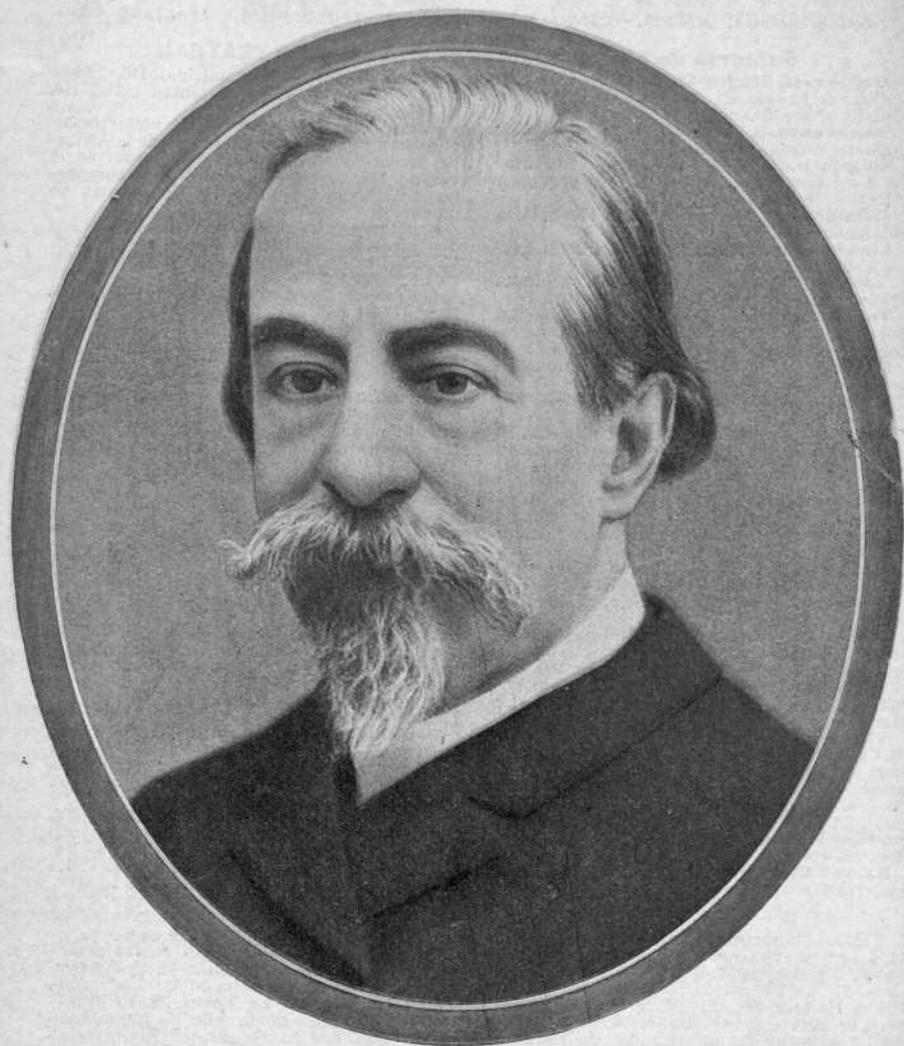


LA NOVELA TEATRAL



**LA HISTORIA DEL
DON JUAN TENORIO**

30 cts.

DIRECTOR: JOSÉ DE URQUIA

ADMINISTRACIÓN: MADRID.—CALVO ASENSIO, 3.—TELÉFONO J-624.—APARTADO 498

Sumario de obras publicadas en La novela TEATRAL

- Galdós.**-49. Electra.-53. Doña Perfecta.-58. La loca de la casa.-62. Realidad.-82. La de San Quintín. *Sor Simona.
- Benavente.**-9. Todos somos unos. -102. La copa encantada.-107. El marido de su viuda.
- Quintero.**-66 Doña Clarines.-71. El Patio. 75. La escondida senda.-88 El niño prodigio. **Pepita Reyes
- Guimerá.**-113. María Rosa.-114 Tierra Baja 193. Agua que corre.
- Linares Rivas.**-16. El Cardenal.-99. La Cizaña.-101. Bodas de plata.
- Martínez Sierra.**-29 Primavera en otoño. **El ama de la casa.
- Tamayo y Baue.**-136 Un drama nuevo. *La bola de nieve. *Lances de honor.-149. La locura de amor.-177. Lo positivo. *Virginia.
- Dicenta.**-7. El lobo.-14 Sobrevivirse.-24. El señor Feudal. -38. El crimen de ayer.-60. Damiel.-69. Amor de artistas. -77. Aurora.-92. Luciano. **Juan José.
- Zorrilla.**-188. El alcalde Konquillo.-130. El Zapatero y el Rey.-131 Sancho García.-148. El puñal del Godo.-170. La mejor razón la espada.
- Villaloespa.**-10. El Rey galor.-23. Aben-Humeya. -37. Doña María de Padilla.-65. La leona de Castilla. *El Halconero. **El Alcazar de las Perlas.-28. La Gioconda.
- Marquina.**-154. En Flandes se ha puesto el sol.-182 Doña María la Brava.-201 El Retablo de Agreliano. *Las hijas del Cid.-195. El Rey Trovador.
- Ramo Carrión.**-84. El noveno mandamiento. 86. La Tempestad.-95. La Bruja.-155. La muela del juicio.-104. El bigote rubio.-106. Los sobrinos del Capitán Grant.-179. Mi cara mitad.-123. Los señoritos. *La criatura.-90. La Marsellesa.
- Vital Aza.**-32. Francfort.-33. La Rebotica. 36. Ciencias exactas.-39. La Praxiana.-45. Parada y fonda.-50. Tiquis Miquis.-63. La sala de armas.-157. Las codornices.-137. El sueño dorado.-125. El matrimonio interino. *Llovido del cielo.-197. El señor cura.-131. El sombrero de copa. *Con la música a otra parte.-191. El afinador.-200. Perecito.
- Ramos Carrión-Vital Aza.**-147. El señor gobernador.-119. Zaragüeta, 183. Robo en des-
- poblado.-151. El padrón municipal.-110. El oso muerto.-132. La ocasión la pinta calva.-118. El rey que rabió.
- Echegázar (Miguel)**-44. La viejecita.-59. Gigantes y cabezudos.-76. El duño de la Africana.-91. La Rabalera.-115. Los demonios en el cuerpo.-178. La Credencial.-163. Los Hugonotes.-120 Entre parientes.-111. El octavo, no mentir
- Arniches.**-2. La sobrina del cura.-11. La casa de Quiros.-19. Las estrellas.-20. Dolorettes.-21. La señorita de Trevezal.-43. La gentuza.-67. La noche de Reyes.
- Arniches-García Alvarez.**-15. Alma de Dios.-17. El pobre Valbuena.-70. El terrible Pérez.-78. El fresco de Goya.-83. El método Górritz.-87. El cuarteto Pons.-97. Mi papá.-124. El pollo Tejada.-128. El perro chico.-105. Gente menuda.-122. El Príncipe Casto.
- García Alvarez-Muñoz Seca.**-8. El verdugo de Sevilla.-12. Fúcar. XXI.-34. La frescura de Lafuente.-61. El último Bravo.-56. Los cuatro Robinsones.-64. Pastor y Borrego.-73. Trampa y cartón.-193. Faustina.
- Paso Abati.**-13. El río de oro.-40. El gran tacaño.-116. La Divina Providencia. *El infierno. *Los perros de presa. *El Paraíso. *La mar salada. *La bendición de Dios. *El asmbro de Damasco. *El tren rápido. *El velón de Lucena. *Nieves de la Sierra. *La alegría del vivir.
- Perrín-Palacios.**-74. La Corte de Faraón.-80. La manta zamorana.-81. Pedro Gimenez.-89. La Generala.-93. Pepe Gallardo.-109. El Húsar de la Guardia.-142. Enseñanza libre. *Cine-matógrafo Nacional. *Certamen Nacional.-194 Cuadros disolventes.-150. La tierra del Sol. *Las mujeres de Don Juan.-146. El país de las Hadas.
- Torres del Alamo-Asenjo.**-22. Serafina la Rubiales.-61. El chico del cafetín.-165. La boda de Cayetana.-176. La suerte de Salustiano.-161. Los pendientes de la Trini.-7. Charito la Sama. rítana.-181. El Tenor.
- Paradas-Jiménez.**-170. La Chicharra.-168. Las Corsarias.-174. La Madrina.-172. El nido del principal.-189. La casa de los milagros.-188. La Canastilla.-185. El primer rorro. *La suerte perra

COMEDIAS Y ZARZUELAS

1. Trata de blancas.-3. El místico.-4. Los semidiosos.-5. Las cacatúas.-18. El hombre que asesinó, 25. La eterna víctima.-26. Jimny Samson.-27. López de Coria.-31. El misterio del cuarto amarillo.-35. Primerose.-38. Raffles.-41. Mirandolina.-42. Genio y figura.-47. Petit-Café.-48. Los Noveleros.-54. La Tizona.-55. Miquette y su mamá.-57. Los gemelos.-98. La cena de las burlas.-100. Franz Hallers.-108. La tía de Carlos.-141. La barba de Carrillo.-103. La Tosca.-112. Fedora.-121. Los gansos del Capitolio.-129. El director general.-148. El crimen de la calle de Leganitos.-160. La señorita del almacén.-117. El oscuro dominio.-146. Lo que ha de ser.-149 El Revisor.-153. La Cición.-166. La pesca del millón.-140. Papá Lebonnard.-173. Jettatore.-156. El amor vela. 139. Jarabe de pico.-167. El señor Duque.-169. El Gobernador de Urbequieta.-133. ¡Tocno del cielo!-134. Militares y paisanos.-135. Muere y verás!-144. Blasco Jimeno.-152. Don Francisco de Quevedo.-164. El Ladrón.-46. La alegría de la huerta.-52. La marcha de Cádiz.-68. Los cadetes de la reina.-72. La Tempranica.-85. La balsa de aceite.-84. El Padrino de «El Nene».-96. El señor Joapuin.-79. El niño judío.-127. Tonadillas y tonadilleras españolas. 158. Cantables célebres de zarzuelas españolas.-159. Situaciones cómicas en el teatro español.-184. La tragedia de Laviña.-192. Los amantes de Teruel. *El Gavilán.-187. Los amos del alma.-190. El duelo.-199. Marcela, o ¿A cuál de los tres?

202. La canción del olvido.

Número atrasado: 10 cts. sobre el precio que merca el ejemplar

T. 1138730 C.

LA HISTORIA DEL DON JUAN TENORIO

Su leyenda. — Su tradición. — Su vida. — Su historia y su dramática.

Palabras preliminares.

A excepción de Don Quijote, no hay en toda nuestra literatura un personaje tan popular como Don Juan Tenorio. Es más, si asegurásemos que el famoso burlador macareno viene acompañado de mayor celebridad que el Ingenioso Hidalgo de la Mancha, no habíamos dicho ningún disparate. Porque—no cabe duda—mientras hay muchísimas personas que no han tenido paciencia para leer el inmortal poema de Cervantes, no existe ni una sola que no haya bebido los vientos por presenciar alguna representación del impercedero drama de Zorrilla. Y es que Don Quijote, una vez cumplida su misión de desterrar los libros de caballería, volvió a dejar en el rincón en donde las halló las orinientas armas de sus abuelos, y no salió más a la llanura a deshacer agravios, enderezar tuertos, satisfacer deudas, mejorar abusos y enmendar sinrazones, en tanto que Don Juan, siempre burlador, burlóse hasta de la propia Muerte, y aprovechando un descuido de ésta, salió del cementerio, y aun anda por esas calles de Dios vapuleando a los gollillas, enriqueciendo a los hosteleros, enamorando doncellas, atisbando ventanas, asaltando conventos, bajando a las cabañas, subiendo a los palacios y dejando en todas partes amarga memoria de su execrable conducta.

Aparte de que, dentro de la insensatez de ambos personajes, Don Juan está mucho más conforme con nuestra ética que Don Quijote. Tenorio, en efecto, es un mancebo gallardo que seduce a las mujeres y admira a los hombres, a tiempo que Quijano es un pobre y enflaquecido viejo del que ninguna mujer se enamora y del que todo varón se ríe. Nadie sobre Don Juan puso nunca la mano, siendo así que sobre Don Alonso la pusieron todos. La espada de uno jamás se envainó sin haber ganado la riña, y la lanza del otro se quebró, ineficazmente, contra las aspas de los molinos de viento. Don Juan simboliza la locura por el amor y por el vino, y Don Alonso representa la vesania por la vigilia y el ayuno. Don Juan está enfermo de la médula; Don Alonso lo está del cerebro... En una palabra, los españoles nos preciamos de tener algo de quijotes, pero más alardeamos de tener mucho de tenorios.

Acaso es esta la razón fundamental del predicamento alcanzado por el drama de Zorrilla sobre la estupenda novela de Cervantes.

Antecedentes históricos, personales y literarios de Don Juan Tenorio

Ante todo, una cuestión muy importante: ¿ha existido efectivamente Don Juan Tenorio? ¿Fue un personaje real o se trata de un ser fantástico?

¿Su vida es una leyenda poética o una verdadera historia?... Nadie podría contestar estas preguntas sin arriesgarse a una lamentable equivocación.

Durante algún tiempo, vinieron fijando su luminosa atención los señores eruditos en un Don Miguel de Mañara, mancebo sevillano, de familia notabilísima, que escandalizó a la ciudad del Guadalquivir con sus juegos, pendeencias, amoríos y locuras, creyendo encontrar en dicho caballero un gran parecido con el que vemos actualmente en escena durante la noche de Todos los Santos.

El tal Mañara venía envuelto en una conseja que le hacía doblemente interesante, y propicio para tejer a su costa los más bellos cuentos de amor y de misterio. Decíase de él que cierto día en que en los portazgos macareños fuéronle detenidos unos jamones que le enviaban de regalo, montó en cólera terrible y salió de su casa para recobrar a cintarazo limpio la sabrosa mercancía; y he aquí que de pronto, según iba por la calle, *tocado de la vanidad y embravecido por el orgullo*, advirtió una gran luz que le deslumbraba y escuchó claramente una voz que le decía:

«¿Adónde vas con esa soberbia, siendo, como eres, un poco de polvo y de ceniza?»

El efecto que la maravillosa visión causó en el ánimo del disoluto mozo fué tan grande, que en aquel instante mismo comenzó su arrepentimiento y se inició la conversión. Volvió a casa y empezó a hacer penitencia, no tardando en ingresar en la Hermandad de la Santa Caridad, de la que pronto llegó a ser hermano mayor. Fundó diversos hospicios, levantó numerosos hospitales y murió en 1679, del modo más ejemplar y cristiano.

Dumas, al escribir su correspondiente *Tenorio*, se fijó de un modo absoluto en Mañara, y, aunque alterado, dió a su Don Juan el apellido del converso y famoso pecador, lo que hizo que parte de la crítica se afianzase en la creencia de que uno y otro habían sido la misma persona.

No faltó tampoco erudito de estudio que señaló a Don Jacobo de Gracia como el verdadero *Tenorio* de que nos habla la tradición. Era el tal uno de esos jóvenes mejor nacidos y peor criados que ha conocido la «Corte de los Milagros», que es la de las Españas. No hubo doncella a quien no señalase con alguna traición, ni dama a la que no pusiera cerco, utilizando para ello las más audaces bellaquerías. Hasta que un día en que por malas artes había conseguido preparar un atentado contra la virtud de Doña Isabel de Garcés, fué tocado de la divina gracia, y dejando las trusas y el ferreruero por los manteos eclesiásticos, ordenóse de sacerdote y fundó a sus expensas el oratorio del Caballero de Gracia, que la nueva Gran Vía de Madrid estuvo a punto de demoler...

También se atribuyó por alguien el origen del *Tenorio* a don Bernardino de Obregón, burgalés de rancia alcurnia y pingües rentas, cuya vida de escándalo terminó el propio día en que en la calle de Postas, de Madrid, vió manchadas sus ricas ropas por un barrendero, al que dió una tremenda bofetada que abrió los ojos del soberbio a la gracia de Dios, inspirándole la cristiana idea de renunciar a las pompas y vanidades mundanas, y fundar, dentro de la Orden Tercera, la Congregación de los Hermanos Obregones...

Con posterioridad a estas suposiciones, se ha sabido que, a mediados del siglo XV, vivió en Sevilla un caballero llamado don Juan Tenorio, perteneciente a una ilustre familia de las veinticuatro de la ciudad, el cual caballero, a más de reunir todas las censurables prendas de que vemos revestido a su homónimo en la escena, cometió la picardía de matar al Comendador Ulloa por no haber permitido que casara con su unigénita. El

suceso escandalizó terriblemente al pueblo, refiriéndose que los frailes de un convento de franciscanos, queriendo cortar de raíz las demasías del mozo, a quien su ilustre cuna ponía a salvo de la acción de la justicia ordinaria, atrajéronle a su convento, de donde no volvió a salir, corriendo la voz de que habiendo ido a insultar cínica e impiamente a la estatua yacente del Comendador en su capilla del convento, Ulloa habíale sepultado en los infiernos.

Fácil es ahora comprender que de esta historia---si por tal debe tenerse---se originó la tradición del banquete sacrilego con que don Juan brindó al Comendador, tradición que el fraile mercenario Padre Gabriel Téllez, más conocido por el pseudónimo de «Tirso de Molina», llevó al teatro en 1630 con el título de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*.

