³ Aunque estas dos grandes divisiones sólo en líneas generales tienen validez hoy día, es innegable que las tendencias que señalan, la revolucionaria y la conservadora, constituyen los polos esenciales del romanticismo, y, en ese sentido, tal bifurcación puede servir como punto de partida de un nuevo análisis de *Don Juan Tenorio*.

Una lectura seria del *Tenorio* nos muestra que la obra contiene, no uno, sino por lo menos, dos don Juanes, que corresponden, en líneas generales, a la división que Zorrilla mismo hizo de su drama. El primer don Juan es un reflejo de sus fraternales predecesores románticos. Es un apropiado representante de los héroes lúgubres, rebeldes y agitados que pueblan obras como *La conjuración de Venecia*, *Macías*, *Don Alvaro*, *El trovador*, *Los amantes de Teruel* y el poema lírico de embriagadora belleza, *El estudiante de Salamanca*. En don Juan resuena el cinismo revolucionario de don Alvaro, cuyo último grito —«Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador [...] Infierno, abre tu boca y trágame»⁴— tiene un eco estremecedor en los sentimientos de don Juan al final de su primer acto: «Llamé al cielo, y no me oyó / y pues sus puertas me cierra, / de mis pasos en la tierra / responda el cielo, no yo».⁵

La rebelión contra el orden social, un orden visto por los románticos como fatalmente injusto y arbitrario, explota en la década de 1834-1844, años en que el romanticismo español encuentra su expresión más incendiaria: el Rugiero de Martínez de la Rosa dirige una conspiración contra el tiránico Gran Consejo de Venecia; los padres de don Alvaro son acusados de traición contra su Rey; el trovador Manrique encabeza una rebelión contra el Conde de Luna en Aragón. Todos tratan de restablecer el orden natural de justicia y de paz. Pero esa rebeldía brota de otra, más profunda, que se engendra en el espíritu del héroe y que germina en el plano personal: cada héroe contraviene la costumbre y la jerarquía social al tratar de casarse con una mujer contra los deseos de un padre o de un hermano que tiene poder sobre ella.

No uno, pues, sino dos héroes distintos se han fundido en el inmortal seductor de Zorrilla. Cada uno de ellos requiere separada

3) Edgar Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español* (Madrid, Gredos, 1967).

4) *Don Alvaro o la fuerza del sino* (Madrid, Espasa-Calpe, 1966), págs. 148-49.

5) *Don Juan Tenorio* (Madrid, Espasa-Calpe, 1965), pág. 103. Todas las citas se hacen por esta edición.

atención. Vamos a examinar en primer lugar al rebelde implacable, brutal, que lleva al límite el impulso destructor de la rebelión romántica. Esa rebelión no es la de un hombre frustrado cuya vida se agita y deforma por el giro gratuito de la rueda de la fortuna. Este don Juan es, pura y simplemente, un hombre malvado. Es el vil seductor de docenas de mujeres; un asesino que mata no por necesidad, ni por casualidad, ni en defensa propia, sino por entretenimiento, por diversión. Su famosa jactancia, « Por dondequiera que fui, / la razón atropellé, / la virtud escarneí, / a la justicia burlé / y a las mujeres vendí. / Yo a las cabañas bajé, / yo a los palacios subí, / yo a los claustros escalé / y en todas partes dejé / memoria amarga de mí » (pág. 30) subraya el egocentrismo hedonista de Tenorio y lleva consigo resonancias del desdén lascivo hacia el sexo opuesto que muestra Félix de Montemar. Don Juan es atrevidamente indiferente a las delicadezas sociales y orgulloso de sus poderes destructores. Es, desde el comienzo del drama, y deliberadamente, una fuerza de desorden social; Centellas se da cuenta de ello cuando dice de él: « Don Juan Tenorio se sabe / que es la más mala cabeza / del orbe » (pág. 23).

