

Zorrilla en sus *Recuerdos del Tiempo Viejo*

Víctor Calderón de la Barca

スペインにおけるロマンティシズムは、他のヨーロッパ諸国と同様に革新的な運動だった。しかしながら、スペインの高尚な詩人で劇作家でもあるホセ・ソリーリャ（1817～1893）は、彼の反動的なイデオロギーと汚れなき祖国擁護と宗教擁護ゆえに、ロマンティシズムの中でもより保守的な思潮の中に位置づけられる。

ソリーリャは、とりわけ彼の傑作「ドン・フアン・テノーリオ」で有名だが、スペイン演劇の改革にも著しい貢献をした。

彼の「昔の思い出」という題名の回想録は、彼の芸術的また政治的側面における作家人生やその時代の最も重要な情報源である。

Key word: Zorrilla *Recuerdos* Teatro Ideología

Recuerdos del tiempo viejo

Si los *Recuerdos del tiempo viejo* (en adelante RTV o *Recuerdos*) constituyen por si mismos la mejor fuente primaria para reconstruir la vida de Zorrilla (en adelante Z), su mejor biografía sigue siendo la que en 1943 publicó en Valladolid don Narciso Alonso Cortés (Alonso: 1943), quien el mismo año dio a la imprenta las *Obras completas* más completas del autor.

De la vida de Z vamos a espigar aquí sólo algunos datos: José Zorrilla nació en 1817 en Valladolid, en el seno de una familia acomodada, y murió en 1893 en Madrid en la celebridad y más bien pobre.

Ladrón cogido, ladrón ahorcado

Su padre es una figura clave en la vida de Z. Fue un hombre severo y extremadamente conservador que llegó a ocupar el cargo de “superintendente general de policía del reino” entre 1828 y 1830, es decir, en las postrimerías del reinado de Fernando VII, el *Deseado*, cuando Calomarde era ministro de Gracia y Justicia, el doctor Verdeja inquisidor general, el padre Gil director del Seminario de Nobles, y el francés Grimaldi renovaba la escena en España.

Según cuenta Z en sus *Recuerdos* su padre había ido a la capital “*para limpiar a Madrid de los ladrones y vagos que pululaban en 1827 por las mal empedradas calles y peor alumbrados callejones de la villa y corte de entonces, de la cual dan tan exacta idea las Memorias de Mesonero Romanos* (RTV: 173). Su rigor con los delincuentes fue tal que hizo que el gobierno moderado de Cea Bermúdez le desterrara.

La difícil relación que tuvieron Zorrilla y su enérgico padre puede ilustrarse con el ambiguo comentario, entre la admiración y el rechazo, que el escritor dedicó a la labor del superintendente.

“...*ladrón cogido, ladrón ahorcado. Bárbaro era tal vez el principio, pero necesario y eficaz fue el procedimiento... Otro día hablaremos de esto: no manchemos hoy con tan repugnantes memorias la purísima de mi madre...* (RTV: 174)

Para la eficaz persecución de los liberales y el mantenimiento del orden público y las buenas costumbres el gobierno adoptó todo tipo de medidas, entre ellas la de prohibir los bailes de máscaras y el uso del bigote a los

paisanos, lo que le costó el suyo al joven Ventura de la Vega. Así mismo se prohibió “*a todos los españoles de las provincias venir a Madrid sin una razón justificada*”, la más poderosa de las cuales aparecía escrita en los 72.000 pasaportes que el Superintendente visó: “*Pasa a Madrid a ver La Pata de Cabra*”. Y es que los teatros caían también bajo su jurisdicción.

La Pata de Cabra

Todo lo vence el amor o La Pata de Cabra fue el drama más popular de la primera mitad del siglo XIX. Ni *Don Álvaro* ni *El Trovador*, que con sus 25 representaciones fue el de mayor éxito de los románticos, ni el *Tenorio* pudieron competir con este “melo mimo drama mitológico burlesco de magia y de grande espectáculo”. Se calcula que entre 1829, año de su estreno, y 1850 pudieron verla 220.000 personas. Teniendo en cuenta que la población de Madrid en esa época sólo rondaba el cuarto de millón de habitantes, podemos hacernos una idea de su enorme popularidad y de que la cifra de miles de pasaportes visados por el superintendente no era una exageración.