Desde aquel momento, la historia del Tenorio es perfectamente clara. Lope de Vega y Calderón de la Barca recogieron también la leyenda en sendas comedias, que denominaban respectivamente *La fianza satisfecha* y *No hay cosa como callar*. En el siglo XVII la utilizaron igualmente otros dos dramaturgos: don Antonio de Zamora, que refundió la obra de Tirso en otra, titulada *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* o *El convidado de piedra*, y don Alvaro de Córdoba, que puso a la suya el rótulo de *La venganza en el sepulcro*.

La comedia de Tirso no tardó en atravesar las fronteras y asentarse en el extranjero. En Italia, la tradujo Savio en 1652, la imitó Giliberti en *Il convitato di pietra* y la adaptó Goldoni en *Don Giovanni Tenorio, ossia Il Dissoluto*. En Inglaterra, aparece en 1636, *The Libertine* (El Libertino), de Tomás Shadwel, y en 1824, muere Lord Byron dejando escritos diez y seis cantos de su bellissimo *Don Juan*. En 1787, estrénase en Praga la ópera del abate Da Ponte y de Mozart, *Don Giovanni, ossia Il Dissoluto punito*. Y finalmente, en Francia escriben Molière, Dorimond y Dumesnil sendas comedias que titulan unánimemente *Le festín de Pierre*, por haber traducido equivocadamente convite por convidado, y publica, además, Alejandro Dumas, en 1836, su *Don Juan de Marana*.

De suerte que cuando Zorrilla estrenó, en 1844, su famosísimo *Don Juan Tenorio*, había ya escritas sobre el mismo asunto cinco comedias españolas, tres italianas, una inglesa, cuatro francesas, una ópera y un poema... Pues bien, a todas estas obras las oscureció absolutamente el maravilloso genio del gran poeta español.

¿Cuál es el verdadero tipo del Tenorio?

Según dejamos apuntado en el capítulo precedente, antes de que a Zorrilla se le ocurriese poner en verso las desenfadadas arrogancias de Don Juan, eran ya varios los autores a quienes se les había ocurrido hacerlo. Según veremos más adelante, el escritor francés Gendarme de Bévoite, en su interesantísima obra *La légende de Don Juan* (París, 1911) menciona más de cien Tenorios.

¿Cuál de todos ellos es el verdadero tipo?

El de Tirso de Molina todo es gallardía, seducción personal, gracia para mentir, ingenio para engañar... Aparece siempre muy pagado de su honor, muy obsequioso y galante para con las mujeres, muy arrogante y bravo ante los hombres. Alardea de vicioso, de disipador, de irreverente; no tiene grandes pasiones que vencer y sí grandes caprichos que gozar. Es incapaz de un sentimiento puro ni de otro amor que no sea el amor propio. En una palabra, es el tipo tradicional, con su intrepidez, su audacia, su fran-

queza, sus amores, sus liviandades, sus borracheras, sus alardes impíos. Cualquiera que le vea, le conocerá en seguida, pues a través de los años y no obstante las bastardías que sobre su carácter han arrojado los escritores que median entre Tirso y Zorrilla, ha sabido conservar, con ecuanimidad admirable, su carácter.

En cambio, el tipo ideado por Molière no responde, ni mucho menos, a la tradición. Efectivamente, el poeta francés, con un error indisculpable en un psicólogo de su altura, discurrió un don Juan hipócrita, calculador, excéptico, insolente, antipático, tramposo y parricida. Sus seducciones resultan verdaderas canalladas; sus arrogancias, bravuconerías; sus riñas, asesinatos. La hidalguía española no aparece en él por ninguna parte. No es ciertamente un caballero, sino un despreciable rufián. Sus alardes impíos resuenan en el escenario como repugnantes blasfemias.

También es un Tenorio absolutamente falso el pintado por don Antonio de Zamora, que hizo de él un ser embrutecido por el vicio, torpe, grosero, cobarde, bajo, que se jacta, no ya de sus liviandades, como el de Tirso, sino de su bestialidad. Sus amores son plebeyos, sus gustos resultan de una ordinariez asquerosa, sus procedimientos de conquista caen dentro de la punibilidad más execrable... Es, en suma, un don Juan adulterado cuya conducta está en evidente desacuerdo con la observada por el don Juan auténtico. Y sin embargo, como veremos más adelante, este es el don Juan que prevaleció en el teatro hasta que Zorrilla hizo la presentación oficial del suyo.

El de Lord Byron no es un don Juan dramático sino poético, y como tal, sencillo, lleno de apacibilidad, de gracia, de innata donosura y hasta de belleza, que él mismo desconoce. Sus atractivos personales son tan grandes como sus virtudes, y sus conquistas mucho más numerosas que sus pendenencias. Ama sin darse cuenta, sin intención de amar, por gratitud, por instinto, sin esfuerzo alguno, porque así lo exigen los impulsos de su corazón, y jamás se ve en sus labios la jactancia ni se advierte en sus palabras la menor vanagloria.

Y por último, el don Juan de Alejandro Dumas es violento, sombrío, desalmado, jugador, libertino y fratricida. Se deja arrastrar por el oro tanto como por las mujeres y no omite medio alguno por ilegal que sea, ni para su enriquecimiento ni para satisfacción de su concupiscencia. Su orgullo tiene más de satánico que de humano, y la caballerosidad tan proverbial en Tenorio no aparece nunca en sus sentimientos.

Estos eran los cinco principales tipos de Tenorio que existían ya en el momento de crear Zorrilla el suyo.

¿Por cuál se decidió el gran poeta? ¿Qué tipo consideró el verdaderamente tradicional? En principio—y con excelente sentido—aceptó el de Tirso, pero luego lo adulteró también y aunque su don Juan es el más popular de cuantos han existido, no es el verdadero representante del carácter español, según veremos cuando llegue el momento oportuno.

Cómo, cuándo, porqué y en cuánto tiempo escribió Zorrilla su don Juan Tenorio

Corría el mes de Febrero de 1844. En el teatro del Príncipe venía haciendo una brillante temporada la compañía de Julián Romea, que contaba con representantes de tanto mérito como este insigne actor, su gloriosa esposa Matilde Díez y su notable hermano Florencio, a más de Teodora Lamadrid, Carmen Corcuera, Concepción Vallejo y Jerónima Llorente, de en-

tre ellas, y Manuel Argente, Pedro Sobrado, Mariano Fernández, Antonio de Guzmán y Pedro Cubas, de ellos. Contaba, además, con obras de Breton, de Hartzenbusch, de Gil y Zárate, del duque de Rivas, de Ventura de la Vega, de Narciso de la Escosura y de Jacinto de Salas y Quiroga. Había estrenado algunas, tenía en ensayo otras y con todas se las prometía muy felices.

En cambio, el teatro de la Cruz arrastraba una vida muy penosa. Lombía, que comenzó la temporada en él, no pudo terminarla, a pesar de que diversos autores, entre ellos Zorrilla, le habían suministrado obras nuevas. El pobre Lombía se vió obligado a cerrar el teatro.

En esto regresó a Madrid Carlos Latorre, que con su compañía había hecho la temporada de invierno en Barcelona. Latorre, que no podía permanecer inactivo mucho tiempo y que, además, sentía celos de Romea, pensó hacer la temporada de primavera en el Teatro de la Cruz; y para ello fué a ver a Zorrilla, que, según contrato, debía entregarle una obra.

No dejó de sorprender al autor la visita del cómico. Nada tenía aquél pensado para cumplir su compromiso, y el apuro era muy grande. Es decir, lo hubiera sido para otro poeta que no tuviera el talento, la improvisación y la facilidad que para versificar tenía Zorrilla. Quien como él había escrito en una sola noche y un año antes un drama en verso —*El puñal del godó*, que se estrenó el martes 7 de marzo de 1843, en el propio Teatro de la Cruz—, bien podía escribir en el término de un mes otro drama. Tomóse, pues, ese plazo, de acuerdo con Latorre, y se echó a pensar en el asunto de la obra. De ella dependía el éxito de la temporada.

Pero se conoce que las musas no se mostraban propicias, en aquella ocasión, a los deseos del poeta, por cuanto éste no daba pie con bola, y habían pasado ya tres o cuatro días desde el de la entrevista con Latorre, y no había puesto aún la pluma sobre el papel.

Vinosele a la memoria el poco trabajo que le había costado refundir *Las travesuras de Pantoja*, de Moreto, que él rebautizó con el título de *La mejor razón, la espada*, y pensó en lo fácil que le sería salir del compromiso refundiendo alguna otra obra clásica. Y acordándose de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, que, refundido por Zamora con el sobrenombre de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, o *El convidado de piedra*, se representaba en Madrid todos los años por el mes de noviembre, según oportunamente veremos, agarróse a la célebre comedia como a tabla de salvación, y empezó a escribir su drama.

Afirma el interesado no haber tenido presentes más que las dos obras mencionadas, y asegura formalmente no conocer entonces ni *Le festin de Pierre*, de Molière, —comedia a la que anteriormente hemos aludido—, ni el precioso libreto del abate Da Ponte o D'Aponte, —que de las dos maneras se escribe—, titulado *Don Juan*, que fué el que sirvió a Mozart para crear su famoso poema lírico. Habrá que creer a Zorrilla en esto. En lo que no es posible creerle es en que desconociera también el *Don Juan de Mariana*, de Dumas, el *Souper chez le commandeur*, de Blaze de Bury, y *Les Ames du purgatoire*, de Merimée; pues de todas estas obras hay algo en la suya, especialmente de la primera, que fué la que le sirvió indudablemente de pauta para escribir la escena por donde comenzó el *Tenorio*.

Esa escena es, como todo el mundo sabe, la de los ovillejos del acto segundo, entre don Juan y la criada de doña Ana de Pantoja. Lo que no sabe todo el mundo es la gran coincidencia que existe entre ella y la de Dumas.

Dice Zorrilla:

«LUCÍA.—¡Oh!; si es quien me dora
[el pico...]

DON JUAN. Muy rico.

LUCÍA.—¿Sí? ¿Qué nombre usa el ga-

DON JUAN. Don Juan. [¡án?

LUCÍA.—¿Sin apellido notorio?

DON JUAN. Tenorio.

LUCÍA.—¡Animas del purgatorio!

¿Vos don Juan?

DON JUAN. ¿Qué te amedrenta,
si a tus ojos se presenta
muy rico don Juan Tenorio?...

Podrá ser coincidencia, pero sería coincidencia muy extraña que sin conocer el diálogo anterior empezase Zorrilla el *El Tenorio* por la escena referida de los ovillos.

Rimó éstos, según él nos cuenta, durante una noche de insomnio. A la mañana siguiente se levantó muy temprano y los escribió para que no se le olvidasen.

El drama había comenzado, pero, ¿cómo continuarlo?... Nada más sencillo. Eran los días de Carnaval. Zorrilla vivía en una casa de la calle del Carmen, a la que llegaban, muy distintamente, los ruidos de la fiesta popular. Como tenía la costumbre de trabajar al pie de la ventana, el jolgorio del pueblo le molestaba. De repente, en uno de aquellos arranques suyos, tan admirables y famosos, trazó sobre el papel la celeberrima redondilla:

«¡Cuál gritan esos malditos! si en concluyendo la carta
¡Pero mal rayo me parta no pagan caros sus gritos!»

Es muy posible que la fuerza del consonante —aun dentro de la espontaneidad de la redondilla— le obligase decir lo que él no se había propuesto: lo de la carta. No lo sabemos. Lo cierto es que leyó los cuatro versos, y encontrándolos sueltos y fáciles, y viendo ya en ellos pintado de una sola y valentísima pincelada el carácter de don Juan, no tuvo inconveniente en hacer escribir a éste la carta de referencia para justificar la orgullosa amenaza.

Y siguió escribiendo.

☞ Zorrilla era un hombre que cuando se veía apremiado por el trabajo no se detenía a pensar los personajes. Echaba mano del primero que se le ocurría, le bautizaba con el primer nombre que se le venía a la memoria y asunto concluido. Así se comprende cómo en *El puñal del godo* puede aparecer en escena un fraile y llamarse, además, Romano... Pues bien, una cosa parecida ocurrió en aquella memorable ocasión. No sabiendo el dramaturgo a qué clase de personas recurrir para hacerles interlocutores de don Juan, se agarró, como el consabido naufrago, a su antiguo hostelero Butarelli, en primer término, y en segundo lugar a un camarero italiano que él y varios amigos suyos habían tenido en su tertulia del café del Turco de Sevilla.

La asociación de ideas no pudo ser más lógica y natural. Girólamo Butarelli, que vivía como él, en la calle del Carmen, le había visitado el día anterior. Este Butarelli, según el poeta, era el más honrado hostelero de la villa del oso. Su padre, Benedetto, vino a España en los últimos años del reinado de Carlos III y se estableció en una casa de la calle del Carmen, casa hoy derribada. Del Carmen se denominaba también la hostería del ita-

Dice Dumas:

«DON JUAN.—Quant a moi, je suis
[le comte don Juan de Marana.

PAQUITA.—¿Noble?

DON JUAN.—Je t' ai dit mon nom.

PAQUITA.—¿Riche?

DON JUAN.—Comme une mine d' or.

PAQUITA.—¿Et magnifique?

DON JUAN.—Comme le roi.

PAQUITA.—¿Vous croirai-je sur pa-
[role?

DON JUAN.—(Lui donnant sa bour-
[se). Non, sur actions...»

liano, y allí conoció Zorrilla al hijo de éste, Girólamo, el hostelero de su «Don Juan». Era célebre por unas chuletas emparrilladas, las más grandes, jugosas y baratas que hasta aquellos días y en opinión del ingenioso huésped se habían comido en Madrid, y Butarelli —hombre, por lo visto, muy pagado de sus méritos— tenía a mucho orgullo la inverosímil prontitud con que las servía. Muchos eran los devotos con que las tales chuletas contaban; y ellas y unos *tortellini* napolitanos constituían la base principal, sobre la que se asentaba el establecimiento de Butarelli. En el piso segundo de la hostería de éste vivió Zorrilla medio año, tratado a cuerpo de rey por un duro diario, y allí tuvo por comensales a Nicomedes Pastor Díaz, a Antonio García Gutiérrez y a otros escritores de nota.

Pues bien; ignoramos nosotros a qué motivos obedecería la visita hecha a Zorrilla por su antiguo hostelero. Pudo ser visita de cumplido; pudo también serlo de gratitud y cariño, y pudo serlo, asimismo, de reclamación de deudas... Pero esto no nos importa. Lo cierto es que la visita se le quedó muy grabada a Zorrilla, y que éste evocó a su huésped y le hizo hablar con el protagonista de su drama, para lo cual tuvo la precaución de colocar a don Juan en la hostería de Butarelli.

Los acontecimientos se sucedieron, desde aquel instante, con una gran naturalidad. Butarelli era italiano. Ciutti, el camarero del café del Turco, también lo era. A nadie sorprendería que siendo paisanos se conociesen. La única dificultad estribaba en que la acción de la obra debía desarrollarse en Sevilla, no en Madrid... ¡Bah! El poeta hizo tomar al hostelero la silla de postas y lo plantó lindamente a orillas del Guadalquivir, donde le dió dos cosas: un nombre nuevo, el de Cristóforo, y otra hostería, que se llamó del Laurel, porque su bautizante era poeta.

Escogido ya el ambiente, puesto en escena don Juan, delineado su carácter y teniendo el personaje príncipe con quién charlar y a quién referir sus hazañas y proyectos, todo era cuestión de mantener, dentro de la leyenda, la idiosincracia de Tenorio. Y Zorrilla, hombre despreocupado, se echó a buscar en los poetas, sus predecesores, cuantos elementos fueran aprovechables para acabar cuanto antes. De Tirso tomó la idea fundamental, la leyenda del macabro convite y también la muerte del Comendador. De Molière la facilidad con que Tenorio, hombre de elevada posición, acepta amores plebeyos, como los de las dos pescadoras —«desde la princesa altiva a la que pesca en ruin barca—», y las insolencias y desacatos con que recibe la presencia de su padre. De Zamora el nombre y apellidos del Comendador y la brutalidad, la cobardía impropia de un caballero bien nacido, con que amordaza a su rival para soplarle la dama. De lord Byron la poesía, la pureza circunstancial de los amores del libertino, la escena inolvidable del sofá. Y por último, de Dumas la seducción de la novicia y la animación material de la estatua de doña Inés.

Con tales elementos, cortando por aquí, añadiendo por allá, con la vista fija en la raza, viendo cara a cara al don Félix de Montemar, de Espronceda, y presintiendo o evocando a su capitán Montoya y a su don Juan de Alarcón (*Margarita la tornera*), urdió Zorrilla en veinte días su obra inmortal, que con el título de *Don Juan Tenorio* y el calificativo de drama religioso-fantástico, entregó a Carlos Latorre a las tres semanas justas de apalabrada la entrega.

El estreno.—El éxito y la interpretación.—Juicios y comentarios de la Prensa

El jueves, 28 de marzo del referido año de 1844, inaugurábase la temporada de primavera en el teatro de la Cruz y celebraba el primer actor don Carlos Latorre su beneficio. Ese día se verificó el estreno de *Don Juan Tenorio*.