Zorrilla emplea la misma imaginería lúgubre que sus predecesores románticos en la creación de este don Juan: las imágenes de tiranía, rebelión, cárcel, Satanás (dice Luis de don Juan: « pero él es un Satanás » [pág. 44]), infelicidad, ángeles, sombras, fantasmas, crueldad, maldición, máscaras, cementerios, presentimientos e ilusiones fatídicas, son elementos que Zorrilla heredó del movimiento romántico. Zorrilla absorbió el desarrollo del carácter de los otros héroes románticos, lo moldeó, y lo lanzó a un público que permanecería horrorizado ante los excesos del primer Tenorio.

Pero el celo revolucionario y la escandalosa actividad del primer don Juan contienen sólo algunos de los rasgos que lo definen como héroe romántico. El otro don Juan que surge en el drama, el don Juan que se convierte, se humilla, y « llama al cielo », parece curiosamente anómalo, y su capitulación a la misericordia de Dios en el último acto del drama puede satisfacernos dramática y teológicamente,⁶ pero es literaria e ideológicamente inestable. Los

6) Ver Guido E. Mazzeo, « *Don Juan Tenorio: Salvation or Damnation?* », *Romance Notes*, 5 (1964), págs. 151-55; Fred Abrams, « *The Death of Zorrilla's Don Juan and the Problem of Catholic Orthodoxy* », *Romance Notes*, 6 (1964), págs. 42-46; y Héctor R. Romero, « *Consideraciones teológicas y románticas sobre la muerte de don Juan en la obra de Zorrilla* », *Hispanófila*, 54 (1975), págs. 9-16. Romero con-

orígenes de este segundo don Juan no se encuentran en los personajes que se convirtieron en representantes del movimiento: Alvaro, Rugiero, Macías, Manrique, Marsilla o Félix de Montemar. Este don Juan no es el desarrollo lógico de esas creaciones dramáticas, ni es una extensión de su primer ser, el que se presenta en la primera parte. Hay que recordar aquí que había otros romanticismos en boga en la España de los años 1830, y que Zorrilla, por genio natural, no podía pasarlos por alto. Así como había captado la egocentricidad y dimensión cósmica que definió los héroes de Martínez de la Rosa, Rivas, García Gutiérrez y Espronceda, Zorrilla aprendió de otros románticos e incorporó mucho de su ideología en su segundo don Juan. Es bien sabido que frente al romanticismo rebelde e iconoclasta existía un romanticismo conservador y cristiano, restaurador de los valores de una ilusoria Edad Media. Ese romanticismo se caracteriza por la adhesión a los ideales cristianos, al amor familiar, la misericordia del Ser Supremo y la defensa del *status quo*. Estos románticos (y consiguientemente su romanticismo) buscan la estabilidad y la calma; anhelan una utopía del pasado (la Edad Media caballerescas) que servirá de modelo para una utopía del futuro.⁷ El segundo don Juan es portador de este mensaje. Extremadamente burgués, es tímido, cooperativo y sumiso; está bien lejos de aquellos héroes románticos que, por una década entera, recibían la muerte con gritos de desafío en los labios. Nada hay en él de Alvaro, con risa diabólica y suicida, o de Manrique, heroicamente abnegado en la defensa de los suyos, o de Montemar, con su revocación sardónica y ánimo « jamás vencido ». Cuando la premonición de la muerte le llega a don Juan, éste tiembla y balbucea, « ¿Conque hay otra vida más / y otro mundo que el de aquí? / ¿Conque es verdad?, ¡ay de mí!, / lo que no creí jamás? » (pág. 142). ¿Dónde está el romántico revolucionario, el héroe an-

tradice la opinión de J. Casaldueiro, expuesta en « El don Juan romántico-sentimental », *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español* (Madrid, José Porrúa, 1975), pág. 146.