El autor de *La Pata de Cabra* era Juan de Grimaldi, soldado del ejército francés, llamado de los *Cien mil hijos de San Luis*, que había llegado a España atravesando los Pirineos bajo las órdenes del Duque de Angulema en 1823 para restablecer el poder absoluto de Fernando VII.

Grimaldi obtuvo del nuevo gobierno la gestión del teatro del Príncipe, y desde esa posición se convirtió en el renovador del teatro español. Formó una compañía de actores, de la que formaba parte Concepción Rodríguez, la actriz con quien se casó y a quien encumbró, y a la que se fue incorporando el elenco de los mejores actores que dominarían la escena española de su tiempo: Antonio Guzmán, García Luna, Carlos Latorre, Matilde Díez, Julián Romea...

Grimaldi ayudó a estrenar a los jóvenes dramaturgos, como Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega o Larra; mandó traducir comedias francesas y arreglar otras españolas del Siglo de Oro; fundó con los jóvenes escritores la tertulia del café de El Parnasillo, por la que pasaron, además de los ya citados, el poeta Espronceda, el librero Manuel Delgado, los dramaturgos García Gutiérrez, Hartzenbusch, Zorrilla y tantos otros que compusieron lo más granado del romanticismo español.

Todo lo vence el amor o La pata de cabra era una muy libre adaptación de la “comedia de magia” francesa *Le pied du mouton* que se había estrenado en París en 1806.

Ambientada, en la versión española, en las proximidades de Zaragoza y a comienzos del siglo XV, la comedia, cuyo protagonista lleva el nombre significativo y ridículo de Don Simplicio Bobadilla Majaderano y Cabeza de Buey, es una caricatura del falso noble cuya cobardía le impide lograr la mano de una doña Leonor, prometida en matrimonio por su tutor, pero raptada por un don Juan, de quien la dama está enamorada, y que se vale para sus propósitos del talismán que en forma de pata de cabra le ha dado Cupido.

No fue sólo su comicidad con rasgos de vodevil la que la hizo tan popular, sino, sobre todo, la espectacularidad de la puesta en escena, que superaba con creces lo ya visto en las tan de moda comedias de magia. Había en ella no menos de 35 efectos de magia, lo que hoy llamaríamos “efectos especiales”, con vuelos de cosas y personas, transformaciones, apariciones y desapariciones, fuegos artificiales y hasta once cambios de escenario: un bosque, un prado, un castillo, un cuarto, los Pirineos nevados, el palacio celestial de Cupido, etc. Frente a los 8 tramoyistas que solía haber en los teatros, Grimaldi empleó 48 para mover la maquinaria. A los actores se sumaron multitud de “extras” para encarnar los cíclopes, furias, criados y campesinos que atraviesan el escenario. Baste

esta acotación para hacerse una idea cabal del espectáculo que debió ser.

“ *Acto I*

El teatro representa un bosque muy espeso. Hay una cueva en el fondo... Es de noche. Alumbra la luz de la luna.

Escena Primera

Don Juan solo, sentado al pie de un árbol.

Música

Don Juan: Del hado los rigores
sufrí desde la cuna...

Perdida pa (sic) siempre
mi hermosa Leonor,
buscar quiero en la muerte
remedio a mi dolor.

Acerca las pistolas a su frente como para matarse, y de repente se le escapan las pistolas de las manos y vuelan por el aire, donde disparan. Al mismo tiempo sale el dios Cupido del tronco del árbol a cuyo pie está sentado Don Juan.
“(Grimaldi: 61, 62)

David T. Gies, el mejor especialista de Grimaldi y *La Pata de Cabra*, de quien hemos extraído estas notas, afirmó que “*Su popularidad trajo dinero a los cofres de los empresarios y creó un público acostumbrado a presenciar las extravagancias del drama romántico*” (Gies: 48).

Según Gies es en las populares comedias de magia donde hay que buscar el precedente de las “extravagancias

escenográficas” del *Tenorio* de Z.

Di un impulso casi reaccionario a la poesía de mi tiempo

Zorrilla padre quiso que Z hijo estudiara Leyes, pero éste abandonó los estudios para dedicarse a la literatura. Con 19 años huyó de la casa paterna y tras robar una mula se dirigió a Madrid.