La compañía formada por Latorre era bastante buena, formando parte de ella Bárbara Lamadrid, Catalina Flores, Concepción Sampelayo y Matilde Tabela, y Francisco Lumbreras, Pedro López, Vicente Caltañazor y Antonio Alverá. A estos artistas les fueron repartidos los papeles más importantes del drama. La Bárbara hizo la doña Inés; la Flores, la doña Ana; la Tabela, la Brígida, y la Sampelayo, la abadesa. Del don Juan se encargó Latorre; del Mejía, Lumbreras; Pedro López, del Comendador; Antonio Alverá, del don Diego, y Caltañazor, del Ciutti.

Hay quien asegura—Roberto del Palacio, entre otros—que el papel de Ciutti lo estrenó Antonio de Guzmán. Nada menos cierto. En los días que se representó el *Tenorio* en el teatro de la Cruz, estaba contratado Antonio de Guzmán, como *gracioso*, en la compañía de Julián Romea, que, según hemos dicho, actuaba con gran provecho en el Príncipe.

¿Obtuvo éxito el *Tenorio*? Indiscutiblemente. Lo obtuvo y considerable, aunque nadie pudo sospechar el día del estreno la enorme popularidad que había de conseguir años después. El resultado de la representación lo sintetizó Hartzenbusch, buenísimo amigo de Zorrilla, en estas palabras que publicó *la Revista de España, de Indias y del Extranjero*: «Los primeros actos agradaron mucho, los últimos menos.»

La crítica, sin embargo, no fué tan inexpressiva como el famoso autor de *Los amantes de Teruel. El Castellano*, en su número correspondiente al día 1.º de abril, dice: «El señor Zorrilla tiene una pasión decidida a las crónicas de su patria; así es que escoge por lo regular para asunto de sus composiciones los acontecimientos más notables de nuestra poética historia, lo cual prueba en este autor dos cualidades que le favorecen: tacto delicado para comprender todas las ventajas que ofrece al poeta semejante género de asuntos, y un patriotismo laudable que le inclina a buscar los personajes y asuntos de sus poemas entre los héroes que ennoblecen con la memoria de sus hechos nuestros riquísimos anales.» El crítico sigue después consagrando sendos elogios a todos los personajes de la obra y exponiendo su opinión de que Zorrilla no llegaría jamás a ser un verdadero autor dramático por impedirselo su fantasía... Como se vé, el tal crítico no podía ser más perspicaz.

Por su parte, *la Revista de Teatros* (30 de marzo) decía al ocuparse del *Tenorio*: «Su éxito ha sido satisfactorio, no brillante. Con todo, el señor Zorrilla puede envanecerse de haber enriquecido la literatura dramática con un tesoro de inestimable precio. Si la época actual no es la más adecuada para obtener ruidosas victorias escénicas con esa clase de producciones, no por eso el drama de que hemos hablado pierde nada de sus muchos quilates de valía.»

El Corresponsal, diario de la tarde, hizo, en su número del domingo 31 de marzo, la reseña del estreno en los términos siguientes: «En la noche del jueves 28, se estrenó en el teatro de la Cruz, a beneficio de don Carlos Latorre, el drama original en verso, del señor Zorrilla, *Don Juan Tenorio*. Empresa difícil del genio del señor Zorrilla es presentar en el teatro aquel

Don Juan de conducta tan disoluta como caballeresca, cuyo carácter ha sido pintado ya por Lope de Vega, Tirso de Molina, Zamora, Molière, Balzac, Dumas y el inmortal Byron. En algunos actos de este nuevo drama ha estado felicísimo el señor Zorrilla y difícilmente pueden hallarse versos más floridos y armoniosos que los que acaban de salir de la pluma de tan aventajado poeta, que ha sabido dar un interés nada común a muchas de sus escenas. Al concluir la representación, a pesar de lo avanzado de la hora, el público aplaudiendo y aclamando al autor permaneció largo tiempo en el teatro, hasta que el señor Zorrilla se presentó en la escena a recibir nuevos aplausos.»

El Dómine Lucas, (1.º de mayo) se expresaba así: «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 coloridos aquel Don Juan de conducta tan disoluta como caballeresca; pero el mayor mérito del señor Zorrilla es el haber rivalizado dignamente con sus predecesores, sin copiarles, aventajándoles en muchas escenas, dando una nueva fisonomía al cuadro en general y un exacto y bien entendido matiz al protagonista... Esta composición está admirablemente unificada. El autor fué aclamado por el público, y al presentarse en escena recibió prolongados aplausos.»

Pero ninguna reseña tan elocuente y minuciosa como la hecha por *El Laberinto* en su número del 16 de abril. Su mucha extensión no nos permite reproducirla íntegra, y tenemos que contentarnos, contra nuestros deseos, con copiar los párrafos siguientes: «Lo nuevo en este drama es la escasez de aquellas incorrecciones que suelen abundar en las obras de este ingenio. Y, sin embargo, es tan natural y fácil el diálogo, que por ninguna parte se echa de ver la huella de la lima... Si nos fuera posible hoy detenernos a analizar tan cumplidamente como merece este drama, fundaríamos nuestra opinión para algunos otros elogios como para alguna otra censura: entre las de esta clase pondríamos la de la extraña facilidad con que Don Juan se convierte, y convertido se salva. En lo primero no creemos que se haya observado la gradación conveniente; en cuanto a lo segundo, nos parece que, no siendo posible presentar y hacer palpables en el teatro los instantáneos efectos que la divina gracia puede obrar en el corazón del pecador más protervo, aquella balumba de espantosos crímenes pedía un resultado menos favorable al héroe, con quien el señor Zorrilla ha andado, en verdad, sobradamente caritativo.»

No se libró, sin embargo, el gran poeta de críticas acerbas. Su paisano y enemigo implacable Juan Martínez Villergas se desató en latigazos contra el drama y contra su autor, diciendo que no sólo es aquel «una miserable parodia», sino que éste ha tenido la comodidad de apropiarse todo lo más notable que ha encontrado en los autores que le han parecido.»

Pero por encima de estas censuras apasionadas y sistemáticas, está la crítica severa e imparcial que elogió calurosamente el drama, transcribiendo el éxito brillante que en su estreno obtuvo.

Hablemos ahora algo de la interpretación. Todos los periódicos de la época coinciden en que Carlos Latorre obtuvo un señalado triunfo personal. «Representó—dice *El Corresponsal*—al verdadero Don Juan tal como le concebimos y como le había concebido el autor.» «El señor Latorre—afirma *El Dómine Lucas*—desempeñó el protagonista con notable maestría.» «El señor Latorre—dice *El Laberinto*—nos pareció ajustado enteramente a la intención del poeta; de manera que cierta desigualdad que en el desempeño

de su papel se advierte, procede más bien de la inconsecuencia del personaje mismo. Hay grande naturalidad en todos sus modales, y los ademanes son los que convienen en todas las situaciones del drama a un hombre noble; activo, liberal, arrojado, audaz, emprendedor y dominado por el deseo de satisfacer desenfrenadamente el ímpetu de sus pasiones. Distínguese el estudio del señor Latorre en ciertos pormenores que completan la ilusión y producen aquella no explicada consecuencia en el ánimo del espectador. Sirva de ejemplo la primera escena. El actor está sentado, habla, escribe, da la carta a su criado, razona con el nosterlo y le significa sus órdenes con el mismo aire, tono y ademán que parece que había de hacer todas aquellas cosas el mismo Don Juan Tenorio. Aun sin la parte del diálogo dedicada a la exposición, se bosqueja ya el carácter del personaje en la mímica del actor, parte la más difícil de su arte, pues que ni en la actitud, ni en los movimientos, ni en la palabra, ni en el gesto, ha de haber la menor contradicción ni disparidad. Está hecha también con mucha naturalidad y gracia la narración de sus aventuras cuando la verificación de la apuesta, y aquí compitió dignamente el señor Lumbreras, el cual ganará mucho si da mayor soltura y elegancia a sus modales y hace algunos estudios sobre la voz. La del señor Latorre tiene puntos ingratos, pero en este drama, más que en otras ocasiones, hemos hallado que acertaba a darles modificación oportuna; así, por ejemplo, la entonación con que recita los versos en su amoroso coloquio con doña Inés, sin dejar de mostrar la violencia natural a un hombre de aquel temple, es dulce y tiernamente apasionada.»

Excepto Latorre, los primeros intérpretes del *Tenorio* hicieron una labor poco recomendable. He aquí lo que de Bárbara Lamadrid decía *El Laberinto*: «A la señora Lamadrid no quisiéramos acusar de defectos de que no tiene la culpa, tales como la poca conveniencia de su edad y figura con el papel que se le ha encomendado, y prueba de que lo desempeñó bien cuando no quedó en manera alguna deslucida.» Todos sabemos lo que son los eufemismos de la crítica cuando trata de ocultar los defectos de una dama, y *El Laberinto*, con una inexcusable galantería, los empleaba en aquella ocasión; pero periódico hubo—*El Castellano*—que dejando a un lado todos los paliativos y reverencias, se expresó en estos términos: «La señora Lamadrid es una actriz de distinguido mérito, pero no puede representar con verdad papeles como el de Doña Inés sin rebajar mucho la ilusión de los espectadores.» A fuer de imparciales, hemos de reconocer que nunca debió encomendar Zorrilla a Bárbara Lamadrid el papel de Doña Inés, por la sencilla razón de que la gran comedianta no se hallaba ya en aquella época para hacer papeles de novicia, no sólo por su edad, sino por su excesiva corpulencia, que no permitía, en modo alguno, mantener la ilusión escénica. Además, Bárbara no era guapa, y verdaderamente, no es posible creer, pese a todos los convencionalismos escénicos, que Don Juan Tenorio—aunque tenga los cuarenta y siete años cumplidos que tenía Carlos Latorre—puede enamorarse de una monja vieja, gorda y fea.

Los otros intérpretes del *Tenorio*, quitando a la Tabela, que hizo una Brígida muy discreta, y a Lumbreras de quien ya hemos oído decir a *El Laberinto* que compitió dignamente con Latorre en las escenas de la hostería, estuvieron absolutamente detestables, incluso el propio Caltañazor, que, no obstante su gracia picaresca, no supo penetrar en el espíritu de Ciutti. De Pedro López dice el tantas veces citado *Laberinto*: «Sentiríamos irritar las cenizas de Don Gonzalo, sobre todo siendo este señor un muerto que se infiltra en los aposentos de los que le provocan, diciendo que la monotonía y hasta

el pausado compás de su modo de decir oscurece otras buenas dotes.» De suerte—añadimos nosotros—que desde el primer día en que se representó *Don Juan Tenorio* empleó ya el Comendador ese tono sombrío y sepulcral que todavía se emplea y que nunca nos hemos explicado porqué se emplea, pues admitida la posibilidad de que hable la estatua, no tiene esto razón alguna para entenebrar la voz, rezando los versos y haciéndolos insoportablemente monótonos. No; si el Comendador habla después de muerto debe hablar como cuando estaba vivo, o no hay lógica en el mundo. Y lo mismo debemos decir de la Doña Inés estatua...

Pero esto es, quizá, salirnos del objeto que nos proponemos. Volviendo, pues, al estreno del *Tenorio* diremos, en resumen, que fué un éxito brillante, pero no magnífico y que nadie, empezando por su autor, pudo sospechar que andando el tiempo aquel drama nacido bajo auspicios tan relativamente halagüeños, había de convertirse en la más famosa obra de cuantas tiene—con ser muchas—el teatro español. De haberlo sospechado siquiera el buen don José Zorrilla, no hubiera hecho lo que referiremos en el capítulo siguiente.

Sigue la historia del «Tenorio».—Zorrilla vende la propiedad de su drama al editor Delgado.—El «Tenorio» en el teatro del Príncipe.—Zorrilla empieza a arrepentirse de la venta y trata de restar méritos al drama.—Proyecto de un segundo «Tenorio».—El drama convertido en zarzuela.

La prueba más evidente de que *Don Juan Tenorio* no constituyó un magno acontecimiento teatral, es que a los pocos días del estreno y estando ya a punto de ser retirado de los carteles de la Cruz, apresuróse Zorrilla a visitar al editor don Manuel Delgado y proponerle la venta del drama.

Claro está que la venta de las obras teatrales a los editores era entonces moneda corriente y siguió siendo durante muchos años, pero también es cierto que lo era porque las obras no inspirasen a sus autores una confianza cierta.

También pudo suceder que Zorrilla—que como buen poeta era un pésimo administrador de sus bienes y producciones—se encontrase, en aquella memorable ocasión, necesitado de dinero, en cuyo caso es muy verosímil la hipótesis, apuntada anteriormente, de que la pretendida fineza del viejo Butarelli, cuando fué a verle en su casa de la calle del Carmen, obedeciese, más que a cortesanía y cariño, a algún apremiante recordatorio de morosas dilaciones...

La insistencia de Zorrilla en proponer a Delgado la venta de su drama constituyó la prueba más evidente de la verosimilitud de estas suposiciones. «A vuelta de larguísimas inútiles conversaciones—dice en los *Recuerdos del tiempo viejo*—no me dejaba salir de su casa sin darme lo que le pedía; es decir, jamás me lo dió en su casa, sino que me lo envió siempre a la mañana siguiente del día en que se lo pedí; parecía que necesitaba algunas horas para despedirse del dinero, o que no quería dejarme ver lo que tenía en su casa, o que no era dueño de emplearle sin consulta o permiso previo de incógnito asociado.» Estas palabras demuestran dos cosas: que don Manuel Delgado defendía tenazmente sus pesetas, y que don José Zorrilla iba diariamente o poco menos a casa de don Manuel Delgado y le sacaba lo que podía, lo cual no hubiera hecho de no encontrarse con el agua al cuello, como vulgarmente se dice.

Por fin, al cabo de no pocas idas y venidas a casa del editor, firmó Zorrilla a Delgado el siguiente compromiso de venta:

«Creo en favor de don Manuel Delgado la propiedad absoluta, y para siempre, del drama original en siete actos y en verso, titulado «Don Juan Tenorio», por la cantidad de 4.200 REALES VELLÓN, que recibo en este acto, a fin de que como cosa suya privativa, pueda disponer de dicho drama libremente para su impresión y representación en todos los teatros exceptuándose únicamente en los de esta Corte.—Madrid, 18 de marzo de 1844.—José Zorrilla. (1)

La cantidad en que se vendió el *Tenorio* no deja de ser considerable, tratándose de una época en que las obras de Martínez de la Rosa, de Bretón, de Hartzbusch y de otros autores famosos fluctuaban, su venta, entre los quinientos y los mil reales, siendo muy escaso el número de los que excedieron de esta última cifra. Además desde el momento en que ni Zorrilla ni Delgado pudieron calcular el filón inagotable que el drama había de representar, es de suponer que no hubiera mala fé por parte del editor, ni concesiones obligadas por parte del autor. Si éste vendió su primogenitura por un plato de lentejas, lo hizo convencido de que la primogenitura no valía más.

Pronto salió de su error. Editada la obra por Delgado en el mes de abril, vióse que se vendía fácilmente, lo cual ya era un detalle muy significativo. Pero lo fué mucho mayor aún el éxito que obtuvo al volver a representarse en el teatro del Príncipe, el viernes 1.º de noviembre de aquel año, por la compañía de Lombía.

Es creencia muy extendida la de que la costumbre de representar el *Tenorio* durante los primeros días de noviembre data de fecha relativamente moderna. Nada sin embargo, más lejos de la verdad. Esa costumbre existía muchos años antes de estrenarse el célebre drama de Zorrilla. Todos los años, al llegar la noche de Animas, don Juan Tenorio se presentaba en escena a declamar los versos que en su boca puso a principios del siglo XVIII el medianísimo poeta y hábil autor don Antonio de Zamora. Que las representaciones de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* o *El convidado de piedra* obtenían el beneplácito del auditorio, cosa es en la que no cabe duda, puesto que eran periódicas e inexcusables. Eso sí; vino el drama de Zorrilla y ya no volvió a representarse el de Zamora. O si se representó fué rechazado, según veremos oportunamente.

Aquel año, la compañía del Príncipe tenía que dar gusto al público, resucitando como los anteriores, al arrogante burlador sevillano. ¿Y qué mejor que volviendo a representar el *Tenorio* estrenado siete meses antes en el teatro de la Cruz, tanto más cuanto que la mayor parte de los actores que intervinieron en el estreno formaba parte de la compañía del antiguo corral de la Pacheca?

Partió la idea de Latorre y Lombía la aceptó con entusiasmo. Ensayóse el drama con más detenimiento que lo había sido para el estreno, pintáronse decoraciones algo más vistosas, reservóse Lombía el papel de Mejía en substitución de Lumberas, que continuaba en la Cruz, encomendó a García Luna el de Comendador, y con Bárbara Lamadrid, la Tabela, la Sampelayo y Caltañazor, volvióse a representar la obra, que alcanzó magnífico éxito durante varias semanas.

(1) El testimonio notarial de este documento, suscrito a 20 de octubre de 1886 por don Cipriano Pérez Alonso, notario de Madrid, se publicó en «El Globo», del 2 de noviembre de 1915, en un artículo firmado con el pseudónimo de «Gonzalo González».