7) Ver, por ejemplo, la polémica iniciada por Böhl en 1814 y estudiada por Camille Pitolllet, *La Querelle Caldéronienne* (Paris, Felix Alcan, 1909) y más recientemente por Guillermo Carnero, *Los orígenes del romanticismo reaccionario en España* (Valencia, Universidad de Valencia, 1978); los artículos de Lista, investigados por Hans Juretschke, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista* (Madrid, C.S.I.C., 1951); las ideas de Donoso, explicadas por Edmund Schramm, *Donoso Cortés* (Madrid, Calpe, 1936); y las publicaciones de Durán, analizadas en mi *Agustín Durán* (London, Tamesis, 1975).

gustiado que sufre del « fastidio universal », ⁸ y que, aplastado por las fuerzas de la injusticia cósmica, ha llegado a simbolizar el movimiento? Ese héroe, evidentemente, ya no existe.

El pecador penitente en que se convierte don Juan no tiene raíces en sus hermanos literarios más recientes. Tiene raíces, no obstante, en la literatura española, específicamente en los dramas de santos y bandoleros tan prodigiosamente populares en el siglo diecisiete; siglo —hay que recordarlo— redescubierto, defendido y popularizado por el romanticismo tradicionalista y restaurador. Sus fuentes, como sabemos, no se encuentran en Rivas, Espronceda y García Gutiérrez, sino en las teorías de Schlegel, Novalis, Heine y Chateaubriand filtradas y desarrolladas por Böhl de Faber, Alberto Lista, Donoso Cortés y Agustín Durán. Este romanticismo ejerció una enorme influencia en la época y Zorrilla no pudo, ni quiso, evitarla.⁹ Que el segundo don Juan muestra rasgos del pecador penitente no parece discutible; pero esta compleja figura contiene mucho más.¹⁰ Estos préstamos, intencionados o no, de la dramaturgia clásica española, no son de ninguna manera antirrománticos; al contrario, los más serios representantes del pensamiento romántico europeo (al menos los teóricos y los historiadores) habían luchado sin cesar para elevar los dramas del Siglo de Oro al nivel de modelo para el nuevo arte que debía recobrar y restaurar los valores de fe, pasión y lealtad destruidos por las Luces. Ese movimiento que había surgido en Europa a fines del siglo XVII, se introduce en España a principios de siglo y se defiende, sobre todo, entre 1828 y 1840. En esos años se publican ediciones nuevas de los dramas clásicos; se estrenan nuevas adaptaciones. Pero el esfuerzo más significativo para elevar el teatro del Siglo de Oro a nivel de mo-

8) Ver Russell P. Sebold, « Sobre el nombre español de dolor romántico », *Insula*, 264 (1968), págs. 1, 4-5.

9) D.L. Shaw, « Towards the Understanding of Spanish Romanticism », *Modern Language Review*, 58 (1963), págs. 190-95; « The Anti-Romantic Reaction in Spain », *Modern Language Review*, 63 (1968), págs. 606-11; « Spain/Romántico », In Hans Eichner, Ed., « *Romantic* » and Its Cognates: *The European History of a Word* (Toronto, University of Toronto Press, 1972), págs. 341-70.

10) Ver los estudios de A.A. Parker, « Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro », *Arbor*, 43-4 (1949), págs. 395-416, y « The Father-Son Conflict in the Drama of Calderón », *Forum for Modern Language Studies*, 2 (1966), páginas 288-99. José Aymerich, « Sobre la popularidad de *Don Juan Tenorio* », *Insula*, 201 (nov., 1963), pág. 1, habla del drama como una « comedia de santos ». Ver también B. Wang, « Don Juan disparatado », *Proceedings: Pacific Northwest Conference on Foreign Languages* (Corvallis: Oregon State University, 1973), págs. 119-23.

delo de una restauración espiritual se da en el plano de la ideología más que en el de las formas o los temas. Esta ideología se separa radicalmente, claro está, de la del Rivas de *Don Alvaro*, o de la de Espronceda. Se basa en valores conservadores que, según sus teóricos, son los que verdaderamente representan la historia y « espíritu » españoles, y, por eso, contienen la esencia del Romanticismo auténtico. Tales ideas se discutían en España desde 1814: los años 1814, 1818, 1828 y 1832 son claves para su propagación. Finalmente, como hemos indicado, la década 1830-1840 contempla su difusión y su popularización mediante la aparición en los teatros de aquellas obras que han llegado a ser llamadas « románticas » por críticos y estudiantes de literatura. Si los años 1830 y los primeros años de los 1840 vieron las producciones de Martínez de la Rosa, Rivas, García Gutiérrez, Hartzenbusch y Espronceda, también absorbían las ideas de Böhl, Durán, Donoso y Lista.