Su padre no le perdonaría nunca ni ese desacato ni el haberse casado sin su consentimiento, a pesar de los esfuerzos del hijo para reconciliarse con él.

Muchos años después, siendo ya autor famoso, tuvo Z una entrevista con su anciano padre, quien ya hacía mucho tiempo que estaba alejado de la política.

En esa entrevista, que reproduce en sus *Recuerdos*, Z, el más popular de los escritores románticos, se revela a las claras como un reaccionario.

“Me he hecho aplaudir por la milicia nacional en dramas absolutistas como los del rey don Pedro y don Sancho: he hecho leer y comprar mis poesías religiosas a la generación que degolló los frailes: ... he dado un impulso casi reaccionario a la poesía de mi tiempo: no he cantado más que la tradición y el pasado: no he escrito una sola letra al progreso ni a los adelantos de la revolución... Yo me he hecho así famoso, yo, hijo de la revolución... porque no he tenido más ambición... que parecer hijo de mi padre y probar el respeto en que le tengo...” (RTV I: 212)

Esta declaración no necesita comentario. Ilustra perfectamente cómo, tras la muerte de Larra y Espronceda, el romanticismo en España dejó de ser un movimiento revolucionario. Incluso autores políticamente progresistas como García Gutiérrez, quien, firme partidario de la

revolución de 1868, llegó a escribir un himno titulado “*Abajo los Borbones!*”, se fueron acomodando al clima de la Restauración y aceptando puestos oficiales en la administración del Estado o en la Academia.

Bien se puede, desde luego, apoyar las afirmaciones que Navas Ruiz hacía en su libro *El romanticismo español*, pero es necesario matizarlas.

Esa juventud (se refería el profesor Navas a la generación que se dio a conocer entre 1834 y 1850) *apoyada por otros no tan jóvenes como Rivas y Martínez de la Rosa, lanza en un espacio mínimo de tiempo un puñado de obras fundamentales que alteran por completo el panorama literario y aun social de España. Ellos acabaron con las reglas classicistas, repudiadas ya en toda Europa. Modernizaron la literatura, reintegrándola a las corrientes europeas y liberándola del afrancesamiento.* (Navas: 95).

Todo esto parece cierto. Sin embargo, la evolución de los acontecimientos políticos tanto en Europa (derrota de la revolución de 1848 en primerísimo lugar) como en España (vaivenes de la política liberal en que termina imponiéndose el moderantismo, fracaso de la I República y el colofón de la Restauración de los Borbones) y la de los mismos movimientos artísticos (una pintura historicista después de Goya, el costumbrismo en literatura o los dramas históricos que aun conservando el oropel romántico en sus elementos externos, tales la fantasía y la escenografía, dejan de tener el carácter conflictivo de aquellos primeros escritos por el Duque de Rivas, Larra o Espronceda para adentrarse en el drama de puro entretenimiento y que no incomoda la tranquilidad de las conciencias) no parece sino avalar las tesis de E. Allison Peers sobre el fracaso del movimiento romántico en España (al menos en su versión revolucionaria) y para cuya refutación parece escrito el entero libro de Navas Ruiz.

¿Triunfo, pues, del romanticismo? Sí, así lo prueban el Duque de Rivas, Hartzenbusch, García Gutiérrez... en su juventud, pero desde 1844, es decir, desde el año en que los manuales de literatura ponen fin al apogeo del romanticismo, que es también el año del estreno de *Don Juan Tenorio*, lo que triunfa es la versión más conservadora e incluso reaccionaria del romanticismo.

Habiendo perdido su halo de protesta la literatura romántica el teatro entró en un período de decadencia. Fue la triste agonía de un romanticismo muy alejado de sus principios. Frente a sus dramas historicistas de poco sirvió la renovación intentada luego por la generación siguiente de dramaturgos con sus ensayos de “alta comedia”. Finalmente la escena española caería bajo la égida de los dramas de Echegaray. Habría que esperar hasta 1895, año del estreno del drama social *Juan José*, de Dicenta, para ver algo nuevo. Después vendrían Benavente, Arniches, Pérez Galdós..., pero ésa es ya otra época.