«De la desatinada ocurrencia mía de colocar en tan dramática situación tan floridas décimas, resulta que no ha habido ni hay actor que haya acertado ni pueda acertar a decirlas bien. El público, que se las sabe de memoria, le espera en ellas como el de un circo a un clown que va a dar el doble salto mortal; si el actor, verdadero y concienzudo artista, las quiere dar la suavidad, la ternura, la flexibilidad y el cariño que sus suaves, cariñosas y rebuscadas palabras exigen... ¡ay de mí! como aquellas décimas no fueron por mí escritas acendrándolas en el crisol del sentimiento, sino exhalándolas en un delirio de mi fantasía, resulta su espresión falsa y descolorida por culpa únicamente mía; que me entretuve en meter a la paloma y a la gacela, y a las estrellas y a los azahares en aquel dúo de arrullos de tórtolas, en lugar de probar en unos versos ardientes, vigorosos y apasionados la verdad de aquel dolor profundo, único que, celeste o satánico, salva o condena; obligando a Dios a hacer aquellas famosas maravillas que constituyen la segunda parte de mi don Juan.

«Si el actor, pasando sobre su conciencia y haciendo caso omiso de la del autor y de su deber de imponerse al vulgo, por dar gusto a éste y arrancar un aplauso, las declama a gritos y sombrerazos como se hace hoy por nuestros más roncros y aplaudidos actores... el aplauso estalla, es verdad; pero ¿a quién pertenece? Al actor no, porque al exponerse a arrojar por la boca los pulmones, arroja con ellos al sentido común por encima de la batería del proscenio, en cambio del aplauso de los engañados espectadores; al poeta, tampoco, porque aquellas palmadas resultan poco menos que bofetadas para él, a quién jamás pudo ocurrirle que tuvieran que aullarse y berrear-se unas décimas tan artificiosas y tan mal traídas, pero forjadas en los más poéticos pensamientos y expresadas con las más suaves, armónicas y cariñosas palabras.»

Así se expresaba Zorrilla respecto a la obra que le hizo famoso. El odio a ella era tan explicable como profundo. Tan profundo era que quiso escribir un segundo *Don Juan*, convencido de que de este modo haría que la gente olvidase al primero.

El erudito escritor valisoletano don Narciso Alonso Cortés posee un curiosísimo autógrafa de Zorrilla, en el que éste comenzaba indudablemente a razonar el plan de su segundo *Don Juan* y en el que insistía, como siempre, en achacar defectos al primero. Dice así el aludido documento, cuya ortografía respetamos y cuyas palabras omitidas o no aparecen en el original o resultan ilegibles por estar roto el papel:

«Don Juan.—1.º Cada una de las pasiones del alma tiene por gérmen un buen impulso puesto que vienen de Dios y nos son dadas por él: y este gérmen e impulsos buenos no se tornan al mal sino porque se pervierten.—¿Cuáles son los gérmenes del bien de mi don Juan? No están explicados.—Yo le escribí a los veintitrés años (1) y no tuve más que el instinto de crearle, pero no sabía lo que debía saber para estudiarle.

(1) Indudablemente, Zorrilla debía de tener muy mala memoria. Sólo así se comprende que pueda decir que escribió el *Tenorio* a los 23 años, cuando eran 27 los que contaba.

La falta de memoria del gran poeta se ve en otros casos, por ejemplo, cuando afirma que *El burlador de Sevilla* es de Moreto, y de Solís la refundición de *El convidado de Piedra*, siendo así que no podía ignorar que tales obras fueran de Tirso y de Zamora, respectivamente.

En otra ocasión—al comenzar la historia de su *Don Juan*—dice que «la emprendió con aquel magnífico argumento sin conocer *Le festin de Pierre*, de Molière, y ya veremos, unas líneas más adelante, como afirma haber corregido al poeta francés.

«Esta semilla debe saber el público quién y cómo y cuándo la ha fecundado en el alma de don Juan; cómo y cuándo se ha pervertido y cómo puede renacer, esplayarse y salvarse en un minuto al poder del amor de doña Inés.

«Esta es una cuestión metafísica, y religiosa, de cuyo desarrollo depende que mi segundo don Juan sea el último y el único. Yo corregí a Molière, a Tirso y a Byron, hallando el amor puro en el corazón de don Juan haciendo la apoteosis ese amor a doña Inés; yo más cristiano que mis predecesores (en don Juan) saqué a la escena por primera vez el amor tal como lo instituyó J. C. Los demás poetas son paganos: su don Juan es pagano: sus mugeres no son más que prostitutas: las pasiones de don Juan no son más que vicios: y los vicios al hombre son virtudes puestas por Dios en su alma y viciadas, pervertidas y corrompidas por su mala naturaleza terrena; donde están los gérmenes buenos de estos vicios de don Juan? He aquí la cuestión.

«Pues ¿don Juan no nació de una muger? ¿Y la madre de don Juan no habló a su hijo de Dios, del bien, del deber, etc.?

«Una muger debe de soplar en las cenizas del fuego que alimentó otra muger en el alma de don Juan: y así sólo podrá ser algo mi don Juan. El que escribí es no más bosquejo.

«Porqué han de ser tan amables los vicios de don Juan? ¿Porqué son hijos del germen de alguna virtud: Don Juan no tiene más que vicios grandes,

DON JUAN.—He buscado a Dios (1)
y no le he visto jamás.

«La escena del comendador con don Juan debe ser horrible.—El comendador debe de decir que no quiere la salvación ni la venganza; que volvería a vengarse del infierno mismo; la ira y las malas pasiones a la eternidad.—Preparación del castigo eterno. Contraposición de don Juan que y perdona y se llama cristiano.—Y tú eres el que me echas en cara no creer. No creo en nada pero soy español y generoso.»

Zorrilla vivió y murió obsesionado con la idea de anular su celeberrimo *Tenorio*, a pesar de la refundición que de él hizo en Noviembre de 1806 con destino a la compañía de Romea y Pizarroso que actuaba en el teatro Español—llamado ya así desde 1849—y no obstante haber transformado el drama en zarzuela en 1877. Ni la refundición ni la transformación tuvieron importancia. Fueron sendas equivocaciones hijas del despecho y del dolor de un pobre necesitado. Así lo entendió el público y no las tomó en cuenta.

Hijas del despecho y del dolor decimos, y es verdad. Porque Zorrilla, a pesar de todas sus diatribas, sentíase íntimamente complacido de su obra, que le había encumbrado a la más grande celebridad; pero no podía ver con buenos ojos que mientras él arrastraba una vida menos poco que miserable, otros se enriquecían con los rendimientos que las ediciones y representaciones del drama producían. «¿Intento yo, como se ha supuesto,—preguntaba—al decir la verdad sobre mi *Don Juan*, al hablar con ingenuidad de mí mismo,

(1) Según hace notar oportunamente el señor Alonso Cortés debió de ocurrírsele a Zorrilla en aquel instante este pensamiento y lo anotó para que no se le olvidara,

desacreditar mi obra y conspirar contra su representación y éxito anuales, por el inútil y villano placer de perjudicar a mis editores y a los empresarios y actores, porque la propiedad de la obra no me pertenece?—Estúpida o malévola suposición. *Don Juan Tenorio*, que produce miles de duros y seis días de diversión anual en toda España y las Américas españolas, no me produce a mí un solo real; pero me produce más que a ningún actor, empresario, librero o espectador; porque la aparición anual de mi *Don Juan* sobre la escena constituye a su autor su fénix que renace todos los años. *Don Juan* no me deja ni envejecer ni morir; *Don Juan* me centuplica anualmente la popularidad y el cariño que por él me tiene el pueblo español; por él soy el poeta más conocido hasta en los pueblos más pequeños de España y por él solo no puedo morir en la miseria ni en el olvido; mi drama *Don Juan Tenorio* es al mismo tiempo mi título de nobleza y mi patente de pobre de solemnidad; cuando ya no pueda absolutamente trabajar y tenga que pedir limosna, mi *Don Juan* hará de mí un Belisario de la poesía, y podré sin deshonra decir a la puerta de los teatros: dad vuestro óbolo al autor de *Don Juan Tenorio*; porque no pasará delante de mí un español que no nos conozca o a mí o a él.»

Como se ve por las anteriores palabras, Zorrilla trataba de encubrir sus verdaderos sentimientos. Si el drama le había deparado esa enorme popularidad, ¿porqué quería refundirlo, convertirlo en Zarzuela? No, Zorrilla no decía la verdad. Aquella insistencia, un poco impertinente, con que a través de sus *Recuerdos del tiempo viejo*, se lamenta del creciente favor que el público dispensa al drama y la solicitud con que echa las cuentas de lo que, según sus cálculos, debe de producir, son evidentes demostraciones de despecho. «El *Tenorio*—dice—es una mercancía literaria que entró en circulación en 1844, capitalizada en 600 duros. Suponiendo que no haya producido más que mil duros anuales de derechos en provincias y ultramar y trescientos en Madrid, suman 49.400 duros en los treinta y ocho años. (1) Si esta propiedad no hubiese sido literaria, o la ley acordara al ingenio la lesión enorme, es claro que un capital de 600 duros del cual se han cobrado 49.000 de intereses, podía muy bien ser objeto de reclamación y de transacción y no hubiera conciencia que no se pusiera de parte del reclamante; pero en este acto excepcional, no teniendo la ley efecto retroactivo ni existiendo excepción para las mercancías del ingenio, mi obra está legalmente vendida, y legalmente y en derecho poseída por quien me la compró: y ni me ha ocurrido nunca ni me ocurrirá jamás demandar a mis editores la cesión de su propiedad, ni en todo ni en parte, ni menos caer en la vulgaridad de darme por robado ni estafado; yo vendí como entonces se compraba y mis editores compraron como yo vendía; las obras de teatro no pueden venderse a cala como los melones; éste pudo salir muy bien calabaza, como otros muchos; conque a quien Dios se la dé, San Pedro se la bendiga.»

Todo eso está muy bien; es muy lógico, muy razonable, y hasta muy legal, si se quiere. Pero por encima de la lógica, de la razón y de la ley, siempre flotará la amargura de un hombre que llega a la vejez pobre y enfermo y que mientras ve cómo otros se enriquecen a costa de su ingenio, él se ve obligado a solicitar del Gobierno una pensión para no morir de hambre.

(1) Esto lo escribía en 1882.

Los leves y los graves defectos de "Don Juan Tenorio".—Sus grandes bellezas.—Lo que han dicho algunos críticos.—Una frase de "Fernan-Flor"

Los defectos que señala Zorrilla a su *Don Juan* son tan inconsistentes y frágiles que por sí solos se quiebran. Ni uno ni muchos defectos gramaticales como el tachado a la redondilla con que Tenorio entrega a Ciutti la carta y el devocionario que ha de llevar a la dueña de doña Inés, ni la reducción del tiempo hasta la inverosimilitud, ni la pretendida inoportunidad de la famosa «escena del sofá», pueden constituir imperfecciones que perjudiquen seriamente las bellezas literarias y el valor dramático de la obra.

Es lo mismo que si Zorrilla hubiera dicho: «Mi *Don Juan* es muy malo porque hallándose en invierno se permite la licencia de decir en su finca de Sevilla que se oye el canto del ruiseñor, siendo así que ni en Sevilla ni en ninguna parte hay ruiseñores en tal estación...» No; eso se llama exagerar las cosas. Demasiado sabía Zorrilla que los defectos capitales del *Tenorio* no residen en tamañas cicaterías, y cuando pudiendo hacerlo no los señaló, fué porque en el fondo estaba halagado con su obra. Y era para estarlo; naturalmente.

Los defectos graves, por decirlo así, del popularísimo drama son de índole muy distinta a los señalados por su autor. Aquella inexplicable cobardía de don Juan en el acto primero, cuando apostada la vida a que rapta a doña Inés y deshonra a doña Ana y no sabiendo cómo librarse de su rival, recurre al vulgarísimo procedimiento de delatar a Mejía a la justicia, es una mancha que no puede admitir sin desdoro la arrogancia de Tenorio. Eso se le hubiera ocurrido sólo a don Luis y sería tolerable; pero hacer que se le ocurra también a don Juan es ponerle a la altura del rufián más bajo y pusilánime. Y algo parecido puede decirse de la traición de que en el segundo acto se vale el mismo don Juan para desembarazarse del propio don Luis haciendo que sus criados le prendan por la espalda y obligándole a jactarse después de tan singular villanía con estas palabras que únicamente pudieran ocurrírsele al más ruín y desvergonzado de los pícaros:

DON JUAN.—La empresa es, señor La apuesta está ya en mi mano.
como mía. [Mejía, Adiós, don Luis: si os lo gano,
Encerrádmelo hasta el día. traición es, mas como mía.

No, don Juan no es traidor, ni lo ha sido nunca ni puede serlo jamás. Es un aventurero empedernido, un provocador insolente, un hombre temerario que atropella toda razón, escarnece toda virtud, burla toda justicia y vende a toda mujer; un impío que no reconoce sagrado, un matachín fanfarrón, un mal hijo, un calavera de mala nota, un vicioso; todo lo que se quiera menos cobarde, traidor y asesino. Y de cobarde y traidor le disputa Zorrilla en las mencionadas ocasiones y como asesino lo presenta en el cuarto acto, cuando, sin dar tiempo al Comendador a que se defienda, lo echa al suelo de un pistoletazo.

Ya el papel de matón que le atribuye desde el momento de presentarle en escena haciendo cínico alarde de sus crímenes, le aproxima más a un bandido que a un caballero. Y que Zorrilla no ignoraba que el tipo legendario de Tenorio distaba mucho de reunir tan repulsivas prendas, es indudable, puesto que pone en boca de Ciutti esta pintura del carácter de don Juan:

BUTARELLI.—¿Rico, eh?
CIUTTI. Varea la plata.
BUT.—¿Franco?
CIUTTI. Como un estudiante.

BUT.—¿Y noble?
CIUTTI. Como un infante.
BUT.—¿Y bravo?
CIUTTI. Como un pirata.

Todo esto era, según la tradición, don Juan Tenorio. Y además un mancebo gallardo y seductor, un cumplido caballero que tiene su honor en mucho y que dentro de su condición de mozo arrebatado, vicioso y conquistador, no busca—aunque tampoco esquivo—pendencia alguna y que si miente es a la mujer para cautivarla, no al hombre para traicionarle. Por eso, se ha querido hacerle símbolo de la raza. Si hubiera sido un sujeto de la calaña que Zorrilla le atribuye, nadie hubiera pensado en él para tal símbolo, porque hubiera sido un símbolo muy poco honorable.

Lo que ocurrió es que Zorrilla no quiso aceptar nunca el tipo del Tenorio presentado por la fama tradicional y retratado por Tirso en su famoso *Burlador de Sevilla*. Para Zorrilla el verdadero tipo de Tenorio era el de don Felix de Montemar descrito por Espronceda, poeta que acababa de morir y cuyas obras—especialmente *El estudiante de Salamanca*—estaban a la sazón en la plenitud de su boga. Zorrilla había leído y se había entusiasmado con la pintura que Espronceda hizo de su héroe.

Segundo Don Juan Tenorio
alma fiera e insolente,
irreligioso y valiente,
altanero y reñidor:
siempre el insulto en los ojos,
en los labios la ironía,
nada teme y todo fía
de su espada y su valor.

Corazón gastado, mofa
de la mujer que corteja,
y, hoy despreciándola, deja
la que ayer se le rindió.

Este segundo don Juan Tenorio es el que vió Zorrilla, no el de Tirso ni el de Zamora; a él se atuvo exclusivamente y de él copió algunas aventuras, como la de presenciar el paso de su propio entierro.

DON JUAN. ¿Y aquel entierro que pasa?

ESTATUA. Es el tuyo.

DON JUAN. ¡Muerto yo!

ESTATUA. El capitán te mató
a la puerta de tu casa.

Tan enamorado estaba Zorrilla de ese tipo bastardo de Tenorio que usó de él otras dos veces; en *Margarita la Tornera*, donde le dió el nombre de don Juan de Alarcón, y en *El capitán Montoya*. En ambas es el mismo que en el drama, un hombre audaz, encanallado, bravucón, insolente, borracho, jugador, impío, que corona sus hazañas robando fatalmente a una monja que llámese Inés o llámese Margarita es siempre la misma, hasta el extremo de que Zorrilla las describe con los mismos versos:

«Pobre tórtola enjaulada
dentro la jaula nacida,
¿qué sabe ella si hay más vida
ni más aire en que volar?» etc.

(*Don Juan Tenorio*, acto 2.º, escena IX, y *Margarita la Tornera*, capítulo 3.º)

La única monja a quien Zorrilla no llama garza, tórtola, paloma y demás

candideces es a doña Inés de Alvarado, de *El capitán Montoya*, que por lo visto fué una mala pécora a la que tuvieron que meter en un convento para evitar que se fuera por los cerros de Ubeda.

En una palabra, Zorrilla—hombre genial al fin—no quiso que su don Juan se pareciera al de ninguno de sus predecesores, y lo falseó, como lo falseó Molière, como lo falseó Zamora y como lo falseó Dumas. Pero lo hizo el más humano de todos, aun siendo quizá también el más inmoral; y lo rodeó, además, de tales bellezas literarias que oscureció la fama de cuantas obras dramáticas se han urdido en torno a la gallarda figura del mancebo sevillano.