El cambio del primer don Juan, revolucionario liberal, en el segundo, tradicional y conservador, refleja la transformación política que tiene lugar en la España de esa década; Zorrilla absorbe en su drama (y expresa estéticamente) otro drama más amplio que tiene lugar en los campos de batalla y en el recién nacido parlamento: el triunfo moderado y la liquidación del liberalismo doctrinario. La amenaza reaccionaria del carlismo había sido (al menos temporalmente) eliminada y, aunque el liberalismo seguía ejerciendo cierto impacto en la conciencia popular,¹¹ no culmina en el cósmico fervor revolucionario que produjo en la vecina Francia la revolución de 1848. El triunfo de Zorrilla en este drama, *Don Juan Tenorio*, refleja el del desarrollo de la « década moderada » de 1844-1854. Lo que se exigía en 1844 era la consolidación política y social, y el drama de Zorrilla se escribió en un período que presenció la caída de Espartero, la restauración de la monarquía, la creación de la constitución moderada de Bravo Murillo, el establecimiento de la Guardia Civil y (menos de dos meses después del estreno de *Don Juan Tenorio*) la subida al poder del General Narváez —en suma— la vuelta al balance, a la estabilidad, al *status quo*.¹² Tal transición no tie-

11) Ver Albert Dérozier, *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España* (Madrid, Ediciones Turner, 1978).

12) « La historiografía, el periodismo, la tribuna, repiten, al filo de 1843, una misma idea: ha llegado por fin la era de la consolidación. El país ha vivido hasta ahora en la anarquía, ha sufrido todas las convulsiones y soportado todas las crisis... » José Luis Comellas, *Los moderados en el poder (1844-1854)* (Madrid, C.S.I.C., 1970),

ne lugar solamente en el plano político sino, lógicamente, también en el privado y personal. Sobran ejemplos de políticos-literatos cuyas odiseas personales y públicas les llevaron desde posiciones de rebelión liberal a posturas de respectabilidad conservadora: Rivas, Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano, Donoso Cortés, García Gutiérrez y Hartzenbusch son, quizá, los más conocidos. Y don Juan Tenorio, con sus excesos transformados en respectabilidad burguesa, es la encarnación de tal trayectoria. Es —y refleja— el triunfo de la moderación.

Por eso, Zorrilla podía satisfacer a todos. 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; para aquéllos cuya visión comprendía una armonía 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 las fuerzas contradictorias que se lo disputaban, se reconcilió finalmente en el drama reconfortante y consolador de Zorrilla. El Romanticismo triunfó pero el fervor de la expresión romántica se había apagado. El don Juan escandaloso y desgarrado se confunde con el don Juan burgués, arrepentido y piadoso, y el gran Tenorio llega a ser, con inesperada ironía, el drama que representa no sólo la apoteosis, sino también la muerte del Romanticismo español.

DAVID T. GIES

Universidad de Virginia, Charlottesville

pág. 5. Comellas cita las palabras de Joaquín Francisco Pacheco (1841): «Desacreditados los sistemas extremos, sólo se preocupa la generación actual de resolver el problema más importante para la felicidad del linaje humano: ¿cuáles son los medios de hermanar el orden con la libertad?» El paralelo entre la situación literaria y la política es sugestivo. Escribe Carlos Marichal de un «...increasingly conservative sentiment among the whole of the Spanish bourgeoisie. The propertied classes were fed up with radical experiments and repeated rebellions, with popular municipal elections and the continual threat of a powerful National Militia, largely composed of artisans, workers and peasants. As both Progressive and Moderate politicians did not tire of repeating in the fall of 1843, the revolution had ended. It was finally time to firmly consolidate the 'bourgeois' State and society». *Spain (1834-1844): A New Society* (London, Tamesis, 1977), pág. 193.