Ese vago clamor que rasga el viento

¿Fue Z un ejemplo, similar al de Rivas, de cómo los jóvenes revolucionarios se volvieron conservadores con el tiempo o fue Z un reaccionario desde el principio?

Z había llegado al Madrid isabelino donde triunfaban los escritores románticos. Al poco uno de ellos daría fin a su vida descerrajándose un tiro en la cabeza.

La muerte de Larra y su multitudinario entierro le depararon a Z la ocasión para salir del anonimato e iniciar su imparable ascenso a la fama. Como es sabido, al pie del sepulcro del autor de *El Pobrecito Hablador*, Z leyó en honor del suicida un emocionado poema de despedida.

*“Ese vago clamor que rasga el viento
es la voz funeral de una campana,
vano remedo del postrer lamento
de un cadáver sombrío y macilento
que en sucio polvo dormirá mañana.*

.....

*“Duerme en paz en la tumba solitaria
donde no llegue a tu cegado oído
más que la triste y funeral plegaria
que otro poeta cantará por ti”*

Tras la lectura del poema fue felicitado por la crema y nata de los literatos; así se inició la carrera de Z hacia el Parnaso o, por mejor decir, el Parnasillo.

Unos cuarenta años después del triste suceso que a la postre procuró su éxito, Z deslizaba entre las páginas de sus *Recuerdos* la confesión de una verdad más prosaica. Su poema, en realidad, había sido un encargo circunstancial para un periodico. Finalmente el poema no se publicó, pero en el cementerio, antes de cerrarse el ataúd de Larra, el amigo que había mediado sin éxito ante el periódico le devolvió el poema a su autor no sin antes reclamar del público allí presente que atendiera a su lectura, lo que terminó haciendo un bastante sorprendido Z. La lectura, que hubo de finalizar otro asistente por no poder continuarla un emocionadísimo Z, cautivó al auditorio. Lo que ese entregado auditorio no sabía es que las lágrimas de aquel joven poeta poco tenían que ver con el entierro de un hombre, “cuyo talento reconocía, pero que no entraba en la trinidad que (él) adoraba, y que componían Espronceda, García Gutiérrez y Hartzenbusch”, y sí mucho con la ilusión de alcanzar en brazos de la fama sus dos irrealizables delirios: ganarse el respeto de su padre y la

admiración de la dama a la que pretendía. (RTV I: 29 a 36)

La anécdota, bastante chusca, descubre el oportunismo de Z. El escaso aprecio que sentía por Larra queda de manifiesto en unos versos de *Recuerdos y Fantasías*, que aparecieron el mismo año del estreno del *Tenorio*:

*Nací como una planta corrompida
al borde de la tumba de un malvado* (RTVI: 51)

Obras de Zorrilla: poeta y dramaturgo

Al pie del sepulcro de Larra empezó su amistad con García Gutiérrez, el autor de *El Trovador*, amistad que culminaría en colaboración literaria, pues entre ambos escribieron *Juan Dandolo*, obra teatral que se estrenaría en 1839.

Z, más conocido en la actualidad como dramaturgo, y casi sólo por su *Tenorio*, fue un poeta estimable. Ricardo Navas Ruiz en su libro *El Romanticismo Español* (Navas: 296, 297) ofrece la lista detallada de la entera producción literaria de Z, que divide a efectos de análisis en poesía, teatro y prosa, aunque hay que recordar que los dramas de Z, como la casi totalidad de las obras de teatro que entonces se escribían, estaban en verso. Hay además muchos momentos líricos en los diálogos y monólogos de las obras escritas para el escenario.

Como poeta se le conoce sobre todo por sus juveniles *Cantos del trovador*, de 1840 1841, pero no tienen menos interés otros libros de poemas posteriores como *Granada*, que se publica en París en 1852 con el subtítulo de *Poema oriental* y es ejemplo del exotismo de moda entre los románticos, o los “Cuentos de un loco”, que aperecerían al año siguiente. *Álbum de un loco*, *Ecos de las montañas*, *La leyenda del Cid*, el *Discurso poético leído ante la Real Academia Española*, de la que fue miembro, o *La leyenda de don Juan Tenorio*, publicada póstumamente, son

no los únicos, pero sí probablemente los títulos más significativos de la obra poética de Z.