«*Don Juan Tenorio*—dice «Clarín»— es grande, como lo son la mayor parte de las creaciones de Shakespeare: de un modo muy desigual, y a pesar de su desigualdad. Al *Tenorio* le encuentran defectos hasta los estudiantes de Retórica; de *Hamlet* se ha burlado Moratín y el mundo entero, y en nuestros días, Sardou hace poco descubría contradicciones e incongruencias en el ilustre soñador del Norte. En *Don Juan*, aunque no hay ciertas faltas de gramática que han visto el autor y muchos gacetilleros, existen multitud de pecados capitales que condenan, no las reglas de Aristóteles, sino las reglas eternas del arte. En la segunda parte es mucho más lo malo que lo bueno, y aunque al público le interesan vivamente las escenas en que intervienen los difuntos, la belleza grande, la excepcional, queda atrás, en la primera parte. El que se precie de hombre de cierto buen gusto necesita ser capaz de admirar con inocencia y sin cansancio, y admirar la belleza donde quiera que esté, aunque la rodee lo absurdo. Una buena prueba de gusto fuerte, original, se puede dar entusiasmándose todos los años, entre el vulgo bonachón, y nada crítico, al ver a don Juan seducir a doña Inés y burlarse de todas las leyes.»

«El carácter sobrenatural de la obra—escribe Gendarme de Bévoite—cuya segunda parte recuerda los antiguos autos sacramentales, la hermosa lección que se desprende, lección de caridad y de perdón, la rapidez dramática de la ocasión, los soberbios vuelos líricos, la noble valentía del héroe, grande hasta en el mal y sublime cuando el amor y el arrepentimiento han transformado su corazón, la mezcla original de misterio y de realismo, de violencia brutal y de gracia poética, elementos son todos que parecen hacer revivir en esta obra de color tan castellano y de un porte tan romántico, el alma del antiguo teatro español.»

«El *Tenorio*—afirma don Adolfo de Castro—encierra la prueba más evidente del genio de Zorrilla como autor dramático, como poeta lírico y como cantor legendario.»

«Zorrilla—afirma Fitzmaurice Kelly—perdurará gracias a sus dramas, como *Don Juan Tenorio*, *El zapatero y el rey* y *Traidor, inconfeso y mártir*. Su elección de temas nacionales, su apelación a esos nativos sentimientos que son, por lo menos, tan robustos en España como en cualquier otro país—valor, patriotismo, religión—le han asegurado una fama tan universal y duradera que casi se aproxima a la inmortalidad.»

«El pueblo—hace observar Narciso Alonso Cortés—acude al *Tenorio* por irresistible impulso, y encuentra en él un interés sin igual, con atractivo misterioso que le seduce y deleita. ¿Qué tiene *Don Juan* para alcanzar esos resultados? Algo es sin duda muy estable y permanente, y al mismo tiempo muy accesible y difuso.»

Pero la frase justa, la que sintetiza maravillosamente lo que la obra de Zorrilla es para nuestro pueblo, para nuestra idiosincrasia y aun para nues-

tra literatura, la pronunció Fernández Flores cuando dijo: «El día en que anunciándose *Don Juan Tenorio* estén vacíos los teatros, España habrá llegado a su completa civilización; pero no será España.»

El «Tenorio» en el olvido.—Vuelve Zorrilla de Méjico.—Reposición de su drama en el Teatro Español.—El éxito definitivo.—El «Tenorio» ya no morirá.

Reanudemos la historia del *Tenorio*, interrumpida momentáneamente para dejar paso a la crítica.

Ya hemos dicho que el famosísimo drama zorrillesco obtuvo en el teatro de la Cruz un éxito brillante, pero no extraordinario, y que cuando de nuevo se representó, el mismo año del estreno, en el teatro del Príncipe, su triunfo fué mucho mayor. Sin embargo, tampoco correspondió a la celebridad de que hoy goza. Se representó, sí, durante muchas noches en la temporada de 1844 a 1845, bastantes en la de 1845 a 1846 y algunas en la siguiente. Pero habiendo dejado de pertenecer Carlos Latorre a la compañía de Julián Rómea, que era el concesionario del teatro, ya no volvió a representarse la obra de Zorrilla. Esta había producido, ciertamente, no poco dinero y su editor y propietario estaba encantado con ella; sin embargo, llegó un tiempo en que sus productos eran muy escasos.

Pasaron diecisiete años y corría el de 1866. Quince antes había fallecido Carlos Latorre dejando sin intérprete al *Tenorio* e interrumpida la costumbre de sacar a escena por la fiesta de los difuntos al intrépido y descreído burlador sevillano.

Ya apenas se acordaba nadie ni de la obra ni del autor. Este se había expatriado poco antes de morir Latorre, yéndose a Méjico, y su ausencia contribuía también, y no poco, al olvido en que se tenía a *Don Juan*.

Mas he aquí que de pronto, el 19 de julio, desembarca Zorrilla en Barcelona y aunque trata de pasar inadvertido—quizá porque así convenía mejor a determinados asuntos del emperador Maximiliano—es reconocido en las calles y la noticia de que el gran poeta se halla de nuevo en la tierra patria cunde por todas partes y en todas partes es acogida con verdadero entusiasmo.

El día 19 de octubre, a las nueve y media de la noche, llega a Madrid el dulcísimo poeta y el recibimiento que se le hace es cariñoso en extremo. En la estación le espera la multitud, que poco antes de entrar el tren en agujas ha cubierto una suscripción para improvisar una serenata, entre la que se ven los más ilustres literatos y los más inspirados artistas. Allí están Alarcón, Balart, Núñez de Arce, Retes, Santisteban, Inza, Casado, Pedrosa, Rico y Amat, Larios, José María Díaz... Allí está también la mayor parte de los socios del Liceo Español. Y allí están, por último, don Miguel Vicente Roca, empresario del teatro de la plaza de Santa Ana, y Pedro Delgado, primer actor del mismo.

Aquella misma noche comenzaron los festejos en honor del poeta. El Capitán general—Madrid se hallaba en estado de sitio—concedió permiso para celebrar la aludida serenata, y ésta se verificó en la plaza de San Ginés, en cuya casa números 1 y 2 se alojaba el poeta. La dió una banda militar y la escuchó una muchedumbre inmensa.

Al día siguiente, acudió Zorrilla al teatro Español, donde se representaba *La jura de Santa Gadea*. Al aparecer en el palco del insigne novelista don Pedro Antonio de Alarcón, el público, puesto en pie, tributó al maravilloso trovador una ovación delirante.

Actuaba entonces en el antiguo Corral de la Pacheca, una compañía notabilísima. De actrices estaban Elisa Boldún, Josefa Palma, Carmen Berricvianco, Cándida Dardalla, Felipa Díaz, Matilde Fernández, Filomena Riquelme, Luisa Alvarez, Paulina Muñoz, Felipa Orgaz, Rosario Segura, Josefa Rizo, Matilde Serrano, Adela Guerra, Carmen Casales, María Escobar, Encarnación Campos, Lucía Pastor y Francisca Fregenal. De actores: Julián Romea, Pedro Delgado, Florencio Romea, Antonio Pizarroso, José María Dardalla, Antonio Zamora, Ramón Mariscal, José Pardiñas, Luis Ponzano, José María García, Benito Pardiñas, Calixto Boldún, José García, Gregorio Viana, Manuel Córcoles, José Alisedo, Nicolás Pasca, Francisco Pardo, Serafín García, Pedro Díaz, Julián Castro, Manuel Rodríguez, Antonio Riquelme y Emilio Ruiz. Además, había un brillante cuerpo de baile, de ambos sexos.

El empresario Roca pidió a Zorrilla una obra nueva para estrenarla en seguida, y éste no solo accedió, sino que prometió tomar parte en la representación.

En efecto, a la semana siguiente tenía escrito su *Cuento de las flores*, que se estrenó en la noche del jueves 25 de octubre, interpretando los principales papeles la Boldún, la Dardalla, la Berrovianco, Romea y Alisedo y estando encargado Zorrilla de dar una lectura de versos, que resultó lo mejor de todo y valió al excelso vate nutridísimas ovaciones, amén de magníficas coronas y ramos de flores.

Las representaciones del poema se sucedieron durante cinco días, asistiendo a algunas de ellas los reyes.

Y fué entonces cuando, aprovechando circunstancias tan favorables al poeta, el primer actor Pedro Delgado hizo que resucitase el *Tenorio* para no morir más.

Pedro Delgado se hallaba entonces en la plenitud de sus facultades. Tenía treinta y dos años y sentía el espíritu romántico como nadie lo había sentido desde que murió Latorre, de quien aquél era discípulo. Su figura le permitía mostrar en escena un singularísimo desenfado. Su voz era sonora, bien timbrada, y su dicción clara y robusta. Había trabajado en el Príncipe, con ligeras interrupciones, desde 1852, pero no fué primer actor hasta 1860, en que no contando la empresa con ninguno de los Romeas, ni con Guzmán, ni con Ossorio, fué encargado de desempeñar los papeles principales. En la época de que venimos hablando, aunque Julián figuraba al frente de la compañía, más era nominal que realmente, pues el gran comediante empezaba ya a resentirse de la enfermedad que dos años más tarde había de llevarle al sepulcro, en Loeches. Además, Romea, con su hermano Florencio, estaba encargado de los primeros papeles de las comedias, y Delgado de los primeros de los dramas.

El empresario Roca encontró muy feliz la iniciativa de Pedro Delgado, de volver a representar *Don Juan Tenorio* y habiéndose llevado con gran actividad los ensayos, la famosísima obra fué repuesta en el teatro Español la noche del miércoles 31, con asistencia de su autor que había introducido en ella algunas modificaciones.

El éxito fué asombroso. Pedro Delgado interpretó el papel de Don Juan con maestría insuperable, oscureciendo completamente el recuerdo de Latorre. En sus labios, la relación del acto primero adquirió un vigor extraordinario y los versos de la «escena del sofá» tuvieron matices desconocidos hasta entonces. Pero donde sobresalió Delgado fué en los tres actos últimos, dando tal realidad a la visión de Doña Inés y del Comendador y pintando con

tales colores su dolor, su impiedad y, por último, su arrepentimiento, que produjo verdadero estupor en los espectadores.

Desde aquella noche memorable en los fastos escénicos, el triunfo de *Don Juan Tenorio* estaba asegurado para siempre. La obra inmortal fué representada sin interrupción hasta el 9 de noviembre, estando el teatro lleno todas las noches. Después, y a petición del público, volvióse a representar en la tarde del domingo 11; el 15, festividad de San Eugenio; el 19; el 4 y 8 de diciembre, y algunas más durante la temporada, proporcionando pingües ganancias al editor y a la empresa, y nutridísimos aplausos a la Dardalla, Palma, Berroviano, Boldún, Pizarroso y Zamora, que con el gran actor romántico representaron los principales papeles del célebre drama.

Los mejores intérpretes de Don Juan: Latorre.—Delgado.—Valero.—Mata.—Calvo.—Vico.—González.—Cepillo.—Díaz de Mendoza.—Thullier.—Morano.—Borrás.—Ricardo Calvo.—Miguel Muñoz.

Si dijéramos que no ha existido, ni existe, ni existirá en España un solo primer actor que no haya hecho, haga o necesariamente tenga que hacer el *Tenorio*, no diríamos ningún disparate de lesa literatura.

Esa necesidad de representar el tradicionalísimo personaje, obedece en unos, en los menos, a impulsos de verdadero temperamento; en otros, en muchos, a íntimas devociones artísticas, y en otros, en los más, a simples razones de taquilla. Que eso de llegar noviembre y no aparecer en los caroles de una «compañía de verso» el anuncio de *Don Juan*, cosa es que desacreditaría al más acreditado primer actor.

Lo que hasta 1844 fué una costumbre, que después cayó en desuso, es, desde 1866, una perentoria necesidad, y no pasa un solo año sin que, por esta sombría y plúmbea época de Todos los Santos y los Fieles Difuntos, reaparezca en cuatro o seis teatros de Madrid, en treinta o cuarenta de provincias y en diez o doce de la América latina el legendario personaje de las bellas mentiras y las audaces aventuras de juego, de borrachera, de muerte y de amor. Así, pues, la lista de los actores que han interpretado el *Don Juan*, resulta numerosísima. Ahora bien, la de los que lo han interpretado de manera notable es algo más reducida, y de ella, y con objeto de no prolongar mucho la relación, vamos a entresacar únicamente los principales.

De don Carlos Latorre como de don Pedro Delgado, hemos dicho ya cuanto teníamos que decir. Sólo añadiremos que entre la labor del maestro y la del discípulo existió siempre una enorme diferencia, a favor de este último. Bien es verdad que cuando Latorre estrenó el *Tenorio* rayaba ya en los cincuenta, y a esa edad y por mucho que se quiera disimular los estragos del tiempo, hay arrugas que no desaparecen y achaques que no se borran; achaques y arrugas que en un mozo como *Don Juan*, todo arrogancia, juventud, nervios y fuerza, son cosas que no pueden parecer bien, aun dentro del más amplio y liberal convencionalismo escénico.

Don José Valero entendió el famoso tipo de un modo muy personal. Era impetuoso, bravucón, soberbio, inflexible, hasta el extremo de que cuando llegaba la comprometidísima «escena del sofá», parecía que le costaba mucho trabajo doblar la rodilla, que necesitaba realizar un gran esfuerzo para humillarse, siquiera fuese a los monjiles pies de su encantadora anada. Esta forma de entender el *Tenorio* era producto de un estudio muy escrupuloso, más que cuestión de temperamento. Seguramente el gran Valero había olvidado por completo el *Tenorio* de Tirso y se acordaba sólo del de Zorrilla. No era la tradición la que hablaba por su boca, sino la realidad, y quizá estuviese en lo cierto.

José Mata tradujo el popularísimo personaje en forma diametralmente opuesta. Su don Juan era un caballero en toda la extensión de la palabra; un señor muy romántico, al que se le obligaba a aparecer como un bigardo, pero que en el fondo era un mancebo enamorado y galanteador, incapaz de la más inocente fechoría. Su voz jamás se levantaba airadamente turbando la placidez de la escena. Todo en él era apacibilidad y buen tono. Los admirables versos de Zorrilla parecían no rozar apenas sus labios, como si fueran un susurro musical que sonase entre bastidores...

Algo parecido era el *Tenorio* que hacía Rafael Calvo, un Tenorio apasionado, insinuante, dulcísimo y también absolutamente romántico, como pudiera haberlo hecho el más caballeresco juglar de la Edad Media. El principal designio del don Juan de Calvo estribaba en la conquista de la mujer, despreciando por inútil la victoria sobre el hombre, y cuando llegaba la esperadísima «escena del sofá», el actor se convertía en un doncel trovero, de cuya boca salían los versos con inefables cadencias líricas y con matices de la ternura más acariciadora y sensitiva que ha oído nuestro Teatro. No ha tenido la poesía del *Tenorio* quien la desgrane sobre la escena como Rafael Calvo. En cambio, Vico era la personificación de la gallardía, de la arrogancia, de la majestad y de la altivez, sintetizando en estas feudales prendas el temperamento que debió de heredar Tenorio de su rancia familia de los veinticuatro de Sevilla o del copero y maestresala del rey don Pedro I, o del cardenal su deudo, enemigo declarado de los lusitanos Ulloas. Su voz potente —un poco ronca ya en las postrimerías del actor— tenía la rotundez pavorosa del trueno, y cuando por boca de don Juan amenazaba, la amenaza parecía realmente conminatoria, y cuando desafiaba, el reto parecía un verdadero duelo a muerte, y cuando maldecía, la maldición parecía salir de lo más profundo de su corazón. Las escenas del cementerio, interpretadas por Vico, alcanzaron cumbres jamás conseguidas por ningún otro actor. Haciendo él los tres últimos actos y Calvo los cuatro primeros, el tipo de don Juan era absolutamente perfecto.

José González era un *Tenorio* desenfadado, insolente, retador, bravuconazo, baladrón, matachín, quisquilloso, como el de Valero, y soberbio y rugiente como el de Vico, pero sin llegar ni a uno ni a otro. Su dicción distaba también mucho de la de Mata, y no hay que decir que la separaba de la de Calvo un verdadero abismo.

A Miguel Cepillo no le acompañaba la figura para hacer el don Juan. Servía más para representar el don Diego, o, a lo menos, el Comendador. Ni por su tipo, algo achaparrado, ni por sus modales, un poco ordinarios, podía dar la emoción de galantería y de caballerosidad, que está obligado a dar siempre el burlador de Sevilla.

En cambio, Fernando Díaz de Mendoza concreta el tipo en una corrección absoluta, haciendo de éste un aristócrata, como lo es él. Su don Juan resulta un hombre frívolo, mundano, algo poseído de su arrogancia y un poco pagado de su crédito masculino. Declama con entusiasmo, y su declamación es persuasiva, como corresponde a un caballero que tiene la conciencia de sus discursos, y cuando tira de acero da la impresión de que, más que desafiar a reñir en el campo del honor, invita a hacer un rato de gimnasia en una sala de armas. Es el *Tenorio* exquisitamente modernizado con refinamientos de buena sociedad, y que por eso está muy distante de aquel *Tenorio* que la leyenda nos describe.

Emilio Thuillier ve también en el *Tenorio* un caballero muy galante, que timbra su gloria de tal con las armas del amor. En este sentido, recuer-

da algo a Rafael y se da la mano con Díaz de Mendoza. Pero tiene momentos también en que advierte con claridad las arrogancias bravías e insolentes del personaje, y sabe atemperarse a ellas. Entonces recuerda a Vico. Es el mejor elogio que de él puede hacerse.

Francisco Morano representa un tipo de don Juan más ecuánime e impetuoso que el de los anteriores; más varonil, más fuerte, más de acuerdo con la idea tradicional. Ese don Juan, como el del inolvidable don Antonio, se impone mejor por el miedo que infunde que por la simpatía que inspira. Para vencer a los hombres, es el suyo un *Tenorio* ideal; pero para rendir a las damas le sobra fiereza y le falta en cambio dulzura.

Enrique Borrás, el trágico eminente, no ha sabido atemperar sus admirables condiciones de gran actor a la idea que tenemos del contumaz conquistador sevillano, y en su deseo de darle, como Mendoza, modernidad, ha hecho de él un personaje de frac y corbata blanca, vestido por equivocación de trusas. El *Tenorio* de Borrás se pasea por las viejas y tortuosas calles macarenas del siglo xv, como podría pasearse hoy por la Avenida del Conde de Peñalver de Madrid; entra en la hostería del Laurel con el mismo empaque con que podría hacerlo en cualquier cabaret de última moda, y recita las sentidas estrofas de la quinta con la misma frivolidad con que murmuraría un madrigal snob a los pies de la más elegante damisela en unas carreras de caballos o en una garden-party. Además, resulta frío, escéptico, cansado de la vida, lleno de spleen... Cuando brinda en el primero y en el sexto actos da la impresión de que en vez de levantar un vaso de vino andaluz levanta una copa de whisky...

Ricardo Calvo recuerda mucho a su tío Rafael. Hoy por hoy es, quizá, el mejor trovador que nos queda, sino es el único. Siente a maravilla el espíritu de los versos, y parece que en lugar de recitarlos los canta, como parecía que los cantaba su tío. El don Juan de Ricardo es un doncel que no necesita hacer alardes de masculinidad para imponerse a los hombres ni para conquistar el corazón de las mujeres. Le basta con hablar para que aquéllos se le humillen y éstas se le rindan.

Y por último, Miguel Muñoz recuerda mucho el romanticismo plétórico de Mata por su dicción armoniosa, y los desenfadados de José González por las insolencias y baladronadas que atribuye a su don Juan. Sin embargo, en éste entra ya de modo muy poderoso el convencionalismo.

También han realizado notablemente el tipo de don Juan, y justo es consignarlo así, en los tiempos pasados Alfredo Maza, Ricardo Calvo (padre) y Antonio Perrín, y en los actuales Manuel Vico, Ricardo Fuentes, José Montenegro, Ricardo Puga, Manuel González, Francisco García Ortega, Luis Echaide, Francisco Hernández y muchísimos más; pues, como hemos dicho antes, no existe un solo primer actor que no haya interpretado, con más o menos acierto, el famoso personaje de Zorrilla.

Las mejores intérpretes de doña Inés.—Teodora Lamadrid.—Matilde Díez.—Josefa Palma.—Elisa Boldún.—Elsa Mendoza Tenorio.—Luisa G. Calderón.—María A. Tubau.—María Guerrero.—Rosario Pino.—Carmen Cobeña.—Matilde Moreno.—Catalina Bárceña.—Margarita Xirgu.

Al tipo de doña Inés de Ulloa le sucede todo lo contrario que al de don Juan Tenorio: no se presta ni a grandes filigranas escénicas ni a frecuentes inspiraciones personales. Por eso, la actriz que sobresale haciendo ese papel, es que tiene méritos extraordinarios.

Para presentar con aplauso unánime del auditorio el tipo de la dulcísima

novicia del Convento de las Calatravas de Sevilla, le basta a una comedianta rodearlo de candor y recitar bien las octavillas italianas de la carta, y las redondillas del sofá. La concurrencia no le negará sus plácemes ni la crítica sus encomios. Si a esas condiciones esenciales, añade doña Inés una cara bonita, el éxito aumentará considerablemente. Y por último, si a la belleza del rostro agrega la dulzura y buen timbre de la voz, el triunfo será resonante y magnífico.

Ahora bien, como dentro de esas dotes características de la monja amada por Don Juan, son muchas las actrices que se han encontrado, se encuentran y se encontrarán, dicho se está que muchas también han sido, son y serán capaces de arrancar ovaciones haciendo la hija del Comendador.

Pero sobresalir, lo que se llama sobresalir, distinguirse, presentar algo que se salga de lo vulgar, lo han hecho muy pocas. Ya hemos visto lo que, a raíz del estreno del *Tenorio*, dijo la crítica hablando de Bárbara Lamadrid: que ni por sus condiciones personales, ni por sus dotes artísticas encajaba en el tipo. Pues eso mismo podríamos decir de otras muchas, de casi todas. Teodora Lamadrid, hermana de la primera Doña Inés que ha pisado la escena—hablamos cronológicamente y dentro siempre del drama de Zorrilla, como el lector habrá supuesto—mejoró mucho el tipo, rodeándole de ternura y de emoción, pero no hizo de él una de aquellas maravillosas creaciones suyas que tanto glorificaron su nombre en *Los amantes de Teruel*, en *El Trovador*, y, especialísimamente, en *Locura de amor*. Era una trágica fuerza representativa y no armonizaba bien con la apacibilidad característica de la ingenua novia de Don Juan.

En cambio, Matilde Díez encarnaba perfectamente el tipo. Su temperamento, esencialmente romántico—pese a los rumbos que tuvo que tomar por su matrimonio con Julián Romea—, se amoldaba en absoluto al alma sensitiva de Doña Inés, y lo mismo dentro del claustro que fuera de él, era la inocencia personificada, el amor, la humildad, la pureza, la devoción y la sinceridad. Algo menos podemos decir de Josefa Palma, y una cosa parecida de Elisa Boldún, la eximia actriz que, como la Mendoza Tenorio, María G. Calderón y María A. Tubau, pudo hacer la Doña Inés de Ulloa en plena juventud, que es como debe hacerse, no como Bárbara Lamadrid.

Y llegamos a los tiempos modernos, que se inician en María Guerrero, la ilustre esposa de Fernando Díaz de Mendoza. De cómo ha interpretado María Guerrero la Doña Inés del *Tenorio*, dará idea el hecho de que este tipo fué su verdadera consagración. María Guerrero había trabajado anteriormente en la Princesa y en la Comedia a las órdenes de Mario y aunque desde el primer momento se adivinó en ella una legítima esperanza del arte dramático, faltaba el momento propicio de la revelación definitiva. Y ese momento llegó en Noviembre de 1894, en que hizo el *Tenorio* con Ricardo Calvo y Donato Jimenez. «¡Como dijo las décimas del cuarto acto!—exclamaba un cronista de la época, hablando de aquella labor meritísima—. Sonaron en sus labios los versos de Zorrilla con cadencias y expresiones jamás percibidas. La pasión, el arte mostráronse con tal intensidad, que el público, puesto en pie, enardecido, arrebatado, saludó a María Guerrero, otorgándole los tres entorchados sobre el glorioso campo de batalla». Aparte de lo de las *décimas* del cuarto acto, que no son tales *décimas*, sino simples redondillas, todo lo dicho por el aludido cronista responde a la veracidad más absoluta y reproduce fielmente la profunda impresión que causó en el público la genial actriz, intérprete acaso la más afortunada que ha tenido el tipo de doña Inés de Ulloa.

También lo han sido Rosario Pino, Carmen Cobeña y Matilde Moreno. La Bárcena lo interpreta asimismo de un modo maravilloso—¡oh, la voz inefable de Catalina!—y Margarita Xirgu, que lo representó durante la temporada última en el teatro del Centro, con Borrás, supo rodearlo de una dulzura imponderable, especialmente en las escenas del convento.

Los principales intérpretes de la Brígida.—Matilde Tabela.—Clotilde Lombía.—Balbina Valverde.—María Cancio.—Irene Alba

La vieja beata del *Tenorio* es un tipo que se hace solo. Si hubiera una característica que no supiese interpretarlo, no tendría perdón de Dios. Sus condiciones especialísimas, propicias siempre a lo cómico, y a lo cómico dentro de lo dramático—que es lo más soberanamente cómico—no ofrecen duda alguna respecto a la estructura teatral del popularísimo personaje.

Sin embargo, por su misma comicidad está expuesto frecuentemente a la exageración y la exageración cómica dentro del drama tiene el peligro de la ridiculez. Por eso, el éxito de una actriz, en el papel de Brígida, no consiste exclusivamente en hacer reír al público, sino en hacer reír con oportunidad, lo cual debe suceder muy contadas veces, porque Zorrilla, al crear la taimada y sombría celestina, no se propuso despertar las carcajadas del auditorio, sino darle a conocer las arteras mañas de que solían valerse las dueñas de la Edad Media para vender la doncellez de sus pupilas por una bolsa de doblas.

Naturalmente, las actrices que han hecho reír al público representando la Brígida son innumerables. En cambio, las que le hayan intrigado con sus tretas y con sus malévolas insinuaciones, son muy pocas.

De Matilde Tabela, que fué quien representó por primera vez ese tipo clásico de la picardía femenina, decía el crítico de *El Laberinto*: «En cuanto a la dueña, por fuerza ha sido dueña, si dueñas se usan todavía en alguna parte.» Por lo visto supo dar a su papel una gran realidad, por cuanto inspiró al crítico esa sospecha, que si no fuera un gran elogio, sería una terrible injuria.

También Clotilde Lombía estudió perfectamente el tipo y supo rodearlo de la misteriosa comicidad con que lo pensó su autor. Era Clotilde una actriz de gracia insuperable, pero poseía también una serena discreción teatral que le permitía rozar lo ridículo sin meterse de lleno en ello. La Brígida que ella representaba era comedida y respetuosa, lo mismo con don Juan, que con doña Inés, que con el público y nunca se permitió, como otras, la licenciosa libertad de hacer chocarreros sus parlamentos y grotesca su acción.

Otro modelo de Brígida le ofreció Balbina Valverde en las contadas ocasiones en que representó la redomadísima pécora del *Tenorio*. La asombrosa naturalidad con que la ilustre característica se presentaba siempre en escena, no había de ser una excepción en el drama de Zorrilla. Nada de posturas irregulares, nada de extravagancias, nada de exageraciones, nada de groserías... Porque, según la Valverde decía en cierta ocasión a Calvo, con quien representó el *Tenorio* en La Habana, una vieja que se muestra grotesca y ordinaria no puede convencer nunca a una doncella en asuntos tan graves como los del amor. Y tenía muchísima razón.

Así han también entendido e interpretado teatralmente el mismo tipo, las ilustres características modernas María Cancio e Irene Alba, a las que nunca hemos visto pintarse bozo, ni desdentarse la boca, ni levantarse los hábitos haciendo cabriolas impropias de una mujer que al fin y al cabo, está encargada de velar por una doncella de buena familia, lo cual le obliga ineludiblemente a tener educación,

Los mejores intérpretes del Comendador.—Pedro Sobrado.—Joaquín Arjona.—José Calvo.—Donato Jiménez.—Leovigildo Ruiz Tatay.

Los primeros actores españoles—con raras pero muy honrosas excepciones—tienen la mala costumbre de adjudicarse los papeles más brillantes de cada obra, se avengan o no a sus condiciones artísticas. Si son actores cómicos, todos los chistes que se digan en la comedia tienen que salir de sus labios, y si son dramáticos, todas las situaciones gallardas, todos los momentos arrogantes tienen que hacerse por su mediación. Tienen la exclusiva del *lucimiento* y no aceptan un papel secundario—aunque responda mejor a sus facultades—por nada de este mundo.

Así, pues, en toda compañía que represente el *Tenorio*, el don Juan es el primer actor, aunque tenga más años que Matusalén, como sucedía a Vico cuando, ya en el ocaso de su vida, apenas podía con las trusas, cuanto menos con doña Inés, su convencional amada. Y lo mismo que de Vico podríamos decir de muchos actores que hoy interpretan contra viento y marea el tipo del gallardo calavera macareno.

Ello trae como consecuencia natural el que hayan sido muy pocos los primeros actores encargados de representar el comendador del *Tenorio*, papel reservado siempre al barba de la compañía, como si muchas veces el barba no fuese el primer actor, aunque éste y no aquel nombre llevase en la lista. Bien es verdad que las categorías artísticas no las dan los nombres, sino los méritos. Y si no que lo diga Leovigildo Ruiz Tatay, por ejemplo, que sin estar, ni haber estado nunca al frente de ninguna compañía, es uno de los actores más grandes que hoy pisan la escena española. Y jamás ha hecho el *Tenorio*, siempre el Comendador. ¡Y de qué modo!

Nosotros no vimos, naturalmente, en ese papel ni a Pedro Sobrado, ni a Joaquín Arjona, ni a José Calvo. Únicamente vimos a Donato Jiménez. De los primeros cuentan los que les vieron que estaban inimitables. Del último, podemos nosotros hacer elogios muy cumplidos, a la seriedad de su caracterización, a la autoridad de su psicología, a lo correcto de su palabra, a lo exacto de su gesto. Pues bien, otro tanto podemos decir de Tatay. Para muchos, es una evocación de Donato Jiménez. Para nosotros, con ser grande este elogio, nos parece aun muy pequeño. Nosotros diríamos de Tatay que es el más asombroso de cuantos Ulloas ha tenido el drama de Zorrilla, y que así lo hubiera proclamado el inmortal poeta de haber podido ver en ese tipo a nuestro gran característico contemporáneo.

Cuando leemos lo que dijo *El Laberinto* del primer intérprete del Comendador—ya oportunamente lo dejamos reproducido—y comparamos aquella labor detestable con la admirabilísima que Ruiz Tatay hace, no podemos menos de creer que si el Ulloa de entonces hubiera tenido un intérprete como el de ahora, su éxito hubiese sido, desde el primer momento, definitivo. También ha representado notablemente en los últimos años el papel del Comendador, Julio Cirera.

Los mejores intérpretes del Mejía.—Lumbreras.—Lombia.—Dardalla.—Ricardo Calvo.—Agapito Cuevas.

Al lado del *Tenorio*, Luis Mejía es un personaje no ya solo secundario, sino perfectamente antipático y poco menos que imbécil. Todos sus alardes de conquistador caen a tierra desde el momento en que se deja birlar la dama de sus pensamientos la víspera precisamente de la boda. ¡Un hombre que, según sus cuentas, ha hecho en un año nada menos que cincuenta y seis conquistas!... Y no para la cosa en esto, sino que todas sus baladronadas de

matachín se convierten en agua de cerrajas al primer encuentro serio. Don Juan le mata de una sola y certera estocada. ¡A él, que tenía fama de esgrimidor notabilísimo y que había finiquitado a veintitres ciudadanos!...

En verdad, no nos extraña que no haya primer actor que quiera representar ese tipejo soez que carece de todas las arrogancias de *Tenorio* y posee, en cambio, todos sus vicios. Lo que nos maravilla es que entre los cómicos que desde 1844 hasta la fecha han interpretado tan innoble personaje, haya habido algunos que pusieran todos sus entusiasmos, su talento y sus prendas artísticas al servicio de Mejía.

Entre esos actores, justo es consignar en primer término el nombre del primer intérprete que tal personaje tuvo: Francisco Lumbreras. Y en segundo lugar, los de Juan Lombía, José María Dardalla, Ricardo Calvo (padre) y Agapito Cuevas, que fueron los que más veracidad, más carácter y más desenfado escénico han sabido dar al desairadísimo rival de Tenorio.

En la actualidad no tiene ese pobre hombre ningún intérprete que merezca especial mención.

Los mejores intérpretes de Ciutti.—Vicente Caltañazor.—Antonio Guzmán.—Antonio Pizarroso.—Mariano Fernández.—Manuel Díaz.—Emilio Mesejo.—Alberto Romea.

Mientras el desdichado contrincante de *Tenorio* ha tenido muy pocos partidarios entre los actores, el solapado escudero del burlador ha contado siempre con admiradores tan numerosos como entusiastas. Y ya es sabido que la admiración en un actor por un personaje suele traducirse en golosina.

Efectivamente desde que Vicente Caltañazor representó por primera vez el papel de Ciutti, cuéntanse por centenares los cómicos que han intentado consagrarse como graciosos con ese célebre tipo. Pero ya dijo el evangelista que siempre son muchos los llamados y pocos los escogidos...

Media docena de estos hemos conseguido reunir acudiendo para ello a los tiempos modernos como a los antiguos e incluyendo, por supuesto, el nombre del que estrenó el papel, y aun nos parecen muchos.

De ello, respetando la gracia excepcional de Guzmán y la inspiración clásica de Pizarroso, el más notable de todos ha sido Mariano Fernández, pese a sus sórdidas *morcillas* y a sus desplantes grotescos. Ni de unas ni de otros somos, naturalmente, partidarios. Nos revienta oír decir a un actor lo que el autor no ha dicho y verle hacer lo que no le ha parecido que se haga. Pero es preciso oír lo que Fernández decía y ver lo que hacía, sobre todo en el acto de la cena, para comprender que a veces, está justificada la colaboración espontánea con que un actor de verdadera gracia y de positivo ingenio contribuye al éxito de una obra.

Mariano Fernández se mantenía circunspecto y comedido mientras el drama exigía de él circunspección y comedimiento; esto es, en los actos primero, segundo y cuarto. Pero lo mismo era levantarse el telón para el acto sexto y oír los primeros aldabonazos con que el Comendador anunciaba su asistencia al impío festín, que empezar Mariano Fernández sus sobresaltos y ocurrencias y convertía lo pavoroso de la situación en un intermedio cómico. Repetimos que nos desagradan profundamente estos excesos escénicos, pero repetimos también que los encontramos relativamente tolerables cuando, como en el caso de Mariano Fernández, van acompañados de verdadera gracia natural y de agudo y excepcional ingenio artístico.