En cuanto a su obra en prosa destacan, por su interés para conocer al autor y su época, “El Poeta”, aparecido en 1843 en *Los Españoles pintados por sí mismos*, y los artículos que escribió para *El Imparcial* en 1879 y que luego fueron compilados en *Recuerdos de un tiempo viejo*.

Como dramaturgo, precedieron a su famosísimo *Don Juan Tenorio* no menos de 20 obras, entre las que pueden destacarse por el éxito que obtuvieron y la estima en que el propio autor las tenía *El zapatero y el rey*, estrenada en 1840, su segunda parte, de 1842, o *El puñal del godo*. Después del *Tenorio* se estrenaron 8 obras más. Entre ellas la que Z tuvo siempre como su mejor obra dramática: *Traidor, inconfeso y mártir*, estrenada en 1849. Todas, a excepción precisamente del *Tenorio*, son obras exclusivamente históricas, “...obras que podrían ser consideradas como la adaptación del drama del Siglo de Oro a necesidades contemporáneas” y que ejemplificaban “el culto romántico por lo medieval” (Flitter: 175)

Después de esa fecha hubo un largo silencio hasta que en 1862 se estrena *Amor y arte*, una zarzuela tan mediocre como la que en 1877 se estrenó con el mismo título de su obra de teatro más famosa, *Don Juan Tenorio*, pero en la que introdujo sustanciales variaciones respecto de la obra de 1844.

En época en que no existía la ley de propiedad literaria

No escribió Z tanto como Lope de Vega, pero haber escrito una treintena de obras de teatro, casi todas llevadas a las tablas, y haber publicado once tomos de poesías, además de algunas obras en prosa y sus artículos en *El Imparcial*, le sitúan como uno de los autores más prolíficos de su tiempo. Pero ni toda esa ingente producción literaria ni sus actividades teatrales ni los honores que se le tributaron le

sacaron del estado de relativa pobreza en que vivió. De su padre sólo heredó deudas, y su mejor hijo literario no le procuró sino reconocimiento y fama.

“Z vendió los derechos de impresión y puesta en escena del Tenorio al editor Manuel Delgado por 4. 200 reales de vellón.

Z murió en una discreta pobreza sin haber cobrado ninguno de los miles de duros que el Tenorio seguía produciendo desde la noche de su estreno” (Fernández Cifuentes: 1 y 2).

La costumbre de representar el *Tenorio* todos los años coincidiendo con la festividad de Todos los Santos en la mayoría de los teatros de España se prolongaría, convertida en una tradición, hasta casi la actualidad.

Don Juan *“es lo que en lenguaje de bastidores se llama una obra de defensa; todos los empresarios se reponen con ella, y todos los actores cobran por ella su sueldo en la primera quincena de noviembre.* (RTV II: 255)

En sus *Recuerdos del tiempo viejo* (RTV I: 152, 153) Z se defendía de quienes malévolamente le acusaban de hacer la crítica retrospectiva de su *Don Juan* para vengarse de los editores y las empresas. El autor decía no tener nada que reclamar de los *“poseedores legales de la propiedad de su (mi) Don Juan en época en que aún no existía la ley de propiedad literaria”* (RTV I: 152), pero reclamaba el derecho de corregir sus defectos y refundir la obra.

Fuesen motivos literarios o económicos los que impulsaron a Z a escribir su postrer zarzuela, ésta pasó por la escena española sin pena ni gloria.

No fue ésa la única desavenencia de Z con sus editores españoles. Sus obras ya se habían publicado en Francia en 1847 y en 1852, siendo esta última, de Baudry, la única edición reconocida por el autor. En España hubo que esperar a que en 1884 la Sociedad de Crédito Intelectual se decidiera a publicar sus *Obras completas*. Sin embargo, sólo logró salir un volumen por diferencias económicas entre autor y editores.

En 1895, ya muerto Z, Delgado publicaba por fin unas *Obras completas*. Mucho más tarde, en 1943, aparecerían en Valladolid las prologadas por el biógrafo de Z Narciso Alonso Cortés.