En los tiempos actuales son varios los cómicos que realizan notablemente el papel de Ciutti, entre los cuales hay que señalar a Emilio Mesejo y Alberto Romea, y añadir que de ambos éste se mantiene más que aquel

dentro de la debida cordura dramática que tanto vale y tanto representa para el crédito de un buen actor, y que mencionar también a Manuel Díaz, intérprete discretísimo—quizá más que todos los contemporáneos—del popularísimo edecán de Tenorio.

Otras noticias del "Tenorio".—Lo que lleva producido.—Causas de su decadencia actual.—"Don Juan" después de Zorrilla.—Continuaciones, glosas, parodias y demás excesos literarios

La animosidad de Zorrilla contra su famoso drama, aun siendo más aparente que real, estaba justificadísima. Y lo estaba porque mientras él vivía con suma modestia, hasta el extremo de carecer, en ocasiones, de los medios de vida más indispensables, su obra producía millones. Lo cual, mírese por donde se mire, tiene poquísima gracia.

El total de los ingresos que el *Tenorio* proporcionó a su autor se eleva a unas cuatro mil pesetas mal contadas, de las cuales unas dos mil quinientas son el producto de las primeras representaciones dadas en Madrid, y el resto, de la venta de la propiedad al editor don Manuel Delgado.

Ahora bien, según cálculos hechos por diversos escritores, el *Tenorio* ha venido rindiendo durante muchísimo tiempo, de seis a ocho mil duros anuales. En la actualidad produce indudablemente algo menos. De todos modos y aun atendiendo el consejo del refrán que nos recomienda que en cuestiones de santidad y de dinero rebajemos prudentemente la mitad de la mitad, y suponiendo que el famoso drama no haya producido más que tres mil duros un año con otro—que es bien poco suponer—lleva ingresado en los bolsillos de los afortunados herederos de Delgado la friolera de 800.000 pesetas. A Zorrilla, además de los diez y seis mil reales de marras, le proporcionó muchos laureles; ¿no es así? Así es; pero los laureles del poeta no hacen buen caldo en el cocido.

También le deparó la extraordinaria gloria de ser nombrado académico de la Lengua. En efecto, dos años escasos después de estrenado el célebre drama, falleció don Alberto Lista, y la Academia, espontáneamente, llamó a su seno al insigne poeta. Pero al insigne poeta no le dió la gana de aceptar tan excepcional y luminosa gloria y dejó empantanada la honorable poltrona, que, años más tarde, ocupó don Fermín de la Fuente y Aperechea.

Claro está que Zorrilla terminó por ser académico, habiendo sido recibido en la casa de los inmortales el domingo 31 de mayo de 1885, con asistencia de los reyes don Alfonso XII y doña María Cristina. Por cierto que su discurso—que como todo el mundo sabe, fué en verso—sacó a relucir nuevamente el consabido tema del *Tenorio* y dijo, entre otras lindezas por el estilo:

«¡No me habléis de caudal hecho con cálculos,
números no metáis entre mis letras!

Yo le engendré, y vendí a *Don Juan Tenorio*,
por no perder el tiempo en echar cuentas.»

La frase era fuertecita, pero lo hubiera sido aun más si el marqués de Valmar, encargado de contestar a Zorrilla, no hubiese hecho modificar a éste diversos pasajes de su discurso.

El de referencia había sido escrito por Zorrilla de esta manera:

«Si yo engendré y vendí a *Don Juan Tenorio*
fué por no envilecerme echando cuentas.»

En los tiempos actuales, el *Tenorio* ha decaído considerablemente. Antes, cuando llegaba esta época de noviembre, no faltaban ocho o diez teatros en los que resurgiera, glorioso, el tradicional raptor de doña Inés de Ulloa; y llegó a hacerse tan sumamente imprescindible el drama de Zorrilla, que ha-

biendo intentado un año resucitar Ricardo Calvo *El Burlador de Sevilla*, de Tirso, la empresa fracasó, no obstante haberse representado la comedia a todo lujo en el Circo.

Las causas de la decadencia del *Tenorio* son muy concretas, pudiendo reducirse a una sola: la falta de actores que sepan recitar bien. Corremos una época tal de prosaísmo, que el teatro se ha bursatilizado como cualquiera otro negocio mercantil. Esta es la verdad, una verdad muy triste y desconsoladora que viene a echar por tierra uno de los grandes aspectos de nuestra raza; el romanticismo. Hoy el oficio de poeta es uno de los más difíciles de llevar dignamente. Los pocos que tal nombre ostentan o se lo atribuyen injustamente o se ven obligados a envolverlo en otros títulos más financieros, si no quieren morir en un rincón entre el unánime ludibrio de las empresas mercantiles. Si en los tiempos que corremos, se le ocurriese a un poeta arrancarse por elegías en un entierro, como se le ocurrió a Zorrilla ante el cadáver de *Figaro*, en vez de volver glorificado y en triunfo a Madrid, como él volvió, iría a parar en una camilla a la Casa de Socorro más inmediata. Los tiempos han cambiado. ¡Qué le hemos de hacer!..

No crea el lector que con el estreno de *Don Juan* de Zorrilla quedó cortado de raíz el abuso de recurrir los escritores, tanto nacionales como extranjeros, a aquel personaje para escribir obras más o menos acertadas. El abuso siguió, quizá más recrudescido, en vista del éxito. Don Jaime Piquet escribió la segunda parte de *Don Juan Tenorio*. Don Antonio Coneta Vidal se permitió el lujo de *reconstruirlo*. El poeta catalán Joaquín Bartrina, en unión de don Rosendo Arús, escribió también con el título de *El nuevo Tenorio* un drama en verso y prosa al que añadió por subtítulo «Tercera parte de *Don Juan Tenorio*»... Y dicho se está que ninguna de estas obras gustó. Por su parte, Fernández y González escribió también, inspirándose en el mismo asunto, el drama *Don Luis Ossorio* y la novela *Don Juan Tenorio*, y Campoamor, por la suya, el poema *Don Juan*.

Verlaine, en Francia, publicó también su *Don Juan burlado*, y Guerra Junqueiro, en Portugal, su *Muerte de Don Juan*.

No faltan tampoco las traducciones del popularísimo drama. Al alemán lo adaptó Wilde en 1850, y posteriormente, en 1899, lo tradujo de nuevo el insigne hispanófilo Juan Fastenrath.

Al francés se ha traducido dos veces: una por Achille Fouquier (*Revue Britannique*, 1882.) Y otra por Henri de Curzón. En París lo representó en castellano la compañía Guerrero Mendoza en 1898.

En 1900 se estrenó en el teatro del Príncipe de Gales un arreglo del drama de Zorrilla, hecho por Mistress Cunninghame Graham, con el título de *La última apuesta de Don Juan*.

Al italiano lo tradujo por primera vez, en 1884, Vincenzo Giordano-Zœchi, que respetó el título original. Posteriormente han hecho otra traducción, muy notable por cierto, Giulio da Frenzi y Fausto María Martini.

Las parodias que se han hecho del *Tenorio* son innumerables. Entre las más aplaudidas debemos recordar las siguientes: *El novio de doña Inés*, de Javier de Burgos; *Juan el perdido*, de Mariano Pina Domínguez; *Doña Juana Tenorio*, de Rafael María Liern; *Tenorio y Mejía*, de Leandro Torromé; *Juanito Tenorio*, de Francés y Nieto; *Tenorio feminista*, de Paso, Servet, Valdivia y Lleó; *Tenorio taurino*, de González Fiol; *Tenorio político*, de Segundo Cernuda; *Tenorio modernista* y *Tenorio musical*, de Pablo Parellada.

Aprovechando frases conocidas del *Tenorio* se han escrito también al-

gunas obras, tales como *M'hacéis de reir, don Gonzalo y Yo, Gallardo y Calavera*.

Felipe Pérez Capo tiene escrita también, sobre la base de la leyenda del Tenorio, una obra titulada *Don Miguel de Mañara*.

Y por último, si alguno de nuestros lectores no le basta aún con lo que dejamos dicho y desea conocer más datos acerca de la jaranera personalidad del burlador macareno, sepa que hay escritas sobre el particular, entre otras, las siguientes obras:

Españolas: *El tipo legendario de Don Juan Tenorio y sus manifestaciones en las modernas literaturas*, por don Manuel de la Revilla (Obras, Madrid, 1883); *Don Juan Tenorio*, por don Felipe Picatoste (Madrid, 1883); *Observaciones sobre el carácter de Don Juan Tenorio*, por don Francisco Pi y Margall (Opúsculos, Madrid, 1884); *El Tenorio de Zorrilla*, por don Adolfo de Castro (España Moderna, junio, 1889); *Génesis y desarrollo de la leyenda de Don Juan Tenorio*, por don Joaquín Hazañas y la Rúa (Sevilla, 1883); *La leyenda de Don Juan Tenorio*, por don Víctor Said Armesto (Madrid, 1908).

Francesas: *Les origines de Don Juan*, por Arvéde Barine (*Revue politique et litteraire*, 15 de octubre de 1881); *La legende de Don Juan*, por G. Gerdarme de Bévette (París, 1903 y 1911); *Les origines de la légende de Don Juan*, por G. Reyniér (*Revue de Paris*, 15 de mayo de 1906).

Italianas: *Don Giovanni nella poesia e nell'arte musicale*, por Simone Brouwer, (Nápoles, 1894); *Ancora Don Giovanni*, por el mismo (*Rassegna critica della letteratura italiana* 1897); *Don Giovanni, Note critiche*, por A. Farinelli (*Giornale storico della letteratura italiana*, 1896.)

Holandesa: *L'origine de la légende de Don Juan*, por W. Davis (*Gids*, Amsterdam, 1.º de julio de 1915.)

No decimos más que una cosa: Gendarme de Bévette, en su obra antes nombrada, menciona la friolera de cien Don Juanes distintos.

¡Si tendrá popularidad en el mundo el legendario calavera!

Anecdotes del «Tenorio»

Si fuéramos a recoger todas las anécdotas relativas al *Tenorio* que corren por ahí en boca de las gentes o consignadas en libros, revistas y periódicos, sería el cuento de nunca acabar. Son innumerables, y algunas de ellas, conocidísimas. Vamos, pues, a limitarnos a reproducir las más sabrosas y menos conocidas, por más que todas lo sean mucho y resulte difícilísimo hacer una verdadera selección.

La enemiga de Zorrilla contra su drama.

En *El Imparcial* del día 24 de enero de 1893, o sea al siguiente de ocurrir el fallecimiento del genial poeta, publicó el también poeta e ilustre crítico don Federico Balart, el siguiente hecho que pinta hasta dónde llegaba, real o fingida, la animadversión de Zorrilla hacia su popularísimo drama:

«Nuestros únicos altercados eran a propósito de *Don Juan Tenorio*, siempre atropellado por él y defendido por mí. Una sola explicación he logrado hallar a la inquina de Zorrilla contra aquel hijo pródigo de su genio; ese drama que cada año, en la primera semana de noviembre, lleva seis u ocho mil duros a la gaveta del editor, había producido al autor diez mil reales al cabo de cuarenta años, dos refundiciones y un pleito. (1)

(1) Estos cálculos del insigne poeta son equivocados. El mismo Zorrilla confesó que había sacado al *Tenorio* una «renta» de 800 duros. Y aun fueron algunos más

Un día que había Zorrilla extremado hasta lo absurdo su juicio adverso a la obra, empecé yo con más calor que nunca la defensa de ese drama, cuya popularidad sin ejemplo es por sí sola bastante prueba del aliento que lo vivifica, a pesar de todos sus defectos. El poeta me oyó durante quince minutos sin pestañear; pero cuando concluíó el alegato esperaba yo verlo reido a mis razones, exclamó sacudiendo la melena con cómica indignación:

«No puedo más escucharte, que hay algún rayo en el cielo
vil don Juan, porque recelo preparado a aniquilarte.

Y salió de estampía, dejándome con la palabra en la boca.»

La popularidad del Tenorio

En sus «Memorias íntimas del teatro» refiere don Francisco Flores García la siguiente interesante anécdota, que viene a demostrar la enorme popularidad alcanzada por *Don Juan Tenorio*:

«Hace muchos años actuaba en el Tívoli, de Barcelona, la compañía de los *Bufos Madrileños*, de la cual era empresario y director don Francisco Arderius, uno de los característicos más notables que ha tenido la escena española.

Durante el período más animado de la temporada, tuvo necesidad don Francisco de ausentarse de Barcelona por unos días; de los actores que tenía a sus órdenes, el de más autoridad y el que a la vez inspiraba mayor confianza era el tenor cómico don Juan Orejón, y éste quedó al frente de la compañía y del negocio; representaba a don Francisco Arderius en todo y para todo. En cuanto Orejón se vió solo, campando por sus respetos, dueño y señor del Tívoli—aunque accidentalmente—, tuvo un ataque agudo de puritanismo; se lió la manta a la cabeza, como suele decirse, y ordenó que no entrase nadie al escenario en los entreactos ni en la representación.

Tan arbitraria medida provocó una tempestad entre los *perjudicados*, y llovieron las protestas sobre Orejón, que, a ser tan buen artista como era excelente persona, habría escalado el templo de la gloria, cerrado ¡ay! a su mediocridad; pero el buen Orejón se mantuvo en sus trece y la orden se cumplió a rajatabla.

A las pocas noches de haberse tomado tan severa medida, don José Zorrilla, que por entonces vivía en Barcelona y tenía algunos amigos en aquella compañía, fué a pasar la puerta por donde se entraba al vestuario, y se vió detenido por el portero, que le dijo con tono áspero e insolente:

—No se puede pasar; tengo esa orden.

Zorrilla miró al portero de alto a bajo, y, sonriendo benévolutamente, le replicó:

—Esa orden no reza conmigo; soy el poeta Zorrilla.

—Ya le he dicho a usted que no se puede pasar.

—¿No me conoce usted de nombre?

—No, señor.

Zorrilla enrojació, frunció el entrecejo y, con gran altivez, añadió:

—Dígale usted al señor Orejón, o a quien sea, que aquí está el autor de

Los cantos del trovador.

—Yo no me puedo separar de aquí; ya le he dicho a usted que no se puede entrar.

El poeta, frenético ya y ardiendo en ira, gritó:

—¡Soy el autor de *Don Juan Tenorio*!

El portero se quitó apresuradamente la gorra y repuso:

—¡Pase usted, señor! ¡Haber empezado por ahí!

Entonces Zorrilla, encarándose con el cancrbero y apropiándose el papel del Comendador, le declamó enfáticamente estos versos:

«Tu necio orgullo delira, y los muros más espesos
Don Juan. Los hierros más gruesos se abren a mi paso. ¡Mira!»

Y entró, gallardo y majestuoso, al vestuario de los cómicos.»

Por peteneras

Ya que a los *Bufos madrileños* nos hemos referido en la anécdota anterior, vamos a contar un gracioso suceso ocurrido en un teatro de provincia y en el que intervino la gracia, un poco hiperbólica y no siempre oportuna, que caracterizaba a los cómicos educados a las órdenes de Arderius.

Procedente de la compañía de éste ingresaron en la de don Antonio Zamora y en concepto de segundas partes, el popularísimo cuanto desgraciado Ricardo Zamacois y su compañero Luis Ponzano.

Naturalmente que uno y otro valían muchísimo más que la mayoría de los actores de don Antonio, pero éste, teniendo en cuenta su procedencia, no los hacía el menor caso, repartiéndoles siempre los últimos papeles, convencido de que *aquellos bufos, aquellos zarzueleros*, como él decía, no harían nunca nada de provecho.

Llegó en esto la época de los *Tenorios* y, como de rigor, hubo que poner en escena el celeberrimo drama de Zorrilla.

Don Antonio llamó a su cuarto a Zamacois y a Ponzano, y les dijo:

—Puesto que sois de zarzuela, podéis encargarnos de cantar los salmos funerarios del último acto.

—Lo que usted quiera, don Antonio—contestó Zamacois.

Ponzano también asintió de buen grado, y salieron ambos del cuarto de su director.

Llegó la noche de la representación. Esta salía a pedir de boca. Don Antonio, actor de gallarda figura y excelente escuela, hacía un *Don Juan* sumamente airoso, cosechando grandes aplausos durante los seis primeros actos.

En el último y en el momento culminante de oírse los cantos funerarios, Zamacois y Ponzano, que estaban entre bastidores, se arrancaron por peteneras, produciendo en el auditorio el regocijo que es de suponer.

Zamora empezó a aturdirse y acabó sin dar pie con bola en medio de una juerga unánime de la sala.

Otro «Tenorio» que acaba mal

También en un teatro de provincia, representaba el *Tenorio* la compañía del gran don Antonio Vico.

Este había repartido el papel de Avellaneda a su sobrino Manolo, actor simpático y excelente, pero muy aficionado a *morcillear*, siendo muy frecuentes los compromisos en que los cómicos se veían por las extemporáneas salidas de tono del muchacho, al que por tal motivo temblaban todos los compañeros.

La representación iba saliendo... como hecha por aquel coloso de la escena. Al llegar al sexto acto y cuando en la casa de Don Juan sonaban pavorosamente los aldabonazos que anunciaban la llegada de la estatua del Comendador, Don Juan (Vico) dijo con su energía peculiar dirigiéndose a los dos convidados, Centellas y Avellaneda, sospechando dramáticamente que fueran los autores de lo que creía broma macabra:

—«¿Declarais, pues, vuestro enredo?»

Y Avellaneda (Manolo Vico), en lugar de contestar con el libro:

«Por mi parte nada sé.»

Contestó por cuenta propia y con la mayor sangre fría del mundo:

—Bueno. Pues manda levantar el telón y que coloquen la mesa en la sala. Invitaremos al público que tantos aplausos nos ha prodigado, y lo que pase la cuenta lo abonaré yo con el producto de mis derechos para la representación (¿?), y si falta, con dinero de mi bolsillo (¡!).

Así se hizo, y lo más escogido de la sociedad granadina se confundió aquella noche con los actores en fraternal banquete, que duró hasta cerca de la aurora del día siguiente».

Conste que ese interrogante y esa admiración que el lector habrá visto entre ambos paréntesis, los hemos puesto nosotros, con el exclusivo fin de salvar nuestra responsabilidad, pues a pesar del crédito que nos merece el cronista de referencia, no nos explicamos cómo Zorrilla pudo hablar de *sus derechos de representación*, que correspondían en absoluto a D. Manuel Delgado, ni cómo pudo brindarse a costear con dinero de su bolsillo un banquete *para lo más escogido de la sociedad granadina*.

¿Es que Zorrilla andaba bien de dinero en aquella ocasión? En ese caso ¿de donde lo había sacado? Porque sabido es que el gran poeta nunca anduvo muy sobrado de fondos, ni de joven ni de viejo.

Allá, pues, el cronista...

¿Cómo hablan los muertos?

Tampoco respondemos de la veracidad de esta otra anecdota que hemos oído en las tertulias de los cómicos, tertulias en las que frecuentemente toma activa parte la fantasía histrionésca, tan propicia a la inventiva como a la inyectiva. Cuéntase que el eminente don José Valero nunca fué partidario del *Tenorio*. Especialmente a raíz del estreno del famoso drama sentía hacia éste una animosidad terrible.

Sin embargo, la obra de Zorrilla estaba en boga, Valero dirigía una compañía, y no tenía más remedio que representar el *Tenorio*, si no quería ver comprometidos sus intereses de empresario y su crédito de actor.

Se resignó, pues, a poner en escena el drama, y en efecto, comenzaron los ensayos para la representación.

Los cuatro actos de la primera parte los dirigió el gran cómico con su peculiar inteligencia artística y con todo acierto.

Pero lo mismo fué comenzar las escenas del cementerio que coger el sombrero y largarse del teatro.

—¿A donde va usted, don José?—le preguntaron los cómicos.

—A la calle. Ahí se quedan ustedes ensayando solos.

—Pero ¿es que no va usted a seguir dirigiendo los ensayos?

Y Valero, entre malhumorado y festivo, contestó:

—No. Yo no puedo dirigir en ese ensayo. *Yo no sé cómo hablan los muertos*.

Y efectivamente, se marchó a la calle dejando estupefacta a la compañía.

Un autor que no conoce sus obras.

Zorrilla tenía el carácter un poco agrio, y era otro poco descarado. Le soltaba una fresca al lucero del alba. Y cuando lo que juzgaba impertinencia le afectaba personalmente, se ponía por las nubes. No hay, pues, que decir cómo se pondría cuando la impertinencia rayaba en ofensa hacia él, hacia sus obras, incluso *Don Juan Tenorio*, a pesar del odio que sentía hacia el famoso drama. Cuéntase que a poco de hallarse en Méjico y cuando aún no había logrado aquella enorme popularidad que no le permitía pasar inadvertido en ninguna parte, llegó a un pueblo donde nadie le conocía. Salió a pasear por las calles y vió anunciada para aquella noche en el teatro una representación de *Don Juan*. Tomó una butaca, de las primeras filas y entró.

La compañía era malsísima y el *Tenorio*, hecho por ella, un completo marracho. A Zorrilla un color se le iba y otro se le venía. Mil veces estuvo para saltar, pero se contuvo comprendiendo a lo que se exponía.

Pero llegó un momento en que ya no pudo más, y poniéndose en pie y encarándose con los histriones, gritó:

—¡Son ustedes unos bandidos! ¡Eso no se hace así! ¡Eso no es representar el *Tenorio*!

El escándalo que se produjo fué enorme.

—¡Fuera! ¡Fuera!—gritaban desde todos los puntos de la sala—¡Que se calle!

—¡No me da la gana!—contestaba Zorrilla hecho un energúmeno—¡Eso no es hacer el *Tenorio*!

El primer actor, el encargado de representar el don Juan, amoscóse un tanto al oír aquel exabrupto y dirigiéndose a Zorrilla, le dijo con cierta ironía.

—Pero ¿usted quién es? Usted no conoce el *Tenorio* ni de oídas.

Zorrilla se puso lívido. ¡Que quién era él! ¡Que él no conocía el *Tenorio* ni de oídas! Aquellas palabras contenían una injuria imperdonable, que había que reparar inmediatamente.

—¿Que quién soy yo?—rugió con acento terrible—¡Don José Zorrilla! ¡El autor de esa obra que están ustedes asesinando!

En la sala se produjo un silencio respetuoso. Zorrilla, dueño ya de la situación, devolvió la ironía al cómico con esta frase:

—Pero tiene usted razón. Yo no conozco ese *Tenorio* ni de oídas.

El público, emocionado con la presencia del poeta, hizo subir a éste al escenario, y Zorrilla, en medio del entusiasmo más ardiente, recitó algunos pasajes para enseñar a aquellos cómicos de la legua cómo había que representar su *Don Juan Tenorio*.

¿Dónde váis, Comendador imbécil? (1)

Muchas veces se ha censurado a los comediantes por alterar en las comedias el texto del autor. El aplaudi lo Donato Jiménez era una honrosa excepción de la regla, y no variaba el texto por nada del mundo.

Hace algunos años estaba Donato en la compañía del Español y de ella formaba parte también una conocida actriz de carácter que tenía mal carácter. Se puso en escena muchas noches *Don Juan Tenorio*, haciendo de Abadesa la referida característica y de Comendador Donato Jiménez. Cuando la característica preguntaba temerosa: «¿Dónde váis, Comendador?», el buen Donato replicaba con voz atronadora: «¡Imbécil! ¡Tras de mi honor!»

Y todas las noches, al terminarse la representación, se acercaba muy amostazada la característica a repetirle a Donato:

—Ya le he dicho a usted que le ruego que no me llame imbécil.

El notable actor contestaba siempre lo mismo:

—Señora, no soy yo; es el poeta.

Hasta que cierta noche, cansada ya la característica de predicar en vano, se lanzó a resolver el caso por sí misma, e hizo la pregunta de la Abadesa en esta forma: «¿Dónde váis, Comendador imbécil?»

Y Donato Jiménez, sorprendido, tuvo que limitarse a contestar simplemente: «Tras de mi honor», suprimiendo el «imbécil» para que hubiera verso.

(1) Esta anécdota y las dos siguientes están tomadas del interesante libro «Zorrilla.—Su vida y sus obras», de don Narciso Alonso Cortés, quien a su vez las copia de diferentes periódicos. Nosotros nos limitamos a alterar la forma gramatical de alguna de ellas para adaptarlas a este número.

De entonces data la costumbre de alterar el verso de Zorrilla y, en vez de decir «Imbécil», decir «Señora». Aunque no es lo mismo precisamente.

¡Muérete... de vergüenza!

Hace algunos años se representaba *Don Juan Tenorio* en el teatro de Price. El que hacía de Don Juan era un conocido artista andaluz.

En el acto en que Don Juan mata al Comendador de un tiro, al disparar, le falló el pistoletazo, y como las armas de aquella época no tenían más que una carga, el actor, metido en tan gran compromiso, dijo para sí: «¿Cómo matar al Comendador?»

Pero reponiéndose pronto y dirigiéndose a Ulloa, le gritó con voz estentórea: «¡Muérete... de vergüenza!»

Y el Comendador cayó desplomado inmediatamente entre las carcajadas del auditorio.

«Tenorios» guachindangos.

En Cuba existe, o existía antes, por lo menos, una gran afición al drama de Zorrilla. Todos los años, en cuanto se acercaba Noviembre, tenía que representarse en cuatro o cinco teatros. El año a que nos referimos se representaba en el Martí, en el Albisú, en el Casino, en el Peyret y en algunos más. ¡Y qué Tenorios!

Por las revistas de los periódicos, se ve que aquellos Don Juanes eran sumamente pintorescos.

En un teatro, Doña Inés era una mulata clara, que recitaba así los versos:

«Don Juá, Don Juá, yo lo imploro arráncame e corasó
de tu hidalga compasío; o ámame, porque te adoro.»

Un Don Juan, también de medio color, intercaló «morcillas» en los recitados, sin duda para mejorar el original:

Ante la ventana de Doña Ana, en vez de dar las tres clásicas palmadas, cantó con melancólica dulzura:

Asómate a la ventana
para que mi alma no pene.»

Y luego, en el acto de la quinta, le dijo a Don Luis:

«No has debido suponer
que este Don Juan pendenciero
tuviera el cortante acero
tan solo para comer.»

Con lo cual Don Luis palidecía de miedo.

Pero lo extraordinario fué en la escena del cementerio, en la que se arrancó por guajiras:

(*Música.*)
«Mármol en quien Doña Inés
en cuerpo y sin alma existe,
¡vida mial!

Mármol en quien Doña Inés
en cuerpo y sin alma existe,
deja que un triste, que un triste
venga a llorar a tus pies.»

En la escena del sofá, Doña Inés, una negra preciosa, para no ser menos que Don Juan, pero falta de espontaneidad poética, sólo intercalaba en el texto algunos lastimeros ¡ay!

«¿Qué filtro envenenado, ¡ay!
me dáis en este papel, ¡ay, ay!
que el ¡ay! en pedazos ¡ay, ay!
traspásado estoy sintiendo ¡ay! por él?»

Una voz en el público:

«¡Mátame, machete viejo!» (1)

Tropezar con los muertos.

Representaba en Córdoba *Don Juan Tenorio* el eminente Vico.

Sabido es que este gran actor hacía una creación genial del célebre personaje.

La representación se deslizaba magnífica y estaba ya para terminar el cuarto acto.

Don Juan había matado ya al Comendador y a Mejía, cuyos cadáveres ocupaban el centro de la escena, y acuciado por Ciutti, que avisaba la llegada de la justicia, dirigióse precipitadamente al balcón para decir los versos finales y arrojarle de cabeza al Guadalquivir.

El momento era de una solemnidad enorme. La expectación por oír del gran actor la emocionadísima frase, indescriptible.

De pronto Vico tropieza primero con el cadáver de Mejía y luego con el del Comendador, que, como decimos, habían tenido la mala ocurrencia de desplomarse en el centro de la escena, y está a punto de caer de bruces.

El momento, de trágico se convierte en cómico. Una carcajada general estalla en el teatro.

Don Antonio se da cuenta de lo comprometido de la situación y queriendo salvarla, hace una mueca terrible de asco, de miedo hacia los muertos con quienes acaba de tropezar. En sus ojos se pinta el espanto con los caracteres más horrorosos.

Y el público, sobrecogido, emocionado, atónito ante aquella mueca, deja de reír y sigue con la mirada a Vico que volviendo la cabeza con repugnancia y horror hacia los cadáveres llega hasta el balcón, se encarama a la barandilla y pronuncia como él solo sabía hacerlo cuando quería, la frase celebrísima:

«¡Llamé al cielo, y no me oyó,
y pues sus puertas me cierra,
de mis pasos en la tierra
responda el cielo y no yo!»

Y bajó el telón en medio de una ovación estruendosa.

Un Tenorio que no conoce a su padre.

Representábase en uno de los teatros de Montevideo el inmortal drama de Zorrilla.

La compañía era bastante mediana, poco mejor que de aficionados, y había entre los actores uno que se distinguía por su osadía y por su afán de *morcillear*.

Ese individuo fué encargado de representar el papel de Don Diego Tenorio.

Durante los ensayos, decía a Don Juan:

—Te advierto que el día de la representación no me vas a conocer tú a mí, en vez de ser yo quien no debe conocerte.

En efecto, llegó la escena en que Don Diego, enmascarado, recrimina a

(1) También a la famosa artista de Circo, «Geraldine», le dió una temporada por representar comedias y dramas e hizo entre otras obras «Don Juan Tenorio», estando encargada del papel de Doña Inés. El Don Juan lo hacía el actor Salgado.

Y era de ver cómo recitaba la bella acróbata su parte, con marcado acento inglés:

«No, don Juan; en podedg mio
guesistigte no está ya;
yo voy a ti como va
sogbido al mag ese guío...»

Creviendo el actor que con pronunciar en voz alta la frase «¿Y esos salmos funerales?» bastaría para recordar al segundo apunte que era llegado el momento de que los comparsas empezasen a mosconear su salmodia, la pronunció con una energía impropia de la situación.

Pero que si quieres... Los cantos no se ofan.

Volvió a decir la frase, y nada.

La repitió por segunda vez, y el Comendador, creviendo sacarle del apuro le miró lastimosamente mientras le decía:

«¿No los oyes?»

Y haciendo como si aplicaba el oído, añadió en seguida:

«Ya no cantan. Todos los muertos se han ido.»

Un Comendador que acepta el convite.

El segundo apunte de Rafael Calvo estuvo a punto de morir a las manos de éste por una broma de mal género que gastó al eminente artista.

Iba a representarse el *Tenorio* en el Español y había sido encargado de hacer la contrafigura del Comendador uno de los comparsas.

El maquiavélico traspunte aleccionó debidamente al hombre en cuestión:

Mira,—le dijo—cada vez que Don Juan se dirija a ti, invitándote a cenar, tú bajas la cabeza en señal de que aceptas.

Llegó el quinto acto. El comparsa representaba con la mayor seriedad del mundo su papel de estatua del Comendador, sin moverse, sin pestañear siquiera. Rafael Calvo se encaró con él:

«Yo a nada tengo pavor;
tú eres el más ofendido,
mas si quieres, te convido
a cenar, Comendador.»

La estatua inclinó la cabeza solemnemente como dándose por enterada y aceptando desde luego. Calvo se quedó como quien ve visiones.

Algo repuesto de su asombro, continuó:

«Que no lo puedas hacer
creo, y es lo que me pesa;
mas por mi parte, en la mesa
te haré un cubierto poner.»

Nueva inclinación de cabeza de la estatua como diciendo «conformes», y nueva estupefacción de Calvo, que echaba chirivitas por los ojos ante tamaña insolencia.

Repuesto otra vez, prosiguió:

«Y a fé que favor me harás,
pues podré saber de ti
si hay más mundo que el de aqui
y otra vida, en que jamás,
a decir verdad, creí.»

La estatua inclina por tercera vez la cabeza como diciendo: «Perfectamente. Hasta luego».

Bajó el telón, como tiene que bajar, a los pocos momentos. Rafael, que estaba loco, tiró de acero, dispuesto a atravesar de parte a parte al comparsa. Este, que las vió negras, echó a correr, gritando quién le había dado orden de hacer aquellas inclinaciones.

Calvo se fué entonces en busca del traspunte, y si no lo impide la compañía, le clava el estoque hasta la cazoleta.



Marca Registrada

FUERA CANAS sin teñirlas ni arrancarlas

Gran invento **BRILLANTINA INDIA** (Sin grasa)
Exijase en la etiqueta La figura de la India (Marca Registrada.)

Producto antiséptico, compuesto de raíces aromáticas. Único que sin teñir, en pocos días devuelve a las canas su color primitivo. Usándole no salen nunca. Fortifica la raíz del cabello evita su caída y le devuelve el jugo perdido, pues la cana no la motiva otra causa que la falta de dicho jugo, sin el cual se debilita la raíz, haciéndole perder color y fuerza.

Precio: 5 pesetas. De venta en todas las perfumerías y droguerías. Por mayor: J. BARREIRA. Muñoz Torrero, 6. MADRID

STILOGRAFICAS

Millares donde elegir desde 1 a 300 pesetas

Casa MOZO Alcalá, 9 MADRID

FOTOGRAFIA

BIEDMA

CALLE DE ALCALA, 23.
Teléf. M-730 Hay ascensor

LIMPIE, VD, LOS METALES CON

"AERO"

Y BRILLARÁN MÁS QUE EL ORO



¡EUREKA!

ES EL MEJOR CALZADO

Nicolás M. Rivero, 11 MADRID

Pildoras Saludables

DE **MUÑOZ** 20
LAXANTES PURGANTES

EN TODAS LAS FARMACIAS DOSIS

TOS FERINA JARABE BEBÉ

PRINCIPALES FARMACIAS Y DROGUERIAS

HIPOFOSFITOS SALUD.

TÓNICO NERVIOSO

PRENSA POPULAR

ha puesto también a la venta las célebres obras de

LINARES RIVAS

La Garra.—Fantasmas.—La espuma del champagne.—El abolengo.—María Victoria.
La raza.—Aire de fuera.—Como hormigas.
La fuerza del mal.—En cuarto creciente.

Precio: 3 pesetas.

PIDANSE A LIBREROS, A NUESTROS CORRESPONSALES Y A ESTA ADMINISTRACIÓN.—MADRID, CALVO ASENSIO, 3.