A Z le sonrió la Fama, pero le dio la espalda la Fortuna

Corría la temporada cómica del 43 al 44

Corría la temporada cómica del 43 al 44: Carlos Latorre había trabajado en Barcelona, y Lombía solo sostenía el teatro de la Cruz con su compañía, para la cual había yo escrito aquel año tres obras dramáticas..., y era preciso que las obras que yo para él escribía no tuvieran éxito inferior a las de Latorre... En febrero del 44 volvió Carlos Latorre a Madrid, y necesitaba una obra nueva, pero yo no tenía nada pensado y urgía el tiempo: el teatro debía cerrarse en abril... me obligué yo a escribir en veinte días un "Don Juan" de mi confección. (RTV I: 147, 148)

Así contaba un Zorrilla ya sexagenario, bajo el epígrafe de "Cuatro palabras sobre mi Don Juan Tenorio", capítulo XVIII de sus *Recuerdos de un tiempo viejo*, las circunstancias que rodearon la creación de la obra que habría de convertirle en el dramaturgo más popular de su tiempo así en España como en las recién emancipadas repúblicas americanas.

Don Juan Tenorio se estrenó la noche del 28 de marzo de 1844 en el Teatro de la Cruz.

Zorrilla, el teatro de la Cruz y el actor Carlos Latorre *El único actor trágico heredero de Máiquez*

A la muerte de Fernando VII, en 1833, había en Madrid sólo dos teatros a los que se podía llamar así con propiedad: el de la Cruz, donde se estrenó el Tenorio de Zorrilla, y el del Príncipe, donde se estrenaron *Don Alvaro o la fuerza del sino*, (1835) del Duque de Rivas, *El Trovador* de García Gutiérrez

(1836), *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch (1837).

Había un tercer local, ya muy vetusto, el de los Caños del Peral, que en 1850, se abriría completamente reformado con el nombre de Teatro Real y que se dedicaría exclusivamente a la ópera.

La iniciativa empresarial de músicos como Barbieri, Gaztambide, Eslava o Arrieta dio lugar a la construcción del teatro de la Zarzuela en 1856.

Entre comienzos de la década de los 40 y la de los 80 fueron apareciendo nuevas salas, desde el Teatro del Circo en 1842 pasando por el de Novedades en 1857 hasta el de la Comedia, de 1875 o el Lara de 1880, en algunos de los cuales sigue habiendo actualmente representaciones.

Para una reseña más completa de los teatros del Madrid decimonónico puede consultarse el capítulo titulado “El arte escénico en el siglo XIX” de Jesús Rubio Jiménez en la *Historia del Teatro Español* (Rubio: 1801 a 1844).

El del Príncipe y el de la Cruz habían sido en su origen corrales de comedias administrados respectivamente por la cofradía de la Pasión y la Hermandad de la Soledad. Sirvieron de escenario para las grandes obras de los dramaturgos del Siglo de Oro: Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón, etc.

El comienzo del siglo XVIII coincidió en España con un cambio de dinastía: los Borbones sucedían a los Habsburgos. Ya casi mediado el siglo ambos teatros fueron reformados. En 1745 el del Príncipe se cubrió con un tejado. El de la Cruz fue reconstruido en 1743 por Pedro de Ribera siguiendo los cánones del barroco exaltado de su maestro don José Benito de Churriguera.

Unos cien años más tarde, en pleno romanticismo, el gusto había cambiado radicalmente. De 1849 es la Real Orden en que se calificaba al teatro de la Cruz de “oprobio del arte”. Aunque sobrevivió algunos años a la orden de demolición, ésta se produjo finalmente en 1859.

Las prisas con que Zorrilla decía haber escrito su *Tenorio* pueden en parte explicarse por esa amenaza de cierre que el gusto y las malas condiciones del local hacían inevitable.

La historia de esos dos teatros y de sus respectivas compañías está íntimamente ligada a la biografía de Zorrilla como autor dramático. En sus *Recuerdos del tiempo viejo* dice:

Lombía, al hacerse empresario del teatro de la Cruz, me ofreció un sueldo mensual por no escribir para el del Príncipe, a donde volvieron Matilde (Díez) y Julián (Romea) y ajustó a Carlos Latorre con la condición de que estrenara mi segunda parte de “El zapatero y el rey”. (RTV I: 58)... Todos los autores de alguna reputación estaban con Romea: excepto yo. (RTV I: 60).

La competencia de los dos teatros por atraerse al público no impidió que Zorrilla profesara la admiración y cultivara la amistad de los actores de ambas compañías:

Yo tenía mi entrada en el Príncipe, a cuyas lunetas iba a aplaudir a Julián y a Matilde, pero no escribía para ellos; era su amigo personal y su enemigo artístico (RTV I: 75)

Las dificultades empresariales del teatro de la Cruz contrastaban con los cada vez más frecuentes éxitos del teatro del Príncipe. Ya queda dicho por cuál de los dos locales se inclinaban los autores de mayor nombradía; pero cabe pensar que también influyera el estilo de la intepretación. Tal vez Latorre tardara en corregir un arte declamatorio al que se le reprochaba cierto afrancesamiento.

El anunciado estreno de la segunda parte de *El zapatero y el rey* (1842) fue la ocasión propicia para una importante entrevista entre el actor y el autor. Según Zorrilla *«Latorre era el único actor trágico heredero de las tradiciones de Máiquez y educado en la buena escuela francesa de Talma»* (RTV I: 58).

Talma, fundador del Théâtre de la République en los agitados años de la revolución, pero favorecido por Napoleón y honrado incluso por la Restauración como primer actor trágico de Francia, *reformó el vestuario teatral, propugnando la*

autenticidad histórica, y defendió un estilo de interpretación más natural y menos declamatorio (Dieterich: 348).

El actor español Isidoro Máiquez, retratado por Goya en la cúspide de su carrera artística, fue, tras su viaje a París para conocer al gran actor francés, el gran renovador de la escena española. A él se debieron, entre otras reformas, las representaciones nocturnas y, a imitación de Talma, el cuidado puesto en el vestuario y la decoración, y sobre todo el haber puesto fin a la declamación amanerada de los actores acercándoles a la naturalidad de los antiguos entremeses.

Carlos Latorre, discípulo de Máiquez, siguió los pasos de su maestro, pero el romanticismo exigía, en España como en todas partes, al socaire del nacionalismo, un distanciamiento de todo lo francés.

De ahí la importancia de la entrevista de Zorrilla con el actor:

Él, el primer trágico de España, sin sucesor todavía,.. escuchó con atención mis reflexiones y se convenció por ellas de que su aversión a los versos octosílabos y al género de nuestro teatro antiguo era injusta: de que su declamación de los endecasílabos del Edipo conservaba aún cierto dejo francés, que sólo le haría perder la recitación de los versos de arte menor, y de que las redondillas de mi Don Pedro... le debían de presentar ante el público bajo una nueva faz y como un actor nuevo en el teatro español, sin las reminiscencias del francés, que era el único defecto que el público alguna vez le encontraba. (RTV I: 67)

Carlos Latorre sería quien en el papel de Don Juan le estrenara a Zorrilla su *Tenorio*.

El relativo éxito de la obra no impidió la quiebra un año después del teatro, que como el del Príncipe sufría ahora la competencia de un tercero, el del Circo, amparado por el general Narváez y el marqués de Salamanca. Del teatro del Príncipe terminaría haciéndose cargo el ayuntamiento madrileño en 1849 dándosele el nombre que hoy lleva, Teatro

Español.

Viajes a México y Cuba. El periplo americano. *Murió mi padre... y me hice a la mar*

“Y murió mi madre el 45...; y murió mi padre el 49, y vendí mi hacienda, y me volví a París, y me hice a la mar” (RTV II: 324)

De los 20 años que Z estuvo fuera de España once los pasó en México “...sin libros, tintero, papel ni plumas, cazando ardillas y tostándome al sol, sin recibir ni enviar una carta a España” (RTV II: 238).

Los incidentes y aventuras de la travesía, tocando primero en Cuba para luego poner rumbo a México, los cuenta con detalle Z en los capítulos III al V de la “Tercera parte de los *Recuerdos del tiempo viejo*”, (lo que señalamos por ser fuente segura del episodio de la *Sonata de estío*, de Valle Inclán, en que la Niña Chole insta a un colosal negro a bucear entre los tiburones). (RTV II: 38 a 59).

Estuvo Z en México en los turbulentos tiempos en que Benito Juárez defendía la Constitución con las armas frente al ejército francés que quiso imponer como emperador a Maximiliano de Habsburgo.

Aunque las actividades literarias de Z fueron bien escasas, fue nombrado por el emperador, cuya amistad cultivó nuestro poeta, director de un Teatro Nacional que nunca se construyó. Con todo, una de las salas del palacio del emperador se reconvirtió en teatro y allí se representó el *Tenorio*, que la emperatriz Carlota sabía de memoria.

En 1867 el emperador, abandonado a su suerte por Napoleón III y el Papa Pío IX, fue fusilado. La noticia le llegó a Z cuando éste estaba ya en España, adonde había regresado el año anterior.

En 1859 había pasado Z a Cuba, todavía provincia española en cuyos ingenios de azúcar imperaba el régimen de

esclavitud.

Aun retirado de la vida pública y recluido la mayor parte de sus días en el cafetal de un amigo, le bastó a Z asistir a un par de óperas en La Habana para hacer el diagnóstico de la situación política. Así revelaba Z el trasfondo político de la rivalidad artística de dos cantantes:

La Cruz representaba y era sostenida por los españoles; la Gazzaniga representaba las estrellas de la bandera yankee: los separatistas, los filibusteros, Cubita libre. (RTV II: 442)

Del mismo modo que en España, Z procuró en Cuba no significarse políticamente manteniéndose al margen del conflicto entre los partidarios del gobierno y los autonomistas.

Con todo, de su pensamiento conservador y hasta reaccionario da muestra la anécdota que luego registraría en sus *Recuerdos* (RTV II: 438 a 481), una lamentable historia, donde se cruzaban criollos, mulatos y peninsulares, y que Z convertiría en relato con el título de: “El juramento de la mulata”.

Si la traemos a colación es sólo por lo escandaloso que resulta la actitud racista del gran poeta nacional, pero que seguramente era trasunto fiel de la opinión en España. Baste una frase como botón de muestra:

“... hay en mí una repugnancia instintiva por las mujeres cruzadas, como por los perros mestizos” (RTV II: 467)

El periplo americano de Z terminó en 1866, año en que volvió a España, donde, a pesar de su larga ausencia, su popularidad no había cedido, gracias a las continuas reposiciones de su *Don Juan*.

En medio de los avatares políticos (revolución del 68, el breve reinado de Amadeo de Saboya, una segunda guerra carlista, proclamación y fracaso inmediato de la I República, restauración en el trono de los Borbones), Z siguió escribiendo hasta el final de sus días.

En una masía de Tarragona escribió *Ecos de las montañas*,

“el libro peor que en versos se ha publicado en España en lo que del siglo va transcurrido” (RTV II: 259).; en las páginas periódicas de *El Imparcial* fue desgranando sus *Recuerdos*; ingresó en la Real Academia Española... Sin embargo, como dramaturgo sólo dio a la imprenta las dos zarzuelas reseñadas.

Murió en Madrid en 1893. Su entierro se convirtió en una gran homenaje nacional al poeta que había encabezado su *Granada* con el lema al que siempre fue fiel:

*Cristiano y español, con fe y sin miedo
canto mi religión, mi patria canto.*

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Cortés, Narciso, *Zorrilla: su vida y su obra*, Santarén, Valladolid, 1943
- Dieterich, Genoveva, *Diccionario del teatro*, Alianza, Madrid, 2007
- Fernández Cifuentes, Luis, cit. en el Prólogo a su edición de *Don Juan Tenorio*, Crítica, Barcelona, 1993
- Flitter, Derek, *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge University Press, 1995
- Gies, David T., Introducción a *La Pata de Cabra*, Bulzoni Editore, Roma, 1986
- Grimaldi, Juan de, *La Pata de Cabra*, Bulzoni Editore, Roma, 1986
- Navas Ruiz, Ricardo, *El romanticismo español*, Cátedra, Madrid, 1990
- (RTV) Zorrilla, José, *Recuerdos del tiempo viejo*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1961
- Rubio Jiménez, Jesús, “El arte escénico en el siglo XIX” en *Historia del Teatro Español*, Tomo II, Javier Huerta Calvo (dir.), Gredos, Madrid, 2003